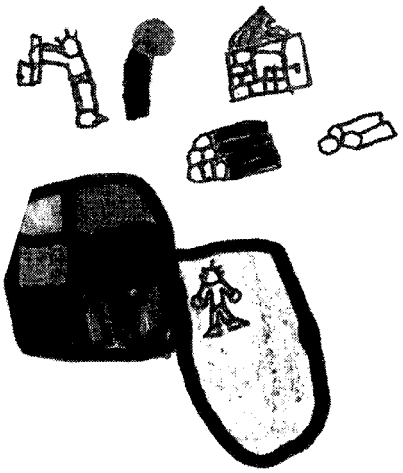
# Tegning som del af relationelle felter

## Diskussion af »digitalitet«: Et udspil til billedpædagogikken



To drenge på syv år fortæller om en tegning. Jeg lytter:

Emil: – Vi startede med at spille computerspil ...
Kristian: – Vi startede på, at landet var i gamle dage. Så kom vi højere op i tiden, og vi lavede lande – ikke baser. Nej, først lavede vi baser. Så lavede vi lande som var fortidsagtige. Og så blev det til områder. Vi laver det meget på Blåhvalen, vi sidder sammen og tegner. Nogle gange er det hos Emil, når vi leger sammen. Det har vi gjort i to år. Vi kalder det for »tegne-flejne«. Vi gør det tit på samme papir. Vi har prøvet at være tre på samme papir. Vi taler mest om, hvad der skal ske på tegningen, det tager mest tid.[1]

Interviewet med Emil og Kristian viser, at »tegne-flejne« indtager en vigtig og ganske kompleks del af drengenes liv: aktiviteten sker over tid, den finder sted både i institution og hjemme, og den er til forhandling i en leg, hvori indgår såvel computerspil som farvetusser og kopipapir. Drengene håndterer med tilsyneladende selvfølgelighed det, der kan se ud som en modsætning mellem et »digitalt medie« og »tegning«.

Netop digitale billeders potentialer synes at radikalisere et skred i opfattelse af billeder og visualitet; er der tale om et »før« og »efter« digitale billeders fremkomst?

Artiklen søger at nærme sig svar på dette spørgsmål. Dels foretager jeg et nedslag i faget billedkunst og den billedpædagogiske diskussion, der bevæger sig i spændingsfeltet mellem iagttagelsestegning og digital

teknologi. Dels følger vi en position fra fototeoretisk og kunsthistorisk vinkel, hvor der udfoldes en givende forståelse af forholdet mellem analoge og digitale billedformer. Endelig munder artiklen ud i en reformulering af en række tilgange til tegning, hvor perspektivet rækker mod såvel billedpædagogik som kulturstudier i børns leg, fortælling og visuelle udtryk.

## Et skifte i billedpædagogikken

Buhl peger i afhandlingen *Paradoksal billedpædagogik* på en tæt relation mellem tegning og billedkunstfagets kerneidentitet: »I alle bekendtgørelser for skole- og læreruddannelsesfaget står tegning nævnt som første billedform – dette at sætte spor på papir. (...) Kendetegnende for selve aktiviteten har dog været, at den har været indbegrebet af billedproduktion og selve fagets selvforståelse«. (Buhl 2003, s. 139ff).

Dette fokus på tegning er iflg. Buhl præget af en særlig interesse: »den skildringsform og motivverden, der (...) knytter sig til den formelle billedlogik, anses som nøgleaktivitet for billedproduktionen: mimisering af natur, menneske og genstande«. (Ibid. s. 164).

Jeg forstår på Buhl, at fagets selvforståelse synes at være stivnet i en snæver opfattelse af »billedet«. Iagttagelsestegning, tegning »der ligner«, tegnestudier og konkret håndtering af tegnematerialer udgør afgørende nøgleværdier i faget billedkunst.[2]

Buhl ser en billedpædagogisk udviklingsmulighed i brugen af computere: en »paradoksal billedpædagogik«. Hun argumenterer således for: »produktionsstrategier, der indfanger den paradoksale billedlogiks muligheder for refleksivitet«. (Ibid. s.196). En sådan tilgang til billedbearbejdning indebærer iflg. Buhl, at:

> *der kan indsættes forskellige lag af billeder, der kan integreres og blive til noget andet. Det digitale billede kan udfordre sit eget fake – altså sin egen måde at simulere billeder på, forstået som en slags hyperreal simulering af fiktion. (...) Det digitale billede ses dermed ikke som repræsentation, men som præsentation. (Ibid. s. 168).*

Digital teknologi indvarsler således nye billedformer og anderledes processer med billeder. Nøgleord i argumentationen er »simulering« eller »fake«. (Ibid. s. 167). Vi har her, forstår jeg, at gøre med refleksive kommentarer til billedkombinationer og spørgsmål om original/kopi.

Andre centrale begreber, der karakteriserer »produktionsstrategierne«

i en paradoksal billedlogik, og som baserer sig på digitalitet er: »sampling«, »appropiering« og »genrebrud«. (Ibid. d. 177). Der åbnes for, at processen begribes fra ud fra en »hyperlogik«, og billedproduktet karakteriseres af: »muligheder, effekter, forandringer«. (Ibid. s. 232).

Denne position er på kollisionskurs med den traditionelle opfattelse af virkelighedsrepræsentationer i faget billedkunst, hvor lighed med fænomener i omverdenen og den direkte bearbejdning af materialer øjensynlig er væsentlige elementer. Opkomsten af digitale billeder radikaliserer diskussionen, idet vi ikke her møder et direkte spor efter et tegneredskab men derimod lys, der flimrer på en skærm. Mit spørgsmål er imidlertid, om vi har med en afgørende ny tilgang til billeder at gøre?

Svaret er måske overraskende, at vejen nu går over fotografiet i dets historiske analoge form. Netop skiftet fra traditionelt kemisk baserer fotografi til digitalt fotografi har åbnet for væsentlige diskussioner om billeder og deres tilblivelsesprocesser.

## »Efter fotografiet«

»Man kunne forestille sig en sky, en tåge, et diset slør«. Så subtilt betegner kunsthistorikeren Lars Kiel Bertelsen på metaforisk vis fotografiets særegne og tvetydige karakter. Og videre: »På én gang ting og ikke-ting (...) en ustabil formdannelse, hverken-eller og både og«. (Bertelsen, 1996).

Samtidig med denne åbning til fotografiet noterer Bertelsen sig, at der i fotokredse hersker en fin-de-siécle-stemning. Vi synes at stå ved en korsvej, hvor vi med fremkomsten af det: »digitale er trådt ud i den post-fotografiske æra. Vi er efter fotografiet«. (Ibid.).

Imidlertid er spørgsmålet, om fotografiets »ustabilitet« overvejende har sammenhæng med digitale billeder. Hvori består denne ustabilitet?

Bertelsen skriver, at: »Vi siger *et* billede, som om det er til at tage og føle på; som om det ikke trækker sig tilbage i blikkets afgrund«. Han ser tillige, at modsætningen mellem billedet som: »ting og ingenting«, »en binær kode (...) fordamper (...) under betragterens aktive kontemplation«. (Ibid.).

Her tematiseres en af fotografiets tvetydige kvaliteter. På den ene side har vi at gøre med et spor af noget, der *var* på et tidspunkt. På den anden side tilskriver vi betydning i vores omgang med fotografier; de er kulturelle og kodede fænomener. Heri består »ustabiliteten«. Vi har imidlertid lært, forstår jeg på Bertelsen, at indstille os konstruktivt i omgangen med fotografiernes komplekse bestanddele af både spor, tolkning og tidslighed.[3]

Digitale billeder intervenerer i dette komplekse felt. Bertelsen ser situationen som en mulighed for frugtbart at fortsætte refleksionerne vedr. fotografiets: »samspil med de øvrige medlemmer af billedernes store familie« og endelig at: »genlæse fotohistorien og rykke den ud af det teknologi-fikserede jerngreb, som den hidtil har været fastholdt i«. (Bertelsen, 1996). Digitaliseringen er ifølge Bertelsen en art metafor for noget, der er sket lang tid før digitaliseringen: »namely the breakdown of naïve trust in photographic transparancy«. (Bertelsen, 1999a).

Digitale billedformer gør således en forskel – og samtidig er det øjensynligt en overdrivelse at tilskrive dem en afgørende ny dimension. Derfor følger nu en uddybende forståelse af, hvad »digitalitet« grundlæggende indebærer.

## Digitale billeder – »tuning«

Bertelsen konstaterer, at: »det digitale billede (...) kan bearbejdes efter forgodtbefindende«. Dette begrunder sig i, at computerens og det digitale billedes teknologiske grundlag består af pixels. Disse elektroniske mindstedele er indbyrdes udskiftelige, og: »billedet er derfor i praksis resultatet af et bevidst valg, af en kode, der strukturerer billedets myriader af pixels«. (Bertelsen, 1996).

Det traditionelle, kemiske fotografi rummer derimod lysfølsomme sølvsalte, der påvirkes af lys. Der afsættes (analoge) spor i materialet: »efter mødet med genskinnet fra den virkelige verdens fysiske objekter«. (Ibid.). Vi kan altså med Bertelsen konstatere, at det digitale fotografi indebærer muligheden for bevidste undersøgelser og valg i pixilerede informationsstrømme.

