

Kunst - semiotiske beskrivelser

Semiotik

Kunst – semiotiske beskrivelser, udgør en kognitiv og morfodynamisk tilgang til kunstværket og den æstetiske oplevelse generelt. Bogens forfatter ligger vægt på, at analysen og beskrivelsen af kunstværket først og fremmest skal tage sit udgangspunkt i objektet som det fremtræder, frem for i de fornemmelser og indfald det æstetiske objekt eventuelt måtte vække i beskueren. Den er derfor et forfriskende pust indenfor en disciplin, som ellers har en forsmag for de mystiske ursuppeforhold ved kunstværket, som man ikke kan tale om og da slet ikke percipere.

Peer F. Bundgård. Kunst - semiotiske beskrivelser af æstetisk betydning og oplevelse. Haase & Søn. 232 sider. 2004

af Jakob Simonsen

Semiotikeren Peer F. Bundgårds nye bog *Kunst - semiotiske beskrivelser af æstetisk betydning og oplevelse* er en samling af tekster af morfodynamisk og kognitivt semiotisk tilsnit, som er blevet til i en periode fra midt i halvfemserne og frem til i dag. Der er hermed, som forfatteren også selv bemærker, i højere grad tale om en tekstsamling end om et egentligt sammenhængende videnskabeligt værk - forstået som udfoldningen af en central tese efterfulgt af dens systematiske underbygning fra A til B. Når dette er sagt, skal det dog tilføjes, at teksterne i bogen udviser en usædvanlig homogenitet der udfolder sig omkring to centrale temaer: æstetiske objekter, eller i bogens jargon: 2. gradsfiguration, på den ene side og refleksioner over naturen og grundlaget for den semiotiske beskrivelse og metodes vilkår på den anden. Det er samtidig disse temaer, som i nævnte rækkefølge i grove træk opdeler bogen.

Den første tekst i samlingen udgør en diskussion af den franske matematiker René Thoms naturfilosofiske tænkning og dens forhold til hans meget sparsomme, men dog eksisterende betragtninger over det æstetiske. Vi introduceres blandt andet for Thoms begreb om strukturel stabilitet, der er en teori om det fysiske substrats formmæssige udfoldelse, der udgør hovedhjørnestenen i den ontologi, som alle bogens tekster hviler på. Det

fysiske substrat er rigtig nok på grund af sin irreversible tid kendetegnet ved den flyden og brusen, der virker så forførende på humanister generelt og æste-tisk orienterede af slagsen i særdeleshed. Vores fænomenologiske diskretisering af det fysiske substrats brusen er dog ikke et resultat af rent subjektive processer, af åndens formning af stoffet, men udspringer derimod af stabiliseringer i stoffet selv, dvs. af en fænofysik, som virker begrænsende i forhold til organiseringen af vores kognitive system, og som består i et meget begrænset antal af det, som Thom kalder bevarende principper eller elementærkatastrofer.

Det naturlige spørgsmål bliver efterfølgende, hvordan en teori, som så udpræget fokuserer på de almene principper for formens udfoldelse, kan sige noget relevant om noget så notorisk singulært som et kunstværk. Thom tager udgangspunkt i en gestaltagtig ide om en æstetisk helhed, der er mere end summen af sine dele, og som besidder det, han kalder en harmonifunktion, der er fænomenologisk reel. Harmonifunktionen hænger sammen med begrebet prægnans, som betegner investeringen af en slags kraft – og her er vel at mærke ikke tale om kraft i fysisk forstand – i en synlig salient form, hvilket er forudsætningen for en meningsartikulation. Et kunstværks intelligibilitet udspringer af de bevarende princippers regulering og stabilisering af prægnanskonflikter. Harmonifunktionen er ikke noget, som bestemmer værket substantielt, men er derimod udtryk for de morfologiske principper, der strukturelt begrænser og dermed muliggør dets æstetiske mening. Oplevelsen af skønhed udspringer af en overensstemmelse mellem en aktiv og bevidst perception og en passiv skematisering; en overensstemmelse mellem det, der gør billedet synligt for øjet, og det som gør billedet tilgængeligt for bevidstheden.

Fordelen ved en sådan tilgang til billedet er ifølge Bundgård, at den forholder sig strengt rationelt til sit objekt, og at den tilkender synet og den æstetiske forståelse en fornuftsmæssighed, der gør den i stand til at forholde sig til den indre struktur af det æstetiske objekt. Frem for at vælte frem fra et eksistentielt urdyb i beskueren opstår den æstetiske følelse derimod af måden, hvorpå billedet fremtræder som et resultat af sin indre organisering.

