

Samtale 1

med Niels Heie

ved Magnus Frederik Clausen

Interview med Niels Heie, lektor ved Danmarks Medie- og Journalisthøjskole. Niels Heie har flere udgivelser og artikler bag sig og forsker i eye tracking og relationen mellem tekst og billede.

Magnus Frederik Clausen: Hvornår i historien ser man grundlaget blive dannet inden for det felt, du arbejder? Hvor stammer det fra?

Niels Heie: Hvordan arbejdet med forholdet i mellem tekst og billede er startet, ved jeg faktisk ikke, men det er en problematik, jeg selv har haft for øje, så længe jeg har arbejdet med billeder. Før jeg kom ind i den grafiske branche, arbejdede jeg med film. Her tænker man det sproglige udsagn sammen med det ikke-sproglige udsagn. Det vil sige, at man hele tiden sætter de to udsagn i forbindelse med hinanden.

Da jeg så skiftede til den grafiske branche, blev jeg opmærksom på, at her tænkte man ikke de to udsagn simultant, hvilket betød, at der nogle gange var avisartikler med flotte billeder og glimrende overskrifter, men de passede bare ikke sammen. Og ganske langsomt blev det en problematik, der begyndte at interessere mig.

Igennem mit arbejde med sammenhængen mellem sproglige og ikke-sproglige udsagn er jeg begyndt at undersøge den i større og større historiske sammenhænge. Bl.a. er jeg begyndt at beskæftige mig med, hvordan man i maleriets historie har forholdt sig til denne tekst-billede-problematik. Her er det titlen på maleriet, der repræsenterer det sproglige udsagn. Hvis man fx ser på Da Vincis *Nadveren*, er det titlen, der gør, at man forstår, hvad der er for et måltid, man overværer.

I dit arbejde gør du brug af eye tracking. Kan du fortælle lidt om hvad det er, og hvordan du bruger det?

Eye tracking er en måde at registrere, hvordan øjet bevæger sig, når en person kigger på noget. Noget af det jeg arbejder med er at forsøge at producere noget teori, som gør det muligt at lave en meningsfuld analyse af øjenbevægelsesmønstre, sådan at vi – ud fra vores data fra eye tracking af folk, der ser på en bladforside, en reklame, en artikel eller noget helt fjerde – kan forsøge at forklare, hvorfor de forstod eller ikke forstod det budskab, de så på.

Men det er et problem, at vi, med de redskaber vi har i dag, ikke kan adskille, det man fokuserer på, fra det man er opmærksom på. For eksempel kan du sagtens være opmærksom på noget, som ligger ude i dit perifere syn, mens du ser på mig – og vi kan ikke registrere i dine øjenbevægelser, at du åbenbart ikke er opmærksom på det, du fokuserer på. Der er altså et skel mellem opmærksomhed og fokus, som vi ikke kan registrere, og det betyder, at vi får noget data, som vi ikke kan aflæse entydigt.

Om 5-10 år tror jeg, at man kan løse det problem. Der er en meget begavet eye tracker, der hedder Roger Johansson, som har arbejdet med øjenbevægelser og fantasi. Han har b.l.a. lavet et forsøg, hvor han satte mennesker til at se på et billede, de skulle huske, mens han eye trackede dem. Efter noget tid blev de bedt om at beskrive billedet, hvor han også eye trackede dem. Efterfølgende har han sammenlignet de to eye track mønstre – og her kan man se, at hvis der i billedet er en skål til venstre, så laver forsøgspersonerne en bevægelse til venstre med øjnene, når de snakker om skålen.

Du har tidligere omtalt det mest citerede eye track forsøg – hvad går det ud på?

