

VORMEN VAN BETEKENIS

de productie van een kunstwerk als actualisatie van betekenis

Maria Kapteijns - anr 695320
Master Kunsten, Publiek en Samenleving
Universiteit van Tilburg

datum afstuderen: 29 augustus 2013

Begeleider: Hans van Driel
Examencommissie:
Hans van Driel
Geno Spoormans
Anke Coumans (extern)



Vormen van betekenis

de productie van een kunstwerk als actualisatie van betekenis

Samenvatting

Betekenis in beeldende kunst krijgt in eerste instantie vorm bij de kunstenaar die het werk maakt. In dit onderzoek wordt gekeken naar de manier waarop dat gebeurt aan de hand van de Peirceaanse semiotiek en de sociale semiotiek (Kress en Van Leeuwen, Coumans). In de sociale semiotiek staat de maker van een teken (in dit geval een kunstwerk) centraal: hij/zij communiceert betekenis met de middelen die hem/haar ter beschikking staan. De bestaande beeldtaal (tijd- en contextgebonden) speelt hierin voor beeldende kunst een grote rol. Aan de hand van de Peirceaanse semiotiek wordt de kunstenaar benaderd als degene die intrigerende verschijnselen interpreteert en omzet in een nieuw teken. Uit de combinatie van deze twee semiotiektheorieën is een model opgesteld, waarmee bestaande interviews met kunstenaars bekeken zijn. Er is zodoende uitgegaan van uitspraken *van kunstenaars zelf* over de betekenis en betekenisvorming in hun werk. Het bleek dat de verwoording van betekenisvorming (de semiosis) door kunstenaars opmerkelijk grote overeenkomst vertoont met de beschrijving van de Peirceaanse semiosis: het lijkt een proces te zijn, de betekenis vormt zich al reagerend op tussenfasen. Voor de kunstenaars lijkt het proces zelf heel belangrijk te zijn en er wordt vaak aan gerefereerd als onderzoek. De betekenis die gecommuniceerd wordt is over het algemeen niet eenduidig bedoeld, veeleer een twijfel aan een bestaand discours en een ambigue uitspraak, waarmee de kijker opgeroepen wordt verder te gaan met de semiosis. Hedendaagse kunstenaars blijken veelvuldig te reageren op bestaande cultuuruitingen, waardoor de betekenis niet alleen in het werk zelf te positioneren is, maar middels verwijzingen tot ver buiten de randen van het doek reikt.

Het is een oriënterend onderzoek, beperkt in opzet: er zijn 26 bestaande interviews geanalyseerd. De kunstenaars hebben hun proces en de betekenissen *verwoord*, hetgeen al een kadering geeft en de gebruikte modellen verschaffen een begrenzing, een bril waardoor naar een bepaald fenomeen gekeken wordt.

Maria Kapteijns - Anr 695320

Master Kunsten, Publiek en Samenleving

Universiteit van Tilburg

Begeleider: Hans van Driel

Examencommissie: Hans van Driel

Geno Spoormans

Anke Coumans (extern)

Datum afstuderen: 29 augustus 2013

Voorwoord

In mijn eigen werk als beeldend kunstenaar, maar ook als interviewer voor een culturele talkshow, heeft één ding voor mij altijd als een paal boven water gestaan: kunstenaars houden zich bezig met het verbeelden van betekenis. Tijdens mijn studie Cultuurwetenschappen bleek dat betekenis van kunst gedefinieerd wordt op heel veel manieren, maar zelden of nooit vanuit het proces van de maker. Vandaar mijn keuze dit als onderwerp te nemen.

Ik had het geluk kennis te mogen maken met de Peirceaanse semiotiek via colleges van Hans van Driel, wat mogelijkheden bood om op theoretische wijze hierop in te gaan. Graag wil ik Hans van Driel dan ook bedanken voor zijn geweldige begeleiding, sturing en het vertrouwen dat hij getoond heeft in mijn pogingen grip op het onderwerp te krijgen. Zonder zijn kritische kanttekeningen op het juiste moment en zijn enorme kennis van de semiotiek was dit niet gelukt. Mia Stokmans heeft me geholpen met de probleemstelling scherper te krijgen, wat van veel nut bleek in de latere fasen. Verder ben ik dank verschuldigd aan Stefan Nies, Marga Verhoeven en Lenette Raaijmakers voor het kritisch lezen en aanvullen van mijn scriptie in een fase waarin hij nog niet erg toegankelijk was en David Le Large, Matty Christensen en Anne Dijkstra voor hun kritische blik als collega-kunstenaar. Als laatste wil ik mijn partner, Valentijn Dijkmeijer bedanken, die eindeloos heeft geluisterd naar mijn pogingen te verwoorden wat moeilijk te verwoorden was en literatuur te begrijpen die soms nogal lastig was.

Eindhoven, 22 juli 2013

Inhoudsopgave

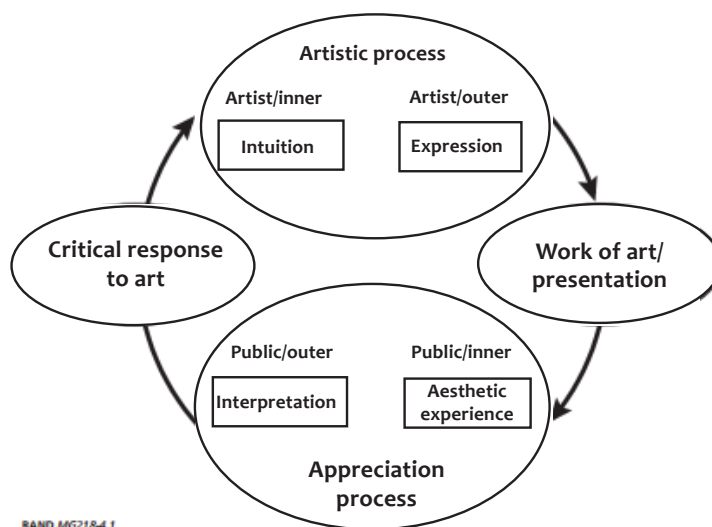
Samenvatting	1
Voorwoord	2
Inhoudsopgave	3
1. Inleiding en probleemstelling	5
2. Literatuur	9
2.1 Semiotiek	10
2.2 Drie theorieën	10
2.2.1 Visueel denken	10
2.2.2 Motivatie betekenaar en betekende	11
2.2.3 Mensen van vlees en bloed	12
2.2.4 Dynamiek van de (beeld)taal	13
2.3 De Peirceaanse semiotiek	14
2.4 Sociale semiotiek	18
2.4.1 De communicerende mens	18
2.4.2 Semiotische bronnen en de drie metafuncties	18
Drie metafuncties	21
A. De representionele metafunctie	22
B. De tekstuele metafunctie	23
C. De interactieve metafunctie	26
2.4.3 Dynamiek	29
2.5 Samenvattend, aanvullend en een analyse-instrument	34
3. Documentanalyse	40
3.1 Methode	40
3.2 Gebruikt materiaal	41
3.3 De representionele functie	42
3.3.1 Nieuwsgierigheid en onderzoek	42
3.3.2 Binnen- en buitenwereld	49
3.3.3 Hoe het werk verwijst	50
3.3.4 Representionele functie en theorie	52
3.4 De tekstuele functie	53
3.4.1 Materiaalgebruik	54
3.4.2 Beeldtaal	56
3.4.3 Over de tekstuele functie	61
3.5 Interactieve functie	62
3.5.1 Oproepen, niet uitleggen	62
3.5.2 Plek in de maatschappij/kunstgeschiedenis	65

