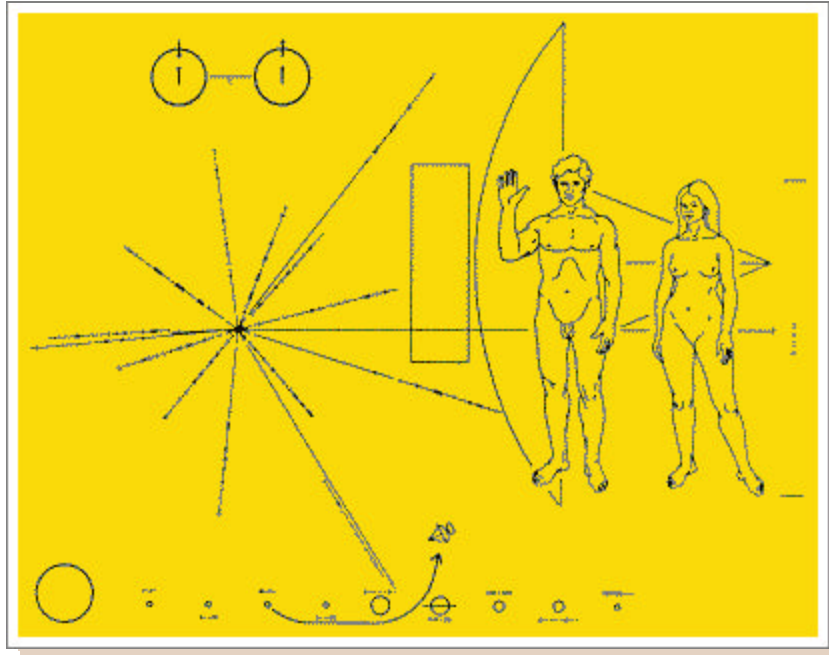

Visuele Communicatie

of

Hoe wij beelden interpreteren



Inleiding De semiotische blik

Voorbeeld 1: de kleur zwart

Ik woon in een klein dorp aan de Waal, waar tussen de oorspronkelijke bevolking enkele kunstenaars zijn neergestreken: autonoom kunstenaars, grafisch vormgevers, een schoenontwerpster, een décorontwerper en enkele schrijvers. Het dorp bezit een aantal woningen die oorspronkelijk een andere functie dan woonhuis hadden. Het café wordt bewoond. Voor de winkelruit van de winkel aan de overkant zijn vitrages gehangen. Mijn bank staat in wat voorheen de werkplaats van de fietsenmaker was en het oude dorpschooltje wordt sinds tien jaar bewoond door twee kunstenaars met wie ik bevriend ben. Alleen de kerk is nog kerk en het dorpshuis is nog dorpshuis.

Toen ik voor het eerst op een feestje van het in de school wonende kunstenaarstel aanwezig was, trof mij het grote aantal mannen in zwarte kleding: geen pakken, maar broeken met blouses en broeken met coltruien. Ik vond zelfs dat die in het zwart geklede mannen op een zelfde manier hun sigaret vasthielden (ze rookten toen nog allemaal), dezelfde houding hadden en op dezelfde manier uit hun ogen keken. De meesten hadden in het zwart geklede vrouwen bij zich. "Goh," dacht ik toen, "Dit is geen toeval. Wat een overeenkomsten." Waarom allemaal in het zwart? Wat voor een beeld willen ze daarmee van zichzelf geven en waarom is zwart geëigend daarvoor? Ik zelf draag zelden zwarte kleding, en mijn rol op dit feestje werd dus om tweërlei redenen die van de observerende buitenstaander die ik veelal ben. Wist ik toen dat al die mensen kunstenaars waren?

Observeren kan kijken met een semiotische blik genoemd worden. De vragen die ik mij stel, hebben met semiotiek te maken. Of beter gezegd, met de vragen die ik mij stel, kan de semiotiek iets beginnen. Kleding is niet zomaar kleding, maar kleding draagt betekenis uit. Die mensen dragen niet zomaar zwart; ze willen via dat zwart iets uitdragen. Wat willen ze uitdragen? Welk effect hebben ze op mij en is dat ook het effect dat ze willen bewerkstelligen? En waarom via zwart? Zwart is toch de kleur van de rouw, de kleur van het plechtige? Wat betekent zwart nog meer? Hoe is dat zwart verbonden met deze groep mensen en met andere overeenkomsten in houding en blikken?

Voorbeeld 2: *In naam van de roos*

In zijn roman *De naam van de roos*, spelend in 1327 aan het einde van de Middeleeuwen, introduceert Umberto Eco (1932) het hoofdpersonage William van Bascavilla op de volgende wijze¹. Aan het begin van de eerste dag (Priem) ontmoet Van Bascavilla een opgewonden schare monniken en knechten, onder wie de cellarius van het klooster waarnaar hij op weg is. Hij vertelt hun het volgende:

[...] Maak u niet ongerust, het paard is hierlangs gekomen en is het pad rechts ingeslagen. Het kan niet erg ver gaan, want bij de vuilstortplaats gekomen, zal het moeten blijven staan. Het is te schrandel om zich langs de steile helling naar beneden te wagen.

Nadat hij hun op de vraag "Wanneer hebt u het gezien?" meedeelt, dat hij het paard in het geheel niet heeft gezien, doet hij de verbouwereerde gezichten van de monniken omslaan in ontzetting, wanneer hij tussen neus en lippen door vertelt, dat het weggelopen paard "Brunello" heet.

[...] De cellarius aarzelde. Hij keek William aan, keek toen naar het pad, en vroeg ten slotte: 'Brunello? Hoe weet u dat?'

1 Umberto Eco, *De naam van de roos* (1980; 1983: 31). Amsterdam: Bert Bakker.

William van Bascavilla 'leest' tekens die in de plaats staan van het afwezige paard en de weg die het heeft gevolgd. Hoefafdrukken, afgebroken dennetakken en paardenharen. Eerder zag hij een sliert afval van de heuvel waarop het klooster was gebouwd, naar beneden lopen. Verder weet Van Bascavilla, dat de grote Buridan die binnenkort rector zou worden in Parijs, van mening is, dat de meest natuurlijke naam voor een mooi paard 'Brunello' is. En aangezien zelfs de cellarius van het klooster mee op zoek is, moet er wel sprake zijn van het mooiste paard van het klooster.

Tekens

Van Bascavilla interpreteert sporen van het afwezige paard. Hij geeft betekenis aan tekens. Dit interpreteren van tekens noemen we een semiotische bezigheid, en dit vormt niet toevallig het begin van de roman van Eco. Hij is zelf een vooraanstaand semioticus. Uit het beginfragment kunnen we alvast een viertal eigenaardigheden van tekens afleiden. Tekens zijn blijkbaar verschijnselen die:

1. Waarneembaar zijn voor iemand
2. Verwijzen naar iets dat afwezig is
3. Be-teken-is vormen

Bovendien functioneren tekens altijd binnen een gemeenschap.

Wellicht dat de laatst genoemde eigenaardigheid vanwege het fragment enige toelichting behoeft. Mensen uit een westerse samenleving aan het begin van de 21e eeuw behoren niet tot de Middeleeuwse gemeenschap die de beroemde Buridan kent en voor wie de hiërarchie in een klooster vanzelfsprekende kennis vormt. Dus zal de aanwezigheid van de cellarius, een hoge functionaris in een klooster, voor ons niet functioneren als een teken dat wellicht duidt op het mooiste paard van stal. Toentertijd was dit in de bovenlaag van de middeleeuwse samenleving klaarblijkelijk een evidentie, gezien de reactie van Van Bascavilla.

Overeenstemming

Zo'n privé-bezigheid als van Van Bascavilla is nog geen semiotiek als een vorm van wetenschap. De semiotiek als wetenschap stelt eisen aan de manier waarop vragen gesteld moeten worden en volgens welk instrumentarium antwoorden gezocht kunnen worden. Uiteindelijk zou je willen, dat dezelfde vraag door een ieder met ongeveer dezelfde voorkennis en die hetzelfde instrumentarium hanteert op dezelfde manier beantwoord zal worden. De semiotiek wil dus meer bereiken dan toevallige ontdekkingen, intuïtieve hypothesen en ongeordende gedachtegangen. De semiotiek als wetenschap zoekt het systematische, wil falsifieerbaar zijn en hanteert een gemeenschappelijke terminologie om te benoemen, te ordenen, te analyseren en te concluderen.

Teken-betekenis

Nemen we de relatie *teken-betekenis*. De zwarte kleding van de feestgangers noemt de semiotiek een *teken*. Datgene waartoe zwart in deze context kan aanzetten - bijvoorbeeld de gearriveerde, intellectuele kunstenaar - noemt de semiotiek de *betekenis*. Mannen binnen de door mij geschetste context hebben voor mij de betekenis van gearriveerde, intellectuele kunstenaars (of ze dat nu volgens henzelf zijn of niet). Tekens krijgen betekenis door hun context, in een samenspel met andere tekens als de sigaret, de blik en misschien ook wel het onderwerp van gesprek.

Het gebouw is in eerste instantie gewoon een gebouw, noem het een gebruiksobject in de fysieke werkelijkheid. Voor mij echter werd het een teken bestaande uit allerlei elementen die op zich weer tekens kunnen zijn. Het gebouw werd een teken omdat het mij aanzette tot het leggen van betekenissen.

De wereld lezen als een boek

Semiotiek is een wijze van kijken die geen vast object heeft. Overal vallen tekens en tekensystemen te ontdekken, alles kan een te bestuderen betekenisvormingsproces op gang brengen. Voor de semioticus is de wereld te lezen als een boek; ruimten, kleding, taalgebruik, en ook meer voor de hand liggende betekenisvolle praktijken als films, schilderijen, foto's, affiches, televisieprogramma's en teksten. Wat is het verhaal, wat is het voor een soort verhaal? Hoe is het verhaal tot stand gekomen? De wereld bestaat uit een oneindig aantal mogelijke tekens. We doen de hele dag niets anders dan betekenissen toekennen. De semioticus is geïnteresseerd in die processen.

Bronnen

De semiotiek begint dus met een bepaalde blik, een bepaalde wijze van kijken, en zij kan eindigen in een wetenschappelijk discours dat van een dusdanig wiskundig gehalte is, dat begrip ervan slechts voor de enkeling is weggelegd. Een voorbeeld hiervan is het enigmatische standaardwerk *Analytisch woordenboek van de semiotiek* deel 1 door A.J. Greimas en J. Courtes, die een fascinerende terminologische wereld op zich vormt. Even moeizaam leesbaar is de dissertatie van Hans van Driel *De semiosis*.

De laatste tijd heb ik echter ook een aantal boeken en teksten zien verschijnen die een tussenpositie innemen. Ik noem *Teken en betekenis* onder redactie van Jan van der Lubbe en Aart van Zoest; de op het internet verschenen tekst *Semiotics for Beginners* van Daniel Chandler; en *Reading Images, the grammar of Visual Design* van Gunther Kress & Theo van Leeuwen, en niet te vergeten een syllabus van de hand van C.Verstappen, *Semiotiek van de Beeldende Vorming* voor de Educatieve Faculteit van de Hogeschool Gelderland. (Zie ook de toegevoegde literatuurlijst).

De teksten en boeken die ik vond, waren voor een onderwijspraktijk op een kunstacademie echter nog steeds te moeilijk of niet onmiddellijk toepasbaar op visuele communicatie. Bovendien wordt er in de literatuur altijd een keuze gemaakt tussen de twee hoofdstromen die de semiotiek karakteriseren: de op de linguïstiek van Ferdinand de Saussure gebaseerde semiologie, ook wel de Franse School genoemd, of de Amerikaanse op het logische denken van Charles Sander Peirce gebaseerde semiotiek. Hierdoor ontstaat er voor studenten verwarring. Ik heb geprobeerd beide stromingen in elkaar te schuiven. Eén van beide modellen moet dan natuurlijk wel je nulgraad worden. Bij mij is het Peirciaanse model geworden het uitgangspunt geworden waarin ik enkele begrippen uit de Franse School heb ondergebracht.

Semiotiek op een kunstacademie

Deze tekst is daarbij zeer schatplichtig aan de genoemde literatuur. Maar een docent wil maatwerk leveren en zoekt de lesstof die een zinvol instrument kan zijn voor de groep waaraan les gegeven wordt. In dit geval aankomend grafisch vormgevers, illustratoren en fotografen.

Hoe krijg ik het uitgelegd aan mijn studenten? Is de uitdaging die me al die jaren in gang heeft gehouden. Waarom is de semiotiek interessant en belangrijk voor mijn studenten? is de vraag die daarmee onmiddellijk verband houdt. Eenvoud, toepasbaarheid en zinvolheid zijn de drie criteria aan de hand waarvan de semiotiek een analyse-instrument biedt waarmee op visuele communicatie gereflecteerd kan worden.

Het belang van de semiotiek

Semiotiek is van belang voor kunstenaars (en voor iedereen die communiceert), omdat ze leert de ander bij de communicatie te betrekken. Semiotiek leert dat de betekenis van mijn handelen niet alleen bij mij ligt, maar ook bij de ander. De semiotiek kan de kunstenaar leren de ander te incorporeren binnen het kunstenaarsproces door hem of haar de blik van de aanschouwer te geven en vervolgens vanuit een metapositie op deze blik te reflecteren. In die zin rekent de semiotiek af met het romantisch kunstenaarsideaal dat het kunstwerk in zijn schepper verankert. De semiotiek laat het kunstwerk herrijzen in een culturele context van andere beelden en in de ogen van de ander.

Bovendien kan de semiotiek een tegenwicht bieden aan het ons-kent-ons jargon dat binnen de kunstenaars- en ontwerperscultuur heerst. Het belang dat de semiotiek hecht aan de terugkoppeling van betekenis naar het zichtbare kunstwerk maakt het mogelijk waarde-oordelen te herleiden tot de zaak waarop zij betrekking heeft door heel simpele vragen als “Wat maakt dat je dit zegt?” en “Waar is je oordeel toe te herleiden?” te stellen. De semiotiek leert zorgvuldig te zijn. Zorgvuldig in het kijken en zorgvuldig in het oordelen.