Bertelsen henviser til filosoffen Vilém Flusser, som karakteriserer fotografens arbejde med (analoge og digitale) apparater således: »Han producerer, behandler og lagrer symboler«. Flusser betegner sådanne processer som en »tuning« og understreger, at fotografiet er: »en digital affære fra først til sidst, om end det først er med det digitale fotografi, det for alvor er blevet muligt at se det«. (Ibid.).[4]

Svaret på, hvad digitaliseringen medfører, består således i, at vi forlader en teknologisk funderet beskrivelse af fotografier:

> *There is (...) no technologically determined photographic ontology. (...) In the final analysis »photography« does not exist at all; all that exists are phoptographs, that is, pictures, and the meanings of pictures emerge, as we know, through complex interplay with those who look at them.* (Bertelsen, 1999a).

Jeg ser her en understregning af, at der med digitaliseringen af billeder ikke er tilføjet nye fundamentale valgmuligheder, men derimod at valgmuligheder kan ses i et nyt lys. Bertelsen formulerer dette således: »Digitalization must be seen as a kind of practical deconstruction, a deconstruction that allows us to see hitherto hidden, naturalized structures of meaning«. (Bertelsen, 1999a).

## Hvid – grå – sort

Hvordan kan vi forstå denne »dekonstruktion«? Bertelsen henviser til en »camera obscura-model«, hvor kunsthistorikeren Jonathan Crary tematiserer det radikale videnskabsteoretiske skifte, som fandt sted omkring år 1800. Crary fremhæver, at der her skete en række vigtige forskydninger, hvad angår viden og erkendelse i forhold til visualitet:

> *(...) i forholdet mellem synet, synsakten, betragteren og det betragtede: den kartesianske (central-)perspektivismes transparente eller »hvide« repræsentationsforhold opløses til fordel for et opakt eller »sort« repræsentationsforhold, hvori distinktionen mellem syn og synsakt, tegn og referent, skrider sammen, og hvori det anerkendes, at betragterens fysiske krop er en uadskillelig del af repræsentationen.* (Bertelsen, 1999b).

Bertelsen spørger, hvordan dette skifte – eller »skred« kan karakteriseres. Han citerer Crary, der skitserer en »betragterfigur« »inden for andre, mere grå praksisformer og diskurser«. (Ibid.). Bertelsen nærmer sig her »fotografiets grå mytologi« og opstiller følgende dobbeltrække af begreber:

| **Det kemiske (traditionelle) fotografi** | **Det matematiske (digitale) fotografi** |
|---|---|
| Aftryk | Kode |
| Transparent | Opakt |
| Realistisk | Konstruktivistisk |
| Passivt | Aktivt |
| Dokumenterende | Kreerende |
| Mimesis | Poesis |
| »Hvid mytologi« | »Sort mytologi« |

→ »Fotografiets grå mytologi« ←

(Bertelsen, 1997)[5]

De to rækker af karakteristika for hhv. traditionelt vs. digitalt fotografi markerer iflg. Bertelsen yderpunkterne – eller en noget rigid skematik – i en debat, hvor: »man har set det digitale fotografi som et radikalt brud med det traditionelle fotografi«. (Ibid.).

En egentlig model er der ikke tale om, »fotografiets grå mytologi« er ikke – mener jeg at se – en »løsning« eller en »anvisning« i forhold til videnskabsteoretiske spørgsmål. Mytologien antyder et krydsfelt, der på samme tid er håndfast og flygtigt. Vi møder her en opfattelse af fotografiet, der kan bringe os videre i diskussionen af mediets status i forhold til digitalitet: »en sky, en tåge, et diset slør«.

Jeg vil nu foretage et spring fra fotografi til tegning. Dette kan synes abrupt. Imidlertid griber digitaliteten ind i begge. Og, hvad der er nok så interessant, såvel fotografi som tegning har en fælles forhistorie.

## »Photogenic drawing«

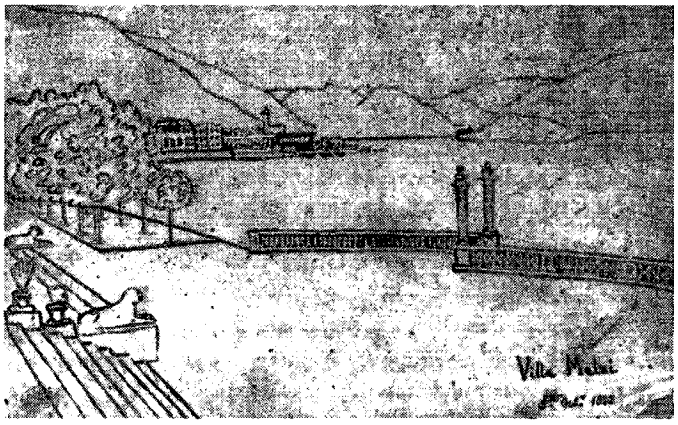
»Den troløse blyant (...).« Sådan lyder en ytring fra den engelske pionerfotograf Wiliam Henry Fox Talbot. Han forsøger at tegne landskabet ved Como-søen på en rejse i 1833. (Bertelsen, 1997).

Talbot opgiver iagttagelsestegningen og foretager så at sige en inklination i forhold til det fotografi, der på det tidspunkt endnu ikke er opfundet. Han anvender et *camera lucida;* et tegneredskab, der projicerer omgivelserne på et stykke papir, og som gør det muligt at følge og tegne udvalgte dele af landskabets konturer med en blyant.

Bertelsen iagttager, hvordan Talbots landskabstegning nærmest vibrerer i en udspænding mellem to visuelle strukturer. Vi har på den ene side at gøre med en »skærende streg«. »Stregen er definerende og adskiller landskabets lag (...)«. (Ibid.).

På den anden side ser vi, hvordan Talbots tegnevirksomhed bliver udfordret af fx strukturerne i træets krone: det organiske mylder medfører, at han tegner bladene som »en visuel figur«. Det er ganske enkelt ikke muligt at tegne bladenes samlede kompleksitet. Tegningen synes ifølge Bertelsen at være ufuldstændig; et billede, der peger på »det usynlige«. Og: »som – netop fordi det er ufuldendt – peger på sine egne kilder«. (Ibid.). I dette perspektiv bekender tegningen sin konstruktion, og den antager dermed interessante kvaliteter netop *som billede.*[6]

Talbot introducerer i sit senere protofotografiske arbejde et særligt begreb: »photogenic drawing«. (Bertelsen, 1996). Fotografiet føjer sig sammen med den tegnede streg til »fotografiets grå mytologi«. Mellem spor og konstruktion.



Wiliam Henry Fox Talbot: Villa Melzi, 1833. »Photogenic drawing«.

## Reformulering af kvaliteter i tegning

Bertelsens begreb om »fotografiets grå mytologi« angiver en orienteringsmulighed, der er spændt ud mellem ganske modsatte repræsentationsforhold. Som vi så tidligere i afsnittet, har vi at gøre med et centralperspektivisk udgangspunkt og dettes modsætning, hvor: »distinktionen mellem syn og synsakt, tegn og referent skrider sammen«. Hvid vs. sort mytologi.

Vi har hørt, hvordan Flusser taler for en »tuning« i denne »grå mytologi«. Han retter vores opmærksomhed mod billeder som netop billeder, hvor fotografen: »producerer, behandler og lagrer symboler«. Dette gælder for såvel det traditionelle analoge fotografi som det digitale fotografi.

Bertelsens undersøgelse og diskussion førte os yderligere tilbage til fotografiets barndom, og vi så, hvordan Talbot allerede i midten af 1800-tallet erkendte, at såvel tegning som fotografi er resultat af billedskabende valg.

Hermed ser vi, at tegning på fx papir ikke står i modsætningsforhold til digitale billedformer. Derimod kommenterer disse billedformer hinanden og peger på, at begge er konstruktioner, fortællinger og resultat af tolkninger.

Tegning er tegn. Tegning med tushpen og papir er ligesom billeder skabt ved hjælp af computer »muligheder, effekter, forandringer«. Jeg citerer her Buhl fra et tidligere underafsnit.

Tanken om »fotografiets grå mytologi« åbner ydermere for, at vi *kan* beskæftige os med »virkeligheden«; vi kan beskæftige os med virkeligheds*relationer*. Jeg tænker her på fx iagttagelsestegning, hvori indgår motiver fra omverdenen. Tegning optræder ikke her som en mimetisk repræsentation, men som en iagttagelse, der forstår sig selv som tolkning (eller »tuning« eller »deconstruction«).

Spørgsmål om fotografiets »ustabilitet« befordrede mine refleksioner

i denne artikel: fotografiet i dets materialitet, dets »tåge« og dets (grå) mytologi. Inden jeg på denne baggrund foretager den varslede nyformulering af tegning og tegningens muligheder, vil jeg nu vende tilbage til Emils og Kristians fælles tegning i SFOen. Se også det følgende billedafsnit.

## Ufærdige tegninger

I »tegne-flejne«-aktiviteten iagttager drengene deres tegninger – og tegn i øvrigt. De taler om processerne, og det fremgår, at aktiviteterne veksler mellem computerspil og tegning på papir. Drengene reflekterer og praktiserer forskellige positioner i forhold til deres tegning: en processuel, en indholdsmæssig og en social. Børnekulturforsker Flemming Mouritsen skriver om dette performative aspekt i børns tegning:

> *Børns tegninger er oftest ikke billedprodukter, ene-stående billedudtryk, hvor det er billedet i sig selv, det kommer an på. De er snarere en slags fortællinger, som forløber i en proces, og egentlig hverken er beregnet til noget eller har en værdi ud over situationen. De er en art grafiske handlinger svarende til en fortælling eller en rolleleg, som foregår i situationen og har sin mening og værdi, mens den foregår.* (Mouritsen, 2001b).