3.5.3 Interactieve functie en theorie	66
3.6 Dynamiek: connotatie en metaforen	67
3.6.1 Connotaties	67
3.6.2 Metaforen	70
3.7 Serendipiteit	73
4. Conclusies en discussie	76
Literatuur	85

1. Inleiding en probleemstelling

Doelstelling en belang

De betekenis van kunst kan vanuit verschillende disciplines benaderd worden. Kunst wordt als betekenisvol gezien vanuit de esthetica en de filosofie en vanuit kunsthistorisch perspectief. Binnen de sociologie speelt kunst een rol in het veld van relaties tussen mensen of als aspect in een socio-economisch systeem. Kunst heeft betekenis voor de cultuurconsument en wordt geïnterpreteerd door de cultuurcriticus en de curator. Het krijgt betekenis in de context van de maatschappij en in relatie tot anderen (publiek). In eerste instantie echter krijgt het betekenis in het maakproces. Voor kunstenaars is kunst de manier waarop ze betekenis vormgeven en dit is het perspectief dat voor deze scriptie onderzocht wordt. Vertaald in het RAND-model *Art as a Communitative Process* (McCarthy e.a., 2004, p. 40), zoals hiernaast afgebeeld, ligt de focus op de bovenste ovaal, het artistieke proces.



afb. 1 Art as a Communicative Process

Beeldende kunstenaars maken kunstwerken, waarmee zij een materiële en visuele uitdrukking geven aan een betekenis. De relatie tussen betekenis en maakproces wordt onderzocht in dit paper aan de hand van de Peirceaanse en de sociale semiotiek.

Probleemstelling

Betekenisvorming vanuit het perspectief van de maker, de beeldend kunstenaar, is in de literatuur niet of nauwelijks uitgewerkt, terwijl er over de overige aspecten van betekenis van kunst vanuit diverse vakgebieden uitgebreid literatuur te vinden is.

In de afgelopen eeuw is het structuralisme de belangrijkste tekenleer geweest. In het structuralisme ligt de hele betekenisvorming *in het werk*. Door het werk te analyseren kan de hele betekenis duidelijk gemaakt worden. Het kunstwerk, het boek, de tekst heeft daarmee een 'ideale maker' en een 'ideale lezer/kijker' (implied writer, implied reader). De kunstenaar kan ook gezien worden als intentionele maker van een teken. Dit is de benadering die terug te vinden is in de sociale semiotiek. De mens *communiceert betekenis* op veel manieren: door zijn uitspraken én artefacten (maar ook door de keuze van zijn kleding, zijn interieurinrichting, etc.). De maker van een teken wil betekenis communiceren.

Volgens de sociale semiotiek wil de maker ook zijn expressie *maximaal kenbaar* maken, wat niet los gezien kan worden van belangen en strategieën (Kress en van Leeuwen, 2006, p. 13). Niet iedereen heeft evenveel macht om zich kenbaar te maken: wat journalisten, politici, modeontwerpers of trendwatchers zeggen heeft een grotere invloed dan wat een ander zegt. De context speelt eveneens een grote rol: wat men bij Pauw en Witteman aan tafel zegt heeft een groter bereik dan wat gezegd wordt aan de eigen keukentafel. Om zichzelf maximaal kenbaar te maken wordt strategisch gehandeld. De kunstenaar die in het Stedelijk Museum hangt heeft meer invloed dan de kunstenaar die in een kleine galerie exposeert.

Bij autonome kunst speelt echter *tijdens het maakproces* de strategische communicatieve functie wellicht (nog) geen grote rol (dat is min of meer een definitie van autonome kunst). De autonome kunstenaar lijkt in eerste instantie vooral bezig met betekenisgeving en – expressie in relatie met de (innerlijke en uiterlijke) werkelijkheid. Zoals de filmmaker Ang Lee het formuleert: *Filmen is voor mij een manier om de wereld en mijzelf te leren begrijpen* (Volkskrant 20-12-2012, p. V3). Dit kan inzichtelijk gemaakt worden met de Peirceaanse semiotiek. Daarin staat het interpretatieproces centraal, als maakproces van een volgend teken, waarbij het proces van deze semiosis als recursief begrepen wordt. De nadruk in deze theorie ligt daarmee op interpretatie, het willen begrijpen van intrigerende verschijnselen, niet op communicatie, de ‘interactieve functie’.

Doelstelling

De doelstelling is het aanvullen van de theorie van de sociale semiotiek met het specifieke proces van de beeldende kunst, om tot een beschrijving te komen van het semiotisch proces (interpretatie en articulatie) van de kunstenaar. Hiervoor wordt de Peirceaanse semiotiek ingezet. Buiten het wetenschappelijk doel (aanvullen van een bestaande theorie) is er ook een mogelijk praktisch doel: inzicht in het proces kan bijdragen aan inzicht in de mogelijkheden (en onmogelijkheden) van het gebruik en de duiding van visuele uitingen, hetgeen zinvol kan zijn in een maatschappij waarin de beeldcultuur een steeds groter deel van de communicatie wordt.

Vraagstelling

Hoe kan het verbeelden van betekenis in beeldende kunst als semiosis (= proces van betekenisvorming) begrepen worden - vanuit het perspectief van de kunstenaar?

Vanuit een algemenere beschrijving van doelstelling en bestaande literatuur wordt deze vraagstelling toegelicht.

Begrippen

De kernbegrippen zijn betekenis, maakproces en maker. Betekenis wordt bekeken vanuit het perspectief van de maker van het werk, waarbij uitgegaan wordt van de aannames in de sociale en Peirceaanse semiotiek dat interpretatie en articulatie in elkaar overlopen. Hierbij wordt gekeken naar de rol die het werken zelf speelt. Het proces is het maakproces van een autonoom kunstwerk, zoals beschreven door de kunstenaar, zowel tussentijds als algemeen. Met de maker wordt de autonome kunstenaar bedoeld.

De aannames en perspectieven; begrenzing van het onderzoek

1. Het perspectief van de kunstenaar wordt als uitgangspunt gekozen: hoe hij/zij de betekenisvorming verwoordt en omschrijft.
2. De betekenisgeving van kunst vindt in eerste instantie in 'relatieve beslotenheid' bij de maker plaats, om daarna een sociaal veld in te gaan, waar het werk gezien wil worden, geïnterpreteerd wordt, een betekenis krijgt in een culturele context, en in samenhang met andere (cultuur)uitingen iets zegt over de samenleving. Dit onderzoek beperkt zich tot de betekenisgeving bij de maker.
3. De Peirceaanse en de sociale semiotiek worden verondersteld een theoretische basis te zijn om inzicht te verschaffen in de betekenisvorming zoals hij plaatsvindt door kunstenaars, bij de productie van een kunstwerk.
4. Het proces zelf is niet goed te onderzoeken, omdat het een procedurele vraag is: hoe men nadenkt is niet onderzocht en er wordt voor dit onderzoek uitgegaan van wat de kunstenaars er zelf over zeggen.

Methode

Met behulp van de literatuur wordt een theoretisch kader geschapen en een analysemodel geformuleerd, waarmee tijdens de documentanalyse bestaande interviews geanalyseerd worden.