Dit brengt mij bij een derde belang dat de semiotiek dient. Het kunstonderwijs en de kunstpraktijk zijn geënt op snelle oordelen. Je positioneert jezelf via de waarde-oordelen goed en slecht, mooi en lelijk. Vooral ontwerpers die in opdracht en onder tijdsdruk werken, moeten snel keuzes maken (dit wel en dit niet). Toch is het daarbij voor de ontwikkeling van iedere ontwerper van belang dat oordelen ook af en toe opgeschort worden, zodat er ruimte ontstaat om te kijken “hoe het werkt”, “hoe het komt dat...”. Hierdoor is het mogelijk de positie die je als ontwerper inneemt in het ontwerpen kritisch te beschouwen.

Opbouw

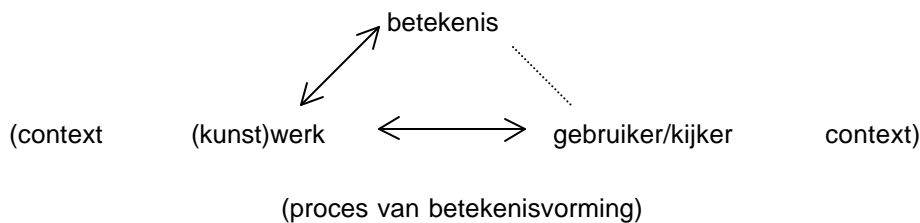
We vervolgen deze inleiding met een uitleg van de vooronderstellingen van de semiotiek (hoofdstuk 1). Vervolgens besteden we aandacht aan de code die het hart vormt van het begrip van het betekenisvormingsproces (hoofdstuk 2). Dat proces wordt ook wel beschreven als een semiotische driehoek (hoofdstuk 3). Ten slotte geven we een analysemodel aan de hand waarvan iemand het betekenisvormingsproces kan analyseren (hoofdstuk 4). De nadruk ligt hier op het tweedimensionele stilstaande beeld en de webpagina.

Hoofdstuk 1 Vooronderstellingen van de semiotiek



Semiotiek is een wijze van kijken en interpreteren, waarbij de relatie tussen het beeld/de tekst en de kijker/lezer centraal staat. Semiotiek gaat dus niet over het maakproces van kunst, maar over het kijkproces. Semiotiek laat de positie van de kunstenaar buiten beschouwing. Daar waar kunstwerk en kijker elkaar ontmoeten, kan de semiotiek starten.

De semiotiek legt een ander accent dan bijvoorbeeld de sociologie en de kunstgeschiedenis. De semiotiek stelt de interactie tussen kunstwerk en kijker centraal, waar de sociologie de maatschappelijke inbedding van het kunstwerk als onderzoeksgebied heeft. Stelt de kunstgeschiedenis niet ook het kunstwerk centraal? Ja, maar waar de kunstgeschiedenis het kunstwerk in een historische context plaatst, daar is voor de semiotiek alleen het proces van betekenisvorming van belang². Context (historisch, maatschappelijk, cultureel etc.) is van belang, wanneer ze ons meer inzicht geeft in de interactie tussen kunstwerk en kijker.



Het proces van betekenisvorming komt voort uit de interactie tussen kunstwerk en kijker. Zonder kunstwerk geen betekenis. Het kunstwerk is de bemiddelaar, en de betekenis is de resultante van dit proces. De context is de concrete situatie waarbinnen dit proces van betekenisvorming plaatsvindt. Deze context kan een museum zijn, een willekeurige muur in een achterbuurt, of de klassikale situatie en iedere af te bakenen verzameling mensen. Alhoewel de context invloed heeft op dit proces en het één van de factoren is die het proces van betekenisvorming sturen, zullen we ons in deze tekst concentreren op de interactie tussen kunstwerk en kijker en laten we de concrete context, als de fysieke plek waar de interactie plaatsvindt buiten beschouwing. Wel zal later in de tekst de kennis van de kijker en de regels die hij hanteert behandeld worden. Onze centrale vraag met betrekking tot deze interactie is niet *Wát is de betekenis*, maar *Hóe ontstáát betekenis* in de interactie tussen kunstwerk en toeschouwer?

Voorbeeld van betekenisvorming

Dit affiche, getiteld *Hommage a Romania 1989*, bezit een aantal sturende krachten. Ze duwen de kijker in de richting van een betekenis. Wanneer een kijker het affiche niet kan ontcijferen, kan dit te maken hebben met een gebrek aan kennis. Dat kan de taal betreffen, de geschiedenis van Roemenië of de kunstgeschiedenis. Wie zijn die man en die vrouw? Wat is er in 1989 gebeurd in Roemenië? Wat betekenen die woorden?

² Natuurlijk valt er over dit onderscheid veel meer op te merken. Alleen al de relatie tussen de iconografie en de semiotiek verdient meer aandacht. Zie hiervoor *Vorm en Betekening* van Marga van Mechelen, *Voorstelling en betekenis* van VanBergen en *Verf en Verderf, lezen in Rembrand*, van Mieke Bal

Het affiche laat, met de tekst *Hommage a Romania 1989*, een afbeelding zien van een piëta: moeder Maria en Jezus. De Jezus heeft een vlag om zijn arm. Hij krijgt veel licht. Maria heeft een schaduw over zich heen. De tekst staat linksboven in beeld. Het affiche is zo gekaderd, dat het onderaan beeldvullend is en buiten het kader in je verbeelding zou kunnen doorlopen. De tekst levert de eerste sturing. Blijkbaar is het affiche de verbeelding van een eerbetoon aan het Roemenië van 1989. In dat jaar vond de val plaats van de Roemeense dictator Ceaucescu. Jezus en Maria zijn hier – met de Christelijke traditie in ons achterhoofd - een gestorven zoon en een om haar zoon wenende moeder. De zoon heeft zich, zoals Jezus, opgeofferd voor het heil van zijn volk.

Wanneer we de piëta op deze manier beschrijven, valt er onmiddellijk een analogie te trekken met de zonen van het Roemeense volk, die zich opgeofferd hebben in de strijd tegen de dictator. De vlag om de arm van de zoon, een teken van vaderland, stuurt deze vergelijking. Deze zonen staan op de voorgrond en worden in de schijnwerpers geplaatst. De treurende moeders staan op de achtergrond. Zij bevinden zich in de schaduw.

We vinden deze betekenis door verbanden te zoeken. De modernistische mens gaat ervan uit, dat niets zomaar bij elkaar gevoegd is. Er is orde. In dit geval bestaat die orde in de verbinding tussen beeld en tekst. We zoeken het verband tussen de tekst “Eerbetoon aan (het) Roemenië van 1989” en de getoonde afbeelding. De hier gegeven betekenis legt dat verband. En zolang niemand met een beter gemotiveerd verband naar voren komt, is de hier gegeven betekenis van het affiche de meest aannemelijke.

De betekenis die een kunstwerk (affiche, foto etc.) krijgt, is dus enerzijds afhankelijk van de betekenisgevende krachten van het kunstwerk zelf (tekst, taal, afbeelding, lichtval) en anderzijds van de mogelijkheden die de kijker heeft. Welke beelden kennen we? Welke kennis hebben we van de werkelijkheid? Weten we van Ceaucescu anno 1989? Kennen we de Christelijke traditie?

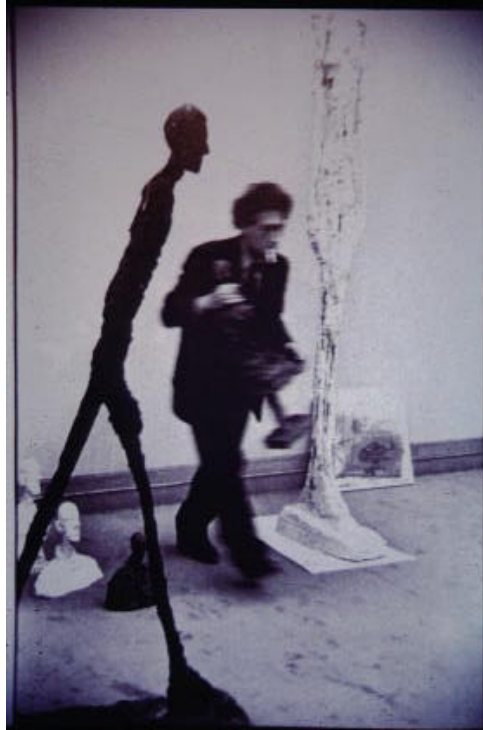
De maker verdwenen

We zien ook, dat de betekenis van een kunstwerk toeneemt naarmate onze aandacht en onze kennis toenemen. Hoe beter we kijken en hoe meer we weten, hoe rijker de betekenis wordt. De kunstenaar zelf is echter verdwenen. Hij staat niet naast zijn affiche om te vertellen wat hij met dit affiche bedoeld heeft. Op het moment dat het kunstwerk tentoongesteld wordt, heeft de kunstenaar de macht uit handen gegeven. Hij is nu niet meer degene die het betekenisvormingsproces beïnvloedt, maar het kunstwerk zelf. De kunstenaar is enkel indirect aanwezig in zijn kunstwerk, als degene naar wie de keuzes, die het kunstwerk tot gevolg hadden, te herleiden zijn. De vraag naar de kunstenaar, de vraag naar de maker wordt de vraag naar de stijl en structuur van het kunstwerk.

Samenvatting van de vooronderstellingen

- A. Niet de kunstenaar bepaalt wat de betekenis van een kunstwerk is, maar het kunstwerk zelf in interactie met de waarnemer. De kunstenaar is enkel aanwezig in de al dan niet bewuste keuzes, waarvan het kunstwerk het resultaat is.
- B. Om daadwerkelijk betekenis te krijgen heeft een kunstwerk behoefte aan een toeschouwer om de in potentie aanwezige betekenissen te actualiseren. Anders gezegd, een kunstwerk krijgt pas zijn betekenis in de ogen van de toeschouwer.
- C. De betekenis van een kunstwerk is geen statisch gegeven. Ze is in beweging. Naarmate onze mogelijkheden toenemen, neemt de betekenis van het kunstwerk ook toe of verandert deze. Betekenis is altijd een voorlopig resultaat. Betekenis is bovendien afhankelijk van de groepsconsensus, zoals bijvoorbeeld in een klassikale situatie.

De vooronderstellingen toegepast



Vanuit deze drie vooronderstellingen kunnen we dus de volgende vragen stellen om het proces van betekenisvorming te analyseren:

Waar is de fotograaf aanwezig in deze foto? Wat zijn de keuzen die hij gemaakt heeft? (kader, moment van afdrukken, camerahoek, zwart/wit, compositie etc.). Wat is de betekenis van deze foto en hoe stuurt de foto hier op aan? Welke kennis hebben wij gebruikt binnen het proces van betekenisvorming?

Hoofdstuk 2 De code

De semiotiek is een wijze van analyseren (van affiches, foto's, boekomslagen, postzegels, films etc.) die uitgaat van een aantal vooronderstellingen. Analyseren vanuit de semiotiek betekent dat je deze vooronderstellingen hanteert. Naast deze vooronderstellingen bestaat er een instrumentarium dat voor de analyses van belang is.

Teken - Betekenis

Het eerste instrument vormt het koppel *teken - betekenis*. We zullen nog uitgebreid op dit koppel terugkomen. Voorlopig is het genoeg te begrijpen, dat er iets is dat aanzet tot het geven van betekenis, het teken. De sturende kracht gaat uit van tekens. Het affiche en de foto die we geanalyseerd hebben, zijn zulke tekens. Daarnaast kan een teken uit sub-tekens bestaan. Dit zijn de elementen van het teken die sturend werken in het proces van betekenisvorming. Bij het affiche *Hommage à Romania 1989* waren dat de tekst, de piëta, het kader, de vlag en de lichtinval. De betekenis is de voorlopige resultante van het proces van betekenisvorming.

Denotatie - Connotatie

Het tweede koppel bestaat uit de termen *denotatie en connotatie*. Alles wat beschrijvend en verwijzend is, heet *denotatie*. Alles wat met meningen en oordelen te maken heeft, heet *connotatie*. Er zijn dus twee soorten betekenis. De denotatieve betekenis: beschrijvingen/verwijzingen, en de connotatieve betekenis: oordelen/interpretaties.

Hernemen we het voorbeeld van het affiche Hommage à Romania 1989. In de eerdere analyse beschreven we welke elementen in het affiche aanwezig zijn: denotatie. Vervolgens gingen we over tot de interpretatie: connotatie. Ieder affiche, iedere foto, iedere uiting is dus denotatief te beschrijven en connotatief te beoordelen. Dit onderscheid maakt ons duidelijk waar de lijn tussen objectief en subjectief ligt, maar ook hoe elastisch deze lijn kan zijn. Wanneer ben je nog aan het beschrijven, wanneer ben je al aan het oordelen? Neem maar eens een willekeurige foto en zoek de scheidslijn.

Codes

Het proces van betekenisvorming is een interactief proces dat zich afspeelt tussen kunstwerk en kijker. Het kunstwerk is de initiator. Het kunstwerk probeert de aandacht te trekken van de kijker. En als die aandacht eenmaal getrokken is, probeert het kunstwerk deze aandacht vast te houden en de kijker te sturen. De wijze waarop het betekenisvormingsproces vervolgens plaatsvindt hangt echter evenzeer af van de kijker. We zagen al dat kennis van belang is. Kennis van de werkelijkheid, kennis van andere beelden, kennis van de geschiedenis.

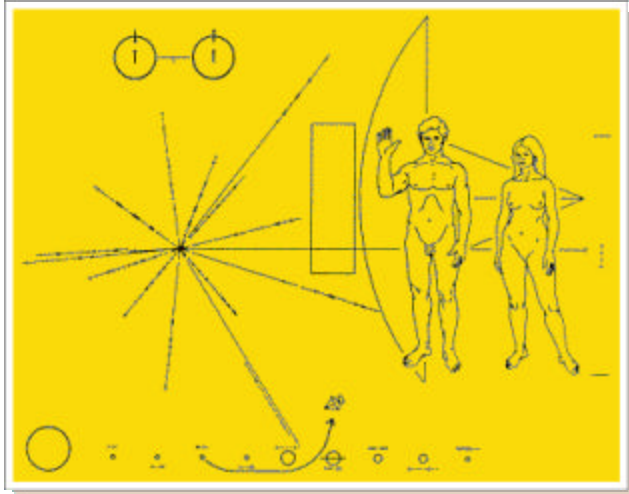
Er is echter nog een ander soort kennis van belang, namelijk de kennis van regels die de overgang van teken naar betekenis motiveren. Deze regels noemt de semiotiek codes, of conventies. Codes sturen de communicatie.