Undervejs i processerne udvikles en særlig praksis hos de to drenge: – Vi taler mest om, hvad der skal ske på tegningen, det tager mest tid. Det sker oven i købet som en kollektiv og refleksiv udøvelse: – Vi har prøvet at være tre på samme papir.

Drengenes tegning indeholder en lang række tegn, der tilsammen udgør »lande«, og som uafgrænset strækker sig ud over papirets kant. Vi har at gøre med delperspektiver, lande under opbygning. Tegningen ligner ikke en virkelighed, og dog tematiserer den, set i et voksenperspektiv, en postmoderne »polycentrisk« virkelighed.[7]

Deltagerne fremhæver eksplicit, at en stor del af det at tegne ikke er tegning, men derimod »det at tale om tegning« og at »være sammen om tegning«. Således foregår tegneaktiviteten »over tid«. En færdig tegning eksisterer så at sige hele tiden og aldrig. Den er del af såvel af proces som forhandling.

Væsentlige dele af »tegne-flejne«-aktiviteterne rummer således ikke fysiske aftryk. Tegning eksisterer ikke isoleret i sin egen logik. Det at tegne »filtres ind« i fx det, Buhl betegner som computerens »paradoksale billedlogik«. Sådanne former for relationer og udvekslinger mellem medierne ophæver adskillelsen mellem dem. Drengenes »tegne-flejne«

bærer hermed også præg af den »ustabilitet«, hvormed Bertelsen karakteriserer fotografiet. »Fotografiets grå mytologi« strækker sig ind i tegneaktiviteterne.

På den ene side ser vi, at drengene gør *studier* i computerspillets grafik. De iagttager spillet og øver sig i udformningen af de grafiske elementer, som kan gøres gældende på papirets flade. I forlængelse af Talbots tegning ved Como-søen har vi at gøre med en »skærende streg«, hvor: »Stregen er definerende og adskiller landskabets lag (...)«. Vi nærmer os her den »hvide mytologi«.

På den anden side konstruerer, kombinerer og varierer Emil og Kristian netop de billedelementer, der er brugbare i sammenhængen på papiret. Vi har hørt Bertelsen tale om en »en visuel figur« i forbindelse med Talbots tegning af træernes blade. Drengene anvender også visuelle figurer. På tegningen kan vi se marker, skove, kirkegårde og byer. Her griber drengene til »figurer«, der undervejs kan indgå i yderligere udvikling og raffinering.

Ligesom i Talbots landskabstegning ser vi, at drengenes »tegne-flejne« »nærmest vibrerer i en udspænding mellem to visuelle strukturer«. Billedformerne og billedernes betydninger er i skred, og der sker transformationer mellem iagttagelse, konstruktion, rekonstruktion og tolkning, som fordrer livfulde og ganske præcise udvekslinger mellem deltagerne. »Tegne-flejne« kan ses om et legekulturens eksempel på ageren og orientering i mytologiernes spændingsfelt.[8]

Børns tegning og »fotografiets grå mytologi« indebærer tilsammen en forunderlig anledning til, at vi nærmer os grundlæggende spørgsmål om billeder: – Hvad kan et billede være? Og: – Hvordan stiller vi spørgsmål til billeder?[9]

## Tegning i relationelle felter

Det er således min iagttagelse, at »tegne-flejne« rummer stærke elementer af *iscenesætter/fortæller*-niveauet i leg. Drengene foretager en vekslen mellem reale og fiktive kvaliteter og positioner. Der fordres kontakt, koordination og udveksling i sådanne orienteringsbestræbelser – og dette kender børn til i leg og fortælling.[10]

En tilgang, der baserer sig på en hvid–sort diktonomi, synes i dette perspektiv ikke at være frugtbar. Jeg henviser til de billedpædagogiske diskussioner, hvor en simpel virkelighedsrepræsentation i form af iagttagelsestegning sættes over for digitale billedformer.

Mit ærinde er hermed at tale *for* en revitalisering og reformulering af det at tegne. Ved at tale *for* tegning, taler jeg imidlertid tillige for digi-

tale billeder. Det er denne forståelse og kobling, jeg har undersøgt og diskuteret i artiklen. Således peger jeg på, at også tegning kan rumme væsentlige kvaliteter i forhold til fx intersubjektivitet, relation, refleksivitet og konstruktion.

I forhold til faget billedkunst og billedpædagogik er der tale om en skitse en nyformulering af tegning. Skitsen kan ydermere tjene til inspiration for dem, der ønsker at undersøge børns visuelle udtryk, som de kan komme til udfoldelse i leg og fortælling. Mit udspil omfatter omfatter fire tilgange, nemlig:

*Intersubjektiv tegning* understreger »mødet«, hvor en fælles indsats og udveksling er nødvendig for at tegningen kan realiseres. »Tegning« kan fx omfatte »det at tegne« således, som vi så det i »tegne-flejne«.

*Refleksiv tegning* peger på tegningen »som tegning«. Det kan dreje sig om, at proces eller resultat »kommenterer« sig selv.

*Tegning som visuel og social begivenhed.* Her kan tegning indgå som et element i en begivenhed, hvor visualitet er omdrejningspunkt. Tegning kan yde et særligt bidrag.

*Definerende tegning.* Denne tilgang er inspireret af Talbots anstrengelser ved Como-søen. Det kan handle om iagttagelsestegning, som netop forstår sig selv som tolkning og valg.

I det følgende billedafsnit giver jeg eksempler på min skitse til en nyformulering af tegning. Eksemplerne skal ses som netop »eksempler« – der tilmed overlapper og relaterer til hinanden. Jeg håber hermed at åbne for diversiteten i tegning, som den kan udfolde sig med fx tuschpen, blyant og papir.[11]

## Noter

1. Interviewet med drengegruppen i SFO Risskov er en del af forskningsprojektet *Børns fortællekultur: Narrative og æstetisk symbolske udtryksformer i legekulturen.* Det er et delprojekt under *Børnekultur, medier og legekultur* v. Center for Kulturstudier, Syddansk Universitet, Odense. Projektleder: Flemming Mouritsen.
2. Idet Buhl refererer til Paul Virilio, konstaterer hun, at faget hovedsageligt

etablerer: »sin *institutionaliserede selvforståelse* i den formelle billedlogik og i teorier udviklet på grundlag heraf. De øvrige »billedlogikker« befinder sig i periferien af fagets billedformer forstået på den måde, at deres funktion bestemmes i forhold til den formelle logik«. (Buhl 2003, s. 164). Paul Virilios tre billedlogikker lyder således:

*Formel billedlogik*. Maleri, tegning, graveringer og arkitektur.
»Billedlogikken refererer til spor afsat på materiel flade og relationen til den, der gengiver det som *direkte* (...)«. (Ibid. s.161).

*Dialektisk billedlogik*. Fotografi og film.
»Billedet træder i stedet for genstanden ved at fastfryse den i forskudt tid«. (Ibid.).

*Paradoksal billedlogik*. Computere. Internet. Digitale medier.
Der optræder ingen: »umiddelbar forbindelse mellem genstandens fysiske realitet (...) og den perciperede, idet genstanden er immateriel og eksisterer som lys«. (Ibid. s.162).

3. Kunsthistorikeren og fototeoretikeren Mette Sandbye peger på, at vi i forb. m. fotografi foruden betydningstilskrivning også har at gøre med »aftryk«. Dette i form af den semiotiske tegnstørrelse: indekset. Sandbye henviser til et treleddet semiotisk tegnbegreb, der er udformet af Charles S. Peirce.

   – *Ikonet* baserer sig på lighed med referenten.

   – *Indekset* er baseret på en nærhedsrelation mellem tegn og objekt. Dvs. objektet har påvirket eller sat spor på tegnet.

   – Endelig indgår det *symbolske* tegnelement, der bygger på en konventionel sammenhæng mellem tegn og objekt (Sandbye 2001, s. 68).

   I Sandbyes undersøgelse af fotografiet ser jeg, at det netop er de *indeksikale* kvaliteter, der er centrale i hendes bestemmelse af, hvad fotografisk »realisme« kan indebære: »Indekset har at gøre med en særlig virkelighedsrelation (...) indekset er et spor, der peger på noget i virkeligheden, men hvad det peger på er ikke et indeksikalt anliggende, men et repræsentationsanliggende.« (Ibid.). Der er således tale om en interessant dobbeltbevægelse. Sandbyes svar på denne dobbelte egenskab ved fotografiet er »mental realisme«.

4. Vedr. Flussers filosofi, se: (Bertelsen 2002). Bertelsen tematiserer studiet i øvrigt af »maskiner« – eller apparater, der: »understøtter, supplerer eller ligefrem erstatter det »naturlige« menneskelige blik, den visuelle perception«. (Bertelsen 1999b). Disse studier har iflg. Bertelsen primært baseret sig på den præmis, at: »apparaterne leverer et fremmedgørende blik på verden, der er »dårligere« end det »rene« blik og som: »i takt med at de skaffer os midlerne til bedre at se mere af universets usete også gradvist berøver os vor skrøbelige evne til at forestille os det«. (Ibid.). Se i øvrigt: (Bertelsen 1994a, 1994b, 1998).