Bogens næste tekst er opdelt i følgen-de tre afsnit, der – som forfatteren også selv peger på – hver besidder en vis autonomi: en redegørelse for barokbegrebet, en fremlægning af Deleuzes fortolkning af dette begreb og afsluttende en udvikling af begrebet 2. gradsfiguration.

Et generelt træk ved den diskurs, der søger at beskrive *det barokke* som sådan, er, at den lader sig indfange af den heterogenitet, som er

kendetegnende for dens genstande. Den sigter ifølge Bundgaard ikke efter genstandens transcendens men derimod efter subjektets langt mere intense transcendens. En sådan diskurs opfatter den barokke genstands konfliktuelle figurer som fænomenologisk og ontologisk utilgængelige.

Denne tilgang til genstanden modstiller Bundgård sig, idet han mener, at det bør være muligt at beskrive de synlige egenskaber ved den form for konflikt, man finder mellem genstandene i de barokke kunstværker. En sådan beskrivelse af det barokkes synlige fremtrædelser mener han, at Deleuze har været godt på vej til at udvikle i sin bog *Le Pli*. Deleuze går ud fra en Leibnizsk distinktion mellem små uendelige og store endelige perceptioner, der kommer til at afspejle den barokke distinktion mellem kræfternes brusen og harmoniens former. Ifølge Deleuze artikulerer det barokke ikke dette forhold bevidstløst, men derimod neutralt; det er ikke fokuseret på den materie, som foldes og heller ikke på den form, som bliver foldet, men derimod netop på selve folden, som opstår imellem disse to poler. Folden er en konstans i sine egne variationer og henviser ikke til strukturelle betingelser for materiens organisation i distinkte former. Den barokke genstand er netop det objekt, man finder imellem massernes rene dynamik og formernes tilsynekomst. Det henviser til måden, hvorpå noget uendeligt udfoldes i et endeligt subjekt. Følelsen opstår her på samme måde som hos René Thom, som et resultat af objektets synlige træk, om end den ontologiske begrundelse for dette forhold er en noget anden. Hvor fremtrædelserne hos Thom var udtryk for den fænomenologiske begrænsning af det fysiske substrat, er de hos Deleuze - i form af folden - udtryk for en spontan stabilisering i den dynamiske grund selv og derfor relative. Det barokke bliver, som Bundgård bemærker, således igen forankret i en negativ almen grund, hvori foldens positive fænomenologiske status igen opsluges. Det er denne negative bestemmelse af folden, som Bundgård vender sig imod, idet han mener, at man snarere skal definere denne perceptuelt tilgængelige genstand positivt, som det han kalder en figur, der er en størrelse, som både er forskellig fra den rene ideale form og fra kræfternes dynamik. Den enkle definition på figuren er simpelthen: En størrelse, som skiller sig ud på en baggrund. Formen derimod defineres som en sammenligning af forskellige fortløbende fremtrædelser af en figur. En overgang fra en form til en figur svarer ifølge Bundgård til en reduktion af det symbolske til noget rent ikonisk, og denne ikoniske figur kan videre optages af billedets teksturer, der er i stand til at producere det, han kalder 2. gradsfigurer, der er udtryk for konstellationer af mikro-topografiske planer, hvor det repræsenterede motiv fremstår som en ren præsentation af en given overflade, en ren abstrakt fremstilling.

Den næste artikel i samlingen udgør et forsøg på gennem en konkret analyse at elaborere og præcisere begrebet 2. gradsfiguration. Analysens objekt er her nogle billeder af den danske maler Wilhelm Hammershøj, og fokus lægges i forlængelse af den foregående diskussion på forholdet mellem deres repræsentations- og præsentationsniveau. Den æstetiske følelse, som man kan opleve i mødet med et malet kunstværk, udspringer ifølge Bundgård af den spænding, som udspilles imellem dets repræsentative og dets præsentative organiseringer; en spænding, som han i modsætning til normen tildeler en autonomi, idet den opfattes som konflikten globale fremtrædelse. Og i forlængelse af tankerne fra de foregående artikler anses dens autonomi ikke som en egenskab ved subjektets forestillingsevne, men derimod som en egenskab, der udspringer af genstandens formelle og synligt fremtrædende organisering.