2.1 Extra terrestriale communicatie

Een mooi voorbeeld van hoe codes al dan niet werken, geeft Gombrich (1974)³. De NASA (National Aeronautics and Space Administration) heeft in 1972 de PIONIER 10 gelanceerd met aan boord een

3 Gombrich, Ernst H (1974): 'The Visual Image'. In David R Olson (Ed.): Media and Symbols: The Forms of Expression, Communication and Education. Chicago, IL: University of Chicago Press, pp. 255-8; first published in Scientific American 227 (September 1971): 82-96.

gouden plaquette. Op deze plaquette staan tekens die de bedoeling hebben te communiceren met intelligente wezens in de ruimte.⁴



De gouden plaquette in de PIONIER 10 met een boodschap bestemd voor intelligente wezens in de ruimte.

Codes ontcijferen

Alvorens verder te lezen, bekijk de plaquette eens goed en tracht te achterhalen wat de ontwerpers van NASA wilden communiceren met intelligente wezens in de ruimte die de PIONIER 10 zou kunnen tegenkomen.

Op de eerste plaats moeten die wezens deze tekens kunnen waarnemen, d.w.z. op dezelfde band van elektromagnetische golven zitten als onze ogen, aldus Gombrich. Dat is weinig aannemelijk. Maar goed. Stel dat Ook dan is het niet evident dat ze de boodschap kunnen ontcijferen. Immers, betekenis geven aan beelden is afhankelijk van wat wij weten, van wat we kunnen herkennen. Wij weten dat voeten 'staan' en dat ogen 'zien' en deze kennis projecteren we op de afbeelding. Zonder deze kennis, geen begrip van de afbeelding.

Zo beschikken we ook over codes die aangeven welke lijnen de contouren vormen van de twee personen en welke lijnen binnen die contouren iets 'uittekenen', zoals neus of navel. Misschien zien onze intelligente vrienden in de ruimte wel twee draadconstructies, waarin losse draden hangen.... En wat te denken van de opgeheven rechter arm van de linkerfiguur? Hoe zou een Indiaan, een Chinees en een verkeersovertreder dit teken interpreteren. En onze extra terrestrial?

En hij is een knappe man onze vreemdeling als hij de onderste rondjes en strepen weet te ontcijferen als hij de aarde en de andere planeten in hun positie ten opzichte van de zon weet te brengen en niet te vergeten het traject dat de PIONIER 10 aflegt....

Als we in ons onderzoek naar het betekenisvormingsproces ontdekken dat we iets begrijpen, omdat we bewust of voor-bewust een regel toepassen, dan hebben we een code ontdekt. Behalve dat de semiotiek zoekt naar codes die het betekenisvormingsproces van individuele uitingen motiveren (dat ene affiche, dat televisiefragment, die website), zoekt de semiotiek ook naar de codes die aan een klasse of genre van uitingen ten grondslag liggen. Deze codes – de NASA meende zelf universele codes toegepast te hebben - werken natuurlijk ook door in individuele uitingen

⁴ Dit voorbeeld ontleen ik aan Daniel Chandler die op internet een cursus Semiotics for Beginners heeft geplaatst: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>

2.2 Het televisie-interview

De code maakt de communicatie mogelijk

In de zomer van 1999 zag ik op de televisie in het programma *Zomergasten* hoe Adriaan van Dis de Iranese Kader Abdullah probeerde de interviewen. Het woord 'proberen' is hier op zijn plaats, aangezien Kader Abdullah zich niet liet leiden door de interviewer. Hij gaf geen antwoord op de vragen die Van Dis hem stelde. Daarnaast had Kader Abdullah een wijze van spreken die gekarakteriseerd werd door lange uitweidingen, alvorens hij een volgende stap in zijn betoog zette. Bovendien praatte hij erg langzaam, liet hij lange stiltes vallen en maakte hij zeer veel gebruik van zijn handen. Kortom een manier van spreken waarbij ik me als de kijker behoorlijk moest concentreren. Bovendien moest ik de spanningsboog kunnen verdragen die het effect was van de lange stiltes die Abdullah liet vallen na zwaar aangezette woorden als *de gast* en *de gastheer* (metaforen voor respectievelijk de immigrant en het Nederlandse volk).

De communicatie tussen Adriaan van Dis en Kader Abdullah bleef daarom moeizaam, omdat Kader Abdullah de codes van het Nederlandse televisie-interview niet kent of niet respecteert. Ik weet daarbij niet zeker of het hier de codes van hét televisie-interview betreft of dat het om het televisie-interview van de Nederlandse of Westerse televisie betreft. Ook weet ik niet zeker of Abdullah deze codes kent of niet respecteert. Ik weet alleen dat hij zich vanuit mijn Nederlands perspectief zeer ongebruikelijk gedraagt en dat hij in zijn gedrag (wederom vanuit mijn Nederlands perspectief) de codes overtreedt. Hij zegt: "Ze hadden gezegd dat het vanavond mijn avond zou zijn". Maar hij begrijpt niet, dat dit weliswaar zo is, maar dat er een andere code is die deze geste overstijgt. Ook al is het zijn avond, ook al is hij het kind van een doofstomme vader, een vader die nooit heeft kunnen spreken, het blijft televisie en aan Van Dis is de zorg toevertrouwd de plaats van de kijker in de avond van Abdullah veilig te stellen. Van Dis is de schakel tussen de geïnterviewde en het kijkerspubliek. Abdullah moet zich binnen deze context dus enige regie welgevallig laten zijn.

Codes zijn vaak zo vanzelfsprekend zijn, dat het gênant is om ze expliciet te maken. "De televisie vraagt een andere methode." expliciteert Van Dis dan uiteindelijk toch maar, wanneer Abdullah hem weer niet wil volgen. "De kijker is namelijk niet doofstom."

2.3 Het filmaffiche⁵

Algemene codes, specifieke codes

Expliciteren is de taak van de semiotiek. De semiotiek zoekt naar de codes die de menselijke communicatie mogelijk maken. Codes van houding, gebaren en gezichtsuitdrukkingen, van kleding, van de Nederlandse taal, codes van het interview, codes van het televisie-interview, codes van het Nederlandse televisie-interview. Ook het affiche functioneert via codes. Het opera-affiche en het theateraffiche, het filmaffiche, het reclameaffiche, affiches voor tentoonstellingen, ideële affiches, zij functioneren zowel volgens de algemene codes van het affiche als volgens de specifieke codes van het genre waar zij toe behoren.

Codes maken herkenning mogelijk

Als we in de vraag naar het betekenisvormingsproces ontdekken dat we iets begrijpen, omdat we (bewust of onbewust) een regel toepassen, dan hebben we een code ontdekt. Behalve dat de semiotiek zoekt naar codes die het betekenisvormingsproces van individuele uitingen motiveren (dat ene affiche, dat televisiefragment, dat gedicht), zoekt de semiotiek ook naar de codes die aan een klasse of genre van uitingen ten grondslag liggen. Deze codes werken natuurlijk ook door in individuele u-

⁵ <http://www.allposters.com/gallery.asp?c=c&search=101&cat=101>
http://members.xoom.com/_XMCM/SciFiPix/mpp.html

tingen. Omdat het theateraffiche gehoorzaamt aan andere codes dan het filmaffiche en andersom, kan een affiche daardoor snel herkend worden als zijnde een theateraffiche of een filmaffiche.

Verschillende codes: verschillende genres

Iets wat altijd gebeurt, is iets waaraan je als kijker gewend raakt en wat je vervolgens als een soort norm (code) gaat ervaren. Iedereen kan onmiddellijk aan een affiche zien of het een grote Hollywoodproductie betreft of een kleine filmhuisfilm. Het affiche toont dit. Wat is dan het verschil aan codes tussen het Hollywoodaffiche en het filmhuisaffiche?

Het affiche van een Hollywoodfilm bevat in de regel geen illustratie als beeld, maar een still uit de film. Bovendien zijn de hoofdpersonages op die still aanwezig. En dan ook nog in een scène, die het genre van de film (romantiek, science fiction, actie, thriller) duidelijk maakt. Blijkbaar is voor de mainstream film de acteur en het genre de kennis die van belang zijn voor het aanprijzen van het product. Filmhuisfilms daarentegen tonen meer vrijheid in hun vormgeving. Onderzoek naar deze verschillende soorten affiches kan dus codes naar boven brengen. Het totaal aan codes is het systeem dat achter de verschillende affiches zit. Dit is voor de vormgever de grens waarbinnen zijn product moet functioneren, omdat ook de kijkers zich deze codes immers hebben eigen gemaakt.

2.4 De narratieve film

Systemen

Je zoekt dus het geheel van codes, het systeem, door een als klasse te definiëren groep affiches te bestuderen en te letten op de overeenkomsten. Vanuit de semiotiek bezien, zijn alle uitingen gebaseerd op codes. Deze codes kunnen gebundeld worden in systemen. De semiotiek is op zoek naar deze systemen die aan de basis staan van communicatie.

De norm: de hollywoodvertelwijze

Een van die systemen waar de semiotiek zich mee bezig heeft gehouden, is de film. Het systeem dat aan de basis staat van de verschillende films, is de zogenaamde dominante *hollywoodvertelwijze*. Wanneer je naar een film gaat die gemaakt is volgens de codes van de Hollywoodfilm, ben je in staat zonder veel moeite het verhaal te volgen. De meeste mensen, vooral de jongere generaties, zijn opgegroeid met deze vertelwijze zodat de codes die gehanteerd worden, bekend zijn als de taal die we spreken.

De afwijking van de norm: de filmhuisfilm

Wanneer we echter een filmhuisfilm zien die die taal niet spreekt, dan zoeken we *tijdens* het zien van de film naar de codes die de film hanteert. De Hollywoodvertelwijze is daarbij het ons vertrouwde uitgangspunt. Zoals we in de poëzie de gewone taal als uitgangspunt nemen en de poëzie in dat licht proberen te begrijpen, zo is bij de filmhuisfilm de Hollywoodvertelwijze het uitgangspunt. Wijkt de film teveel af van de ons bekende filmcodes, dan slagen we er niet in de film te begrijpen en haken we af. Echter, hoe meer artfilms we zien, hoe beter we het spel met de codes herkennen.

De ontwikkeling van de filmtaal

Het voorbeeld van de filmtaal maakt ons nog iets duidelijk: systemen met codes zijn geen starre systemen. Ze zijn niet statisch. Systemen ontstaan en blijven zich ontwikkelen. Zo maakte de uitvinding van de film de ontwikkeling van een filmtaal noodzakelijk. Er moesten codes ontwikkeld worden om het medium te laten communiceren met het publiek. Film kan pas communiceren, aan betekenisvorming bijdragen, wanneer er afspraken tussen de film en de kijker groeien. Iets als parallelmontage - twee handelingen die zich op hetzelfde moment maar op twee verschillende plaatsen afspelen - is voor ons vanzelfsprekend. Begin deze eeuw werd dit echter niet begrepen door het toenmalige filmpubliek.

In de begintijd van de film zagen affiches er heel anders uit dan nu. Noch de naam van de regisseur, noch de naam van de acteurs waren op de affiches te vinden. Enkel de naam van de productiemaatschappij werd vermeld. Pas toen Hollywood het sterrenstelsel als winstgevende promotie ontdekte, werden acteurs namen en verschenen hun namen op de affiches en groeide aldus een nieuwe afspraak.

2.5 Culturele codes

Iedereen ziet iets anders

Niet alleen groepen van kunstzinnige uitingen of andere communicatieve tekensystemen hebben hun eigen codes, ook iedere samenleving, iedere tijd en cultuur heeft haar eigen codes. In deze zin leverde het interview met Kader Abdullah nog een mooi voorbeeld op. In het programma *Zomergasten* wordt de zomergast gevraagd beeldfragmenten mee te nemen. Een van de fragmenten die Abdullah bij zich heeft, is een scène uit de Nederlandse film *De Poolse Bruid* van de Algerijnse regisseur Karim. De film vertelt het verhaal van een Poolse vrouw die de prostitutie ontvlucht en veiligheid zoekt bij een Groningse boer. In het vertoonde fragment wordt een appel gegeten. In een lang shot zien we ze eten en horen we het geluid van het eten van een appel. Enkele shots later zien we de vrouw onder de douche vandaan komen. Ze wordt getoond naast een spiegel zodat haar spiegelbeeld haar filmische beeld onderstreept.

Van Dis is enthousiast wanneer Abdullah gelijk de appel naar voren haalt. "Nog nooit eerder hebben we zo nadrukkelijk het geluid van een appel gehoord," zegt Kader Abdullah. Van Dis lijkt echter iets heel anders te zien in de appel. Voor hem (en voor de Westerse kijker) is de appel een bijbels symbool. Eva zet Adam aan tot het eten van de appel van de boom van kennis. Na het eten van de appel zag de boer de schoonheid van zijn gaste. De erotiek heeft zijn intrede gedaan.

Niets van dit alles wil Abdullah ons melden. De christelijke symboliek gaat aan hem voorbij. Voor hem is de film voor alles de film van een immigrant (regisseur Karim) over een immigrant (de Poolse vrouw) en voor de immigranten (Abdullah zelf). De film gaat over de betutteling van de Nederlandse gastheer ten aanzien van zijn Poolse gaste. Abdullah en Van Dis hebben twee verschillende films gezien. Hun totaal verschillende achtergronden maakte dat de film twee verschillende processen van betekenisvorming in gang zette.

De blik van de buitenstaander

Niets is leerzamer dan de aanwezigheid van personen uit andere culturen binnen onze cultuur. Zij zijn op zoek naar de codes van onze cultuur om weer als vanzelfsprekend betekenisvol te kunnen handelen. Zij nemen daarbij de buitenstaanderpositie in, die de semiotiek ook probeert in te nemen. Slechts vanuit deze positie kun je iets expliciteren wat eigenlijk zo vanzelfsprekend is.

De allochtoon is degene die de regels van onze cultuur overtreedt of in een te rigide volgzzaamheid de regel juist uitvergroot. Daar waar hij/zij dat doet, maakt hij/zij ons duidelijk dat onze cultuur gebaseerd is op codes; dat deze codes niet voor iedereen vanzelfsprekend zijn en dat ons codesysteem een willekeurig systeem is dat zich blijft ontwikkelen.

Vanzelfsprekend en bewust betekenisvol handelen

Vaak zijn we ons er niet bewust van dat we codes hanteren. Van Dis en Abdullah vinden beiden hun interpretatie vanzelfsprekend. Wanneer we bij een rood stoplicht aankomen, stoppen we zonder dat we ons er rekenschap van geven dat we een regel opvolgen. Wanneer we met elkaar praten, wanneer we film kijken, de krant lezen, een blik op reclameaffiches werpen, hanteren we codes waarvan we ons niet bewust zijn.