5. Dobbeltpilene og teksten: »Fotografiets grå mytologi« er min tilføjelse.

Teksten har specifik baggrund i bogen *Fotografiets grå mytologi.* (Bertelsen 2000).

6. Rune Gade: »Fortællingen bliver først sand, når den bekender sin egen konstruktion«. (Gade 1999).
7. Vedr. »polycentrisme« og »hyperkompleksitet«, se: (Qvortrup 2001 s. 63 ff).
8. »Fotografiets grå mytologi« synes at omfatte en relation eller et reciprokt forhold. Dette indebærer, at det netop er i *forholdet eller spændingen* mellem positionerne (hvid–sort mytologi), der opstår en frugtbare former for dynamik. Her ser jeg en udveksling af en karakter, der er i slægtskab med Schechners »restored behavior«. Her er det forholdet mellem faktisk og virtuel fortidig begivenhed, der initierer kollektive refleksive processer. Om den fortidige hændelse er faktisk eller ej, er ikke afgørende, men handlingsbefordrende. Se, (Schechner 1982), (Ruby 1982) og (Henningsen 2004a). Vedr. »reciprocitet«, se: (Clifford 1980).
9. Jeg henviser her til begrebet »visuel begivenhed«. Se: (Illeris 2002 og 2003).

   Se også: (Henningsen 2004b) og (Buhl, Illeris, Flensborg 2003).
10. Vedr. *iscenesætter/fortæller-niveauet* i børns leg, se: (Mouritsen 1996 og 2001a). Samspil mellem forskellige billedformer (»logikker« jfr. Virilio) er en del af Sarah Pinks argumentation. Hun skriver: »making meaningful links between different research experiences and materials (...)« (Pink 2001 s. 96). Her er der bl.a. tale om kredsløb, relationer – eller reciprokke udvekslinger mellem medier, materialer og tekstformer. Et kredsløb af billedlogikker udfolder sig fx i videoen *Hulkamera.* Her ser vi, at et kagedåseapparat i overraskende grad er tæt slægtskab med et digitalt kamera. Sammenstillingen af dåse og dreng med høne i hønsegård er i denne forstand en betydningsdannende handling, der ikke principielt adskiller sig fra digitale optagelser. Se oversigten: *Børnekultur – medielege.*
11. Mht. *intersubjektivitet* henvises til (Pink 2001), (Henningsen 2004c) og (Larsen 2001). I forb. m. *refleksivitet* peges på: (Pink 2001), (Henningsen 2004a) samt (Schechner 1982). Hvad angår begrebet *visuel begivenhed*, se: (Henningsen 2004b) og (Illeris 2003).

    En del af billedeksemplerne relaterer til artikler i *Tidsskrift for Børne- og ungdomskultur* nr. 48 samt projekter og videoer i forb. m. *Børnekultur – medielege.*

## Litteratur

**Bertelsen, Lars Kiel** (1994a): *Fotografi og skulptur,* Rævens Sorte Bibliotek, Kbh.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1994b): »Digital demontering. Digital Dismantling«, i: *Katalog. Journal of Photography & Video*, vol. 4, s. 14-16, Museet for Fotokunst, Odense.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1996): »Efter fotografiet. Bemærkninger i anledning af det digitale fotografi«, i: *Formelle rum,* Morten Kyndrup og Niels Lehmann, (red.) Æstetikstudier III, Aarhus Universitetsforlag.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1997): »Fox Talbot og fotografiets »grå mytologi«, i: *Fænomenet fotografi. Forsøg II*, Fototeknisk Laboratorium, Det Kongelige Danske Kunstakademi.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1998): »Gummistøvlefotografi«, i ledsagehæftet til videoen *Hulkamera* v. Lars Henningsen.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1999a): »It's Only a Paper Moon ... Re-reading APOLLO Photography in the Light of Digital Imagery«, i: *Symbolic Imprints. Essays om Photography and Visual Culture.* Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade, Mette Sandbye (red.), Aarhus University Press.

**Bertelsen, Lars Kiel** (1999b): »Det grå glas (Observations on the Claude Glass, Relative Chiefly to Pictures Beauty)«, i: *»Passage, Tidsskrift for litteratur og kritik*, vol. 31/32 s. 142-154.

**Bertelsen, Lars Kiel** (2000): *Fotografiets grå mytologi. Historier på kanten af et medie*, Politisk Revy/Rævens Sorte Bibliotek.

**Bertelsen, Lars Kiel** (2002): »Om at lege med medier«, i: *STILL Omkring kameraet. Tidsskrift for Børne- og ungdomskultur,* nr. 45, Odense Universitetsforlag.

**Buhl, Mie, Flensborg, Ingelise og Illeris, Helene** (2003): »Visuel kultur som ny pædagogisk faglighed«, i: *Unge Pædagoger* nr. 7/8.

**Buhl, Mie** (2003): *Paradoksal billedpædagogik – variationer i læreruddannelsens billedkunstfag*, DPU.

**Clifford, James** (1980): »Fieldwork, Reciprocity and the Making of Ethnographic Texts: The Example of Maurice Leenhardt«, in: *Man*, New Series, Vol. 15, Issue 3. Sept., s. 518–532.

**Gade, Rune** (1999): »Iscenesættelsens sandhed«, i ledsagehæfte til videoen *Iscenesætter* v. Lars Henningsen.

**Henningsen, Lars** (2004a): »Virtuel fortid, *nu*, fremtid. Antropologen Rihard Shechners model og begreb for kollektiv refleksivitet: 'restored behavior'«, i: *Tidsskrift for børne- og ungdomskultur* nr. 48.

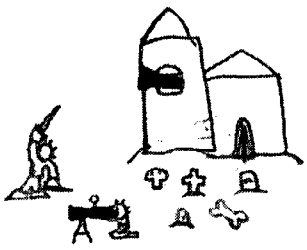
**Henningsen, Lars** (2004b): »Video i Versailles. Om iscenesættelsen af en dramatisk kvindeskæbne: begrebet 'visuel begivenhed' før, under og efter videooptagelser«, i: *Tidsskrift for børne- og ungdomskultur* nr. 48, Odense Universitetsforlag.

**Henningsen, Lars** (2004c): »Viden og visualitet i postmoderne opbrud.

Sociologen Sarah Pinks udvikling af et »reflective approach« i kulturstudier«, i: *Tidsskrift for børne- og ungdomskultur* nr. 48, Odense Universitetsforlag.
**Illeris, Helene** (2002): *Billedet, pædagogikken og magten – positioner, genealogi og postmoderne optikker i det billedpædagogiske felt.* Ph.d.-afhandling, DPU.
**Illeris, Helene** (2003): »'Metareflection' and 'ExperiAnce' Relational Strategies in Visual Culture.« Paper: Symposiet Visual Culture in Education, NERA Congress, Kbh.
**Illeris, Helene** (2004): »Education of Vision. Relationel Strategies in Visual Culture«, i: *Nordic Educational Researh/Nordisk Pedagogik*, nr. 02.
**Mouritsen, Flemming** (1996): Legekultur. *Essays om børnekultur, leg og fortælling.* Odense Universitetsforlag, Odense Universitetsforlag.
**Mouritsen, Flemming** (2001a): »Refleksivitet og refleksionstyper i børns udtryksformer« i: *At forske i en bevægelig verden. Tidsskrift for Børne- og ungdomskultur*, nr. 43, Odense Universitetsforlag.
**Mouritsen, Flemming** (2001b): »Børns grafiske udtryksformer«, i: Anne Mørch-Hansen (red.): *Billedbøger & børns billeder*, Høst & Søn.
**Pink, Sarah** (2001): *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research,* SAGE Publications.
**Qvortrup, Lars** (2001): *Det lærende samfund. Hyperkompleksitet og viden*, Gyldendal.
**Ruby, Jay,** ed. (1982): *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, University of Pennsylvania Press.
**Sandbye, Mette** (2001): *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Rævens Sorte Bibliotek, Forlaget Politisk Revy, Kbh.
**Schechner, Richard** (1982): »Collective Reflexivity, Restoration of Behavior«, i: Jay, Ruby, ed.: *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, s. 39-82.