De focus bij het **literatuuronderzoek** ligt in de eerste plaats op de semiotiek, de leer van de tekens, met de nadruk op de Peirceaanse semiotiek en de sociale semiotiek. Dit komt aan bod in hoofdstuk 2. Voor de sociale semiotiek is voornamelijk gebruik gemaakt van de teksten van Kress en Van Leeuwen (2006), Van Leeuwen (2005) en A. Coumans (2005 en 2010), omdat zij vrijwel de enigen zijn die zich gefocust hebben op visuele uitingen en sociale semiotiek. Vervolgens wordt het aangevuld met theorieën die mogelijkheden bieden om de communicatie en dynamiek in beeldende kunst verder te verklaren. Hiervoor is onder andere gekeken naar de opvattingen van Bordwell over narrativiteit.

Voor de **documentanalyse** (hoofdstuk 3) is een analysemodel ontwikkeld aan de hand van de literatuur. De modellen van de Peirceaanse en de sociale semiotiek zijn hiervoor allebei gebruikt en 'in elkaar geschoven' tot één model. In de documentanalyse zijn 26 bestaande interviews met kunstenaars geanalyseerd. Er is gekeken naar interviews met zelfstandig werkende kunstenaars, die een bepaalde status (symbolisch kapitaal) hebben, d.w.z. zij exposeren in galleries, musea en/of bij evenementen.

Om een beeld te krijgen van de relevantie van bepaalde literatuur, is al tijdens de literatuuranalyse gekeken naar interviews. Met name interviews met Teun Hocks (door Hans den Hartog Jager, Kunstenaarsgesprekken, 12-5-2011) en Erik van Lieshout (door Bart Rutten, Kunstuur, 3-4-2010) waren al uitgetypt en hebben gediend als illustratie en referentie. Langzaam maar zeker is al doende

de verzameling interviews voor de documentanalyse tot stand gekomen, waardoor de tweede fase in het onderzoek (de documentanalyse) soms al medebepalend was voor de literatuur die gezocht is. Dit geldt met name voor de aanvullingen op de sociale semiotiek. De interviews waarnaar verwezen wordt, zijn in de fase van het literatuuronderzoek nog niet geanalyseerd, wat kan betekenen dat er selectief uit geciteerd wordt. Daarom is het geformuleerd als *voorlopige documentanalyse*. Pas in het stadium van de documentanalyse zijn de interviews volledig geanalyseerd.

De documentanalyse (hoofdstuk 3) bestond uit de analyse van bestaande interviews met kunstenaars. Tijdens de documentanalyse bleek het soms noodzakelijk nieuwe literatuur erbij te zoeken. Zo riep bijvoorbeeld het gebruik van metaforen door kunstenaars vragen op over hoe metaforen functioneren en op welke manier dit van toepassing kan zijn op beeldende kunst. Het literatuuronderzoek en de documentanalyse lopen zo soms enigszins in elkaar over.

Opzet onderzoek

Het onderzoek bestaat uit vier fasen. Er is begonnen met een uitgebreide literatuuranalyse (hoofdstuk 2), gevolgd door de documentanalyse, de analyse van bestaande interviews (hoofdstuk 3), de conclusies en discussie (hoofdstuk 4) en uiteindelijk een member check: hoe herkenbaar is dit voor collega-kunstenaars?

2. Literatuur

Voor het literatuuronderzoek is gebruik gemaakt van literatuur over de Peirceaanse en de sociale semiotiek. Voor de Peirceaanse semiotiek is vooral geput uit teksten (en colleges en begeleiding) van Hans van Driel, voor de sociale semiotiek zijn met name Kress en Van Leeuwen en Anke Coumans bepalend geweest. Het is aangevuld met enkele andere theorieën waar dit relevant is. Daarnaast is van tevoren al gekeken naar uitspraken van kunstenaars, die gedeeltelijk weer terugkomen in de documentanalyse.

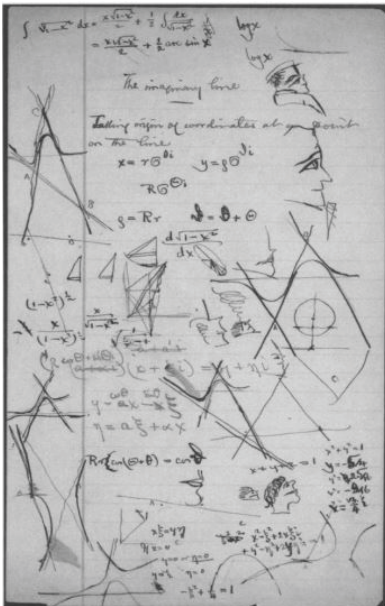
2.1 Semiotiek

De discipline die als uitgangspunt gaat dienen is de semiotiek/semiologie: de leer van de tekens en de tekensystemen. Tekens zijn alomtegenwoordig in onze omgeving: de mens vat als vanzelf woorden, maar ook nieuwsbeelden, reclame en de indeling van de openbare ruimte op als tekens waarmee betekenis wordt overgedragen. Tekens verwijzen naar iets wat niet zelf aanwezig is. Het woord 'kat' representeert het dier, verwijst naar het dier, roept het als het ware op. Een foto of tekening van een kat is ook niet het dier zelf, maar verwijst er eveneens naar, vergelijkbaar met het woord 'kat'. Het teken (woord, tekening, foto) refereert aan iets wat afwezig is: de referent. De semiotiek/semiologie is de wetenschap die zich richt op de tekens en de tekensystemen.

Er zijn op het vakgebied dat dit bestudeert vanaf eind 19e, begin 20e eeuw twee hoofdstromingen: de structuralistische semiologie en de Peirceaanse semiotiek. Recenter is hier een derde bij gekomen: de sociale semiotiek. **De structuralistische semiologie** heeft zich in eerste instantie op gesproken en geschreven taal gericht en plaatst de betekenis *in de tekst*. Het maakt via analyse zichtbaar hoe de betekenisproductie gestructureerd is: het gaat hierbij om de manier waarop het vlak van de expressie het vlak van de betekenis voortbrengt. Hoewel de basis taal- en tekstanalyse is, is het ook op andere gebieden toegepast. De **Peirceaanse semiotiek** gaat uit van een interactief proces, waarbij de betekenisvorming gezien kan worden als een *proces van interactie tussen teken en gebruiker in een bepaalde context* en gaat uit van visuele input. De **sociale semiotiek** laat het betekenisproces beginnen bij de *maker*, de mens die behoefte heeft betekenis te communiceren. De sociale semiotiek benadrukt de dynamiek van het taal- en tekensysteem door een veronderstelde wisselwerking tussen taalsysteem en taalgebruik. De mens wil betekenis uitdrukken en communiceert met de beschikbare 'grammatica', waarbij het taalsysteem naar behoefte (functioneel) aangepast wordt, oftewel dynamisch is. De sociale semiotiek omvat daarmee de *volledige* communicatie: het maken van een teken, de grammatica waar uit geput wordt en de context, waarbinnen de betekenis begrepen wordt. Op microniveau gaat het over de maker en de semiotische bronnen waar hij uit put om betekenis kenbaar te maken, op macroniveau over het taalsysteem wat verandert door gebruik en de sociale samenhang waarin dit gebeurt. In de sociale semiotiek wordt gekeken naar alle uitingen die iets communiceren: van de kleur van de stoelen in de trein tot de woordkeus van een verslaggever.