Communicatie zou niet plaatsvinden of zou zeer moeizaam verlopen, wanneer er geen vanzelfsprekend gemeenschappelijk codesysteem zou zijn. We bevinden ons midden in die verschillende syste-

men. We hebben deze systemen ons gaandeweg eigen gemaakt. We vinden ze zo vanzelfsprekend dat we ons niet eens realiseren dat onze uitingen gebaseerd zijn op codes.

Bewust betekenisvol handelen: de codes worden overtreden.

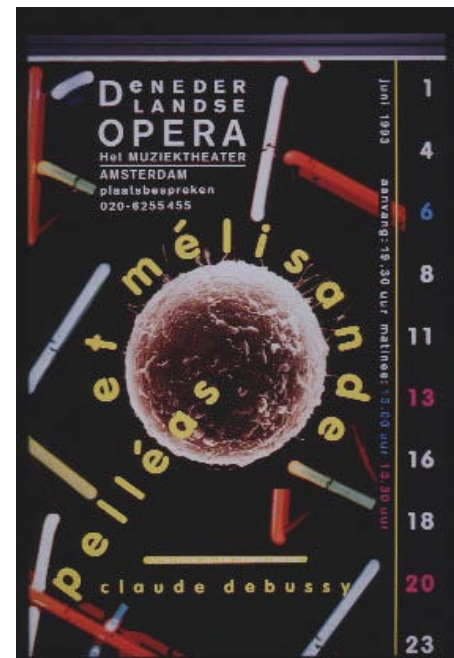
We worden ons pas bewust van de codes, wanneer ze overtreden worden. Vanzelfsprekend betekenisvol handelen wordt dan bewust betekenisvol handelen. Mijn analyse van het verstoorde communicatieproces tussen Van Dis, Kader Abdullah en het televisiepubliek is een vorm van bewust betekenisvol handelen die het gevolg was van de storing in de communicatie. Ook de communicatie tussen Van Dis en Kader Abdullah vroeg om een explicitering: bewust betekenisvol handelen. Beiden zochten naar een gemeenschappelijk codesysteem op grond waarvan de communicatie weer ongehinderd zijn voortgang kon vinden. Vanzelfsprekend betekenisvol handelen kan dus omslaan in bewust betekenisvol handelen, wanneer de codes overtreden worden.

2.6 Het opera-affiche

Voorbeeld van een code

Op alle mij bekende opera-affiches staat naast de naam van de opera, de naam van een persoon genoemd - bijvoorbeeld de naam Claude Debussy bij de opera Pelléas et Mélisandre. Die eerste naam is niet de naam van de regisseur, maar van de componist. Op grond hiervan kan ik als vanzelfsprekend de code hanteren dat bij opera-affiches niet de naam van de regisseur genoemd wordt maar de naam van de componist.

Zie ik een mij onbekende naam op het affiche staan, dan zie ik deze naam als de verwijzing naar de componist. Bovendien hanteer ik, als vanzelfsprekend, de regel dat een opera slechts één componist kent.



Voorbeeld van het overtreden van de code

Wanneer zo'n door mij niet-bewust gehanteerde code overtreden wordt, zoals in het geval van het affiche "a Horse Drama" waar vermeld wordt *Louis Andriessen/Peter Greenaway*, moet ik actief nadenken wat er bedoeld zal zijn. In plaats van vanzelfsprekend betekenisvol te handelen ga ik bewust betekenisvol handelen. De opera is of door twee mannen geschreven of de tweede naam is de naam van de regisseur" is mijn hypothese. Kennis van de tweede naam, die de naam van een mij bekende filmregisseur is, doet het tweede vermoeden. We hebben hier met een overtreding van de door mij niet-bewust gehanteerde code te maken.

Het zoeken van een nieuwe code

Ik zoek dan een nieuwe code waarin de uitzondering geen overtreding meer is. Als alternatieve code zou dan kunnen gelden dat enkel bekend geachte namen genoemd worden op een affiche. Wanneer ik dit als een bevredigend alternatief heb ontdekt, kan ik voortaan deze code als vanzelfsprekend in het betekenisvormingsproces gaan hanteren. We proberen dus steeds de staat van het vanzelfsprekend betekenisvol handelen te bereiken, opdat we ons zo snel en effectief mogelijk door het communicatieproces heen kunnen bewegen.

Communicatie vindt plaats via een gemeenschappelijk codesysteem. Er zijn regels die kijker en maker beiden hanteren omdat ze beiden deel uitmaken van een groep, cultuur of subcultuur die deze codes als vanzelfsprekend hanteert. Pas wanneer we worden geconfronteerd met een kunstuiting die we niet onmiddellijk van een betekenis kunnen voorzien, gaan we actief betekenisvol handelen. We proberen te ontdekken wat de uiting ons wil vertellen door nieuwe codes te zoeken.

Het bekende als uitgangspunt, kunst als overtreding

We vertrekken daarbij altijd vanuit wat ons bekend is, en we proberen ons nog niet bekende tekens daarin een plaats te geven. Terwijl de gewone communicatie gebaat is bij een vanzelfsprekend betekenisvormingsproces, heeft de kunst juist als functie dit proces niet al te vanzelfsprekend te doen verlopen. Kunst vraagt ons na te denken over vanzelfsprekendheden (clichés). Goede kunst zet dus altijd een bewust betekenisproces in werking. Kunst kan in die zin ook tot veranderingen aanzetten, al is het maar door de taal waarin ze begrepen wordt te wijzigen. Dit geldt in ieder geval voor het denken van de kunst over zichzelf, zo getuigen voorbeelden als de pispot van Duchamp en de kunstwerken van vele andere avant-garde kunstenaars.

2.7 De digitale media

Binnen de digitale media (de cd-rom, het internet) wordt naarstig een nieuwe taal ontwikkeld om deze geschikt voor communicatie te maken. Er ontstaan codes die tezamen een nieuw taalsysteem vormen waarbinnen communicatie mogelijk is. Voor deze taal geldt hetzelfde als voor alle taalsystemen: het is geen star systeem. Het functioneert binnen een bepaalde context, gemeenschap. Kennis van de codes is noodzakelijk. Er ontstaat een nieuwe onderklasse die uitgesloten is van communicatie: de digitaal analfabeten.⁶

Probeer enkele communicatie regels, enkele codes te formuleren welke het internet ontwikkeld heeft.

⁶ Een eerste aanzet tot ontsluiting van dit systeem is gedaan door Hans van Driel in zijn boek *Internet & communicatie*, Rotterdam 1999

Hoofdstuk 3 De semiotische driehoek

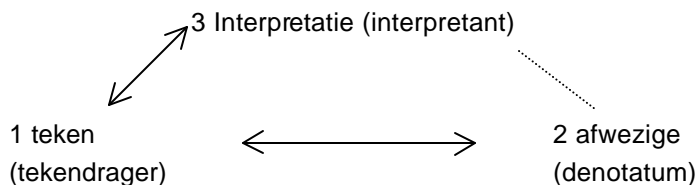
Teken

De semiotiek biedt, uitgaande van een aantal vooronderstellingen, een methode om te analyseren hoe betekenis tot stand komt. Beginpunt van dit proces is het *teken*. Het teken is het waarneembare element van de werkelijkheid dat bemiddelt tussen de mens en de wereld om hem heen. Betekenis en kennis ontstaan via de bemiddeling van het teken. De definitie van wat een teken is, is dan ook van belang. In het vorige hoofdstuk is een teken gedefinieerd als datgene dat aanzet tot het vormen van betekenis. Dit is echter enkel het derde criterium voor het definiëren van iets als teken.

Een teken:

1. is waarneembaar (datgene waardoor het waarneembaar gemaakt wordt, noemen we de tekendrager).
2. is in de plaats gekomen voor iets dat afwezig is (dit 'iets' noemen we het afwezige, het denotatum of soms ook het object ; het teken verwijst dus naar het afwezige).
3. zet aan tot interpretatie, het teken verwijst dus niet alleen naar het afwezige, het doet er ook een uitspraak over. Deze uitspraak noemen we de interpretatie of de interpretant.

Deze drie criteria worden aangegeven in de semiotische driehoek van Peirce:



Criterium 1 verwijst naar het waarneembare teken.

Criterium 2 geeft de relatie tussen teken en afwezige aan.

Criterium 3 geeft aan hoe het teken, als representant van iets dat afwezig is, een uitspraak doet over wat afwezig is.

Het affiche als teken

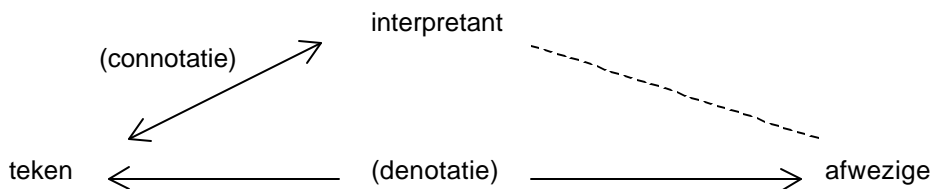
Een theateraffiche is het waarneembare teken. Papier en inkt hebben het teken waarneembaar gemaakt. Het heeft als afwezige de concrete voorstelling zoals deze op het affiche gerepresenteerd wordt. Het affiche verwijst naar deze voorstelling en het affiche werkt mee aan een uitspraak over deze voorstelling: de betekenis of interpretatie.

Op analoge wijze kunnen de foto, de webpagina, de boekomslog, het logo en andere tekens begrepen worden. Probeer teken, afwezige en interpretatie te formuleren.

Denotatief en connotatief

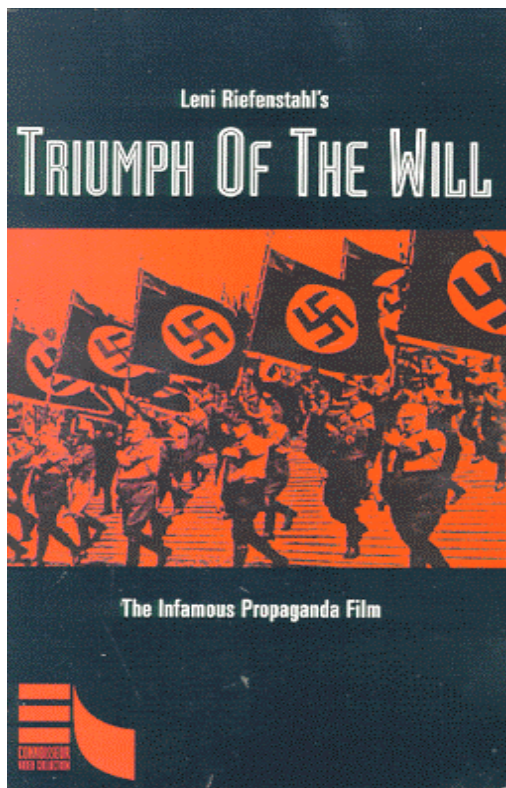
Vanuit deze driehoek is ook het onderscheid tussen *denotatief* en *connotatief* aan te scherpen. De verwijzende kracht van een teken noemen we zijn denotatie. De interpreterende kracht van een teken noemen we zijn connotatie. De woorden *agent* en *smeris* denoteren dezelfde afwezige, maar ze drukken tegelijkertijd een geheel verschillend idee omtrent de aangeduide afwezige uit. Een officiële portretfoto van premier Kok geeft een andere indruk van die man dan een politieke karikatuur van de hand van bijvoorbeeld Opland. In beide gevallen is de afwezige dezelfde, maar de connotatie (interpretatie) is verschillend. Verwijzen is denotatief. Interpreteren is connotatief.

3.1 De relatie tussen teken en afwezige



1. iconisch
2. indexicaal
3. symbolisch

Wanneer we aan een teken betekenis toekennen, dan ligt er aan die betekenis een relatie tussen teken en afwezige ten grondslag. We moeten eerst de richting van betekenis weten, voordat we tot interpreteren over kunnen gaan. Je zou ook kunnen zeggen, dat een teken een onderwerp heeft en een vorm via welke een uitspraak gedaan wordt over dat onderwerp.



Voorbeeld Triumph des Willens

Riefenstahl (1902) over het Duitse rijk. Het Duitse rijk wordt aanwezig gesteld via de documentaires en via de speciale vorm (de abstracte compositie van de beelden, de sterke lijnen en vlakverdelingen, de extreme perspectieven) worden uitspraken gedaan over dat Duitse Rijk (zie ook het Engels affiche van Triumph des Willens -1934). Hoe weten we nu dat het Duitse rijk het gegeven van de film is? Dat weten we, omdat er een relatie bestaat tussen de beelden die we zien en de beelden die we al kennen.

De vraag naar de relatie stellen we, als we ons afvragen hoe het komt dat we weten dat dit teken dat gegeven representeert. Hoe komt het dat we weten dat dit voor dat staat? Hoe komt het dat we weten dat deze foto premier Kok representeert? Hoe komt het dat we weten dat agent en smeris dezelfde afwezige denoteren? Hoe komt het dat we weten dat dit affiche een theatervoorstelling denoteert? Hoe komt het dat we aan de hand van sporen in de sneeuw weten, dat hier vogels gelopen hebben?

Drie antwoorden zijn mogelijk: omdat we een overeenkomst kunnen zien, omdat we een oorzaak kennen uit ervaring of omdat we die uitkomst nu eenmaal hebben afgesproken. Respectievelijk is er sprake van een iconische, indexicale en symbolische relatie tussen teken en afwezige:

Respectievelijk is er sprake van een iconische, indexicale en symbolische relatie tussen teken en afwezige.

1. gewaarwording iconiciteit
2. ervaring indexicaliteit
3. afspraak symbolischeiteit

3.1.1 De iconische relatie

Als de relatie iconisch is, is de relatie tussen teken en afwezige gebaseerd op gelijkenis, overeenkomst. "Dit lijkt op ..." wijst op een iconische relatie.

Beelden

De meeste beelden zijn iconen. Beelden krijgen hun betekenis meestal doordat ze lijken op wat afgebeeld wordt. Dat soort beelden noemen we afbeeldingen. De iconen bij uitstek zijn in dit opzicht de foto en de film. Niets lijkt meer op de werkelijkheid dan een foto of een film. Beide media, de één stilstaand, de ander in beweging gebracht (moving pictures) lijken zo op datgene dat is afgebeeld, dat we door het medium heengaan en onmiddellijk het afgebeeldene zien. Ze zijn transparant. We vergeten vorm en materialiteit (hun teken-hoedanigheid) en zien onmiddellijk de denotatieve betekenis, het aanwezig gestelde afwezige.

