

differensen og give mening og betydning til det der er "andet". Denne betydningsgivning foregår på den anden side i sproget, hvis hele betydningssystem netop eksisterer i kraft af *differenser*, forskelle.

Jens Toft,
Torvegade 53¹,
1400 København K.

Jens Toft:

Analyse af PICASSO: PORTRÆT AF EN UNG KVINDE (SYLVETTE), 1954.

Nedenstående er et forsøg på at skitsere nogle af de problemer der kan opstå ved et forsøg på en semiologisk analyse af et maleri. Forsøget gælder først og fremmest mulighederne for at skabe nogle begreber, der gør det muligt at inddele billeder, således at man får nogle størrelser, der på den ene side gør det muligt at tale om og "håndtere" den, og på den anden side at sammenligne dem med andre, og således arbejde hen imod en art maleriets "grammatik". Hvilken status en sådan "grammatik" skal tildeles, vil der dog ikke blive taget stilling til, i betragtning af det temmeligt primitive stade en semiologisk billedteori står på i forhold til teorier om andre semiologiske systemer. Ligeledes vil forsøg på indholdsanalyse blive mere skitseret og nævnt end egentlig analyseret og diskuteret.

Analysen vil forløbe således, at *den går ud fra "resultatet"*, dvs. fra det der postuleres at være en *foreløbig "forståelse"* af billedet. Udtryksformelle størrelser bliver således i denne beskrivelse noget man arbejder sig hen imod og opnår som resultat af beskrivelsen, ikke det denne går ud fra. Dette så meget mere som det jo netop er disse der er målet for undersøgelsen, de allerede eksisterende æstetiske begreber kan ikke uden videre overføres til og importeres i en semiologisk "teori". Heri ligger intet mærkeligt: man kan godt "forstå" (dvs. modtage meddelelser gennem) et sprog, før man erkender og beskriver det i dets egenskab af sprog. Dette gælder som enhver ved talesproget og alle andre semiologiske systemer.

Begrundelsen for at vælge netop et kubistisk billede er af praktisk og strategisk art, idet man her har en fornemmelse af en ret ekspliciteret "code de représentation".

Dette udtryk (code de représentation) der naturligvis ikke kan være et specifikt kubistisk træk – den er muligvis blot anderledes og tydeligere i kubismen – indebærer forestillingen om to ting: 1) "code": billedet postuleres at være artikuleret som en art "sprog" (langage), dvs. "afbildningen" er ikke problemløs eller "uskyldig";

2) "représentation": billedet "forestiller" eller betegner noget udenfor det selv: der er tale om en art mimesis – man husker at hos Aristoteles var det "realistiske" ikke det "sande", men det sandsynlige, det der afbildedes efter visse acceptable regler.

Terminologi:

Ved *billede* forstås et "helt" billede, dvs. det der udstilles som sådant, som et helt og afsluttet "værk", i dette tilfælde den størrelse, der går under navnet "Portræt af ung kvinde (Sylvette)" 1954 af Picasso.

Ved *sekvens* forstås mængden af elementer, der danner en (u)-afsluttet¹ helhed indenfor billedet, en isotopi, en ordnet delmængde af "billedet".

Ved *element* forstås størrelser der udskilles fra helheden som selvstændige bestanddele af en sekvens.

Billedet består af fire sekvenser. Disse kan benævnes:

- Ia: "ung pige i profil"
- Ib: "Pallas Athene i profil"
- IIa: "ung pige en face"
- IIb: "Pallas Athene en face"

Disse fire sekvenser er ikke adskilt i billedet, således at hvert element tilhører én og kun én sekvens. Tværtimod således, at de enkelte elementer opstår og bliver til ved forskellige snit i, forskellige formninger af den samme *substans* (udtrykssubstans).

De enkelte ustrukturerede "del-elementer" indgår således i eller er dele af forskellige *elementer*, der netop kun er defineret som elementer i kraft af at de er elementer i en sekvens, og ikke ved at de skulle være elementer "an sich".

Elementer konstitueres altså ud fra en *helhed*, der på forhånd er etableret (intuitivt eller i hvert fald usystematisk – denne artikels fremstillings-procedure er således stærkt forskellig fra den analyse- eller opdagelses-procedure der er gået forud for den), helheden bygges ikke op af elementer, elementerne udskilles af helheden.

