

INTRODUKTION

Søren Kjørup:

NELSON GOODMAN OG HANS BOG OM KUNST, SPROG OG KUNSTSPROG

Det er et pudsigt træk i den filosofisk-kulturvidenskabelige udvikling at den voldsomme interesse for sprog og tegn der er blusset op på det europæiske fastland og især i Frankrig i løbet af 60'erne i forbindelse med strukturalismen og semiologien, i hvert fald endnu ikke har ført til en genopdagelse af de tyskere, englændere og amerikanere der hele tiden har beskæftiget sig med sådanne ting, — hele tiden, det vil sige i hele dette århundrede og altså også mens det var helt andre og dunklere sager der optog fx. fransk åndsliv. Man er vel nok klar over at der må være noget at hente hos C. S. Peirce — men ingen har vist endnu fået gjort noget ved sagen; man har vel hørt om at C. W. Morris i 30'erne og 40'erne ligefrem arbejdede på en "semiotik" og føler måske også at det kunne være umagen værd at kaste et blik på ham — men endnu er det vist blevet ved følelsen. Og ved navne som den unge Wittgenstein, Russell og Carnap hæfter der vel endnu for megen ressentiment fra de aggressive logisk atomistiske og positivistiske dage til at de sådan lige med det samme kan blive taget til nåde igen.

Måske vil dette til gengæld lykkes for den amerikanske filosof, Harvard-professoren Nelson Goodman (f. 1906), og det skønt han skam begyndte sin filosofiske løbebane nøjagtigt som de fleste andre amerikanske filosoffer fra vort århundrede. Hans første bog, *The Structure of Appearance* (1951) var såmænd ligefrem vel nok det eneste større forsøg siden Carnaps *Der logische Aufbau der Welt* (1928) på at tage Carnaps opgave herfra alvorligt — altså den opgave at vise hvorledes alle de begreber hvori vi beskriver, oplever og forstår vor verden kan føres tilbage til nogle få grundbegreber og nogle simple relationer mellem disse. I sin anden bog, *Facts, Fiction, and Forecast* (1955), samlede Goodman nogle arbejder af forskellig alder, alle med centrale emner fra den logiske empirisme, nemlig om de såkaldte *counterfactual conditionals* (konditionelle udsagn i konjunktiv, hvor hvis-sætningen forudsætter noget der ikke er tilfældet — a la "Hvis Robert Kennedy ikke var blevet myrdet . . .") og om induktionsproblemet og det hermed forbundne problem om hvordan man (logisk set) kan vide noget om fremtiden.

Det er dog ikke med disse, men med sin ny bog fra 1968, *Languages of Art — An Approach to a Theory of Symbols*, at Nelson Goodman skulle have en chance for at bryde igennem den forbandede sprog- og traditionsbarriere. For i denne bog, der på dansk (hvis nogen skulle finde på at

oversætte den) burde komme til at hedde "Kunst, sprog og kunstsprog", præsenterer han synspunkter der synes at kunne gå lige ind i den semiologiske debat, ikke mindst netop nu hvor interessen i stadig højere grad forskyder sig mod det billedsemiologiske område, mod meningsproblemer i andre end i verbale sprog — og sin tradition tro præsenterer han disse synspunkter mere præcist og velunderbygget end det ofte ses.

Bogen, der bygger på de seks John Locke-forelæsninger som Goodman holdt i Oxford i 1962, er også i seks afsnit, hvoraf nogle virker mere selvstændige end andre, men som dog alle ved nærmere bekendtskab viser sig at være snævert forbundne. Da bogen samtidig er yderst koncentreret og mange af dens pointer (i hvert fald for mig) yderst overraskende lønner det sig at læse den flere gange og under læsningen hele tiden at have en finger i indekset til krydsreferencer.