Det et forsøg af en russisk psykolog ved navn Alfred L. Yar-

bus, som blev udført engang i 1960'erne, dengang der stadig var diktatur. Det betød, at han kunne arbejde med nogle forsøgsbetingelser, der var på grænsen til tortur. I forsøget dopede Yarbus øjenområderne på forsøgspersonen og satte nogle kontaktlinsesystemer på øjnene, hvorpå han monterede et ståltrådssystem, som fulgte øjnenes bevægelser, mens forsøgspersonens hoved var fastspændt. Det har nok ikke været så sjovt at være Yarbus' forsøgsperson, men det var dog kun én person, det gik ud over. Det betyder til gengæld også, at vi ikke har noget statistisk grundlag fra Yarbus' forsøg at bygge videre på.

Yarbus lavede b.l.a. et forsøg, som kaldes *Den uventede gæst*¹. Her præsenteres forsøgspersonen for et maleri af en mand, der træder ind af en dør til en stue, hvor der befinder sig nogle personer. Yarbus stillede forsøgspersonen en række spørgsmål, om hvor gamle personerne på billedet var, hvor velstående de var, hvad de lavede inden gæsten kom, bad forsøgspersonen huske deres tøj osv.

Yarbus' ståltrådssystem registrerede øjets bevægelser, mens forsøgspersonen så på billedet for at finde svar på spørgsmålene, og det viste sig, at spørgsmålet dikterer, hvordan billedet bliver aflæst. Det vil altså sige, at sproget er et filter, der kan bestemme dine øjnes bevægelser. Yarbus' forsøg er blevet gentaget i USA med moderne udstyr og uden tvang for nogle år siden, og her er der ingen tvivl om, at det faktisk hænger sådan sammen. Derfor ved vi, at så snart du sætter tekst sammen med et billede, og teksten opleves meningsfuld i forhold til det billede, du ser på, så dikterer den dine øjenbevægelser adfærd.

Betyder det, at der er et hierarkisk forhold mellem billede og tekst?

Jeg vil ikke kalde det hierarkisk. Det er mere ligesom yin og yang – en dynamisk relation: Det du ser på billedet, gør ordene konkrete, og det du finder i teksten, giver billedet mening.

En anden ting, jeg gerne vil ind på, som jeg ved, at du arbejder med i din undervisning, er gestaltlovene.

Jeg bruger gestaltlovene i min undervisning for bl.a. at gøre de studerende opmærksomme på, at vi ikke ser neutralt. Vi ser ikke som en maskine, men som mennesker der tillægger ting betydning eller mening. Hvis man fx præsenteres for tre cirkler på et papir, og to af dem er tættere på hinanden end den tredje, så oplever vi en gruppe med to cirkler og en gruppe med en cirkel. Når du ser mange af én type, så oplever du en gruppe – du har fundet ud af, at relationen imellem de her mange er af sådan en art, at du kan kalde dem en gruppe. Når du gør gruppen af ting til en større enhed, reduceres kompleksiteten. Der sker altså en form for abstraktion i aflæsningen, som tillægger ting mening, og i kraft af at det giver mening, reduceres kompleksiteten.

Hvordan er du blevet opmærksom på gestaltlovene i dit arbejde? Man snakker jo normalt om gestaltpsykologi.

Det ved jeg faktisk ikke. Gestaltlovene er opfundet i Tyskland omkring 1900-tallet og systemet fungerer inden for mange områder, bl.a. musik. Hvorfor er det, at otte toner kan opleves som en melodi, hvorimod andre otte toner opleves som otte adskilte toner? Det er den samme problematik. Når du komponerer visuelt, så relaterer du også størrelser i forhold til hinanden og i forhold til et format – og så begynder gestaltlovene helt automatisk at træde i kræft, uanset om du ved det eller ej.

Hvor mange forskellige gestaltlove er der?

Der er fire gestaltlove. Der er *Figur-Grund*, som er gestaltlovenes grundlov. Den går ud på, at du enten aflæser elementer som figur eller baggrund. Et godt eksempel er *Rubins vase²*, hvor du kun kan opfatte enten de to profiler eller vasen som figur – du kan ikke se profilerne og vasen samtidig. Derudover har du en *Lighedslov* og en *Nærhedslov*, som vi lige var inde på i cirkel-eksemplet. Til sidst har du *Closure*, der beskriver det, at du forestiller dig en helhed, du ikke kan se. Når du fx ser et portræt fra halsen og opefter, ved du godt, at personen også har en krop uden for billedet. Man lægger så at sige selv resten til, så man får en helhed.