Daarentegen hoeven niet alle beelden hun betekenis op grond van de iconische relatie te krijgen. Veel niet figuratieve beelden lijken nergens op. Ze representeren dus niets op grond van gelijkenis.

Taal en typografie

Maar ook taal kan op grond van een iconische relatie een afwezige representeren. De beroemde woorden *veni, vidi, vici* kennen een kordaatheid die de gerepresenteerde daden hiermee ook krijgen. Bovendien kennen de woorden een onderlinge overeenkomst die op deze manier overgedragen wordt aan de gebeurtenissen die hiermee ook van een zelfde aard worden. Iconiciteit in taal kennen we het best in de vorm van metaforen. Het voert echter te ver om daar binnen deze tekst op in te gaan. Wel moet met betrekking tot taal opgemerkt worden dat taal een visuele vorm krijgt via de typografie. Het is dan ook via deze visuele vorm dat taal iconisch kan gaan werken.

Geuren en geluiden

Naast beelden en woorden kunnen ook geuren (dit ruikt als...) en geluiden (dit klinkt als...) een iconische relatie bezitten. Een mooi voorbeeld van hoe geluiden iconisch kunnen zijn, geeft de volgende situatie. Vanochtend vroeg mijn vriend mij een vreemdsoortig bericht op het antwoordapparaat af te luisteren. Het bericht was waarschijnlijk ontstaan omdat iemand via zijn mobiele telefoon per ongeluk de toets ingedrukt had die verbinding met mij zocht. Minutenlang hoorde ik geluiden. Ik probeer die tekens thuis te brengen. Waar staan ze voor? Dat deed ik door overeenkomsten te zoeken. Die geluiden klinken als kassageluiden, als lopen over het grind, als... Die stem klinkt als de stem van Mirjam, of nee toch van mijn moeder. Ik probeer dus geluiden te identificeren door te ontdekken op welke mij bekende geluiden ze lijken.

De waarneming en communicatie

Omdat aan de basis van het betekenisvormingsproces de gewaarwording ligt, het zintuiglijk waarneembare, lenen iconen - tekens die representeren op grond van gelijkenis - zich het beste tot communicatie. Als ik in Nepal iemand moet duidelijk maken, hoe ons land er uit ziet, dan kom ik - als we elkaars taal niet verstaan - met foto's (en gebarentaal) een heel eind. Om dezelfde reden worden bij internationale evenementen graag pictogrammen gebruikt om aanwijzingen aan het publiek te geven. Ook de medicijnenbranche zal, rekening houdend met de verschillende culturen, in haar bijsluiters pictogrammen gebruiken. Iconische tekens zijn het meest breed toegankelijk. Er wordt weinig voorkennis voorondersteld. De semiotiek noemt de gemotiveerdheid van iconische tekens het grootst. Tekenen en afwezige liggen vlak bij elkaar.

Binnen het proces van betekenisvorming is iconiciteit vaak een eerste ingang om grip te krijgen. We proberen vaak iets te snappen door te zoeken naar iets waar het op lijkt, met als gevolg herkenning. Bij beelden wordt iconiciteit vaak gebruikt om een betekenisprobleem te scheppen. Hoe erg moet iets ergens op lijken voordat het erkend wordt als een teken voor datgene waar het op lijkt?



Waarop lijkt deze foto op het affiche van Anthon Beeke over de voorstelling Troilus en Cressida van toneelgroep Amsterdam?

3.1.2 De indexicale relatie

De gemotiveerdheid tussen teken en afwezige binnen de iconische relatie is bij de indexicale relatie al minder. Een relatie wordt indexicaal genoemd, wanneer een teken gekoppeld is aan iets dat werkelijk bestaat op grond van aangrenzendheid. Tekenen en gegeven zijn elkaar nabij. "Dit heeft als oorzaak...." wijst op een indexicale relatie. De traditionele voorbeelden om deze relatie te verduidelijken zijn de relatie tussen rook en vuur en de relatie tussen een voetafdruk en de mens. In die zin is een foto ook indexicaal; de foto is tenslotte een afdruk van de persoon die zich voor een camera heeft bevonden.

Indexicaliteit en iconiciteit

Terwijl de iconische relatie een mogelijke relatie is, berust de indexicale relatie op feitelijkheid. Anders gezegd, binnen een iconische relatie wordt de relatie pas gelegd op het moment dat iemand enige gelijkenis onderkent. Gelijkenis is daarbij iets dat te betwisten valt. De indexicale relatie is echter onbetwistbaar. Zij baseert zich op de ervaring van de feitelijke nabijheid van twee verschijnselen. Waar rook is, is vuur. Deze nabijheid kan ruimtelijk, tijdelijk of causaal zijn. Indexicale tekens werken als indicaties niet als imitaties. Een index vervult zijn tekenfunctie doordat het als middel wijst op, hoort bij, gepaard gaat met, gevolg is van, samen voorkomt met, of typisch deel uitmaakt van wat als zijn object wordt opgevat.

Voorbeelden van indexicale relaties

Meer voorbeelden: een vingerwijzing ter aanduiding van iets of iemand ('index' is de Latijnse benaming voor wijsvinger), de stand van een windvaan als teken voor de windrichting, het verkleuren van het lakmoespapiertje dat de zuurgraad van iets aangeeft, het streepje op de zwangerschapstest, het ziektesymptoom koorts, kuchen als uitdrukking van verkoudheid, lachen als uiting van vermaak, de kringen op het plafond die een lekkage op zolder verraden, de zachte 'g' van de zuiderling, de lucht van verbrande aardappels. Binnen de taal zijn het de aanwijzende voornaamwoorden die functioneren als indexen en het erop volgende zelfstandig naamwoord verbinden met een bestaand iets uit de werkelijkheid, niet een mens maar die mens, niet een toneelvoorstelling maar die toneelvoorstelling. Hetzelfde geldt voor eigennamen die op eenzelfde manier indexicaal verwijzend zijn.

Feitelijkheid

Het afwezige waarnaar een teken indexicaal verwijst, is altijd een specifiek bepaald iets, een concrete plaats- en tijdgebonden zaak, persoon of gebeurtenis. Geen kwaliteit of indruk. Indexen hebben altijd betrekking op iets uit de ervaringswereld, uit de empirische werkelijkheid. Zoals de icoon een waarneembare mogelijkheid is, zo is de index de bepaling van iets.

De foto als index

Een iconisch teken kan slechts een bepaald concreet object representeren als het tevens indexerende aspecten heeft. De foto is hiervoor een goed voorbeeld. De foto legt op basis van gelijkenis een relatie met iets uit de werkelijkheid. Echter, omdat we weten dat een foto de daadwerkelijke aanwe-

zigheid van iemand of iets voor de camera veronderstelt, wijst de foto ook op de feitelijkheid van deze persoon. Een foto is zowel een beeld/icono als een afdruk/index.

Hoezeer de fotografie ook iconisch is, zij ontleent haar onderscheidende kracht aan haar indexicaliteit. De fotografie is in haar iconiciteit niet anders dan de (figuratieve) schilderkunst. Zij onderscheidt zich van de schilderkunst door haar getuigenis van het 'echt bestaan'. Zoals een voetafdruk verwijst naar een werkelijke voet, zo laat de werkelijkheid voor de camera lichtsporen achter op het fotografische materiaal. Wat wij zien, is ook werkelijk voor die camera geweest.

"Echt gebeurd" wordt door de indexicaliteit van de fotografie benadrukt. Afdrukken van werkelijke mensen, die weer verwijzen naar werkelijke ellende. De fotografie heeft een eigenzinnige kracht in haar indexerende werking.

Indexicaliteit en digitalisering

De fotografie wordt dan ook weer beeldende kunst op het moment dat de digitalisering de indexicaliteit aan de fotografie ontnemt. Terwijl symboliceit (het gecodeerd zijn) en iconiciteit (het lijken op) de fotografie met de beeldende kunst verbinden, is het juist haar indexicaliteit die de fotografie als medium een speciale plaats onder de beeldende kunsten verschaft.

We hebben het dan niet zozeer over het maakproces van de foto, maar over haar functioneren binnen onze maatschappij. Voorlopig is het nog zo dat een foto, zelfs al heeft zij een plek op het internet of op een cd-rom, functioneert als afdruk van iets dat in de werkelijkheid voor die camera is geweest. Elk mechanisch geproduceerd beeld – een foto, een film of een televisieprogramma – bezit een hoge mate van geloofwaardigheid. We vertrouwen erop dat het afgebeelde zich ooit voor de camera heeft bevonden.

Het digitale beeld daarentegen is per definitie manipuleerbaar. En deze inherente manipuleerbaarheid van het digitale beeld tast in de kern de geloofwaardigheid van het beeld aan.

Voorbeeld

In de film *Forrest Gump* (1994) van Robert Zemeckis⁷ spreekt de hoofdpersoon op een bepaald moment met president Kennedy⁸. Het grootste gedeelte van dit fragment heeft zich ooit voor de camera afgespeeld, het is dus een re-presentatie. Maar een klein gedeelte niet. Sommige beelden zijn op de harde schijf van een computer geconstrueerd. Zoals wij ze zien, hebben ze voor de camera nooit bestaan. De woorden van president Kennedy zijn hem in de mond gelegd; het zijn woorden die hij voor de camera nooit heeft uitgesproken. Dat kon door zijn lippen filmbeeldje voor filmbeeldje digitaal te manipuleren. Deze beelden re-presenteren Kennedy niet, ze produceren, ze simuleren een Kennedy voor wie in de werkelijkheid geen equivalent bestaat of heeft bestaan.

Live opgenomen beelden vormen dus niet meer het enige basismateriaal, waarmee een film wordt gemaakt. Het vormt mede het materiaal naast de gemanipuleerde digitale beelden. Voor de filmkijker is het filmbeeld niet meer als vanzelfsprekend geloofwaardig, dat wil zeggen in theorie controleerbaar aan de hand van een werkelijkheid die ooit heeft bestaan voor de camera. Anders gezegd, de referent - datgene waarnaar het beeld verwijst - behoeft niet altijd meer bestaan te hebben.

Drie soorten gemanipuleerde beelden

Wanneer we de kijker als uitgangspunt nemen, kennen we drie soorten gemanipuleerde beelden.

1 Zichtbare manipulatie

Aan de eerste soort gemanipuleerde beelden zien we dat ze gemanipuleerd zijn. Dat geldt bijvoorbeeld voor foto's van Inez van Lamsweerde.

⁷ Robert Zemeckis (1952 -)

⁸ J.F. Kennedy (1917 – 1963)



Inez van Lamsweerde, Marcel (1995) - uit de serie The Forest: 180 x 135 cm.

Weliswaar zijn man en handen afzonderlijk ooit voor een camera aanwezig geweest, maar duidelijk waarneembaar is, dat uiteindelijk vrouwenhanden zijn gekoppeld aan de man.

2 Niet zichtbare manipulatie

Naast deze waarneembaar gemanipuleerde beelden, bestaan beelden waaraan we weliswaar niet kunnen zien dat er sprake is geweest van manipulatie, maar waarvan we wel zouden kunnen weten dat ze gemanipuleerd zijn. Aan de beelden van de film *Toy Story* (1995) van John Lasseter⁹ kunnen we niet zien dat ze door een computer zijn gegenereerd. Maar tegelijkertijd weten we, dat de personages en de achtergronden geen re-presentatie zijn van een live gebeurtenis voor de camera. De dinosaurussen in *Jurassic Park* (1993) van Steven Spielberg zijn ook een voorbeeld hiervan. Omdat we weten dat dinosaurussen niet meer bestaan, weten we ook dat de beelden ervan gemanipuleerde beelden zijn.

3 Simulatiebeelden

Naarmate de techniek vordert, kunnen we beelden maken, waaraan we niet kunnen zien en waarvan we ook niet kunnen weten, dat ze gemanipuleerd zijn. Dat is de derde categorie van gemanipuleerde beelden, de zogenaamde simulatiebeelden. Denk hierbij aan een documentaire voor over de actrice Marilyn Monroe¹⁰ met levensechte interviews die voor de camera nooit hebben plaatsgevonden en met filmfragmenten waarin zij nooit heeft gespeeld.

Voorbeeld: Diana na het ongeluk

De grens tussen simulatiebeelden en beelden van de tweede categorie – we zien de manipulatie niet, maar kunnen het wel weten – is niet altijd even helder. Begin september 1997 kon op het web een foto worden aangetroffen van de zwaar gewonde prinses Diana op de achterbank van een verongelukte auto, met als ondertitel “25 minutes after the crash”. Ogenscheinlijk een geloofwaardige foto. Immers we herinneren ons dat zich op de vroege ochtend van 31 augustus 1997 zo'n ongeluk heeft afgespeeld en dat aldaar een camera ter plekke zou kunnen zijn geweest, krap een half uur later. Maar vanwege de digitalisering is de vraag opportuun geworden of er wellicht sprake is van een foto die we moeten wantrouwen, van een foto die is geconstrueerd. Mogelijk is een andere foto gemanipuleerd op de harde schijf van een computer met deze Diana-foto als resultaat. We zien niet onmiddellijk dat er sprake is van manipulatie, maar wellicht hadden we het kunnen weten.

⁹ John Lasseter (1957 -)

¹⁰ Marilyn Monroe (1926 – 1962)



De zwaar gewonde prinses Diana op de achterbank van de auto.

In de discussie op internet naar aanleiding van deze foto worden drie argumenten aangevoerd om aan te tonen dat de foto inderdaad gemanipuleerd is:

1. De reddingswerkers dragen gele jassen, terwijl ze in Frankrijk oranje zijn.
2. Het alarmnummer op de brandweerauto is driecijferig, terwijl dat in Parijs tweecijferig (18) is.
3. Wanneer je de foto spiegelt, leest het alarmnummer als 999, het nummer dat in Engeland wordt gebruikt.

Het lijkt erop, dat een bestaande foto is gedigitaliseerd en vervolgens is gemanipuleerd. De ontbrekende iconiciteit met de werkelijkheid werd dus het argument om indexicaliteit (de aanwezigheid van de werkelijkheid van het beeld) te verwerpen. Pas wanneer de foto iets vertoont dat niet overeen kan komen met de werkelijkheid, wordt de suggestie van een indexicale relatie ontmaskerd.