2.2 Drie theorieën

De structuralistische semiologie gaat uit van relaties tussen elementen waaruit met name taal is opgebouwd (structuren, het systeem). Vertrekpunt is de structurele taaltheorie van De Saussure (1857-1913), maar de toepassing is uitgebreid naar andere domeinen. Voor dit onderzoek wordt het structuralisme niet als uitgangspunt genomen vanwege het visuele karakter van beeldende kunst (2.2.1) de verwachte gemotiveerdheid van de tekens in beeldcultuur en de daarmee samenhangende rol van verwijzingen naar buiten (2.2.2), de rol van individuele interpretaties (2.2.3) en de dynamiek van de beeldtaal van beeldende kunst (2.2.4). In de hedendaagse beeldende kunst verklaren de relaties tussen de tekens onderling vaak niet de hele betekenis, wat vanuit het structuralisme wel verwacht zou worden; de beeldtaal in de beeldende kunst is dynamischer en de verwijzingen naar buiten het beeld zijn vaak juist essentieel om betekenis te kunnen geven.



2. Peirce, undated sheet, CSPP file 1538
Harvard University, Leja (2000), p 106

2.2.1 Visueel denken

I do not think or ever reflect in words: I employ visual diagrams, firstly, because this way of thinking is my natural language of self-communication, and secondly, because I am convinced that it is the best system for the purpose. (Peirce, 1909, geciteerd door Leja, 2000, p. 97)

Peirce (1839-1914) signaleert een visuele informatieverwerking en betekenisvorming bij zichzelf en dit is dan ook het uitgangspunt van de Peirceaanse semiotiek: vanuit visuele input komt er een betekenisvormingsproces op gang, wat niet noodzakelijkerwijs via verbalisering hoeft te gaan. In de sociale semiotiek is beeldtaal één van de semiotische bronnen waaruit geput kan worden om betekenis te communiceren. Dit is echter niet zo vanzelfsprekend als het lijkt: taal heeft in onze cultuur en wetenschap vaak een dominante plaats: *...it could be defined as*

the primary way in which man translates his thoughts, speaking and thinking being a privileged area of a semiotic inquiry, so that linguistics is not only the most important branch of semiotics but the model for every semiotic activity. (Eco, 1979, geciteerd door Moriarty, 1994). Het taalkundig model zou de basis zijn voor overige vormen van semiotisch onderzoek.

Moriarty (1994) weet echter aannemelijk te maken dat juist visuele informatieverwerking primair is. Terwijl er veel energie gestoken wordt in het leren van verbale taal, gaat het leren begrijpen van visuele tekens als vanzelf: we leren door eigen ervaring en ontwikkeling, niet zozeer door lessen. Toch kunnen we heel ingewikkelde visuele informatie verwerken: complexe films, meerdere tv-kanalen tegelijkertijd, videoclipps, etc. Voor specifieke vaardigheden (het begrijpen van een Röntgenfoto of een speciale landkaart bijvoorbeeld) zijn uiteraard wel trainingen nodig (Moriarty, 1994, p. 12).

Het structuralisme is in eerste instantie een linguïstische theorie, uitgangspunt is dan ook de taal. De Peirceaanse semiotiek gaat uit van visuele tekens en de sociale semiotiek erkent een veelheid aan manieren om betekenis te communiceren, o.a. visuele uitingen. Beeldende kunst is een visuele vorm van betekenisvorming en –communicatie. Dit komt beter tot zijn recht in de Peirceaanse en sociale semiotiek dan in het structuralisme. *As every artist knows, there are thoughts that can be visualised without being verbalised.* (Gibson, geciteerd door Moriarty, 1994)

2.2.2 Motivatie betekenaar en betekende

Alle betekenisleren gaan uit van tekens. Tekens zijn betekenisdragende eenheden (betekenaars, signifiers), die verwijzen naar betekenden (signifieds). Het woord *kat* is een betekenaar (signifier) en het verwijst naar een daadwerkelijk dier (signified). De relatie is in principe **ongemotiveerd**: er is geen reden waarom juist het woord *kat* verwijst naar het dier (Van Leeuwen, 2005, p. 48), het kan ongestraft vervangen worden door *poes* of in het Frans door het woord *chatte*. Het structuralisme brengt in kaart **hoe het samenspel van deze tekens betekenis voortbrengt**: de relaties tussen woorden in een zin, tussen zinnen in een tekst, de tegenstellingen en analogieën in die tekst, etc. genereren betekenis. Bij visuele tekens is er vaak een gemotiveerde relatie tussen betekende en betekenaar. De tekens hebben een sterkere verwijzing naar de buitenwereld.

De Peirceaanse semiotiek gaat uit van visuele input: iconen, indexen en symbolen. De relatie tussen signifier (betekenaar oftewel representamen in de terminologie van Peirce) en signified (betekende) kan ongemotiveerd zijn: dan is het teken een symbool. Het kan echter ook gemotiveerd zijn, oftewel door gelijkenis – een icoon – of door aangrenzendheid (gevolg van, bijvoorbeeld) – een index. Zo hebben woorden een symbolische relatie tussen betekenaar en betekende, portretten een iconische (we herkennen de geportretteerde aan de hand van de gelijkenis) en sporen een indexicale. Vaak spelen echter alle drie de relaties een rol in één uiting. Het geschilderd portret (iconisch: gelijkenis) bijvoorbeeld, heeft (indexicaal) ook de sporen van het werk van de schilder, zoals de penseelstreek en drukt bijvoorbeeld macht uit (symbolisch) door een goudkleurige krullijst er omheen. De sociale semiotiek gaat, vergelijkbaar met de Peirceaanse benadering uit van gemotiveerde relaties tussen signifiers en signifieds. De Peirceaanse semiotiek komt aan bod in paragraaf 2.3, de sociale semiotiek is onderwerp van paragraaf 2.4.

Beeldende kunst verwijst voortdurend op bijvoorbeeld iconische wijze naar fenomenen, afbeeldingen en bekend beeldtaalgebruik buiten het werk zelf. Het is te beperkt om alleen binnen het kunstwerk zelf te zoeken naar de betekenis. De Peirceaanse en de sociale semiotiek zijn hierdoor geschikter voor het onderwerp van dit onderzoek dan de structuralistische benadering.



3. Rothko: *Maroon and Orange* (Seagram Mural)



4. Rothko: *Orange and Yellow* (1956)

2.2.3 Mensen van vlees en bloed

In de Volkskrant van 7 september 2011 schrijft Joost Zwagerman over zijn ervaring met schilderijen van Rothko in het Tate Modern: *ik was er om de schilderijen te ondergaan*. Hij haalt in het artikel Henk van Os aan, die eveneens een hele ochtend voor een schilderij van Rothko gestaan had in Basel in 1968: *...opgaan in verheven stilte. Ontkomen aan jezelf in sublieme rust*. Een schilderij van Rothko kan geanalyseerd worden op de beeldtaal die gebruikt is, maar dit zegt bijzonder weinig over de betekenis van het werk: deze lijkt vooral sterk gerelateerd aan de ervaring van de kijker (en de maker). Een interessante wetenswaardigheid is dat volgens Elkins (eveneens genoemd door Zwagermans), schrijver van het boek *Pictures and Tears* de meeste mensen die ooit gingen huilen bij een schilderij, in tranen zijn geraakt voor een schilderij van Rothko. De individuele beleving is belangrijk, dit is begrijpelijk vanuit de Peirceaanse semiotiek, waarin de interpretatie van de kijker de hoofdrol speelt.

Uit het voorbeeld van het werk van Rothko en de reacties daarop, blijkt dat niet alle betekenis een teken is in de structuralistische zin: het is niet te analyseren in relaties en beeldelementen, maar roept – zoals het is en door wat het is – een emotie op: naast een ‘leesbare’ getuigenis van iets anders, is het ook een eigen werkelijkheid. Dit is terug te vinden in de Peirceaanse semiotiek: de kijker is degene die het werk interpreteert en de eerste reactie

is een emotie. Hier kan, al dan niet, een cognitief proces op volgen, dat al dan niet verwoord kan worden. In het structuralisme is dit lastiger: de analyse-methode lijkt eerder een ‘ontmaskering’: de betekenis wordt *achter* het werk gezocht in een te analyseren beeldtaal.