Man kunne godt tage perspektivvirkning med som en femte gestaltlov: Så snart man oplever perspektivisk organiserede figurer, kommer man til at opleve dybe – der er ikke noget at gøre. Det er nok kun, hvis man kommer fra et sted i verden, hvor man aldrig har set et foto, at man vil opleve store og små figurer i et billede som værende lige tæt på. Normalt er det jo hierarkiet af store og små figurer, vi oplever som dybde.

I forhold til det her med menneskets evne til at tillægge ting mening og reducere kompleksiteten – altså at danne abstraktioner – kunne jeg godt tænke mig at høre, hvordan du bruger begreberne abstrakt og konkret. Mange billedkunstnere mener, at selvom du har at gøre med et supernaturalistisk maleri, har du allerede en abstrakt størrelse, da den tredimensionelle figur er omsat til en flade. Du aflæser jo virkeligheden i billedet anderledes, end du aflæser virkeligheden i et rum, hvor du selv agerer.

Jeg forstår godt denne skelnen, men det ændrer ikke ved, at hvis du ser et portræt af din kone, så ser du et portræt af din

kone. Der er ikke noget at gøre. Så selvfølgelig er det i teorisk forstand todimensionelt – der er fjernet en dimension – og i den forstand er det abstrakt, men vores perceptions-system er indrettet sådan, at det velvilligt lader sig snyde: Vi sidder og glør på billeder, som forestiller virkeligheden, og tror på, at den er der. Og der har perspektivet en fantastisk evne til at overbevise os om, at det vi ser på en skærm, har været der i virkeligheden.

For at vende tilbage til, hvordan jeg bruger begrebet abstrakt, så bruger jeg det fx for at beskrive et billede, der ikke forestiller noget genkendeligt. Her burde jeg nok egentlig bruge ordet nonfigurativt i stedet, da abstrakt er noget, der er resultatet af en abstraktionsproces, og det er også muligt at lave et billede, der ikke forestiller noget, og som ikke er et resultat af en abstraktionsproces. Derfor er nonfigurativt mere korrekt.

Jeg bruger ordet naturalistisk om fotografier, og ordet figurativt om billeder, der ikke er fotografier, men som forestiller noget. Nonfigurativt bruger jeg om billeder, der ikke forestiller noget.

Jeg har lige lavet en øvelse med de studerende, hvor de skulle vælge et fotografi, som de skulle lave en ikke-naturalistisk udgave af. Når man ser fotoet, som var udgangspunktet, og tegningen i forhold til hinanden, er det tydeligt, at fotografiet viser noget, man har kunne se i virkeligheden, og at tegningen viser noget, nogen har haft en fantasi om.

Det er interessant at se på opfattelsen af naturalistiske billeder. Mange finder malere der er supernaturalister interessante, fordi de med deres menneskelige krop har formået at lave no-

get, der virker som om, at det er en maskine, der har lavet det. Det viser jo en fantastisk kropslig kunnen, som de fleste går på røven over. Det tyder på, at vi er meget optaget af at aflæse andres menneskers fysiske formåen. ”Ej hvor er de dygtige”, vil man ofte sige om naturalister, og det er selvfølgelig fordi, man kan aflæse, hvad deres krop er i stand til. Det er svært, når man ser et abstrakt eller nonfigurativt maleri, medmindre man er specialist eller kunstner. Som almindelig tilskuer, har man ikke adgang til at forstå den kunnen. Det har man, når man ser en naturalist.

Da vi tidligere snakkede om forholdet mellem billede og tekst, var vi inde på, at det først er når, billedet akkompagneres af en tekst, at det kan begynde at agere illustration. Men hvad med et maleri med en titel – vil du også kalde det for en illustration?