Første afsnit, "Reality Remade" handler om problemer omkring det at gengive virkeligheden (eller fiktioner) i billede, skrift eller tale. Almindeligvis vil man vel mene at forskellen mellem den billedlige og den verbale gengivelse af virkeligheden er noget med at billederne ligner virkeligheden, mens det sproglige udtryk refererer til virkeligheden via en konvention om ordenes betydning. Men Goodman viser at billeder er nøjagtigt lige så konventionelle som de verbale sprog (nogle af hans argumenter kan ses i min artikel om den såkaldte forskel mellem naturlige og konventionelle tegn i dette nummer af *poetik*), og han viser samtidig i en diskussion om den mere eller mindre realistiske afbildning at grader af realisme ikke har noget at gøre med grader af lighed, men med vore forventninger og vaner. Tilbage står ved afsnittets slutning imidlertid spørgsmålet om hvad pokker forskellen mellem afbildning og beskrivelse da er, hvis den ikke har noget at gøre med naturlighed/konvention, lighed/forskellighed el. lign.

Spørgsmålet besvares, men ikke i andet afsnit, "The Sound of Pictures", der i stedet handler om metaforisk brug af sproget. Det vil sige, i første omgang handler det blot om hvorledes denotationsfunktionen kan "vendes", således at hvor et tegn *denoterer* (betegner) et eller andet, der kan dette et eller andet siges at *eksemplificere* tegnet. Men denne lille omvej sætter ham i stand til at sige noget fornuftigt om et af de mest centrale og også mest intrikate problemer i moderne æstetik, nemlig *udtryksproblemet* — og specielt den side af det der angår det mærkværdige i at kunstværker kan udtrykke følelser (normalt skal man jo (kunne) *have* følelser for at kunne *udtrykke* dem — og det har uden videre kun levende væsener, ikke kunstværker). For Goodman (som for mange andre) er nemlig en *metafor* en sproglig betegnelse der bruges uden for sit centrale område (og også dette kan han naturligvis tale eksakt om) — og Goodman kan nu sige at det at *udtrykke* er at *eksemplificere et metaforisk udtryk*.

Hvilket altså vil sige at et kunstværk udtrykker de ting (følelser, ideer) som metaforisk kan tilskrives det. Hvilket atter vil sige at et musikstykke

udtrykker sorg hvis vi vil være tilbøjelige til at kalde musikstykket sorgeligt. Jamen, vil man måske indvende, er det ikke lige netop det der er det mærkelige og som skal forklares: at vi kan være tilbøjelige til at kalde musikstykker sorgelige? Men hertil vil Goodman bare svare *nej* – at vi undertiden kalder musikstykker sorgelige er ikke spor mere mærkeligt end at vi undertiden kalder dem hurtige: når vi kalder dem hurtige så er det fordi de bogstaveligt er hurtige; når vi kalder dem sorgelige så er det fordi de metaforisk er sorgelige. Og hvis vi spørger videre efter et svar på hvorfor vi kalder dem "sorgelige" vil Nelson Goodman svare med at spørge hvorfor vi kalder dem "hurtige". At sproget kan fungere metaforisk er hverken mere eller mindre mærkeligt end at det kan fungere bogstaveligt – og hvorfor fænomenerne kaldes det de nu en gang kaldes gives der ikke noget generelt svar på. Og hvis man stadig ikke synes man har fået svar nok på dette problem må jeg anbefale at man læser Nelson Goodmans bog.

Det tredje afsnit udskiller sig tilsyneladende i nogen grad fra de andre, idet det handler om "Art and Authenticity" – altså om forfalsknings- og autenticitetsproblemet. Den gængse måde at klare dette på i æstetikken er at hævde at hvis end ikke den største (fx.) Rembrandt-ekspert kan se forskel på en Rembrandt-original og en forfalskning, så er i hvert fald den kunstneriske værdi af de to den samme. Historisk-kildekritiske studier eller røntgen-fotografering eller andre snedige metoder kan måske afgøre hvilken der er ægte og hvilken der er falsk, hvilket kan føre til forskelle i affektionsværdi og pengeværdi, men hvis man ingen forskel kan se er og bliver den kunstneriske værdi den samme.