Het structuralisme gaat uit van een ‘implied author’ en een ‘implied reader’: de schrijver zoals hij zich toont in een boek bijvoorbeeld en de ideale lezer, geen mensen van vlees en bloed, maar abstracte entiteiten. Voor literatuuranalyse betekent dit bijvoorbeeld dat er een ‘objectieve’ (wetenschappelijk verdedigbare) betekenis geformuleerd kan worden, door analyse van de relaties tussen betekenisdragende elementen. Of een lezer dit ook herkent en een schrijver dit erin gelegd heeft is niet van belang: door binnen het boek het systeem te analyseren komt er een veld van betekenissen (thema’s, motieven, vertelstructuren, tijd- en ruimtebepalingen etc.) tevoorschijn. Door uit te gaan van een ‘implied reader’ en een ‘implied author’, wordt de individuele reactie van de mens op kunst (en bij het maken van kunst) genegeerd: een structuralistische analyse mist daardoor een essentieel betekenisaspect bij kunstuitingen.

In *De Toekomst van het Beeld* van Rancière (2003, Nederlandse vertaling 2010) wordt op verschillende manieren dit dilemma van het structuralisme aangekaart, o.a. aan de hand van de publicaties van Roland Barthes (pp. 17-18). Barthes (1915-1980) heeft van diverse uitingen (tijdschriftfoto's, wasmiddelreclames, televisieprogramma's) onderzocht hoe ze betekenis voortbrengen en welke betekenis er als vooronderstelling (mythe) gecommuniceerd wordt. In zijn laatste boek *La Chambre Claire* (1980) maakt Barthes echter onderscheid tussen *studium* en *punctum*, waarbij *studium* het te analyseren deel van de fotografie is (datgene wat in woorden om te zetten is) en *punctum* de niet te verwoorden 'pure' aanwezigheid (Rancière, 2010, p. 17). Rancière wijst op twee 'tegenstrijdige principes' bij beeldende kunst: 'de zuivere vorm, de zuivere pathos', oftewel 'de bijzondere kracht van het stille voorwerp' tegenover 'de zichtbare gestalten die net als taaltekens hun betekenis uitsluitend ontleenen aan de combinaties die ze aangaan' (p. 41). Dit is echter alleen een tegenstrijdigheid in het structuralisme; in de Peirceaanse semiotiek zijn beiden intrigerende verschijnselen die een reactie oproepen bij een kijker.

De Peirceaanse theorie gaat uit van de kijker, die vanuit zijn eigen kennis en gevestigde overtuigingen bepaalde kenmerken als intrigerend opvat en van daar uit een interpretatieproces start. Dit model heeft dan ook een driedeling: naast referent (waar het teken naar verwijst) en representamen (de drager, het teken) is er de interpretatie van degene die het teken 'leest' (zie schema in paragraaf 2.3). Het interpretatieproces wordt op gang gebracht door een intrigerend verschijnsel en zodoende kan elk fenomeen dienen als uitgangspunt/teken. Vanuit de Peirceaanse semiotiek is ook de maker (kunstenaar bijvoorbeeld) als interpreterend mens te zien: een intrigerend verschijnsel wordt gesignaleerd en daarmee start het interpretatieproces van de maker, met als resultaat bijvoorbeeld een kunstwerk. Hierbij is het materiële aspect heel vanzelfsprekend: de interpretatie is, in het geval van kunst, een proces in materiaal: het materieel en zichtbaar worden speelt een rol.

De sociale semiotiek gaat uit van de communicerende mens, de maker van het teken. Hierbij wordt iedere uiting als manier van communicatie van betekenis door de maker gezien. De maker interpreteert de werkelijkheid (ziet het in een bepaald discours) en communiceert hierover middels een uiting, bijvoorbeeld een kunstwerk. Het is niet zijn enige manier: de kunstenaar kan ook praten en schrijven om deze betekenis te communiceren.

Voor beeldende kunst lijkt het logisch uit te gaan van daadwerkelijke mensen, met hun voorkennis en de context waarin een werk gemaakt en gezien wordt. Dit is vanzelfsprekend vanuit de Peirceaanse en vanuit de sociale semiotiek.

2.2.4 Dynamiek van de (beeld)taal

In de Volkskrant van 7 juni 2013 (p. 19) staat een recensie van Rutger Pontzen over de Biënnale in Venetië, waarin Pontzen zijn reactie beschrijft op de grote hoeveelheid niet-westerse kunst. Het blijkt lastig te zijn deze te waarderen vanuit onze culturele achtergrond: *Zelden was er in Venetië zoveel kunst te zien die me tegen de borst stuitte. Die ik soms niet begrijpen kon, en nog minder appreciëren.* Pontzen constateert dat niet het individu, maar de tijd, de cultuur, de geschiedenis onze smaak

bepalen. Omdat de dominantie van de westerse cultuur tanende is, verwacht de journalist dat de kunst zal veranderen: *...de westerse smaak heeft zijn beste tijd gehad....dat over enige tijd niet langer de Nachtwacht van Rembrandt of een dripping van Jackson Pollock, maar een miniatuur uit India of een keizerstandbeeld uit China de ijkpunten zijn voor de mondiale kunstsmaak, is niet te stuiten.*

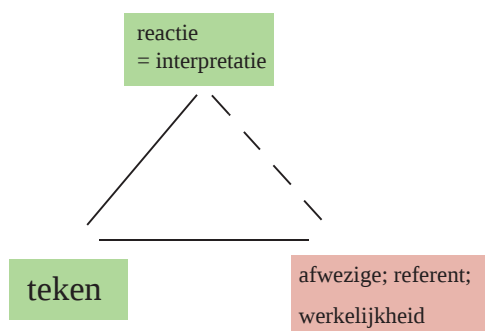
(Beeld)taal verandert, onder invloed van invloedrijke cultuuruitingen binnen een gemeenschap, maar ook door veranderingen in de samenleving: het is een dynamisch systeem. Dit is onderwerp van de sociale semiotiek. In de beeldende kunst wordt daarbij de veranderende beeldtaal extra gewaardeerd. Wie schildert als een reeds bekende schilder, wordt weliswaar extra goed begrepen – de communicatie is beter omdat de beeldtaal begrepen wordt – maar wordt niet tentoongesteld op plekken die er toe doen en zal dus geen invloed hebben (sociale semiotiek: machtaspect). In minder invloedrijke, op verkoop gerichte galeries hangt vaak herkenbaar werk (het lijkt op Cobra-schilderijen bijvoorbeeld), omdat dat werk begrijpelijker is, de kijkers herkennen de beeldtaal en snappen wat de kunstenaar uit wil drukken. Dit is toegankelijker werk om te kopen en boven de bank te hangen.

Het structuralisme is een systeemtheorie: door het (schijnbaar onveranderlijke) systeem te beschrijven achter de verschijnselen en de uitingen wordt de betekenis geformuleerd. Dit is heel zinvol, maar minder geschikt voor het doel van deze scriptie.

Vanuit bovenstaande redenen is gekozen om verder te gaan met de Peirceaanse en de sociale semiotiek.