Inddelingen af billedet (og allerede ens fornemmelse) viser at de fire sekvenser ikke er ligestillede, men hierarkiserede, således at den væsentligste opposition er den mellem *profil* og *en face* (mellem I og II). Inden for hver af disse kan man igen inddele i *ung pige vs Pallas Athene* (mellem a og b – det "siges" ganske vist intet steds, at det drejer sig om Pallas Athene, men ung pige med hjelm forbindes konventionelt i den vestlige kulturkreds med Pallas Athene, ligesom øjets form i profilbilledet konnoterer den klassiske græske kunst).

Begrundelsen for hierarkiseringen – der altså viser sig at være andet end intuitiv – ligger i det faktum at den første opposition (mellem I og II) har flere "bestemmelser" (determinationer) end den anden. Foruden den analoge lighed (sekvenserne "forestiller" og genkendes som dette eller hint) der etablerer en adskillelse, også 2) forskellig syns- og lysvinkel, som til

gængæld er de samme for a og b. 3) Oppositionen I vs II findes i begge billedets halvdele, mens a vs b kun findes i den øverste halvdel.

Oppositionen a vs b har kun to bestemmelser: 1) analogi og 2) farverne *grå vs blå*. Hjælmen er, foruden at være tegnet som en sådan, domineret af den blå farve (både i profil og en face), mens ansigtet og først og fremmest håret domineres af gråt.

Til trods for den tydelige og endog hierarkiserede (og dermed ordnede) opdeling af billedet i sekvenser fornemmes det ikke desto mindre som en helhed, som ét billede og ikke fire, der er sat sammen på en nok så snedig og virtuos måde. Dette hænger sammen med struktureringer der går på tværs af sekvenserne, og som gør det vanskeligt at fastholde en bestemt læsning ret længe ad gangen.

I → II. Prøver man at fastholde profilbilledet fremkalder øjets form *en face*-billedet: øjet er element i begge sekvenser, men det er ikke et tegn af samme art i dem begge: i profilbilledet er det *konventionelt* (dog ikke helt arbitrært, idet det motiveres ikke ved henvisning til virkeligheden, men til en bestemt malerisk tradition, den klassisk græske, altså netop den der har skabt *billedet* af Pallas Athene, og som gør det muligt her at identificere hende): tegnet "betyder" her *øje*, men et øje "ser ikke således ud" i profil, mens det gør det set forfra: i denne sekvens (II) er øjet altså et *analogt* tegn. Elementet kan altså læses på to forskellige måder, og læsningen af tegnet som analogt etablerer læsningen af en ny sekvens. (Man kan her spørge sig, om analoge tegn opleves som "stærkere" end de mere eller mindre konventionelle? cf. tendenser til at opfatte de billeder og film som mest realistiske, der mindst ekspliciterer deres kode; de der ekspliciterer den mest, kaldes "eksperimenterende").

II → I. Fastholder man *en-face*-billedet sker noget tilsvarende. Men her er det II's lysvinkel, der er agens i transformationsprocessen. Lyset i denne sekvens kommer skråt nedfra fra venstre, i modsætning til I's der kommer fra højre. Denne forskel i lysvinkel er yderst vigtig for etableringen af de to sekvenser: det er altså nødvendigt at opfatte II's lysvinkel for i det hele taget at se II som selvstændig sekvens. Men den "linie" der følges i denne operation, bliver videreført i hårets meget kraftigt optrukne linier, der er element i I. Læsningen af II's lysvinkel (og dermed af II i det hele taget) leder derfor straks over i læsningen af I.

Ser man på disse fire sekvenser, opdager man hurtigt, at de ikke er "afsluttede". Der er ikke fire *hele* sekvenser i billedet, dvs. der er ikke tale om at de manifesteres i deres "helhed": der "mangler" elementer i dem alle. Eksempelvis i II: her ses kun den venstre del af ansigtet og af den del af kroppen, der ikke er afskåret af den nederste billedramme. En sekvens er altså en *ideal størrelse*, og med *nødvendighed* er kun den del manifesteret,

der er nødvendig for at man kan interpolere resten. Dette er i overensstemmelse af definitionen af sekvens i narratologien, og skulle derfor heller ikke være generende her.