Det mener Goodman imidlertid ikke. Hvis det er en stor kunstner der har lavet originalen og kun en stor kopist, men ringe kunstner der har lavet forfalskningen, da er, hævder han, originalen af større kunstnerisk værdi end forfalskningen. Jamen, lyder ens indvending, hvis der ingen forskel er at se? Den kunstneriske værdi må da i de visuelle kunstarter være knyttet til hvad der er at se – og dermed forskelle i værdi til forskelle i det synlige, vil man måske sige. Og dette er Goodman også helt med på. Men hans præmisser er at vi jo aldrig kan være sikre på at vi ikke senere vil kunne få øje på forskelle der hvor vi i øjeblikket ikke kan se dem. Det kan han give historiske eksempler på: da Van Meegeren solgte sine billeder som værende af Vermeer kunne end ikke den største Vermeer-ekspert se forskel; nu kan enhver med den mindste kendskab til Vermeer. Hvorfor? Naturligvis fordi Van Meegeren-billedernes stil oprindeligt blev regnet med til Vermeer-stilen, men da man først blev klar over at et af dem var falske var det let nok at se at dette ene havde træk fælles med én gruppe af "Vermeer"-billeder (de falske) og ikke med en anden (de ægte). Lighed og forskel er altid noget med lighed og forskel med hensyn til et bestemt aspekt – og de selvsamme træk der for repræsenterede ligheder mellem alle "Vermeer"-billeder repræsenterer nu forskelle mellem Van Meegeren- og Vermeer-bil-

leder, Men Goodman har endnu en – og en endnu mere eksakt – begrundelse for at det ikke vil være muligt at udelukke at man en gang i fremtiden vil kunne finde forskelle mellem ting vi i øjeblikket ikke kan skelne fra hinanden, hvorfor altså vor ikke æstetisk grundede viden om at et billede er en original, et andet en forfalskning nødvendigvis må få os til at regne med en værdiforskel mellem de to – og naturligvis almindeligvis til originalens fordel. Men denne begrundelse kommer først langt senere i bogen.

En af de mest spændende ting ved *Languages of Art* er at det fjerde afsnit, "The Theory of Notation", umiddelbart forekommer at stå helt uden for de øvrige afsnits diskussioner af æstetiske problemer – og så viser det sig dog senere at være det mest centrale. Hvad Goodman gør i fjerde afsnit er såmænd blot det forholdsvis uskyldige at opstille fem regler der formulerer de mindstekrav man må stille til et fuldkomment notationssystem, altså et en-entydigt system, der fx. har entydige relationer både mellem tegn og betegnet og mellem betegnet og tegn (som man har det fx. i et partitur, hvor tegnet for tonen enstreget G entydigt refererer til denne bestemte tone, og hvor denne bestemte tone kun kan betegnes med dette ene tegn – men ikke fx. i det naturlige sprog, hvor vi kan komme fra "mand" til en bestemt mand, men fra denne tilbage i sproget til "ægte-mand", "38-årig", "skopudser", "vegetarianer" osv. osv.).

De fem regler falder i to syntaktiske og tre semantiske. De syntaktiske, går nu egentlig ikke på syntaksen i almindelig forstand, altså sådan noget som grammatik, tegnsammenstilling, men snarere på hvordan selve tegnets udtryksside skal være beskaffen for at man kan være sikker på at kunne skelne det ene tegn fra det andet. De to syntaktiske regler citeres også i min anden artikel her i dette nummer af *poetik*, men jeg vil også lige citere dem her. De går ud på at 1. der skal være indifferens mellem alle "indskrifter" af et bestemt grundtegn (således at man kan være sikker på at en afskrift af en afskrift osv. vil blive ved med at give "indskrifter" af samme grundtegn), og 2. grundtegnene skal være finit differentierede eller artikulerede (således at det altid vil være muligt, i hvert fald i teorien, at afgøre hvilket grundtegn en bestemt "indskrift" hører til).

Af de tre semantiske regler svarer to direkte til de syntaktiske, idet man nemlig må kræve 1. at to grundtegn ikke må kunne referere til en og samme ting, og 2. at "tingene" hvortil der kan refereres er finit semantisk differentieret, dvs. at det altid, i hvert fald i teorien, vil være muligt at afgøre hvilken "ting" et bestemt tegn refererer til. Endelig må det kræves – som tredje semantiske krav – at hele systemet er utvetydigt, dvs. at tegnene ikke hver må have flere betydninger.