2.3 Peirceaanse semiotiek

In de **Peirceaanse semiotiek** kunnen *alle fenomenen uit de werkelijkheid* als uitgangspunt dienen, waarop de mens aan de slag gaat (betekenisgevend en interpreterend: semiosis). De basis is een driedeling: een teken (bijvoorbeeld een foto van een kat) verwijst naar een afwezige, een referent (de daadwerkelijke kat) en roept een reactie op bij de kijker, een interpretatie. De Peirceaanse semiotiek maakt onderscheid tussen de interpretatie van de kijker en de referent. De kijker is een daadwerkelijk mens met zijn eigen voorkennis en de reactie kan per persoon verschillen: waar de één de kat herkent ('hé dat is de kat van de bureu') zal een ander een oordeel vellen over het uiterlijk ('wat een mooie kat') of er onverschillig tegenover staan.

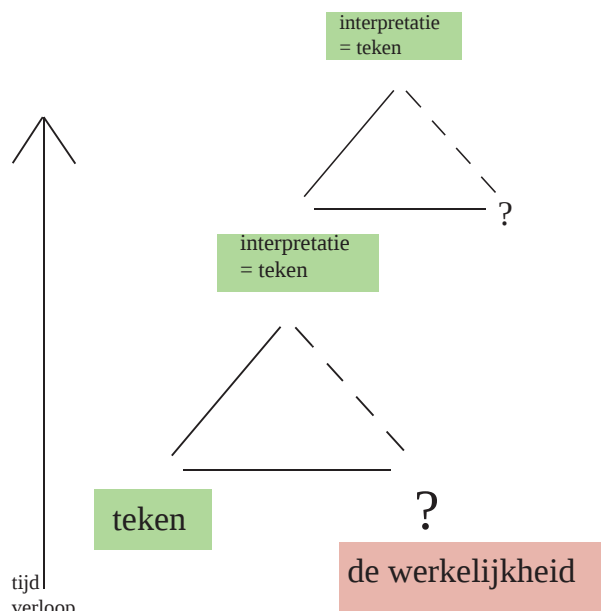


afb. 5 Peirceaanse semiotiek

Interpretatie en articulatie (begrijpen en uitdrukken, betekenisvorming en betekenisuitdrukking) lopen in

elkaar over, omdat elke interpretatie voorlopig is en kan leiden tot een nieuw teken: de reactie is weer een teken waarop de semiosis (betekenisvorming) verder gaat – het is een proces.

De semiosis begint bij een intrigerend verschijnsel – iets wat niet vanzelfsprekend is - dat door een individu geïnterpreteerd wordt. Een foto met de kat van de burens op bijvoorbeeld het mededelingenbord bij de supermarkt is een intrigerend verschijnsel, dat een reactie uitlokt (zou hij weggelopen zijn?). Dit geldt ook voor een onbekend verkeersbord, een kunstwerk dat fascineert, gedrag van anderen dat opvalt en vragen oproept, etc. Al dit soort verschijnselen kunnen als teken opgevat worden: wat is hiermee bedoeld? Waar is dit een gevolg van? Wat is dit? Wat doen die mensen? Een teken verwijst altijd naar iets anders, iets in de werkelijkheid en het heeft daarmee een iconische, indexicale of symbolische relatie: het *betekent iets*. Tevens brengt het een reactie op gang: een interpretatie. Bij een verkeersbord stop je (of niet), bij een pasfoto herken je de persoon bijvoorbeeld. Deze reactie kan weer een teken zijn, waarop gereageerd kan worden: als ik de kat van de burens herken op de foto bij de supermarkt, zal ik gaan lezen wat er aan de hand is en de informatie die ik opdoe is weer een volgend teken, waarop mijn interpretatie verder gaat.

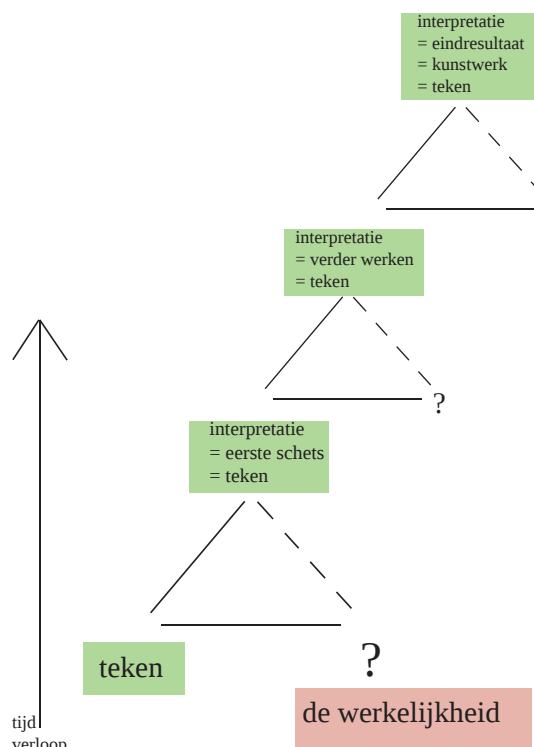


afb. 6 Peirceaanse semiotiek

Peirceaanse semiotiek en kunst

Een kunstenaar reageert op een teken (een intrigerend verschijnsel) door een kunstwerk te maken. Meestal in een paar stappen: er wordt een schets gemaakt, de schets wordt geïnterpreteerd en aangepast, tot de interpretatie voldoet aan de norm van de maker.

Het kunstwerk is de interpretatie. Het proces is het proces van de maker en als het werk klaar is, gaat een kijker op een vergelijkbare manier verder met het proces. Als voorbeeld de literatuur van Primo Levi (1919-1987): op zijn interpretatie van