# Tegning som del af relationelle felter

## Billedafsnit

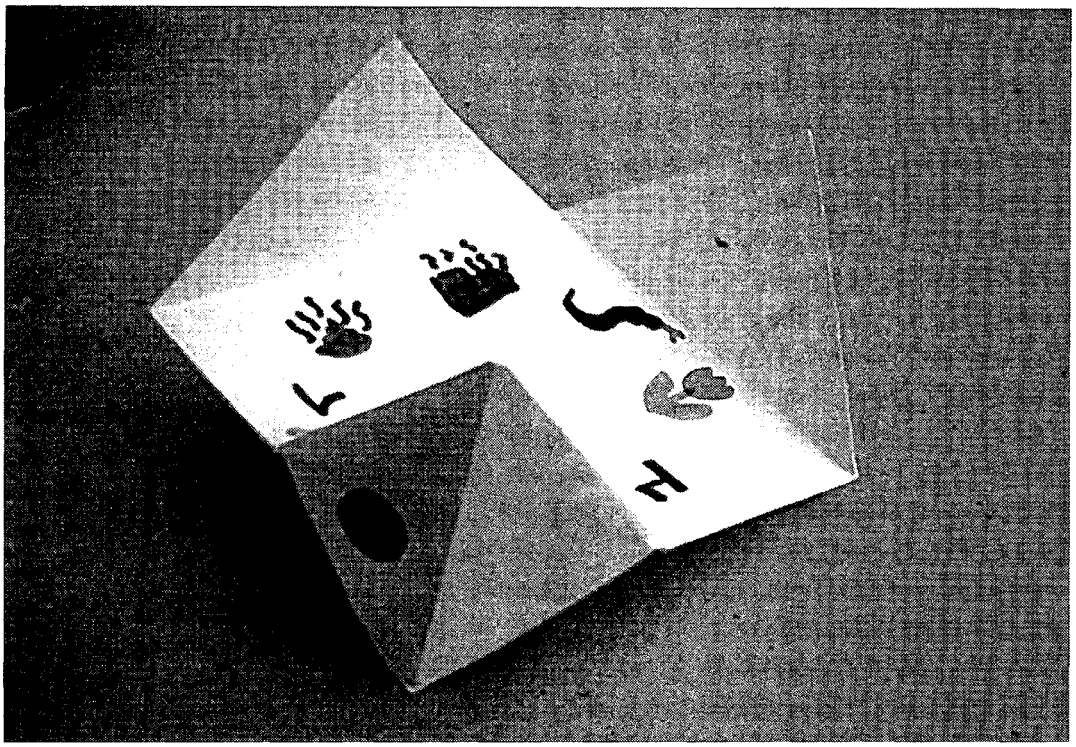


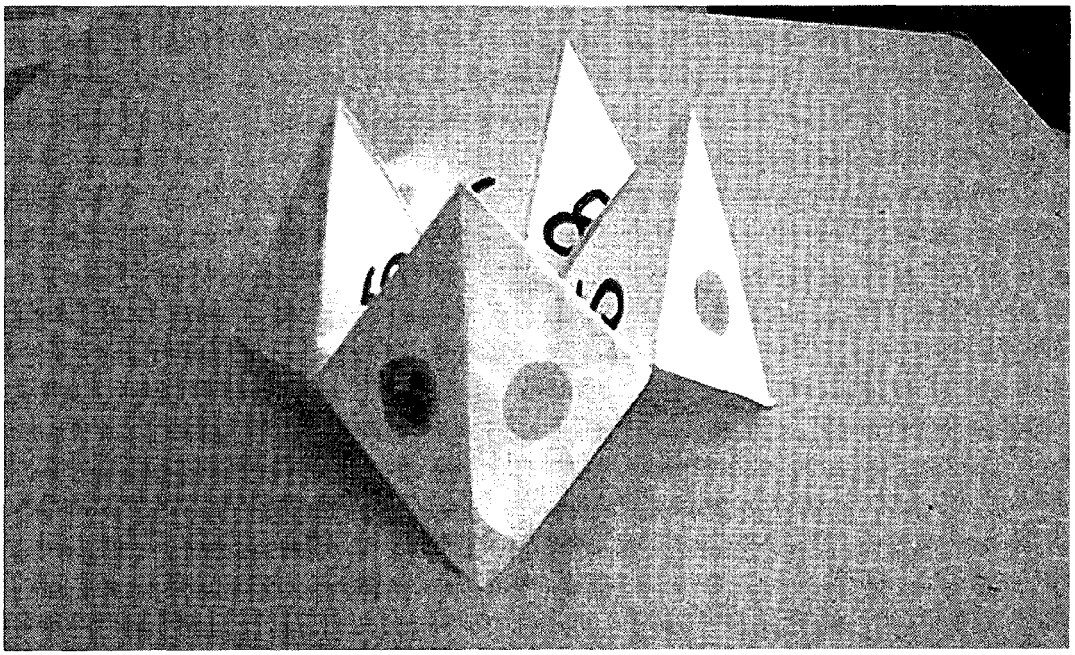
### Intersubjektiv tegning
***Kontakt og udveksling***

Feltet »intersubjektiv tegning« er karakteriseret af, at en fælles indsats og proces er nødvendig for, at tegningen – forstået som handling, begivenhed og relation – kan udvikle sig. Der er tale om et eller flere møder, hvori tegning indgår.

**Tegne-flejne.** Drengegruppe, 8 år. Tuschpenne og kopipapir. Drengene taler om forskellige positioner: en processuel, en indholdsmæssig og en social. De mødes om det »at tegne« og tegner på samme stykke papir.

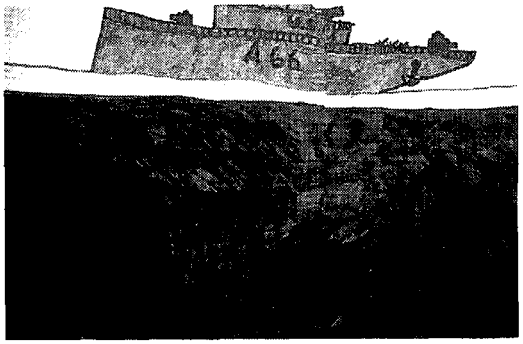
*Intersubjektiv tegning. Kontakt og udveksling*

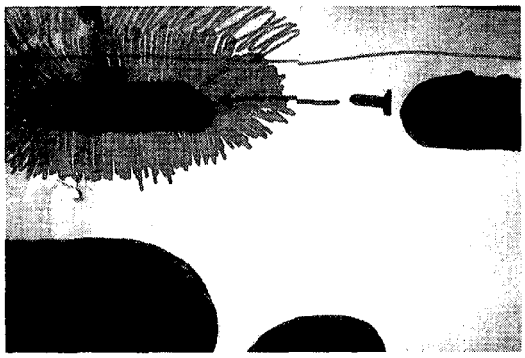


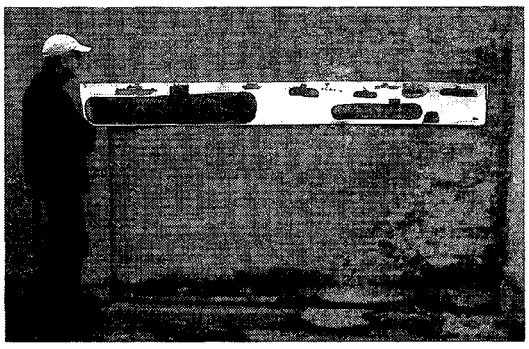


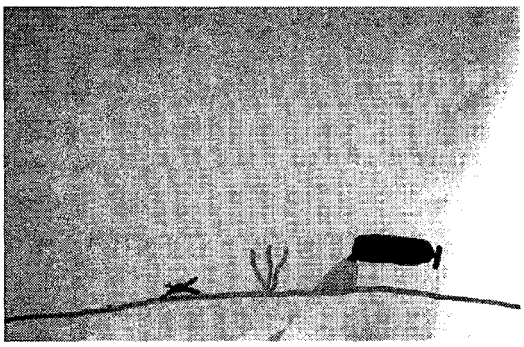
**Flip-flapper**. Pige, 6 år. Tuschpenne og kopipapir. Der sker et møde og en udveksling omkring »flip-flapperen«. Man kan i et krydsfelt af valg og tilfældighed »være«: en »sol«, en »sur støvle«, en »orm« osv.