Nej det vil jeg ikke, men teksten og billedet har stadig samme forhold. For mig at se er relationen den samme, hvad enten der er tale om et maleri, som har en titel, eller der er tale om et billede på forsiden af en bog, som har en hel tekst på mange tusinde sætninger knyttet til sig. Det er stadigvæk samme tekst-billede-forhold.

Når relationen fungerer, ser vi Yarbus' fænomen i aktion, nemlig at teksten dikterer, hvordan vi aflæser billedet. Den sproglige indgang er med andre ord afgørende for, hvordan du læser et billede. I Yarbus' forsøg spørger han fx forsøgspersonen om, hvor menneskene på billedet er, og så bruger personen sine øjne til at finde informationer i deres kroppe, hvordan er de afbilledet osv. og sammenligner det med den viden, personen har om kroppe, og hvordan de udvikler sig, når de bliver ældre. Ligeså med *Nadveren*, som vi snakkede om før. Her er et maleri af nogen, der sidder og spiser, men

det, at der står *Den Sidste Nadver* nedenunder, vil sige, at det er et helt specielt måltid ud af alle de milliarder måltider, som er blevet indtaget i verdenshistorien. Det betyder selvfølgelig, at du aflæser relationen mellem personerne på billedet anderledes, end hvis der havde stået *Bestyrelsen i Rotary* i stedet.

Det vil sige, at den måde, sproget dikterer øjnene på, afhænger af en personlig referenceramme?

Ja, det er klart. Hvis man ikke ved, hvad fx nadveren er, så oplever man det som et almindelig måltid. Men hvis du ved, at det er et centralt begreb i den kristelige forståelse af tilværelsen, så ved du også, at det er et specielt måltid, som er blevet afbilledet.

I din bog *At tale til øjet* beskriver du, hvordan vores referencepunkter bliver aktiveret indenfor brøkdeler af et sekund, så snart vi bliver præsenteret for et billede eller en tekst. Der er altså tale om en aflæsning, der sker her og nu. Hvad hvis vi udvider tidsspændet for koblingen mellem det læste og vores referencepunkter til et døgn, en uge eller mere? Hvis jeg nu fx læser en tekst i dag, og om en uge ser jeg et billede, der agerer illustration – og der falder brikkerne på plads. Hvilken form for læsning har vi så? Er det den samme læsning af et tekst-billede-forhold, som vi tidligere har været inde på, eller er det noget andet?

Det er et meget sjovt eksempel. Der er en engelsk kognitionsforsker, Richard Gregory, der bl.a. har skrevet nogle meget betydningsfulde bøger om det at se i 60'erne og 70'erne, bl.a. *The Intelligent Eye* og *Eye and Brain*. Han bruger et begreb, han kalder *objekthypotese*. Han siger, at vores bevidsthed indeholder x antal hypoteser om forskellige genstande, fx mælkeflasker, kontorstole, bøger, chefer, bøgetræer osv. Disse

objekthypoteser er en akkumulering af vores oplevelser med denne genstand. Fx har jeg en objekthypotese om mikrofoner og vinduer, som er knyttet til min erfaring med disse typer af objekter. Når jeg møder et visuelt udsagn om en genstand, aktiveres min objekthypotese om denne. Her kan der så ske et sammenstød mellem min objekthypotese og objektets udsagn. Det vil føre til et dilemma, da jeg ikke kan relatere min erfaring, til det jeg ser. Hvis jeg vælger at anerkende eller acceptere det nye, jeg får at vide, får jeg revideret min objekthypotese.

Når du læser en tekst, består den af x antal sætninger, og hver sætning afsluttes af et punktum. Punktummet afgrænser x antal ord, som du sætter i relation til hinanden i din bevidsthed, og når du har forstået ordene i sætningen, læser du videre. Nogle gange er det med mange elementer, andre med få. Det jeg kan sige til dit spørgsmål er, at det er meget indviklet – specielt i dag, hvor vi har alle de her modaliteter, vi kan aflæse sammenhænge i. Det vil sige, at det er svært at sige, hvornår en relation stopper, og hvornår den fungerer – hvordan forstår jeg tingene i relation til hinanden, og hvornår skal punktummet sættes?