Den efterfølgende tekst er et forsøg på at fremdrage hovedlinierne i den polske fænomenolog Roman Ingardens opfattelse af den æstetiske oplevelse. Denne opfattelse er først og fremmest interessant af to årsager: For det første fordi den på mange måder er sammenfaldende med Bundgaards ide om 2. gradsfiguration og for det andet fordi, man hos Roman Ingarden – i forlængelse af den tidlige Husserl – finder den samme radikalt realistiske fortolkning af fænomenologien, som bogens forrige afsnit har forfægtet. Artiklen diskuterer desuden indledende principperne og mulighedsbetingelserne for korrekte beskrivelser af genstande som tema, hvilket også tages op i det følgende afsnit i bogen.

Som sagt kredser den efterfølgende artikel om principperne for en adækvat beskrivelse. Det drejer sig om at finde redskaber, som gør én i stand til at beskrive sin genstand – i dette tilfælde en litterær tekst – og ikke de følelser, som eventuelt måtte være forbundet med oplevelsen af den. Man skal ifølge Bundgård ud fra direkte undersøgelser finde ud af hvilke beskrivelsesgrupper, der er relevante i forhold til genstanden. Det, han kalder en beskrivelsesgruppe, er en logisk homogen enhed, som enhver detailanalyse må indskrive sig i, og ud fra hvis væsen genstanden kategoriseres. Genstanden kan ifølge Bundgård ikke fremtvinge anvendelsen af en bestemt beskrivelsesgruppe, men kan dog forhindre anvendelsen af en hvilken som helst af slagsen. Problemstillingen konkretiseres afsluttende gennem en grundig analyse af novellen "Fin de etapa" af den argentinske forfatter Julio Cortázar.

Efter denne undersøgelse af beskrivelsens vilkår følger en artikel om Gaston Bachelard, i hvilken Bundgård argumenterer for, at den dikotomi mellem fænomeno-poetiske og fænomeno-tekniske studier man finder i

hans forfatterskab, er udtryk for to forskellige tilgange til et og samme ydre fremtrædende objekt og derfor ifølge denne læsning udspringer af forhold ved undersøgelsernes objekt selv. Teksten retter sig mere specifikt mod det, som betegnes *detaljen*. Detaljen er genstanden for den fænopoetologiske del af Bachelards studier og henviser til en form for diskontinuitet, som muliggør tingenes intelligible fremtrædelse. Afdækningen af detaljens principper foregår gennem studiet af poetiske billeddannelser, som ifølge Bachelard udpeger detaljen og gør den evident eksisterende. I det hele taget åbner denne fortolkning af detaljen og billeddannelsen nogle interessante perspektiver i forhold til eksempelvis de amerikanske kognitivisternes teorier om mental space blends og metaforer, idet den funderer billeddannelsen realistisk i genstandenes konkrete fremtrædelser frem for den mere vage og til dels uforklarede realisme, man finder i nævntes begreb om embodiment.

Den følgende tekst i samlingen kredser om den tyske semiotiker Ernst Cassirer og hans begreb om symbolsk form, der henviser til måden, hvorpå mennesket er i stand til kulturelt og socialt at organisere de objektivt fremtrædende genstande gennem forskellige tegnsystemer. Målet med artiklen er først og fremmest at vise, i hvilken forstand man kan opfatte kunsten som et eksempel på en bestemt type symbolsk form. Kunsten hænger hos Cassirer nært sammen med den mellemste af tre symbolniveauer, der uden at udgøre et hierarki afspejler en gradvis adskillelse af form og stof. I kunsten finder man en løsrivelse fra et umiddelbart betydningsunivers; en løsrivelse, som gør subjektet i stand til at erkende de egenskaber og forhold, som gør objektet betydende. Dette forhold forsøger Bundgård afsluttende at illustrere gennem en konkret analyse – i en Cassirer-Panofsky ånd, som han udtrykker det – af El Grecos maleri *Uddrivelsen fra templet*.