*Intersubjektiv tegning.*
*Kontakt og udveksling*

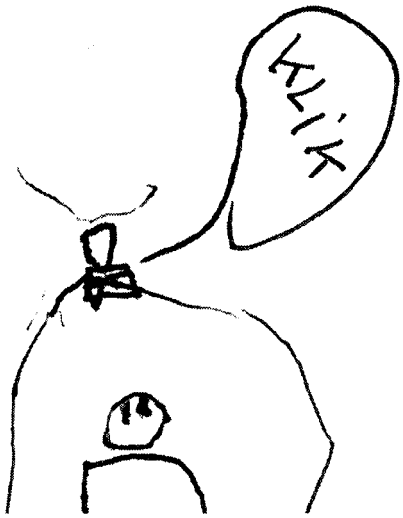








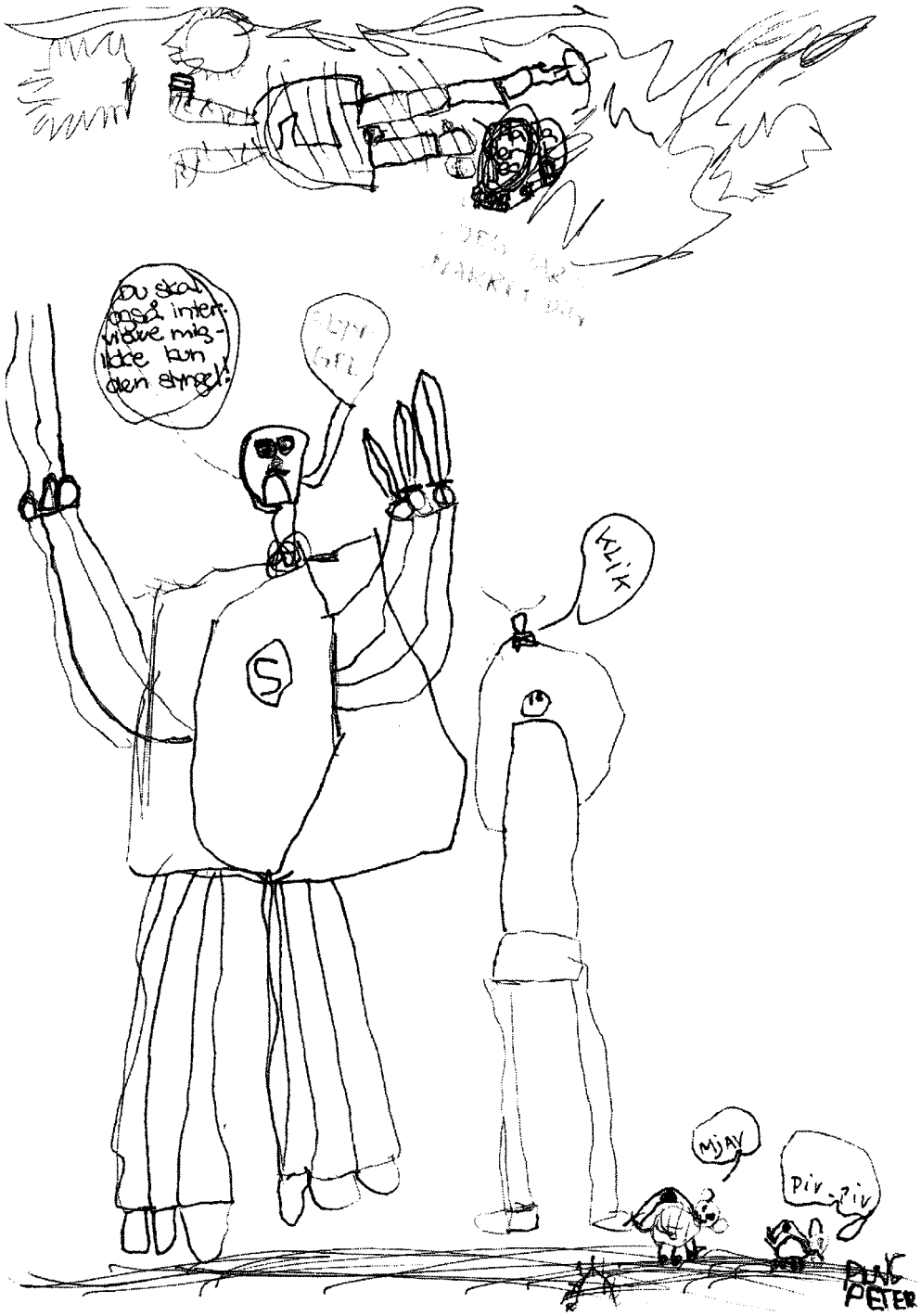
**Kursk**. Drengegruppe, 9-10 år. Tuschpenne og papir på rulle. Drengene i SFO Risskov refererede tydeligt til ulykken, hvor en russisk ubåd havarerede. Indtryk fra tv interagerede med drengegruppens præcise disponering af papirrullens længde, og ubådens dramatiske og sorte udseende blev tålmodigt skravereret. Gruppens tålmodighed og vilje bliver sat på prøve i et åbent (institutions)-rum, idet processen varede adskillige dage.



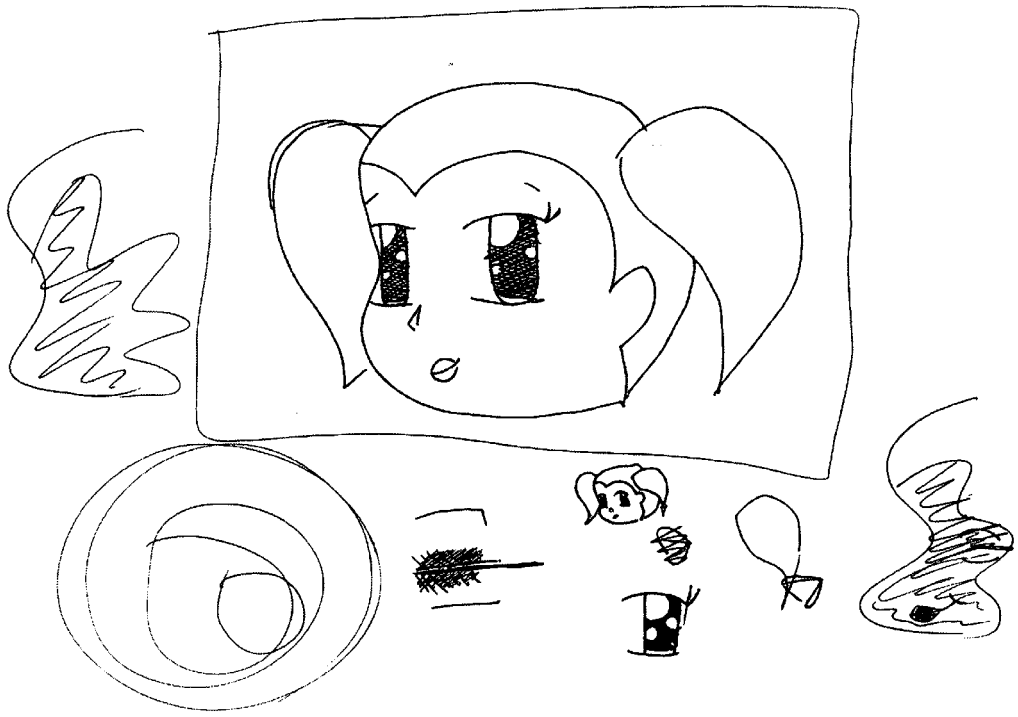

**Refleksiv tegning**
***Iagttagelse af tegning som tegning***

Tegningen eller handlingen »at tegne« kommenterer sig selv. Processen kan ske over tid, hvor delresultater er genstand for opmærksomhed og refleksion. Et endeligt afsluttet resultat er ikke afgørende.

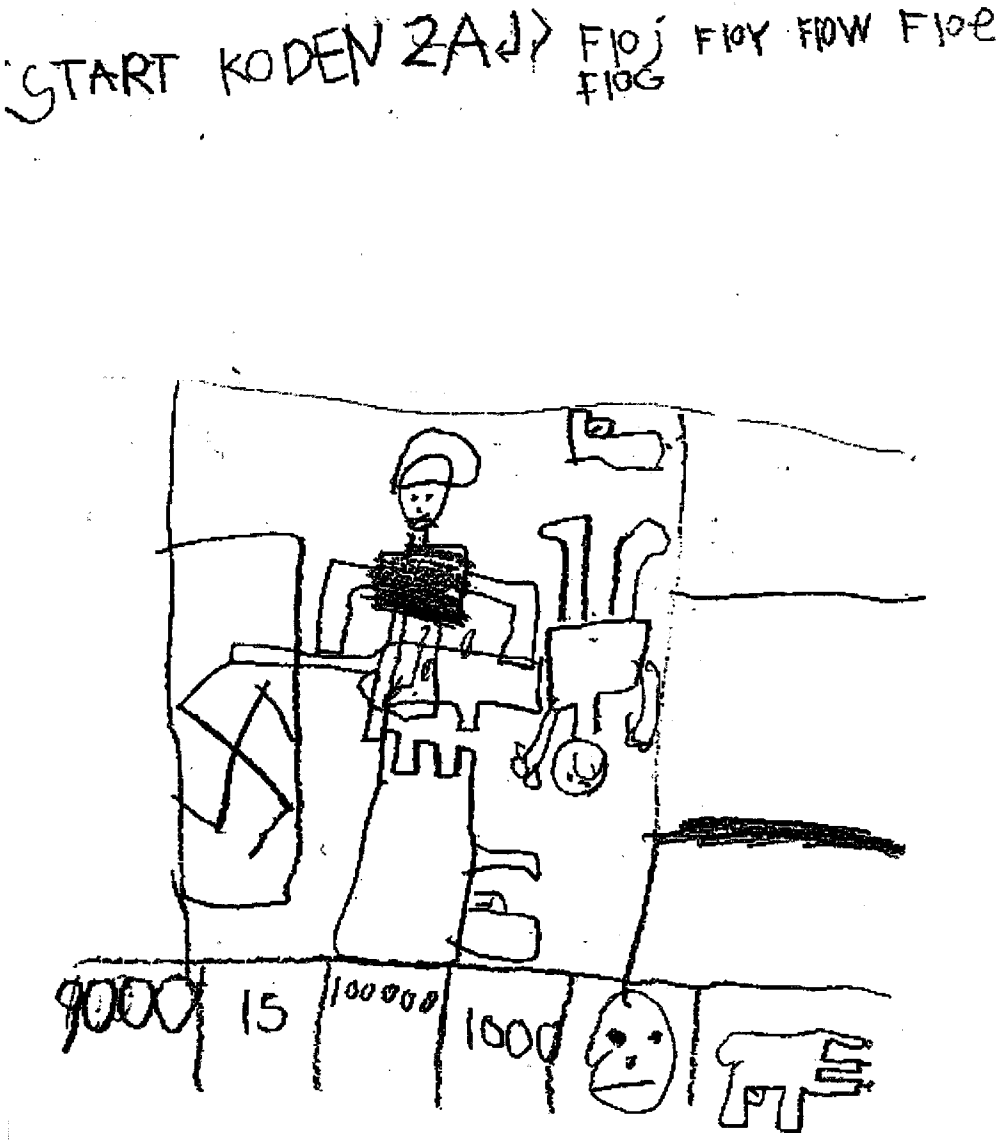
*Refleksiv tegning. Iagttagelse af tegning som tegning*




**Supermand og Batman.** Peter, 6 år. Jeg fotograferede Peter, da han legede Batman og Supermand. På tegningen poserer Superman, mens Batman flyver af sted. Peter kommenterer den rolle, jeg indtager som fotograf i legen ved at tegne mig med et kamera: »Klik«! Han beskriver og opbygger situationen på papiret, mens han tegner. Peter kan ikke skrive, men får de voksne til at skrive replikker.