Det kan vi måske også snakke om, hvis vi kigger på kunsten. En skulpturs form ophører ved gulvet eller soklen, og et billede er afgrænset af en ramme. Men der kommer et andet forhold i spil, når du ser en hel udstilling med flere værker. Individuelt kan de betragtes som selvstændige værker, men de indgår i en samlet fortælling ligesom sætningerne i en bog. Selvom kunsten er nøje placeret i rummet af en kurator eller kunstner, så vælger du selv, hvilket billede du vil kigge på først, hvor lang tid osv. Det vil sige, at du kan lave ufatteligt mange forskellige aflæsninger.

Ja og det er helt oplagt, at den fysiske kvalitet er meget betydningsfuldt for vores måde at aflæse på. Sidst jeg oplevede noget, der kunne minde om det, du beskriver, var da jeg besøgte Edvard Munch-udstillingen i Aarhus, hvor jeg gik fra billede til billede til billede. Dels bekræftede de mange billeder min oplevelse af, at Munch er en fantastisk maler, og det var en meget stor oplevelse at se alle billederne.

De enkelte billeder på udstillingen aflæser jeg tekstmæssigt, dvs. i forholdet mellem titel og motiv. Men summen af de mange billeder bliver til noget, der ikke har en titel, andet end en titel jeg selv kan putte på Edward Munchs billeder – altså en tekst jeg selv finder på. Denne tekst bruger jeg også, når jeg skal fortælle nogen, at jeg har været på Edward Munch-udstilling.

Hvis der står noget om Munch-udstillingen i avisen, fx en anmeldelse af udstillingen, så er det igen et tekst-billede-forhold. Anmeldelsen er en tekst til nogle billeder, man kan gå ind og se på udstillingen. Det er nøjagtig det samme. Tekst-billedemekanikken forekommer alle steder, fra et pasfoto med navn til det sextinske kapel og andre mere komplicerede emner. Jeg mener, at det er en universel relation, og at de to skal tænkes sammen – eller at de kan tænkes sammen. Jeg tror godt, at en tekst kan klare sig uden billeder, men jeg tror ikke, at et billede kan klare sig uden tekst. Hvis det kan, så er det fordi, du selv skriver teksten.

Hvad med værket uden titel?

Så kaldes det jo værket *Uden titel*.

Så et billede vil altid spørge efter en tekst, når vi læser det?

Man viser altid noget med et billede, og når man viser noget, så findes der en sproglig bevidsthedsmæssig baggrund for

det: det her er underligt, spændende, dejligt, eller hvad det nu kan være. Der vil altid være en bevidsthed, der har set det, der er blevet skabt et billede af.

Jeg er begyndt at definere at "læse" som at forstå, hvad man ser. Definitionen indebærer, at der også er noget, som man kan se, men som man ikke kan forstå. I så fald ved du bare ikke, hvad det er, du har set. Herfra kan du så begynde at gå på opdagelse for at finde frem til en løsning på dit forståelsesproblem. Det kan du gøre ved at italesætte, hvad det ligner, og dermed skaber du en tekst-billede-relation.

Et andet og meget konkret eksempel kunne være de kinesiske skrifttegn. Hvis du ikke kender sproget og tegnenes former, så kan du ikke aflæse det. Du kan godt se det, men du kan ikke forstå det, og derfor kan du ikke læse det. I stedet kan man så fx gå æstetisk til værks og forholde sig til om man synes, at det er pænt.

Teksten der kommer ud af det interview, vi laver nu, bliver præsenteret i en bog, der bliver udgivet til den udstilling, jeg arbejder på pt. – her skabes også et tekst-billede-forhold. Om det kommer til at være læseligt er ikke til sige endnu, men vi snakker trods alt om kunst og billeder. Det bliver spændende at se, hvordan det fungerer sammen.