Men samtidig er definitionen af *sekvens* mindre formel her end i narratologien, idet den her defineres i forhold til noget udenfor billedet og udenfor "billedverdenen" i det hele taget, nemlig "noget" i "virkeligheden". En sekvens er her forstået som det, der *perciperes som en helhed* ved sammenligning med noget andet: man interpolerer fraværende elementer, fordi disse ville være til stede i "virkeligheden" (eller i vores opfattelse af virkeligheden). En sekvens er altså noget i retning af et "emne", et "mindste-motiv", med de elementer, der nødvendigvis er knyttet dertil. Af disse elementer kan nogle undværes i manifestationen, fordi de kan interpoleres *via en partiel analogi* med "virkeligheden". Selve *mimesis*-funktionen er altså ikke blot lighed mellem elementer (i "virkeligheden" og i billedet); den interpolerer også de "fraværende" og etablerer en "afsluttet" helhed. Ovenfor blev der talt om billedelementers (eksempelvis øjets) "betydning". Det kunne nu også være på tide at berøre problemet om *billedets* betydning (dets *signification*). Det må jo forventes, at det ikke blot er talesproglige eller andre diakrone forløb, der kan være bærere af meddelelser. Også i dette billede er der blevet påvist tematiske oppositioner og sekvenser, og disse må forventes at kunne beskrives som udtryk for en *problematik*².

En indholdsanalyse af dette billede kan altså tage sit udgangspunkt i de to oppositioner mellem de fire sekvenser, der blev påvist ovenfor. (Hvordan en indholdsanalyse af et billede der kun består af en enkelt sekvens vil forløbe, er et spørgsmål der ikke vil blive taget stilling til her). Af de to oppositioner er det den formelt underordnede, mellem *Pallas Athene* og *ung pige* (a vs b) der synes at være den lettest tilgængelige, idet den er den mest *tematiske*; den repræsenterer en opposition der er velkendt i al kunst og mytologi, modsætningen mellem det menneskelige og det guddommelige. Denne meget vage karakteristik kan specificeres gennem en sammenligning (og måske kun gennem en sammenligning) med andre billeder og andre fremstillinger. Denne kan finde sted på to måder: 1) gennem en "negativ" sammenligning, dvs. afgrænsning i forhold til andre kunstneres og andre tiders fremstilling af samme eller et beslægtet motiv, og 2) en "positiv", ved sammenligning med andre Picasso-billeder. Disse sammenligninger, som jeg ikke har foretaget systematisk, ville måske (mht. 1)) munde ud i en karakteristik af sammenstillingen *gud/menneske* som en "ikke-kristen" problematik, der er ikke tale om en *konjunktiv mediation* mellem det guddommelige og det menneskelige (som i Kristusskikkelsen, der er både gud og menneske), men om en *sammenstilling*, hvor kløften og forskellen opretholdes og markeres, måske (og nu er vi i 2)) således, at der kan finde en "afsmitning" sted mellem de to planer (det vil kun en sammenligning med andre Picasso-billeder kunne afgøre – man kan her fx.

henvise til hans satyrbilleder). Jeg vil ikke insistere på nogle af disse punkter, som kun er antydninger og ikke prætenderer at være analyser, men blot nævne den variant af problematikken, der er Picassos tyrefægtningsbilleder, og som muligvis (i forlængelse af ovenstående) kan fortolkes som en "dødsproblematik", hvor livet (menneskeverdenen) når sin højeste grad af udfoldelse og identitet i den tætte sammenstilling med Døden (det guddommelige).

Den anden – og formelt overordnede – opposition: *profil* vs *en face* hører hjemme i en anden og mindre "antropologisk", mere historisk specifik problematik, en repræsentationens og sprogets problematik, der måske er karakteristisk for det 20. århundrede, og som problematiserer "verden" idet den problematiserer sproget. I den kubistiske teori udtrykkes den som problemet om at afbilde en flerdimensional og bevægelig verden på en todimensional og ubevægelig flade. Heller ikke denne problematik skal gores til genstand for yderligere behandling, men det allerede sagte er nok til at "afkræve" billedet et udsagn eller budskab ved at stille de to problematikker sammen: *a vs b* kan således læses som en *indskrevet* tekst: "Mennesket bliver menneske ved at stille sig i forhold til og (cf. tyrefægtningsbillederne) udfordre det guddommelige, som det er forskelligt fra".

I vs II er selve *indskrivningens* problematik, den der udtrykker og formulerer den første: "Mennesket bliver menneske ved at skabe sig billeder af sin situation og dermed erkende den. Det skaber således sin egen verden, der er en menneskeverden, idet den afbilder sig selv i sin forskellighed fra det naturgivne (det guddommelige), som det dermed omformer og behersker".