**Forstudie til tegnefilm**. Louise, 12 år. Louise deltager i et animationskursus på Århus Billedskole, og skitser samt tegnestudier udgør vigtige forberedelser. På det samme stykke papir indgår således en skravering, lysrefleksioner i et øje, frisure med hestehale og et ansigt i diminutiv udgave. Louise sammenstiller, undersøges og øver virkemidler og muligheder i tegning. Animationssekvensen slutter med, at pigens tyggegummi eksploderer. Derfor ser vi de 'løse' klatter tyggegummi i krusedulle-former.



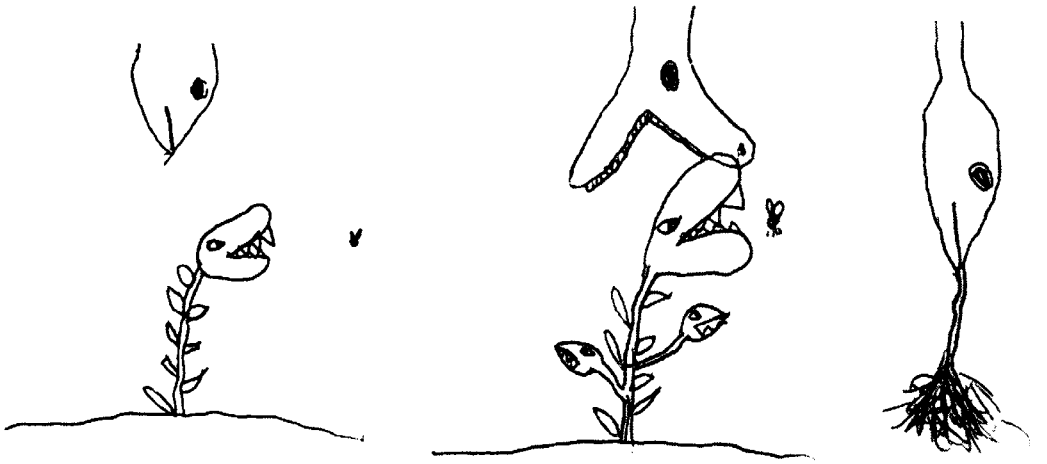

**Wolfenstein**. Morten, 7 år. Blyant og kopipapir. Morten gør status i computerspillene *Wolfenstein* og *Keen4*. Tegning og skrift er udtryk for situationer i spillene. »Notatet« forestiller ikke spillet, men opsummerer såvel væsentlig viden som muligheder.

## Tegning som visuel og social begivenhed

***Positioner og udveksling mellem positioner***

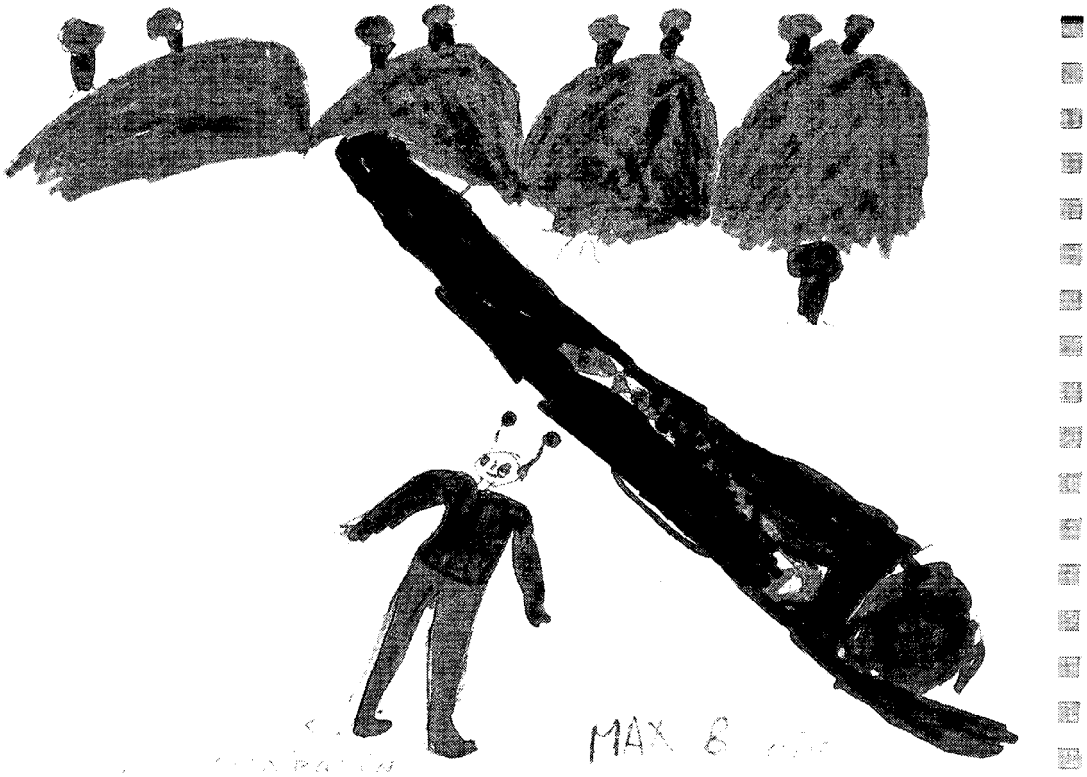
Tegning og begivenhed anskues fra forskellige positioner. Positionerne kan omhandle tidslige forhold, medier/materialer, organisering eller synsvinkler. Positionerne foregiver ikke tilsammen at kunne beskrive den visuelle og sociale begivenhed i sin helhed. Der kan derimod være tale om valgte snit, som supplerer hinanden, eller som står kontrasterende.

*Tegning som visuel og social begivenhed.*
*Positioner og udveksling mellem positioner*



**Kødædende plante.** Emma, 8 år. Uddrag af tegnefilm. Tegnefilmen indgår i videoen *Fisken i hængekøjen*. Tegningerne »virker« både som animation, når de holdes i hånden, og senere da de er scannet og redigeret digitalt sammen med videooptagelse fra processen. Børnene bruger viden og oplevelser fra film og tv. Tegning med blyant på papir udgør fx én position. Videomediet og dettes tidslighed udgør en anden.

*Tegning som visuel og social begivenhed.*
*Positioner og udveksling mellem positioner*

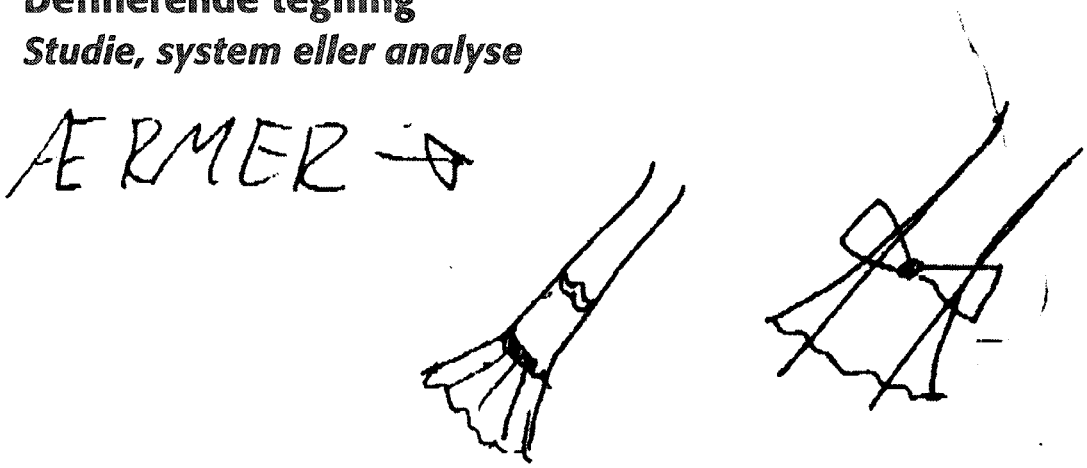



**Boa-slangen**. Børnegruppe, 6-12 år, Uunt Chiwias, Ecuador. Shuar-indianerbørn tegner under et af mine mange besøg. Børnene er meget fascinerede af boaslanger. Slangen er tema i kropslige lege i den nærliggende flod, den er del af fortællinger og traditionelle myter og endelig indgår den som del af børnenes tegninger. På tegningerne ses figuren *Chapolin*, der optræder i tv-udsendelser. Under mit besøg er børnelivet præget af markante positioner: fx jungleliv (der findes slanger), traditionelle myter, mediepåvirkninger og endelig min tilstedeværelse.