Na deze 'onthulling' heeft ene Glenn Roberts de geconstrueerde foto opnieuw aangepast: hij kleurde de jassen oranje en veranderde het alarmnummer in 18, zodat de foto meer lijkt op een zogenaamd 'echte' foto. De foto die we wantrouwen, omdat hij op goede gronden niet blijkt te verwijzen naar een overigens wel bestaande referent in de werkelijkheid – prinses Diana in de verongelukte auto - wordt steeds meer geloofwaardig. De niet bestaande referent gaat steeds meer gelijken op wat zich voor een camera zou kunnen hebben afgespeeld. Wat met een foto kan, wat met één frame kan, is uiteindelijk ook mogelijk met 130.000 frames, met een gehele speelfilm.

Simulatie en de referent/het afwezige/de werkelijkheid

Simulatiebeelden gelijken op de vertrouwde, geloofwaardige beelden. Maar ze bestaan ook uit materiaal dat niet uitsluitend aan een werkelijkheid voor de camera is ontleend. Hiermee verliest het beeld zijn essentiële kenmerk: de zekerheid van de kijker dat er een live gebeuren heeft plaatsgevonden voor de camera, waardoor het beeld geloofwaardig is.

Voorbeeld



Is deze foto een indexicale afdruk van de werkelijkheid? Tot welke vorm van manipulatie behoort dit beeld?

Jeff Wall: The stumbling block 1991

Simulatie beeldende kunst

De fotografie wordt dan ook weer beeldende kunst op het moment dat de digitalisering de indexicaliteit aan de fotografie ontnemt. Terwijl symbolische (het gecodeerd zijn) en iconische (het lijken op) de fotografie met de beeldende kunst verbinden, is het juist haar indexicaliteit die de fotografie als medium een speciale plaats onder de beeldende kunsten verschaft. We hebben het dan niet zozeer over het maakproces van de foto, maar over haar functioneren binnen onze maatschappij. Voorlopig is het nog zo dat een foto, zelfs al heeft zij een plek op het internet of op een cd-rom functioneert als afdruk van iets dat in de werkelijkheid voor die camera is geweest.

Iconiciteit en indexicaliteit, voorbeeld



De foto van het 'paarden' geslacht van het affiche Troilus en Cressida van Anton Beeke speelt zowel met de iconiserende als met de indexerende werking van foto's. We krijgen een beeld te zien dat we niet in overeenstemming met een bekend beeld kunnen krijgen. Zien we een paardekont of een vrouwenkont met staart en tuigje of een mannenkont met samengeknepen ballen? Dat is de eerste verwarring. De tweede verwarring bestaat er uit dat we ons voorstellen dat datgene dat we op de foto zien voor de camera is geweest. Wat heeft er voor die camera gebukt? Een vrouw met een tuigje om? De makersblik zoekt een oplossing in het zoeken de manipulaties die hebben plaatsgevonden. Is er digitaal met het beeld geknoeid of kan het geslacht (mannelijk of vrouwelijk) er zo uitzien?

Indexicaliteit en geluid

Naast fotografie is ook geluid wezenlijk, indexicaal. Geluiden roepen het bestaan op van een 'werkelijke' bron. Film werd pas echt 'echt', toen er geluid aan toegevoegd werd. En in de montage maakt film gebruik van de indexicaliteit door voordat het shot aanvangt het geluid al te laten horen, waardoor de kijker al kan anticiperen op het volgende shot als het indexicale antwoord, de bron van het geluid. Telkens wanneer wij telefoneren, accepteren wij de stem als index voor de werkelijke persoon. Het voorbeeld van het antwoordapparaat kent dan ook een indexerend vervolg: wanneer de geluiden op grond van iconische herkend zijn, worden zij onmiddellijk een index voor die persoon. Wanneer ik op grond van overeenkomst weet wiens geluiden het zijn, kan ik ze via een indexicale relatie koppelen aan een plaats en aan een bepaald iemand. Indexen raken ons het meest. Ze verwijzen naar de 'werkelijkheid', naar echt gebeurd.

3.1.3 De symbolische relatie

Terwijl de iconische relatie het breedst toegankelijk is en de indexicale relatie de meeste impact heeft, kan van de symbolische relatie gezegd worden dat zij het meest houvast biedt en ons het best overtuigt.

De codes

De relatie wordt symbolisch genoemd wanneer zij zich baseert op wetmatigheid, afspraken, regels, of gewoonte. De codes uit de vorige paragraaf vinden hier hun functie. "Dit staat voor" is een vorm van symbolische relatie. Er is geen enkel verband, noch uiterlijk, noch feitelijk tussen teken en afwezige. Daarom wordt de relatie tussen teken en afwezige bij de symbolische relatie arbitrair, willekeurig, genoemd. Bij symbolen hebben we te maken met willekeurige aanduidingen voor iets, dat afwezig is. Waarneming en ervaring zijn niet toereikend om te ontdekken wat een symbool representeert. Als je water in al zijn gedaanten, van damp via vloeistof tot ijs, herkennen kunt en je bovendien in ons land levenslange ervaring hebt opgebouwd met ijzel, sneeuw en regen, dan nog kom je er spontaan niet achter, dat H₂O de scheikundige aanduiding voor water is.

Het denken

Het aandeel van het denken is bij de symbolische relatie het grootst. Het gegeven van een symbool is geen waarneembaar en feitelijk iets (icoon), het is geen bijzonder tijd- en plaatsgebonden iets (index). Het gegeven van een symbool is noodzakelijk een algemeenheid, een abstract begrip van het denken. De code is onder te brengen bij deze relatie. Woorden en zinnen zijn symbolen. Maar ook beelden kunnen symbolen worden. Denk aan het kruis voor christendom, bepaalde logo's die een onmiddellijke relatie leggen met het merk dat zij representeren. Ook geluiden kunnen symbolen zijn. Het muziekje van het uitzendbureau 'Randstad' is zelfstandig betekenisgevend geworden. Iedereen herkent inmiddels het muziekje en brengt dat in verband met dat uitzendbureau.

Woorden en beelden

Woorden zijn overwegend symbolisch, beelden zijn overwegend iconisch. Echter, een woord kan via de typografie of via de vorm waarin de letters zijn weergegeven een iconisch extra krijgen. En de betekenis van een beeld kan op grond van afspraak of gewoonte gevormd zijn waardoor het beeld een symbolische relatie heeft met het afwezige.

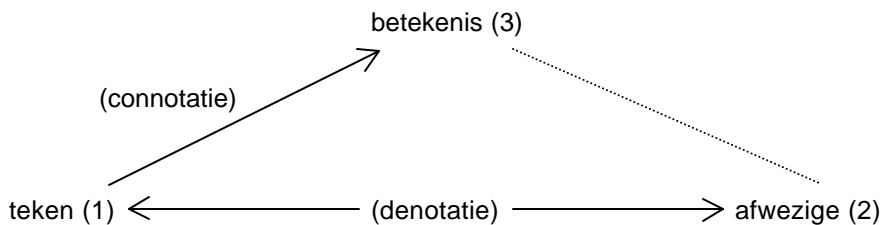
Refererend naar het beeld op de voorkant is het te verdedigen dat een foto van een bukkende vrouw, in een paardentuigje, haar geslacht tonend, symbool staat voor vrouwelijke bereidwilligheid, onderdanigheid en dienstbaarheid.

Iconiciteit, indexicaliteit en symbolischeiteit toegepast

In het voorbeeld Hommage a Romania uit het eerste hoofdstuk zijn een aantal beeldelementen naar voren gekomen. Welke elementen krijgen hun betekenis op grond van respectievelijk de iconische, de indexicale en de symbolische relatie? Probeer ook de aard van de relatie van het gehele affiche met het afwezige denotatum, en de relatie van de piëta met het afwezige denotatum te benoemen.

3.2 Peirce's categorieënleer

We hebben in de vorige paragrafen een aantal driedelingen gewerkt. We zagen dat een betekenisvormingsproces uit drie onderdelen bestaat: teken, afwezige en interpretatie. Vervolgens hebben we de drievoudige relatie tussen teken en afwezige aan ons analyse-instrumentarium toegevoegd.



1. icoon
2. index
3. symbool

Deze driedelingen kennen een filosofische basis die door Peirce is verwoord. Aan de basis van de ijzeren logica van de Peirceaanse semiotiek ligt de categorieënleer van Peirce, waarin hij drie zijswijzen claimt:

- Firstness: De zijswijze van het mogelijke.
Secondness: De zijswijze van het feitelijk bestaande, het geactualiseerde, het eenmalige.
Thirdness: De zijswijze van het wetmatige/algemeen aanvaardbare.

Deze drie verschillende categorieën staan ook in een procesmatig verband ten opzichte van elkaar. Iets moet eerst mogelijk zijn, voordat het geactualiseerd kan worden. En wanneer iets regelmatig

geactualiseerd wordt of wanneer iets regelmatig en als vanzelfsprekend op dezelfde wijze geactualiseerd wordt, krijgt dat het karakter van een vanzelfsprekendheid of wetmatigheid.

Vertaald naar de drie elementen van het betekenisvormingsproces betekent dit het volgende:

1. Het *teken* behoort tot de zijnswijze van het mogelijke (firstness). Alles heeft het in zich om teken te worden, kan beschouwd worden als een verwijzing naar iets afwezig.
2. Het *afwezige* behoort tot de zijnswijze van het feitelijk bestaande (secondness). Het afwezige vertegenwoordigt de te kennen of de gekende wereld. Een nog niet ontdekte en benoemde vlindersoort in het tropisch regenwoud van Brazilië bestaat slechts in potentie. Ongetwijfeld behoort ze tot een te kennen wereld; alleen is ze nog niet gekend.
3. De betekenis hoort tot de zijnswijze van het wetmatige, het algemeen aanvaardbare (thirdness). Via de betekenis probeert de mens los te komen van de zijnswijze van het mogelijke en het actuele om tot kennis te komen, om uitspraken te doen die het eenmalige overstijgen.

Ook de relatie tussen teken en afwezige hebben we drievoudig beschreven:

1. De iconische relatie behoort tot de zijnswijze van het mogelijke (firstness), omdat alles door overeenkomst een iconisch teken kan worden. Alle waarneembare zaken bezitten de mogelijkheid om op grond van overeenkomst gekoppeld te worden aan een afwezige. Alles kan op alles lijken. Iconiciteit is de eerste ingang om een verschijnsel als teken voor iets anders te beschouwen.
2. De indexicale relatie hoort tot de zijnswijze van het feitelijk bestaande (secondness). Wanneer een teken gekoppeld wordt aan iets specifiek, iets bestaands, iets actueels dan bestaat er een indexicale relatie. Wanneer, zoals in het voorbeeld van de voice-mail, de mogelijk relatie gelegd is tussen de geluiden en de supermarktgeluiden, tussen de stem en de stem van een vriendin, dan kan vervolgens de secondness/indexicale relatie gelegd worden: de geluiden en stem worden indexicaal gekoppeld aan de vrouw die daar aanwezig is bij de kassa van de supermarkt.
3. De symbolische relatie is een relatie die bestaat omdat er codes zijn afgesproken (thirdness). We hebben afgesproken waarnaar het woord 'vogel' verwijst. Bovendien verwijst deze relatie nooit naar iets concreets, iets feitelijk bestaands, maar altijd naar iets abstracts. Vogel verwijst naar het idee 'vogel' en niet naar die concrete mus daar in die tuin – hetgeen een vorm van secondness zou zijn.

3.3 De effecten van het betekenisvormingsproces

Er is een laatste driedeling die voor het begrip van het betekenisvormingsproces van belang is, namelijk drie soorten interpretanten. Vanaf nu noemen we een effect van het betekenisvormingsproces een interpretant. Naast een betekenisvolle uitspraak, de interpretatie (de connotatieve betekenis) zoals we hem tot nu toe kennen, zijn er nog twee interpretanten te onderscheiden:

1. Emoties en associaties.
2. Handelingen.
3. Interpretaties en kennisuitspraken.

Emoties en associaties behoren tot de eerste categorie, tot de zijnswijze van het mogelijke (firstness). "Dit doet me denken aan", "dit geeft me het gevoel dat", "het raakt me gewoon", "het doet me wat". Alle vaag verwoorde gevoelens en vermoedens behoren tot het gebied van firstness. Ze zijn het begin van een zoektocht naar meer helderheid.

Het betekenis-effect dat tot de zijnswijze van het feitelijk bestaande hoort, zijn de handelingen (secondness) die het gevolg kunnen zijn van een betekenisvormingsproces. Tekens willen dan de kijker overtuigen van de kwaliteiten van het afwezige. Ze willen aanzetten tot oordelen en meningen en in

ruime zin ook tot handelen, tot het bezoeken van, tot het deelnemen aan, tot het kopen van. De verandering die ze willen bewerkstelligen is dus niet enkel gericht op het denken. In die zin zetten ook de op interactie aansturende digitale media via hun sturing aan tot de interpretant van de tweede categorie.

Wanneer een betekenisvormingsproces tot een betekenisvolle uitspraak leidt, spreken we van betekenseffecten van de zijswijze van het wetmatige, van het vanzelf-sprekende (thirdness). Kennis is binnen de semiotiek dan een algemeen aanvaarde uitspraak. Wat eerst een vermoeden was, kan uitgroeien tot kennis waarvan iedereen binnen een bepaalde gemeenschap overtuigd is.

Dynamiek van het betekenisvormingsproces

Terwijl een affiche verschillende soorten interpretanten kan voortbrengen, waarbij handelen wellicht de voornaamste is, lijkt het autonome kunstwerk zich te definiëren door een overwicht aan ´mogelijke´ interpretanten (firstness). Ook deze interpretanten zijn een gevolg van een proces. Zoals we zagen, kennen de categorieën van het mogelijke, het feitelijk bestaande en het wetmatige een procesmatig verband. Ze volgen elkaar op en veronderstellen elkaar. Bovendien tonen ze in het geval van de autonome beeldende kunst een noodzakelijk traject, wil de kijker niet de rest van zijn leven met een brok in de keel rondlopen.