Den næste artikel er en læsning af den franske digter Paul Valerys altomfattende, men samtidigt fragmentariske værk som udtryk for en eksemplarisk om end uorganiseret form for kognitiv forskning. Ifølge Bundgård var genstanden for Valerys mange-facetterede system altid den menneskelige tænknings funktionsmåde, sådan som den realiseres i et biofysisk system, i kroppen og i et givet fysisk miljø. Han mener, at der må findes en samlet struktur, der gør kroppens substantielt forskellige funktioner til en helhed; en formel enhed, som det ifølge Valery kun er muligt at beskrive tilfredsstillende gennem matematikken, idet han anser de sproglige beskrivelser – som anvendtes indenfor eksempelvis psykologien – for alt for vage og upålidelige. På den måde finder man i Valerys fragmentariske og nådesløst tværfaglige værk et strengt krav om stringens og formel

homogenitet, som på mange måder – uden dog at være i besiddelse af de fornødne matematiske redskaber – foregriber Thoms katastrofeteoretiske projekt, som det blev beskrevet i begyndelsen af bogen.

Bogens afsluttende artikel sammenfat-ter nogle af de overordnede metodologiske principper, der har fungeret som ledetråd for bogens forskellige undersøgelser og diskuterer endvidere mulighederne for en tværfaglig kognitionsforskning, hvilket for Bundgård næsten er et pleonasme. En tilnærmelsesvis homogen tværfaglighed, der inddrager alle aspekter af den menneskelige betydningsdannelse, er det, der hos Bundgård står som forbilledet for en kognitionsvidenskab, og det er netop eksemplariske forsøg på dette, som man finder hos de i bogen kommenterede tænkere (i en mere end almindelig bred forstand af ordet): Thom, Bachelard, Cassirer, Valery.

Overordnet fremstår bogen derfor som en særdeles perspektivrig refleksion over semiotikkens og kognitionsvidenskabens principper og vilkår. Den mere radikale realisme, som man finder i Bundgårds tilgang til den menneskelige tænkning generelt, forsyner en sådan forskning med den nødvendige teoretiske og ontologiske sammenhæng, som man altid vil savne i de forskellige vitalistiske og relativistiske forsøg ud i samme disciplin. Som tidligere nævnt muliggør den morfodynamiske tilgang, som er bogens ideal, ligeledes en mere radikal fundering af det embodimentbegreb, som i disse år er blevet så dominerende indenfor megen kognitiv forskning.

Hvad angår ideen om 2. gradsfiguration, udgør den en tiltrængt formalisering og dermed afmystificering af forestillingerne om den æstetiske oplevelse. Det er forfriskende med analyser, der tager hensyn til og udgangspunkt i deres genstand, og som rent faktisk tror på muligheden af en adækvat beskrivelse af den. Forfriskende i forhold til de tågede udsagn om meninger udenfor sproget og i det hele taget forhold, man ikke kan snakke om, som enhver, der har opholdt sig på de æstetiske fag i mere end en halv time, vil kunne nikke genkendende til.

Hvis man skal komme med lidt kritik, kan man nævne at begrebet 2. gradsfiguration, sådan som det introduceres i bogens andet afsnit, endnu ikke på det tidspunkt synes at fremstå helt klart som en autonom størrelse. Det forekommer mig, at der foregår en vis sammenblanding af begrebet med det, som bliver betegnet det præsentative niveau, og som netop udgør en af dets konstituerende faktorer. Denne uklarhed rådes der dog allerede bod på i bogens tredje afsnit, hvor begrebet defineres mere præcist.

Desuden kunne det måske, i tillæg til diskussionen af betydningens fænofysiske fundering, have været interessant, at have udviklet tanken

om den begrænsning og stabilisering et biologisk og i næste omgang et i egentlig forstand kulturelt miljø øver på kognitionen; en tanke, man finder skitseret overfladisk i diskussionen af Thoms prægnansbegreb og Cassirers forestilling om de symbolske former. Hvis man i en grådig stund skulle sætte lidt mere på ønskelisten, kunne det også have været interessant, hvis der blev inddraget andet end malede figura-tive kunstværker i analysen af den æstetiske oplevelse. Ville det præsentative niveau frem for det repræsentative niveau ikke muligvis have stået som den dominerende faktor i dannelsen af 2. gradsfigurationerne, hvis man havde valgt, at se på kunstgenrer som eksempelvis musik eller helt abstrakt maleri?

Overordnet er bogen dog et over-ordentligt interessant og originalt bidrag til en mere stringent og genstandsorienteret æstetik såvel som til metodologien indenfor kognitionsvidenskaben generelt og den morfodynamiske og kognitive semiotik i særdeleshed.