Naturligvis er det ikke nemt sådan i referatets form at gøre rede for alt hvad der ligger i disse bestemmelser, så her må jeg atter henvise den mere interesserede til selv at læse Nelson Goodmans bog.

I femte afsnit, "Score, Sketch, and Script", kommer nu det tørre og teoretiske notationssystem i anvendelse overfor kunsten, idet Nelson Goodman simpelthen gør sig overvejelser over i hvor høj grad idealet om et fuldkomment notationssystem er realiseret eller kan realiseres i de forskellige kunstarter. Som allerede antydnet er et musikalsk partitur i hvert fald meget tæt ved at være et eksempel på et fuldkomment notationssystem — eller rettere på et grundtegn i et sådant (idet selve systemet er "nodesprog"). Partituret kan skrives af — og vi kan afgøre om afskriften er korrekt; og det kan spilles — og vi kan afgøre om det er korrekt gengivet. Vi har altså her de en-entydige relationer vi søger. Og *kunstværket*, den konkrete symfoni må være klassen af alle korrekte fremførelser, — musik er multikunst (hvilket i øvrigt har den pudsige konsekvens at enhver nodekorrekt fremførelse, ligegyldigt hvor trist den er, er korrekt, mens en Toscanini-opførelse hvor blot én tone er anderledes end angivet i partituret ikke vil være en opførelse af den pågældende symfoni; hvis man tillader blot én tones afvigelse vil det jo nemlig ved en række af sådanne udskiftninger meget nemt kunne lade sig gøre at ændre Beethovens niende til Lille Peter Edderkop).

Selv om en skitse på samme måde som et partitur kan bruges som forlæg for skabelsen af det konkrete kunstværk har skitsen dog en helt anden karakter end partituret. Skitsen tilhører nemlig ikke et system med syntaktisk og semantisk differentiation. Den er derfor ude af stand til at definere klassen af korrekte kunstværker, fremstillet på grundlag af skitsen. Og det samme gælder igen for et maleri (og her står vi så ved svaret på vort forfalskningsproblem). Naturligvis kan man lave sig et notationssystem for malerier, fx. ud fra deres højde og bredde (man kunne altså fx. sige at alle malerier i størrelsesordenen $100-105 \times 130-135 \text{ cm}^2$ var forskellige udførelser af et og samme kunstværk). Men hvis der skulle være nogen pointe i at lave et notationssystem for malerier måtte det naturligvis være fordi man herved kunne sige det man ellers plejer at sige om malerier på en klarere måde, altså udtrykke vor dagligdags klassifikation af malerier mere eksakt. Nu går vores dagligdags klassifikation af malerier ud på at de falder i klasser med hver kun ét medlem (de er unikke), men hvis vi via et notationssystem vil gøre denne klassifikation eksakt er der kun én vej at gå: via datering. Hvis notationssystemet imidlertid skal have nogen egentlig mening overfor det visuelle aspekt af malerkunsten, og folgelig altså ikke må hvile på dateringen, da vil man kun kunne nedlægge former for klassifikation der som højde/breddenotationen vil skære helt arbitrært hen over den klassifikation af malerier der nu er den gængse. Et notationssystem for malerier, der éntydigt afgør om to malerier er to "indskrifter" af et og samme kunstværk, og som afgør dette nogenlunde i overensstemmelse med vor almindelige klassifikation, kan man altså ikke lave — og derfor vil

original og kopi (forfalskning) ikke kunne betragtes som et og samme værk og dermed ligeværdige.