Ja, bestemt. Men den tekst, vi er i gang med at skabe nu, har den kvalitet, at den er billeder af noget, nogen har sagt. Det vil sige, at vi har en situation, man kan forestille sig, og som der kunne være et billede af. Så der er tekst-billede-relationen også til stede. Den er implicit og ikke gjort synlig, men den er der hele tiden.

Jeg er som noget nyt også begyndt at arbejde med argumentation, da jeg tror, at man kan forstå tekst-billede-relationen som et argument. Med det mener jeg, at de to størrelser i forhold til hinanden danner et argument. Et eksempel kunne være, at et billede viser et individ, og at teksten kategoriserer det individ, som er på billedet. I dit pas fx er der et billede af dig, og dit udseende er beskrevet med tekst. Men man ved jo ikke, at det er dit udseende, før man ser dit navn. Navnet og personen – tekst og billede – sat sammen danner et argument om, at personen ser sådan ud, har det her personnummer og er så og så høj. Det vil sige, at det der er på billedet – motivet – er det, du kommer med en påstand om i teksten.

At tænke i argumenter på denne måde gør det muligt at sætte udtryk sammen, så de giver en sammenhæng, når man ser fra det ene til det andet. Netop det at skabe sammenhæng er det sværeste, når vi skal lære at lave vellykket kommunikation. Jeg tror, at det at tænke i argumenter gør det muligt for skaberen at lave en tekst-billede-kobling rigtigt velfungerende.

Picasso gør i *Guernica* det fuldstændig forrygende, at han tager navnet fra en by, men ikke viser den. Der er nogle huse, som ikke har noget med byen Guernica at gøre, men maleriet deler navn med et sted, der har en historie, som er grusom. Derfor er det, der foregår i billedet, også noget grusomt, men man ser ikke, hvad det er. Hændelsen i billedet ser ud til at ramme alle med den samme påvirkning. Dyr og mennesker – alle er de genstand for den samme grusomme påvirkning. Derfor bliver billedet en metafor for det som skete i det virkelige Guernica. Billedet *Guernica* bliver således også et argument: Picasso har taget denne scene og gjort den til et belæg

for påstanden om, at det er Guernica.

Tror du, at der vil komme nye former for aflæsninger i fremtiden, hvor mennesket fx vil være i stand til at lave nye koblinger? Sproget er jo noget, vi har udviklet igennem mange tusinde år.

Et eller andet skal der nok ske. For nylig læste jeg faktisk i en artikel, at vi bliver dårligere til at se, da vi laver færre ting med vores hænder. Pointen var, at når du forstår det, du ser, så er det fordi, du har en erfaring med det. Det vil sige, at den taktil kvalitet – tingenes mærkbarhed – har betydning for det, du forestiller dig, når du ser dem. Så hvis du ikke har mærket noget, hvad ser du så?

Vi talte før interviewet om, hvor teknisk dygtig man var til at male, inden fotografiet blev opfundet. Dengang havde de en kæmpe taktil erfaring, og det var et must at kunne skabe billeder, der kunne formuleres tredimensionelt. Så med hensyn til fremtiden kunne man godt forestille sig, at vi med vores manglende berøringserfaring kommer til at kunne se mindre og mindre. Selvfølgelig aldrig sådan at vi mister vores synsevne, men forstået på den måde at vi ikke forstår fx et fotografi, fordi vi ikke kan forholde os til, hvad det repræsenterer.

Det du nævner her, beskriver Broby-Johansen også i sin bog Hverdagskunst-Verdenskunst. Her skriver han om jægersamfundet og deres malerier, som man har fundet i nogle grotter i Spanien. Broby argumenterer for, at grunden til, at de dengang for 30-20.000 år før vores tidsregning var så gode til at male, var, at de her jægere ikke beskæftigede sig med meget andet end at komme ud og få

fingrene i nogle ting, se på ting, jage og så male. Der er i hvert fald ikke beviser for, at de har lavet meget andet. Derfor mener han, at de har opbygget en enorm visuel erfaring i kraft af deres krop og deres interaktion med de dyr, som de har afbilledet.