Een kunstwerk dat zijn betekenis niet onmiddellijk prijsgeeft, heeft de mogelijkheid om betekenisvol te worden. Het bezit tekens die het betekenisvormingsproces in werking kunnen zetten. In de eerste fase van dit proces brengt het kunstwerk enkel mogelijke interpretaties voort. De kijker is aangedaan, de woorden stikken in de keel, slechts poëzie lijkt de taal te zijn die recht doet aan de ervaring. De (emotionele en associatieve) kracht van het kunstwerk is hier groot. De kijker kan geen bekende paden betreden om het kunstwerk in zijn greep te krijgen. Het kunstwerk is de kijker de baas.

In de tweede fase van het betekenisvormingsproces tracht de kijker woorden te vinden. Het iconische is de eerste ingang, maar misschien kunnen er ook indexicale relaties en symbolische relaties gevonden worden. In de eerste fase staat de individuele kijker enigszins met zijn mond vol tanden. In de tweede fase staat de criticus of de recensent in de kijker op. Hij probeert de werking van het kunstwerk onder woorden te brengen. Recensies en kritieken behoren tot deze zijswijze in het betekenisvormingsproces.

In de derde fase heeft de wetenschapper in de mens de macht overgenomen. Het kunstwerk is van zijn betekenisgevende krachten beroofd. Alles wat te zeggen valt, is gezegd en het kunstwerk heeft al dan niet zijn plek verworven in de canon van meesterwerken. Kennis als interpretant heeft de plaats van het teken ingenomen: Misschien kun je zeggen, hoe intrigerender een kunstwerk hoe langer het duurt voordat het uitgewerkt is.

Het lijkt een natuurlijk proces te zijn dat de mens grip probeert te krijgen. De modernistische mens wil wat hem vreemd is, ordenen en in taal onderbrengen. En soms wordt deze ordening verstoord, wordt het bekende ons vreemd, stemt het vanzelfsprekende opnieuw tot nadenken.

Categoriseren aan de hand van de interpretant

Toegepaste kunst karakteriseert zich door het gegeven dat er een opdracht is. De opdracht neemt in het betekenisvormingsproces achteraf de plaats in van het afwezige: de tentoonstelling, de theatervoorstelling, de gevel, het commerciële product. Wat in het ontwerp-proces 'vormgeving' heet, is in het betekenisvormingsproces de naam voor de wijze waarop het afwezige aanwezig is gesteld.

Nemen we nogmaals het affiche als voorbeeld. Het affiche bevat een esthetische laag en een informatieve laag. De esthetische laag zet (nog) niet aan tot uitspraken, maar tot (esthetische)gevoelens,

die intrigeren. Daarnaast bevat een affiche een aantal elementen die tot kennis leiden. We zagen al dat de taal op het affiche vaak interpretanten oplevert van de zijnswijze van thirdness. Het affiche geeft feiten door: waar en wanneer de voorstelling is, hoe de kaarten te bestellen zijn, hoe het stuk heet, wie de uitvoerders zijn, wie het stuk geschreven heeft.

Teveel firstness levert een onbegrijpelijk affiche op; misschien wel een heel kunstzinnig, zeer autonoom affiche, maar het mist zijn doel. Een interpretant van de zijnswijze van secondness is namelijk haar doel. Teveel thirdness levert een saai affiche op. Een affiche zet aan tot een betekenisvormingsproces (secondness). Het geeft voldoende houvast om begrepen te worden (thirdness) en het heeft voldoende esthetiek om te blijven boeien (firstness).

Een teken kan beoordeeld en gecategoriseerd worden aan de hand van zijn interpretant. De vraag is dan: wil het de kijker informeren (third), wil het de kijker ergens van overtuigen en tot handelen aanzetten (second), of wil het de kijker beroeren (first)?

Het journaal wil ons informeren over de wereld om ons heen. Om dat te bereiken moet de suggestie gewekt worden dat de nieuwslezer een non-persoon is. Iemand die geen kleuring geeft aan de beelden. Iemand die de informatie niet beïnvloedt. Hetzelfde geldt voor de stem. Als een teken wil informeren, dan is de vormgeving meestal zo transparant mogelijk. Het gaat niet om de nieuwslezer, het gaat om de informatie. De beelden uit het journaal lijken dan ook echte beelden. Het gebeurde en de camera was erbij om het gebeuren vast te leggen. De getuigenisfunctie van fotografische beelden is hier dominant.

Om ons emotioneel of esthetisch te beroeren zijn geheel andere strategieën voorhanden. Van de afstand die informeren veronderstelt, is juist geen sprake. Kleuren, compositie, materiaal en andere stijl- en structuurmiddelen worden dusdanig ingezet dat er interpretanten ontstaan die tot de zijnswijze van de firstness behoren. Er wordt ten behoeve van de firstness interpretant overwegend een beroep gedaan op het kijken, het waarnemen en ondergaan van de beelden. Wanneer beelden enkel tot kijken of tot ondergaan aanzetten, zijn hun interpretanten overwegend emotioneel of associatief.

De structuur van de beelden wordt dan ook gemotiveerd door de aanwezige vormen, kleuren, en andere stilistische kenmerken. De structuur is moeilijk te motiveren. Wanneer het beeld erin slaagt een esthetisch ervaren over te brengen, valt enkel te verwoorden wat de stijl is. Wanneer het beeld erin slaagt een ervaring over te brengen valt enkel op te merken welke keuzes daarvoor verantwoordelijk zijn.

Vorm zet aan tot betekenisgeving en verleidt ons om een uitspraak af te leiden en voor waar te houden. Dit probeerde Leni Riefenstahl in haar documentaires die vanwege de politieke aard van de uitspraak propagandafilms worden genoemd. Haar documentaires hadden tot doel ons te overtuigen van de grootsheid van het Duitse rijk. Via haar stijl wist zij eerst een groot en verleidelijk gevoel van schoonheid over te brengen, waarmee zij tevens aanzette tot de uitspraak over het Duitse rijk zoals dat eerder werd omschreven. Vandaar ook dat de discussie of Leni Riefenstahl fout was zich alleen maar kan richten op de secondness interpretanten, uitspraken die we ethisch beschouwd fout behoren te noemen, en niet op de esthetiek van haar werk.

De drie verschillende interpretanten kunnen bij drie verschillende domein worden ondergebracht die de modernistische mens een zekere orde bieden. De firstness interpretanten behoren tot het domein van de esthetiek. Hier passen de criteria mooi of niet mooi en alle nuances er tussen in. De interpretanten van de secondness, de overtuigingen, vinden hun plaats in het domein van de ethiek, alwaar goed en slecht zijn ondergebracht. En de thirdness interpretanten behoren bij het kennis-

domein, geregeerd door de predikaten waar of onwaar. Pas vanuit een bepaald gekozen invalshoek valt zinnig te praten over bijvoorbeeld de reclamefoto's van Benetton, gemaakt door Toscani.



Bovenstaande afbeelding is een voorbeeld van de manier waarop Oliviero Toscani met reclamefotografie omgaat. De kleding werd hem toegestuurd door een vader van een gesneuvelde soldaat. Toscani kreeg een doos met een broek, een bebloed hemd met kogelgat en een kapotte riem, die door de soldaat gedragen waren. Er zat een brief bij waarin door de vader werd gevraagd of de naam en nalatenschap van zijn zoon ten dienste kon komen aan de vrede, tegen de oorlog. Toscani lijkt een voorzet te geven voor een soort hyperrealisme van de fotografie. Werkelijkheid en beeld lijken inwisselbaar geworden. Toscani:

*Ze hebben nog niet begrepen dat onze wereld zich een dubbelganger heeft geschapen, een wereld van beelden en beeldschermen, die uiteindelijk zal gaan concurreren met de werkelijkheid. [...] Het virtuele is het reële. Het beeld is de waarheid. Een open waarheid. Een ontembare waarheid.*¹¹

11 Toscani, O. (1996), Reclame is een lonkend lijk. Amsterdam: Balans.

Hoofdstuk 4 Een semiotisch analysemodel

Semantiek

De relatie van de vorige paragraaf, de relatie tussen teken en afwezigheid is de denotatieve relatie uit het bovenstaande schema. Het is de relatie die een teken los van de omringende tekens verbindt met een betekenis. Deze denotatieve betekenis is de meest objectieve betekenis, de betekenis waar we het allemaal wel over eens zullen zijn. Wanneer je als ontwerper een kruis in je ontwerp opneemt, dan weet je dat je de kijker richting het christendom stuurt. Breng je een halve maan aan, dan weet je dat een kijker met kennis van de Islam de maan herkent als een Islamitisch symbool. En als de kijker daar niet in slaagt, dan toch zeker wel in het herkennen van de maan als maan.

Wanneer we ons de vraag naar de denotatieve functie van het teken stellen, vragen we ons af waar iets voor staat. De semiotiek noemt dit semantiek. Waar staat het teken voor? Waarnaar verwijst het? Wat stelt het voor? Wat duidt het aan? Dit zijn semantische vragen. Het zijn vragen naar de verwijzing van het teken, los van de context. De semantiek benadert het teken niet als deel van een geheel, maar als een niet verder te delen geheel.

Syntaxis

Voordat je je echter de vraag naar de denotatieve betekenis van een teken kunt stellen zul je eerst tekens moeten zien te onderscheiden. Je zult de tekens eerst los moeten weken van hun context door onderscheidingen aan te brengen. Dit doet de mens in eerste instantie via het zintuiglijk waarneembare. Bij de geschreven taal zijn het de witruimtes en de leestekens waardoor we zinnen in woorden kunnen onderverdelen. De witregels en het inspringen verdelen een tekst in alinea's. In het spreken is het naast kennis van hoe woorden klinken ook de stilte tussen woorden en de wat langere stilte tussen zinnen op grond waarvan we onderscheid kunnen maken. En wat de denken van wijnproevers die een smaak in onderdelen uiteen kunnen rafelen? Zij herkennen een vorm, een structuur iets waartoe niet iedereen in staat is.

Bij beelden vind je op grond van vorm, kleur, diepte scherpte, contouren, maat en krachtlijnen een compositie van onderdelen. Het is het zichtbare uiterlijk dat als eerste het betekenisproces stuurt, dat bepaalt wat er gezien wordt en hoe het gezien wordt. De lijnen van de riemen op de benen van het beeld op de voorkant uit Troilus en Cressida richten de blik naar het centrum. De lichtval op de pieta van het beeld hommage a romania 1989 richt de blik in eerste instantie op de liggende Jezus en pas in tweede instantie op de rouwende moeder. Bovendien maakt deze lichtval dat moeder en zoon duidelijk als te onderscheiden tekens ervaren worden .

Dit is analyseren, een geheel opdelen in onderdelen. Via de vorm komen tot onderscheidingen is het syntactisch onderdeel van de semiotiek. Doordat je het geheel in te onderscheiden onderdelen hebt geanalyseerd heb je mogelijke tekens ontdekt. Het teken moet tenslotte eerst geïsoleerd worden voordat je de vraag naar zijn representatieve functie kunt stellen.

De semantische vraagstelling veronderstelt dus een syntactische. De vorm blijft daarbij echter doorwerken in het teken.



Het affiche Hiroshima appeals 1983 toont ons tekens van brandende vlinders. De syntaxis van dit affiche bestaat uit gelijkelijk over het beeld verdeelde tekens. Het kader doorsnijdt enkele vlinders. Iedere vlinder kan als een teken beschouwd worden. In de semantiek wordt naar de denotatieve betekenis van het teken gezocht. Wat wordt er aanwezig gesteld?

Enkel het teken iets onder het midden wordt door velen als een mogelijk vliegtuig herkend, de rest wordt herkend (iconisch) als naar beneden vallende (index, want daadwerkelijke gebeurtenis) vlinders. De vlinder is het symbool voor de onschuld. Ieder teken stelt dus de brandende en vallende onschuld aanwezig.

Bovendien maakt de doorsnijding van het kader duidelijk dat slechts enkele van de aanwezige vlinders hier zichtbaar zijn. De vele afwezigen worden indexicaal buiten het kader aanwezig gesteld.

Pragmatiek

De pragmatiek onderzoekt het concrete betekenisproces in een bepaalde situatie met bepaalde mensen. Dit is meestal mijzelf als concrete kijker binnen de context waarin ik met een beeld geconfronteerd wordt. Binnen de pragmatiek is het te doen om de vraag hoe een bepaald teken daadwerkelijk functioneert binnen het geheel. Wanneer je het concrete gebruik van een teken onderzoekt, neem je ook het functioneren in beschouwing en ben je bezig met de pragmatische context van het teken. De pragmatiek bestudeert niet enkel het teken (syntaxis) niet enkel de relatie tussen het teken en het afwezige (semantiek), maar ze bestudeert hoe vorm, structuur en betekenisvolle elementen een betekenisvormingsproces bij een kijker op gang zetten waarvan een interpretant het gevolg is.

Globaal geformuleerd kun je stellen, dat de syntaxis zich bezighoudt met de structuur en de stijl van het teken, de semantiek zich bezighoudt met de verwijzende kracht van het geheel of de onderdelen van het teken, terwijl de pragmatiek zich afvraagt: wat is voor mij de betekenis van dit teken, wanneer ik de denotatieve kracht van bepaalde elementen in verband breng met de structuur waarin de onderdelen vervat zijn? Wat is het betekenisvormingsproces dat deze betekenis bij mij tot effect heeft? De syntaxis staat op zichzelf, de semantiek heeft de syntaxis als noodzakelijke vooronderstelling en de pragmatiek vooronderstelt zowel de syntaxis als de semantiek.

Wanneer in het voorbeeld van het affiche Hiroshima appeals 1983 de vele vlinders en de tekst met elkaar verbonden worden dan kan het betekenisproces op pragmatisch niveau voltooid worden. Ik breng dan een verband aan tussen de titel die betekent 'Hiroshima roept op, vraagt om aandacht' en het beeld. Ik begrijp nu dat de brandende vlinders een roep om aandacht zijn voor de bom op Hiroshima. (De naam Hiroshima stelt indexicaal de vallende atoombom aanwezig). Ik kan nu de indexicale bron van de vlinders benoemen: de bom. Bovendien zullen de vlinders wel de onschuld van de burgers aanwezig willen stellen, reden waarom ze enkel aandacht vragen voor vlinders als er mensen zijn verbrand. Dit affiche heeft dus als onderwerp de val van de atoombom op Hiroshima. En de interpretatie is: blijf aandacht houden voor deze gebeurtenis waarin 'de onschuld' de dood vond.