Det har allerede været nævnt at vort almindelige sprog ikke opfylder kravene til et fuldkomment notationssystem, dvs. de semantiske krav, for de syntaktiske opfyldes faktisk takket være vore bogstaver, fonemer, ord, grammatik osv. Og dette betyder da at hvis man opfatter en tekst som et grundtegn der refererer til de lyde man skal frembringe ved højtlesning er den et tegn i et notationssystem; men hvis man opfatter det som et grundtegn der refererer til noget ude i verden, da er den et grundtegn i et diskursivt sprog, ikke i et notationssystem. Men hvad er det litterære værk, kunstværket, — teksten, klassen af tekster eller oplæsninger, det der refereres til, eller hvad? Ja, i hvert fald ikke det der refereres til — for som Nelson Goodman siger så er den amerikanske borgerkrig ikke litteratur, og to borgerkrigshistoriebøger ikke et og samme værk. Og lige så lidt er det klassen af oplæsninger (selvom denne er én-entydigt bestemt) for hvorfor ikke lige så gerne klassen af tekster (der også er én-entydigt bestemt)? Værket kan altså ikke defineres ved det, det refererer til (hvadenten dette er lyde eller ting) — det må defineres som værende teksten selv, således at værket udgøres af klassen af korrekte oplæsninger eller afskrifter, eller om man vil: enhver af disse er (et eksempel på) *værket*. Hvilket har den pudsige konsekvens at vi står over for et andet værk hvis vi skifter et ord ud med en synonym, hvis vi læser teksten som værende affattet i et andet sprog, eller hvis vi oversætter den.

Nelson Goodman har også i forlængelse af dette forskellige yderst interessante betragtninger over hvad der er *værket* i nogle af de andre kunstarter, såsom film, teater, arkitektur og især ballet. Men lad os i stedet for også at referere disse gå over til det sidste afsnit, "Art and the Understanding", hvori Goodman opsamler nogle af de tilbagestående problemer — og i øvrigt kaster sig ud i en slags besvarelse af de fundamentale æstetiske spørgsmål, hvad er kunst?, hvordan fungerer følelsen i kunsten?, og hvad er kunstnerisk værdi? — alt sammen på grundlag af sine tanker om et ideelt notationssystem.

Det væsentligste af de problemer der står tilbage fra tidligere i bogen er problemet om hvad da egentlig forskellen mellem beskrivelse og afbildning er, — det problem altså, som første afsnit sluttede med at stille. Hvad forskellen er turde imidlertid nu være klar, idet vi kan forstå at afbildninger er syntaktisk tætte mens beskrivelser overholder de syntaktiske krav til et fuldkomment notationssystem (læs mere herom i min allerede nævnte artikel).

Men hvordan kan man nu forsøge en definition af "kunst"? Ja, — i de senere år er det blevet mere og mere klart for æstetikerne at hvis man vil forsøge at sige noget generelt om alle de ting som vi normalt regner for kunstværker og herved holde dem ude fra alle de ting vi normalt ikke

regner med i denne gruppe, så kan det ikke nytte noget at formulere en eller anden knivskarp definition der slår ned på et enkelt eller et par karakteristika, det være sig "udtryk", "udtryksfuld form", "efterligning", "følelsens sprog", "enhed i mangfoldigheden" eller lign. Man må affinde sig med at der mellem de mange ting vi kalder kunstværker næppe er mere end en familielighed, dvs. at visse grupper kunstværker nok kan have visse træk fælles og at andre og tværgående grupper også vil have træk fælles, men at der ikke vil være et eller flere træk fælles for alle værkerne. Og man har almindeligvis en fornemmelse af at de familieligheder der således danner et netværk og herved forbinder alle kunstværker er noget med "liv", "foranderlighed", "uhåndgribelighed", "manglende præcision" osv. — men det har ikke været til at tale helt klart om disse ting (og dette er netop karakteristisk for kunst, vil nogle måske sige).

Nelson Goodman kan. For det som gør kunsten, set som et symbol eller et tegn, så uhåndgribelig, det der gør at det der "siges" i kunsten "ikke kan siges på anden måde", det er naturligvis at kunstværker har en tendens til at være syntaktisk og semantisk tætte, syntaktisk udfyldte (dvs. at alt i tegnet som udtryk, som *signifiant*, er betydningsfuldt, altså farve, stregbredde osv.) og eksemplificerende (dvs. at de ikke blot ses som henvisende til et eller andet, men også, og især, som havende interesse ved deres egne immanente kvaliteter). Goodman hævder naturligvis ikke at alle kunstværker har alle disse karakteristika (litterære værker er fx. syntaktisk differentierede), men han hævder at hvor ingen af disse karakteristika er til stede vil vi næppe tale om kunst, og hvor de alle fire er der vil vi almindeligvis finde det yderst rimeligt.