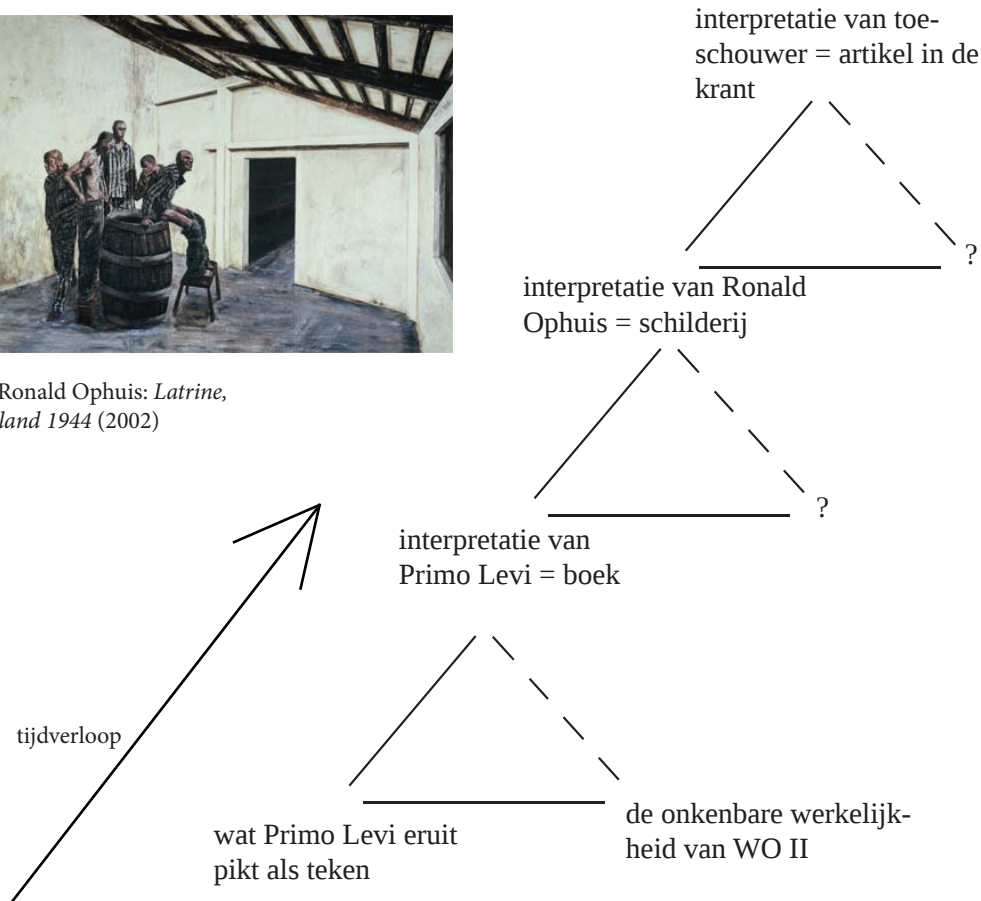


7. Peirceaanse semiotiek toegepast op proces kunstenaar

de tweede wereldoorlog (het boek *Is dit een mens*) heeft de schilder Ronald Ophuis gereageerd heeft met een schilderij (bron: http://www.akkuh.nl/news/item/92/Ronald_Ophuis/), waar vervolgens door een recensent op gereageerd kan worden met een artikel.



8. Ronald Ophuis: *Latrine, Poland 1944* (2002)



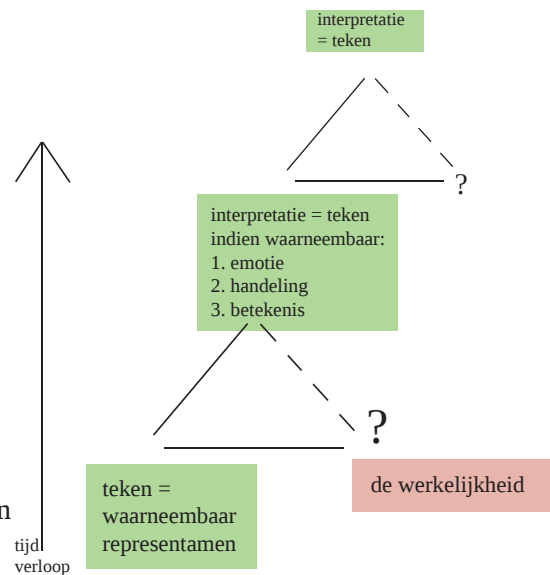
9. Peirceaanse semiotiek toegepast

De theorie van Peirce toegepast op het werkproces van de kunstenaar zou betekenen dat de maker een betekenis *vormt* tijdens het proces, cognitief, materieel en visueel. Het proces (het tekenen, het schilderen, de beweging en de weerbarstigheid van het materiaal) heeft daarmee invloed op de betekenis: het is onderdeel van de semiosis. De interactie met de buitenwereld gebeurt door het *zichtbaar worden* van de interpretatie: de interpretatie kan waarneembaar zijn als emotie (een First), als handeling (een Second) en als betekenis (een Third). Als de interpretatie waarneembaar is, kan het ook dienen als teken voor een volgende interpretatie *door een ander*, zoals in het geval van het boek van Primo Levi, o.a. geïnterpreteerd in het schilderij van Ronald Ophuis, dat op zijn beurt weer geïnterpreteerd wordt door o.a. een kunstcriticus. De relatie tussen de reactie en de verwerkelijking – zodat er op gereageerd kan worden – is zichtbaar gemaakt in het schema hiernaast.

De termen First, Second en Third, zijn begrippen die Peirce inzet om aan te geven in hoeverre iets mogelijk, gerealiseerd of ingesleten en conventioneel is. First geeft altijd het potentieel weer, een

mogelijkheid, Second gaat over de gerealiseerde uiting en van Third is sprake als iets herhaaldelijk gebeurt, als het een conventie wordt.

De reactie op een boek van Primo Levi is in eerste instantie een emotionele reactie, de handeling die er – in het geval van Roland Ophuis – uit gevolgd is, is het maken van een schilderij, het visualiseren, materieel maken, door middel van een handeling. Hij heeft dit herhaaldelijk gedaan: het is een ‘conventie’ geworden: wie het werk van Roland Ophuis ziet, herkent het als zijn werk en herkent het thema. Op zowel zijn waarneembare emotie, zijn schilderij als zijn oeuvre kan gereageerd worden door anderen. Het zijn zodoende mogelijke tekens voor het vervolg van de keten.



10. Peirceaanse semiotiek toegepast

Peirce is een pragmaticus, dat wil zeggen dat waarheidsclaims in zijn optiek altijd relatief zijn: kennis over de werkelijkheid wordt gevormd door mensen, gebaseerd op hun gevestigde overtuigingen (eerder verworven kennis en ervaringen) en ‘waarheid’ is wat werkt, het beste model levert voor de waargenomen fenomenen (Inglis, 2012, p 109). Verantwoorde kennis heeft zodoende altijd een hypothetisch karakter (van Driel, 1991, p 11). Van Driel (1991, p 10) verbindt aan Peirce’s pragmatisme de term ‘kennisvormingstheorie’. Kennis wordt inferentieel verzameld: getoetst wordt of de werkelijkheid al of niet in overeenstemming is met hypothesen en theorieën. (Visuele) informatie wordt omgezet in een (tijdelijke) hypothese en dit interpretatieproces vindt voortdurend plaats, zowel bewust, als voorbewust en onbewust. Dit is – als het bewust gedaan wordt – een proces van abductie, deductie (consequenties van de verklaring) en inductie (waar te nemen verschijnselen in de toekomst). Waarheid is wat in overeenstemming met de waargenomen fenomenen is vastgesteld en als de gemeenschap het er mee eens is wordt het een conventie, een Third, in de termen van Peirce. De interpreterende mens is hierbij een actieve factor: juist de interactie tussen theorie (hypothese), object en individu is van belang (Inglis, 2012, p 109). De theorie van Peirce is daarmee interactionistisch, het gaat uit van het individuele kennisniveau (iedereen heeft andere gevestigde overtuigingen) en niet van een te kennen waarheid (positivisme): betekenis ontstaat in een context en is dynamisch. De Peirceaanse semiotiek wordt ook ingezet als interpretatiemethode; de informatie wordt in de theorie van Peirce o.a. visueel verzameld, daarom wordt zijn theorie o.a. gebruikt voor filmanalyse, grafische vormgeving etc.

2.4 Sociale semiotiek

De sociale semiotiek ziet *alle artefacten en acties* van mensen als potentieel teken (Van Leeuwen, 2005, p 3-4), oftewel als mogelijke manier waarop mensen betekenis communiceren. De term ‘social semiotics’ is afkomstig uit een publicatie van Michael Halliday uit 1978 (Lindstrad, 2008) en werd gebruikt in relatie tot linguïstiek. Robert Hodge en Gunther Kress (1988) pasten dit begrip en de uitgangspunten van Halliday toe op andere betekenisdragende uitingen. Niet alleen wat een mens zegt, maar ook hoe hij zich kleedt, hoe hij zijn huis inricht, de expressie op zijn gezicht als hij iets vertelt; het zijn allemaal *modes* die hij tot zijn beschikking heeft om betekenis over te brengen. Zo hebben Kress en van Leeuwen (2006) de sociale semiotiek uitgebreid tot het vlak van de visuele vormgeving en bespreekt van Leeuwen (2005) bijvoorbeeld de semiotiek van begrenzings- in kantoorruimtes en scholen als betekenisdragend kaders (muren, kleurgebruik, al dan niet gelijkvormig meubilair). Omdat de sociale semiotiek vrij jong is, is het aantal schrijvers hierover nog beperkt. In Nederland zijn er diverse publicaties van Anke Coumans over sociale semiotiek en grafische vormgeving.