De volgende beeld-analysemethode gaat uit van deze driedeling:

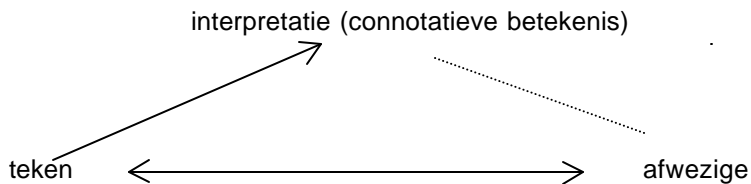
1. Syntaxis: het teken

Hoe ziet het beeld eruit? Wat onderscheidt het beeld van andere beelden? Beschrijf de formele kenmerken van het affiche (materiaal, compositie, krachtlijnen, brandpunt, licht/donker verdeling, typografie, kleur, dieptescherpte, contouren, maat). Deze beschrijving moet logisch leiden tot het antwoord op de vraag: welke subtekens zijn vanuit deze formele beschrijving te ontdekken?

2. Semantiek: teken <-----> afwezige

Wat is de representatieve functie van de tekens van het affiche? Naar welk afwezige verwijzen de tekens? Wat stellen zij aanwezig? Wat is de denotatieve betekenis van de aanwezige subtekens: beelden, woorden, typografie, kleding, gebaren, kleuren? Wat zijn de relaties tussen tekens en afwezige? Iconisch, indexicaal of symbolisch? Verantwoord waarom. Geef daarbij ook aan hoe de vorm, de formele eigenschappen van de tekens van belang zijn bij het leggen van de relatie.

3. Pragmatiek

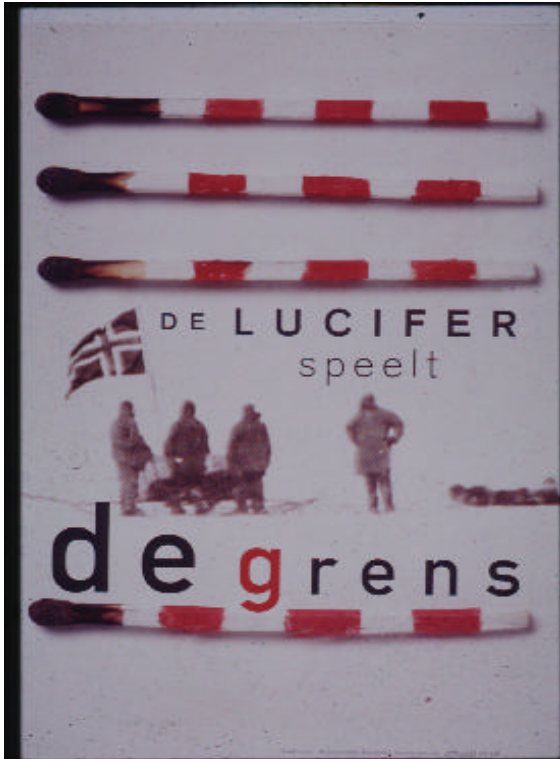


Hoe kan het teken, rekening houdend met de compositie en de formele eigenschappen van het teken en rekening houdend met de verwijzende relaties van de onderdelen van het teken, geïnterpreteerd worden? Beschouw de betekenis van de tekens in hun relatie met andere tekens. Welke voorkennis wordt blijkbaar geactiveerd?

Tot wat voor een interpretant zet het teken aan? En hoe verhouden deze interpretanten zich ten opzichte van elkaar?

Voorbeeldanalyses

1. Theateraffiche: De Grens



Syntaxis

Het affiche heeft bovenaan drie evenwijdig lopende lijnen (de lucifers).

Daaronder staat de tekst 'de lucifer' (*de* kleiner, *lucifer* groot).

Daaronder staat de tekst 'de lucifer speelt'.

Daaronder staat een afbeelding met links drie rechtopstaande mannen met hond, een tussenruimte en dan rechts een staande man. De drie linkse mannen hebben een vlag die horizontaal wappert.

Onder deze afbeelding de tekst 'de grens' (*de* groter en dikker dan *grens*).

Daaronder een vierde horizontale lucifer.

De meeste lijnen in dit affiche zijn dus horizontaal. De verticale lijnen zitten voornamelijk in de afbeelding. De tekst zit ingeklemd tussen de lucifers. De afbeelding scheidt de beide tekstgedeelten:

Het affiche kent drie kleuren: zwart, wit en rood. Ik

heb geen verstand van typografie, maar ik zie wel dat het grote schreefloze letters zijn met veel ruimte tussen de letters. Het worden zo blokjes. De drie bovenste lucifers zijn wit/rood geblokt. De afbeelding is zwart/wit. De letters zijn zwart, op de 'G' van 'grens' na.

We onderscheiden de volgende elementen:

Syntaxis

Teken

- a het affiche in zijn totaal
- b de horizontale lijnen in het affiche
- 1 drie afgebrande rood/wit geblokte lucifers
- 2 drie afgebrande rood/wit geblokte lucifers
- 3 drie afgebrande rood-wit geblokte lucifers
- 4 de tekst 'de lucifer speelt de grens'
- 5 de typografie
- 6 de rode 'g' van 'de lucifer speelt de grens'
- 7 DE grens
- 8 De afbeelding van de drie linker mannen met de vlag en de rechter man in de sneeuw
- 9 de vlag (van Zweden)

Semantiek

afwezige

- toneelvoorstelling 'de grens'
- een tekst (met illustratie)
- 'drie'
- vuur
- slagboom
- theatergroep en stuk
- ? *
- ? *
- "die" concrete
- poolgangers

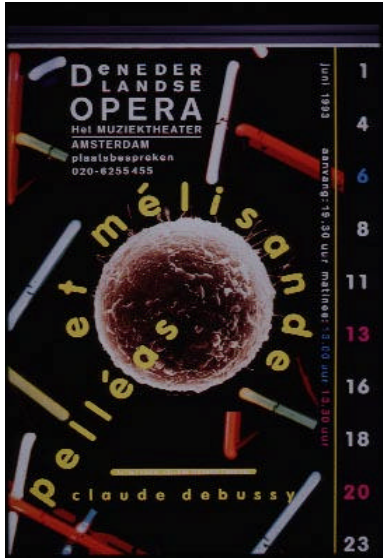
relatie

- symbolisch
- iconisch
- symbolisch
- indexicaal
- iconisch
- symbolisch
- indexicaal
- iconisch
- symbolisch

* de vraagtekens geven aan dat ik niet de mogelijkheid heb om deze door de syntaxis opgeworpen tekens een denotatieve betekenis te geven.

Pragmatiek

Het affiche heeft drie lucifers afgezonderd van een vierde, en drie mannen afgezonderd van een vierde man. Dit benadrukt een scheiding (grens). Het affiche benadrukt de betekenis 'grens' door de titel waarvan de rode g (het rood dat ook in de lucifer terugkomt) dit woord extra veel aandacht geeft, maar ook door de slagboom, en door de scheiding tussen drie en vier.



titel <u>de</u> Grens	> grens (index)
de slagboom	> grens (index)
scheiding van de vierde lucifer	> scheiding (icoon)
scheiding van de vierde poolreiziger	> scheiding (icoon)

Bovendien gaat het niet om het idee grens maar om die ene, 'de' grens (dus niet symbolisch, maar indexicaal). Zoals ook de foto verwijst (indexicaal) naar een concrete plek, de noordpool, met vier concrete poolgangers die uit een specifiek land komen (Zweden). Doordat de titel 'de lucifer' vlak boven de afbeelding staat, wordt er een koppeling gemaakt tussen de acteursgroep en de afbeelding, als ware de personages en het stuk afgebeeld. Bovendien zien we lucifers en heet de groep 'lucifer'.

Dus drie lucifers, drie acteurs, drie poolgangers, een grens en een vierde lucifer, een vierde acteur, een vierde poolganger.

drie lucifers en een vierde
drie poolgangers en een vierde
'de lucifer'

> letterlijke lucifer (iconisch)
> personages (iconisch)
> acteurs (symbolisch)

Daarnaast blijft een aantal gegevens in de lucht hangen. De horizontale opbouw van het affiche verwijst iconisch naar de opbouw van de tekst, maar wat is het belang van dit gegeven voor de interpretatie? Een afgebrande lucifer staat voor vuur of voor afgebrand, maar waar staat dit voor? Mijn mogelijkheden schieten tekort om deze tekens te be-teken-en. Hetzelfde geldt voor de typografie, voor de nadrukkelijke vorm die de letters hebben. Ik zie dat de letters ver uit elkaar staan, maar wat wil dit betekenen? Ik weet het niet.

Het affiche wil dus niet enkel emoties of associaties oproepen via het vage beeld van de poolgangers (wie zijn zij? wat doen ze? etc.) Het wil ook niet enkel kennis overbrengen via de inhoud zin 'de lucifer speelt de grens'. Het wil de kijker tevens een idee geven (interpretatie) van de inhoud van de voorstelling 'de grens' (het afwezige) door beelden en tekst aan elkaar te koppelen. De lucifer speelt de toneelvoorstelling 'de grens'. In deze voorstelling zullen de scheiding en de grens concreet aanwezig zijn. Bovendien zal vuur (concreet of als thema) een plaats kunnen hebben in de voorstelling. De afbeelding veronderstelt dat terreinverkenning onderdeel van de voorstelling kan zijn. Deze interpretanten zijn dus het beeld dat de kijker krijgt over de voorstelling.

2. Opera affiche: Pelléas et Mélisande

Syntaxis

Dit affiche kent linksboven een tekstblok, rechts over de verticale lengte een smal tekstblok. Voor de rest bestaat het affiche uit een centrale ronde vorm in het midden van het affiche met een cirkelvormig geplaatste tekst er omheen, en een hoop gekleurde staven die vele richtingen kennen; enkele wijzen richting het midden. Een van de woorden vertoont de vorm van de staaf en gaat de cirkel binnen. Ten slotte staat er onder in het midden een naam, evenwijdig aan een van de staven. De ronde vorm en de staven brengen het brandpunt in het midden.

De tekst en de staven hebben de kleuren wit, geel, rood en blauw. De achtergrond is zwart.

Semantiek

De tekst "Pelléas et Mélisande" geeft symbolisch aan dat het de titel van de opera betreft en verwijst indexicaal naar de opvoering zelf. Hetzelfde geldt voor de naam van de componist 'Claude Debussy', die symbolisch aangeeft dat het hier een naam betreft, maar indexicaal de persoon oproept. Deze twee teksten zijn echter ook deel van een beeld geworden. Vooral voor de titel geldt dit. Mélisande heeft een ronde vorm, Pelléas heeft een staafvorm. De ronde vorm in het midden lijkt op (iconisch) een eikel.

Een eikel roept (indexicaal) de aanwezigheid van een zaadcel op.

Daardoor (dus we zitten al in de pragmatiek) gaan de staven (iconisch) op zaadcellen lijken. Het zijn er vele. Er is maar een fragment van de staven in beeld. Dit suggereert het beeld door het kader door de staven heen te laten lopen.(indexicaal).

Pragmatiek

De tekstblokken geven (symbolisch) informatie (interpretant) over de voorstelling (het afwezige). Wie speelt, waar, via welk telefoonnummer zijn plaatsen te bespreken en wanneer?

De kleuren lijken de betekenis niet te sturen zijn of mijn mogelijkheden schieten tekort. Ze zijn vooralsnog dus esthetisch.

Door de herhaling van de ronde vorm in het woord Mélisande, gaan deze ronde vorm en de naam een verbinding aan. Hetzelfde geldt voor de staafvorm en de naam Pelléas. Het 'fotografische' beeld van de ronde vorm verwijst indexicaal naar een eikel. Op de tweede plaats wordt een koppeling gemaakt tussen de eikel en de vrouwen naam. Hieruit mag je afleiden, dat het affiche een betekenis suggereert als het 'vrouwelijke', ronde, centrum, dat wordt binnengedrongen door het rechte, harde, mannelijke. Mélisande als vrouw. Pelléas als man.

Zoals in de bevruchting een strijd plaatsvindt tussen de verschillende zaadcellen om de ene eikel, zo kan er in dit verhaal (iconische relatie) een strijd plaatsvinden tussen de verschillende mannen om de liefde (het bezit) van Mélisande. Het beeld toont dat Pelléas deze strijd zal winnen. Er kan er (zoals bij de bevruchting) maar één winnen. Het seksuele, de natuur, wordt benadrukt.

Literatuur- en internetlijst

Boeken

- Aumont, Jacques, The image, London 1997, vertaling van L'Image, Parijs 1990
- Bal, Mieke, Verf en Verderf, lezen in Rembrandt, Amsterdam 1990
- Driel, Hans van , De semiosis, Tilburg 1995
- Driel , Hans van, Internet&Communicatie, Rotterdam 1999
- Mechelen, Marga van, Vorm en Betekening, Nijmegen 1993
- Fiske, J., Introduction to Communication Studies, Routledge London 1990
- Fozzze ,Garat, Parfait, Petit Fabrique de l'Image, parcours theorique &thematique, Parijs 1983
- Gobley, P, Jansz, L, Semiotics for Beginners, Cambridge 1997
- Kress, G.,Van Leeuwen,T., Reading Images, The grammar of visual design, New York 1996
- Peters, Jan Marie, Het Beeld, bouwstenen voor een algemene iconologie, Antwerpen 1996
- Towards a theorie of the image, ed. Jon Thompson, Maastricht 1996
- Vanbergen, J., Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie, Assen/Leuven 1986
- Verstappen, C., Semiotiek van de Beeldende Vorming, Syllabus Educatieve Faculteit Hogeschool Gelderland. Nijmegen 1992
- Zoest, Aart van, Semiotiek, over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen, Baarn 1978
- Teken en Betekenis, red. Zoest, Aart van, Lubbe, Jan van de Haarlem 1997

Internetpagina's dd juni 2000

- Sonesson,G., Pictorial Semiotics,
http://www.wblab.lu.se/extern/arthist/sonesson/pict_sem_3html _The_unit
- Sonesson, G., The ecological foundations of iconicity,
<http://www.wblab.lu.se/extern/arthist/sonesson/iconicity.html> the_ecology
- Sonesson, G., Indexicality as Perceptual Mediation,
<http://www.wblab.lu.se/kultsem/sonesson/IndexAsMed1.html>
- Chandler, D., Semiotics for Beginners, <http://www.aber.ac.uk/~dgc/sem07.html>
- Langan, C.R., Intertextuality in Advertisements for Silk Cut Cigarettes,
<http://www.aber.ac.uk/~ednwww/Ungrad/Ed30610/cr1502.html>