Man bemærker, at denne sidste semantiske over- og underordning i forholdet mellem oppositionerne *indskrivning* – *indskrevet tekst* ganske svarer til den hierarkisering, der tidligere blev påvist mellem dem på det udtryksformelle plan.

PS. Der må tages det forbehold overfor ovenstående analyse, at den bygger på en reproduktion af det nævnte maleri. Således er originalens "materialitet" forsvundet, ligesom formatet er stærkt formindsket og farverne muligvis forvanskede. Det siger dog sig selv, at dette faktum kun gør analysen problematisk *som analyse af dette billede*, og ikke principielt. Principielt kan analysen kun tilbagevises *teoretisk* og ikke empirisk. Billedet *kunne* nemlig godt have set sådan ud, selv om det rent faktisk skulle vise sig at det ikke gør det. I det mindste dette skulle analysen have påvist (forudsat at den ikke på det teoretiske plan skulle blive tilbagevist som meningsløs).

Jeg skylder at gøre opmærksom på at den opdagelsesprocedure (dvs. første analyse og inddeling af billedet) der gik forud for denne fremstilling blev foretaget af et kollektiv på mit billedsemiologi-hold på FRU (Det Fri Romanske Universitet).

Noter:

¹ Se senere.

² Se Louis Althusser: For Marx (Rhodos 1969), hvorfra jeg her citerer fra B. R. Brewsters ordliste: "Det bør måske understreges, at problematik ikke er en verdensanskuelse, som kan deduceres fra en tekstmængde ved en empirisk generaliserende læsning: en problematik karakteriseres i lige så høj grad af de problemer og de begreber, der ikke findes i den, som af dem, der er der: man kan derfor kun få fat i den gennem en symptomatisk læsning . . . på samme måde som en freudiansk psykoanalytiker læser sine patienters ytringer".

Soren Kjørup:

OM FORSKELLEN MELLEM DE KONVENTIONELLE OG DE SÅKALDT NATURLIGE TEGN

Peirce delte de mulige tegn i 76 forskellige typer, men de kendteste af disse og de mest diskuterede er dog kun tre: de indeksikalske, de ikoniske og de symbolske tegn. Og disse tre typer kan endda reduceres til kun to, idet de symbolske tegn, såsom almindelige ord, blev betragtet som rent konventionelle, således at forstå, at der ikke er nogen anden grund til at *ko* betyder *ko* og ikke *hest* end det historisk-socialt faktum, at det nu en gang er sådan (hvilket man altså lidt uheldigt kalder en konvention, som om der forelå en eller anden aftale mellem dansktalende om at benytte ordene som eksemplificeret i ODS; hvilket sprog mon egentlig den aftale blev truffet på — engelsk?), mens der ligger en "naturlig", ikke-konventionel forbindelse mellem tegn og betegnet til grund for de indeksikalske og de ikoniske tegns betydning. De indeksikalske tegn er nemlig dem der betegner via en kausal-forbindelse mellem tegn og betegnet (skyggen er et indeksikalsk tegn for solens højde over horisonten, vejrhanens nordstilling for at vinden kommer fra nord, at vandet fryser for at temperaturen er under 0°C, osv.). Og de ikoniske er dem der betegner via fællestræk (ligheder) mellem tegnene og det betegnede (billeder, diagrammer, osv.).

Som man kan ane af overskriften er min påstand i denne artikel imidlertid, at der ikke er nogen tegn der er mere naturlige end andre, eller om man vil at indeksikalske og ikoniske tegn er lige så konventionelle som symboler. Og dette vil jeg forsøge at vise i artiklens første del. Men på den anden side er der dog en evident forskel på en beskrivelse af et hus set som tegn for huset, og et billede af det. Og hvad denne forskel er vil jeg forsøge at vise i artiklens andet hovedafsnit.

I.

1. *De indeksikalske tegn.* Lad os som standardeksempel tage vejrhanen, der peger mod nord. Dette tager vi for et tegn for at vinden kommer fra nord.

Men hvorfor ikke lige så gerne et tegn for angreb, for at regneopgaverne er løst eller for at man skal have hakkebøffer til middag. Kan vi ikke bruge vejrhanetegnet som tegn for hvadsomhelst, efter forgodtbefindende? Naturligvis kan man indvende herimod, at ingen ganske vist kan forhindre os i at benytte vejrhanen og dens stilling som konventionelt symbol for hvad det skal være — men vejrhanen vil dog til stadighed have endnu en betyd-