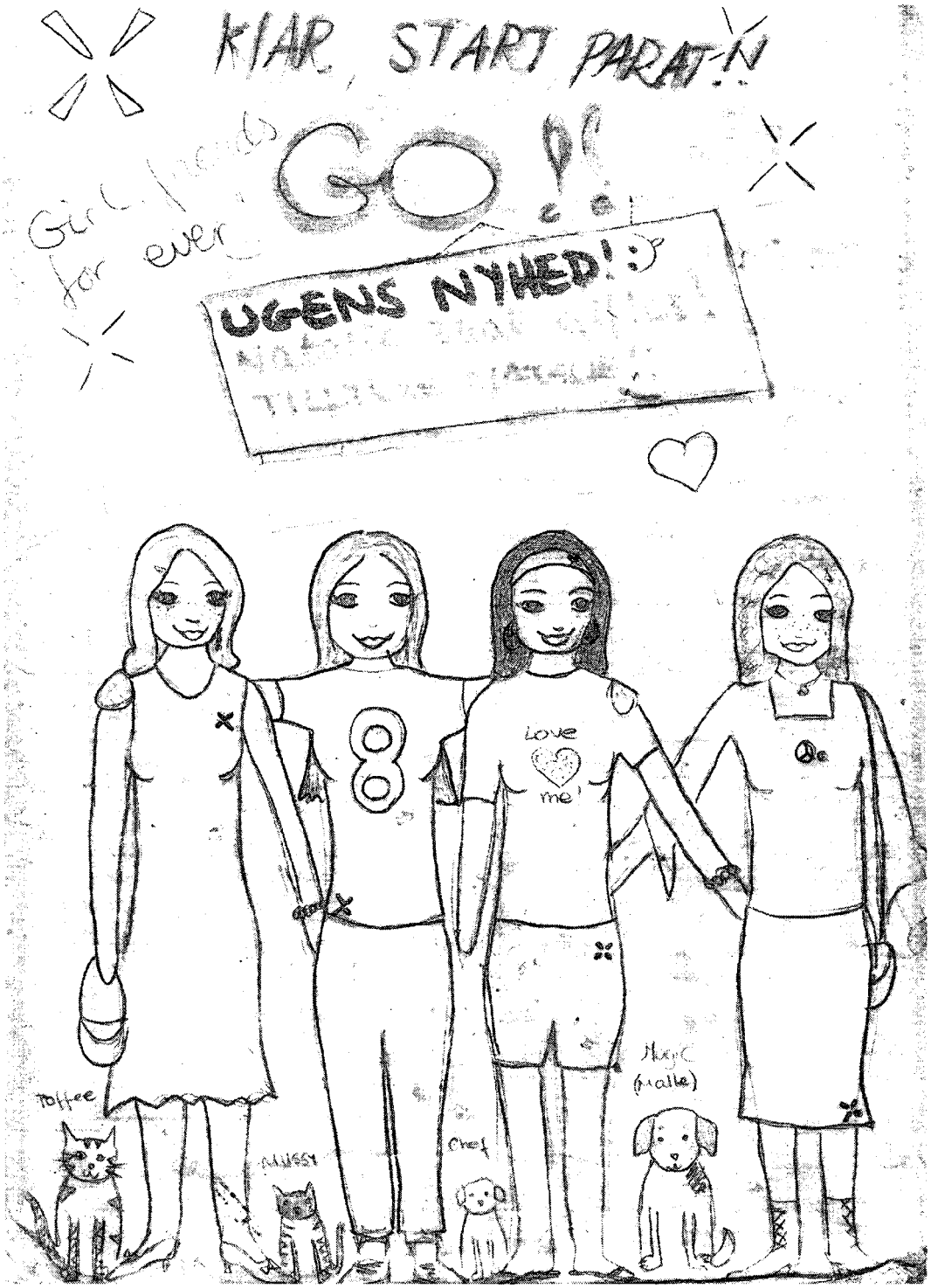
*Tegning som visuel og social begivenhed.*
*Positioner og udveksling mellem positioner*

**Den gale professor**. Silas, 12 år. Tegning, som forbereder optagelser til videoen *Den gale professor*: tegning og video udgør to af positionerne. Der er ikke tale om en egentlig drejebog, men nærmere en status eller et ideudkast til videoen. Silas oplyser, at baggrunden for tegningen er filmen *Det onde*, hvor klovnen bliver spillet af Jim Carrey. Robotten er inspireret af *Terminator 1*.

**Definerende tegning**
***Studie, system eller analyse***

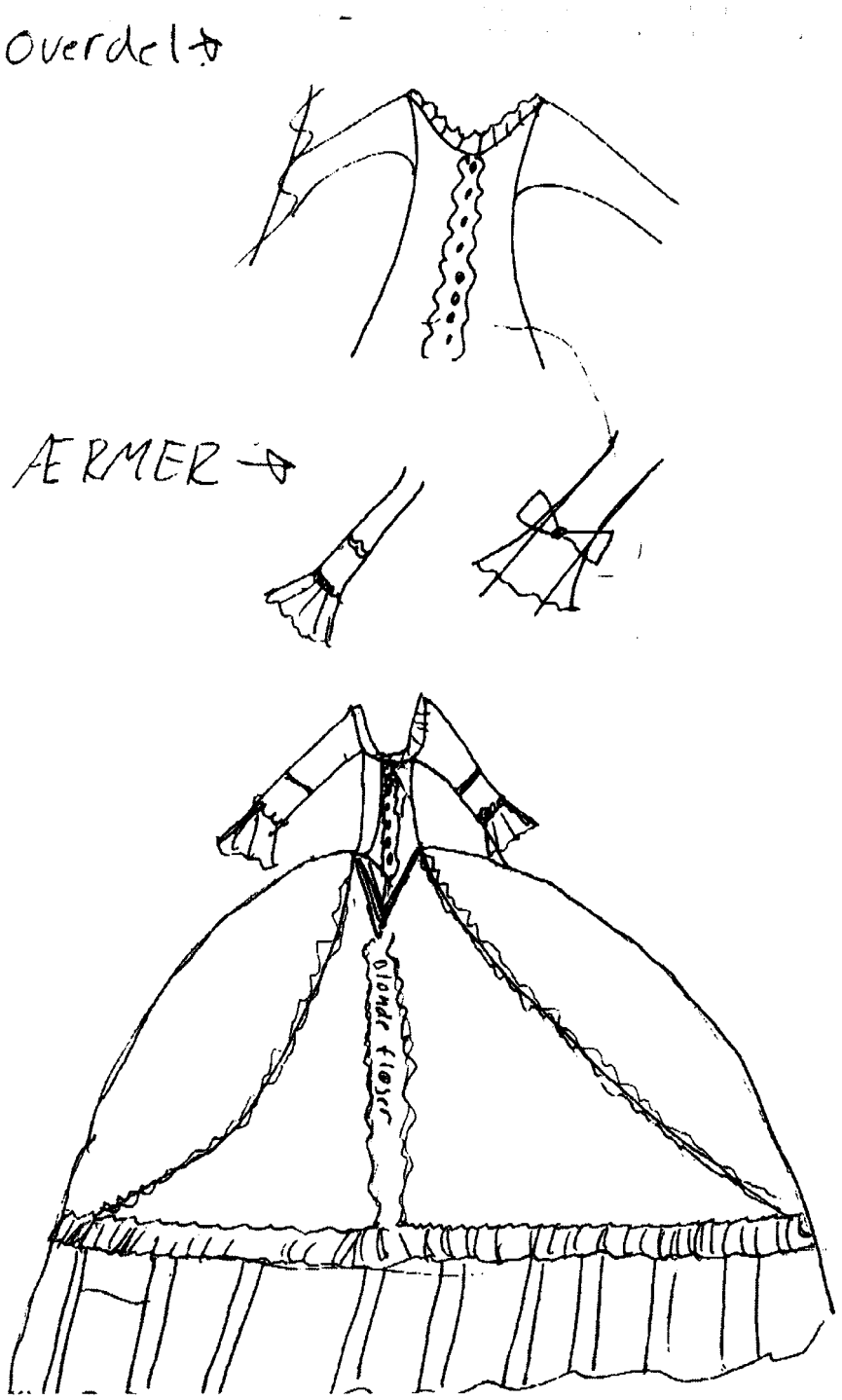



Tegneaktiviteten kan tage form af en iagttagelse af omverdenen; en tilgang, der netop forstår sig selv som tolkning. Et princip eller et system for tegningen kan være et centralt omdrejningspunkt, fx: kopiering, gentagelse, forvrængning eller bearbejdning af spor.




**Fire veninder.** Louise, 12 år. Tegningen er udført på bagsiden af Louises matematikbog. Umiddelbart synes de fire veninder at være »tegnet over én skabelon«. Men tegningen rummer varianter og præcise detaljer mht. fx hår, armstilling og fødder. Endelig har Louise tegnet de fire husdyr med hver deres særlige kendetegn.

*Definerende tegning. Studie, system eller analyse*




**Marie Antoinettes kjole**. Johanne, 11 år. Fax. I Annes og Johannes forberedelser til *En dronnings skæbne* indgik nøje studier af historiske kjoler. Undervejs i processen faxede Johanne denne tegning til Anne. Tegningen er en instruks: en del af en sy-vejledning i forb. m. udarbejdelsen af kostumerne.

**Et Pokémon-kort, *Raichu*.** Børn i alderen 7-10 år, SFO Risskov. Fotokopi og farveblyant. Astrid, 8 år, tog initiativ til at tegne konturtegninger af figurer fra Pokémon-kort. En tegning fyldte et A4-ark, og konturen stod klart og enkelt. Tegningerne blev fotokopieret og fordelt mellem Astrids kammerater. Børnene tegnede videre på kopierne, farvelagde dem og tilføjede nye figurer og fortællinger. »Definerende tegning« indgik i vekselvirkning med »Tegning som visuel og social begivenhed«.