Ja, her ser man jo den taktile erfarings betydning. Det samme gør sig gældende i forhold til fx kalligrafi og skriftdesign. Her er det også nødvendigt at oparbejde en taktil erfaring med skriften, dvs. selv at tegne den i hånden, for at opnå en forståelse af bogstaverne og deres indbyrdes forhold. Her på skolen er det i dag et problem, at vores elever ikke har samme forståelse for bogstaverne som tidligere. Det skyldes simpelthen, at de ikke arbejder ”analogt” med kalligrafi og skrift.

Jeg vil gerne vende tilbage til den tidsfaktor, jeg var inde på tidligere. Vi kan tage aflæsningen af bøger, og tiden fra vi lukker én bog, og til vi åbner en ny som eksempel: Kan vi være farvet af den første bog, som derfor påvirker vores læsning af bog nummer to?

Du tænker på, hvor længe en given viden er aktiv? Det er ikke noget, jeg beskæftiger mig med i min forskning. Her er det kun den umiddelbare virkning, jeg kigger på – i eye tracking arbejder vi altid med de samtidige tekst-billed-forhold. Men jeg kunne sagtens forestille mig, at man kunne arbejde med dem forskudt: Teksten kommer nu, og så kommer billedet om en måned. Her kunne man arbejde med de der indsigter, hvor ting pludselig hænger sammen.

For tiden læser jeg Shakespeare på dansk, fordi de nye oversættelser er så fantastiske – og pludselig står der *Den enes brød den andens død*, en sætning jeg har hørt, fra jeg var barn, der nu optræder som en replik i en Shakespeare bog. Så bliver jeg jo fuldstændig elektrisk.

Når jeg møder en sætning som denne, som jeg har kendt, siden jeg var ti år gammel, sker der en fantastisk kobling til den erfaring, jeg har med denne sætning, nu hvor jeg lige pludselig lokaliserer, hvor den er fra. Oprindelsen til sproget er ukendt, vi bruger det bare, og lige pludselig får denne sætning en identitet – en ophavsmand. Det bliver en stærk oplevelse i min bevidsthed. Jeg tror det samme kan ske med et billede, man har set, og som har været tekstløst. Her kan man godt komme til at se en eller anden ordkombination, som får dig til at tænke på billedet, fordi tekst og billede passer godt sammen. Deres indhold matcher godt eller skaber en forståelsesenhed – de to i forhold til hinanden. Det er jeg sikker på foregår hele tiden. Det kunne være sjovt at gøre sig det bevidst.

Noter.

1: Eye track forsøg udført af Alfred Lukyanovich Yarbus.

Yarbus (1914 -1986), russisk psykolog og pionér inden for studier af øjenbevægelser. I forsøget *Den uventede gæst* iagttog forsøgspersonen et maleri af den russiske maler Ilya Repin fra 1884. Yarbus stillede forskellige spørgsmål under forsøget, hvor han efterfølgende registrerede forsøgspersonens øjenbevægelser. En række af de spørgsmål, der blev stillet under forsøget var følgende:

- (1) Undersøg billedet frit. (2) Estimér familiens materielle status. (3) Bestem personernes alder. (4) Bestem familiens aktiviteter forud for gæstens besøg. (5) Husk personernes tøj. (6) Husk personernes og objekternes placeringer i rummet. (7) Vurdér hvor lang tid den uventede gæst har været væk.





(1)



(2)



2: *Rubins vase*, udviklet af den danske psykolog Edgar Rubin omkring 1915.

Figuren viser det psykologiske fænomen, at man ikke kan opleve en figur uden samtidig at opleve dens baggrund. Figuren kan enten opleves som en hvid vase på sort baggrund eller som to ansigter på en hvid baggrund; de to figurer (hhv. vase og ansigter) kan ikke opleves samtidigt.