Det sidste jeg vil referere fra Nelson Goodmans bog er hans syn på hvorledes følelse fungerer i kunstoplevelsen, og på vurderingsproblemet. I spørgsmålet om følelsen er Goodmans påstand at vi i den vesteuropæisk-amerikanske filosofiske og kulturelle tradition hænger os alt for meget fast i en skelnen mellem på den ene side sansning, opfattelse, slutning, gætning, fakta og sandhed, og på den anden behag, smerte, interesse, tilfredsstillelse, skuffelse, billigelse og følelse. Dette forhindrer os i at se, hævder han, at i den æstetiske oplevelse fungerer følelsen kognitivt, altså erkendende. Det er ofte den følelsesmæssige respons der først får os til at erkende visse enkeltheder i et kunstværk — og følelsesmæssig afstumpethed er som bekendt også en hindring for den rent intellektuelle tilegnelse af et værk. For Goodman er følelsen i den æstetiske oplevelse et middel til at finde frem til hvilke egenskaber et værk har og udtrykker.

Og endelig vurderingsproblematikken. Det kan næppe undre at Goodman gør helt kort proces med ethvert forsøg på at få sagt noget fornuftigt om kunstnerisk værdi via begrebet "skønhed". Lidt mindre kort proces gør han med tre forskellige forsøg på at tale om kunstens instrumentale værdi som symbol: kunstens værdi som symboløvelse, som leg med symboler for

den simple biologisk bestemte tilfredsstillelses skyld, og som kommunikationsmiddel. Alle er de forkerte, mener Goodman, fordi de alle tre kun har fat i et hjørne af en sandhed — et hjørne som de endda forvrider. Og hvad de alle mangler er erkendelsen af hvad der får mennesket til at bruge symboler og hvad der er dets mål hermed. Svaret er for Goodman at igangsætteren er nysgerrighed, målet oplysning, viden.

Til gengæld går Goodman ind for at kunst må vurderes på den instrumentale værdi, altså på i hvor høj grad et kunstværk som symbol er i stand til at bibringe os forståelse og viden. Men så er der jo ingen forskel på kunstneriske værdier og værdien af andre ting der kan bidrage til og kommunikere forståelse og viden, vil man måske indvende. Men det mener Goodman at der faktisk heller ikke er. Kunstnerisk værdi er den almindelige symbolværdi, når symbolet er et kunstværk. Det er interessant at dette synspunkt ligefrem i nogen grad kan afklare problematikken omkring den vekslende smag, for hvis kunstnerisk værdi måles på hvad kunstværkerne "har at give os", kognitivt og emotionelt (og Goodman ser altså ikke noget skel her), er det ikke mærkeligt at visse værker først kan forekomme opvækkende, siden fascinerende, siden behagelige og til sidst kedsommelige — nemlig efterhånden som vi allerede "ved" og får vænnet os til hvad der "siges" i værkerne — mens andre, takket være deres tæthed i symbolsystemet, aldrig vil kunne udtømmes helt, aldrig vil kunne tilegnes til mindste enkelthed (for der er ingen mindste enkelthed), og derfor vil forblive fascinerende.

Tæt i denne forstand er Nelson Goodmans bog om kunst, sprog og kunstsprog ganske vist ikke, men som jeg vist har fået antydning af adskillige gange er den i hvert fald så tæt at et referat som dette på ingen måde kan yde den retfærdighed. Den må læses og genlæses om man ret vil trænge ind i den. Og det vil være umagen værd at yde denne indsats. Man må håbe at Goodmans bog kommer til at indtage den plads i diskussionen om sprog og kunst som den fortjener.

Søren Kjørup,