2.4.1 De communicerende mens

De nadruk van de sociale semiotiek ligt op de communicerende mens. Hij wil zich uitdrukken en gebruikt tekens om zich ten opzichte van de werkelijkheid te positioneren en erover te communiceren (Coumans, 2010, p. 94) en wel op zeer uiteenlopende manieren: met zijn uiterlijk, zijn huisinrichting, wat hij zegt en hoe hij het zegt. Dit komt overeen met onze dagelijkse ervaring. In de Volkskrant van 26 februari schrijft columnist Ariejan Korteweg over het aanschaffen van een nieuwe bril: *Een lastige exercitie die al vele malen was uitgesteld; voor je het weet gaat een bril met je identiteit aan de haal en ben je bij het verlaten van de winkel een ander. Koop de verkeerde en je wordt aangezien voor een nerd, een stofnest dat in de vorige eeuw leeft, een patser die zijn cabrio op de stoep parkeert of een lid van de hoorspelkern met Amerikanen als specialisme.*

2.4.2 Semiotische bronnen en de drie metafuncties

Volgens de sociale semiotiek wil de mens communiceren over zijn interpretatie van de werkelijkheid en doet dat door te putten uit bestaande semiotische bronnen. In het geval van de bril kiest de journalist een bril die zijn identiteit dient te communiceren: de manier waarop hij in het leven staat, zijn visie op de werkelijkheid. In de theorie van Halliday wordt dit geformuleerd als de ‘ideational function’ (referentie aan de werkelijkheid; representatieve functie). De ‘textual function’ (tekstuele functie) omvat de uitingvorm: kleur, materiaal, model van de bril, etc. en de ‘interpersonal function’ (interactieve functie) gaat over de interactie/communicatie met anderen (Van Leeuwen, 2005, p. 77, Nederlandse termen van Coumans). Iedere manier van communiceren kent deze drie facetten: het verwijst naar iets (een ideeënwereld, een discours, iets maatschappelijks, een emotie, etc.), is in een vorm gegoten en zo is het ‘leesbaar’, te begrijpen door anderen.

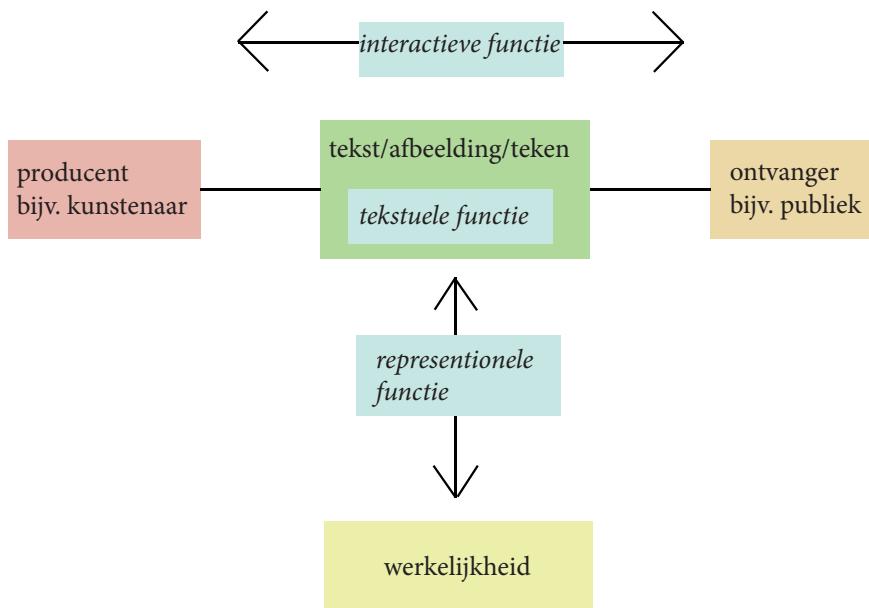
Michael Halliday

Aan de basis van de sociale semiotiek staat de linguïst Michael Halliday (*1925). Hij heeft het ‘systemic functional linguistic’ model ontwikkeld. Halliday noemt zijn systeem sociaal-semiotisch, omdat hij uitgaat van taal als tekensysteem voor het uitdrukken van betekenis en het tekensysteem verbindt aan een socio-cultureel systeem (Lindstrand, 2008, p 62). Kress en Van Leeuwen besloten deze term te gebruiken voor waar zij mee bezig waren: een theorie voor betekenisvorming in alle uitingvormen. Het functionalisme is vanaf de twintiger jaren terug te vinden in meerdere vakgebieden. Het adagium in bijvoorbeeld de architectuur en design werd in de Bauhausperiode geformuleerd als ‘function before form’. In de sociologie en antropologie werd uitgegaan van een functionele ontwikkeling van normen van individuen in harmonie met de sociale omgeving, omdat dat in ieders belang is (Van Leeuwen, 2005, p 73-76). Het werk van de antropoloog Malinowski (1884-1942) is van invloed geweest op Halliday (Vanmaele, p 67). Malinowski staat bekend om zijn etnografisch veldwerk (o.a. de handelsnetwerken op de Trobriand eilanden) en als de grondlegger van de functionalistische school. Hij heeft uitgebreid onderzoek gedaan bij zogenaamde ‘primitieve’ samenlevingen naar de samenhang van aspecten en onderdelen van de samenleving. Taal wordt gezien als een onderdeel van een groter sociaal-cultureel geheel: het ontwikkelt zich functioneel.

Hedendaagse denkers sociale semiotiek

Naar de hedendaagse sociale semiotiek zoals gebruikt in deze paper wordt in de literatuur soms verwezen als de zogenaamde ‘East Anglia School of Linguistics’, verwijzend naar de East Anglia University in Norwich, waar zowel Halliday, Hodge en Kress aan verbonden zijn geweest. Van Leeuwen heeft veel samengewerkt met Kress. De uitgangspunten zijn materialistisch/marxistisch, waarbij taal gezien wordt in macro-context. Kress formuleert het als volgt in een interview in 2008 (http://www.designsforlearning.nu/08/no2/DFL_interview.pdf):

Our conception of Marxism was a version of social and economic base producing superstructural categories such as law, literature; and if you translated that to language as a superstructural category, you would see that the shape of the language was related to the social and economic base. So English, for instance, has particular kinds of possessive forms; these might be an effect of an orientation to ‘possession’ peculiar to English society in some way. Taal werd onderzocht vanuit marxistisch oogpunt: als product van een sociaal-economische ‘onderbouw’. In deze opvatting heeft de dagelijkse sociale praktijk een functionele communicatie, die zowel gebruik maakt van het bestaande taalsysteem, als invloed uitoefent op dat taalsysteem: taal wordt daarmee eveneens een product van de praktijk én een weerspiegeling van bijvoorbeeld de inrichting van de maatschappij. De sociale semiotiek, die ontwikkeld is vanuit de theorieën van Halliday, neemt alle cultuuruitingen mee als betekenis-communicerende modes.



11. Sociale semiotiek, naar Coumans (2005, p. 9)

De referentie aan en communicatie over de werkelijkheid is niet los te zien van de interpretatie. Er zijn verschillende manieren om de werkelijkheid te representeren (de representatieve functie), omdat er verschillende manieren zijn om te weten. Van Leeuwen (2005, p. 94) gebruikt hiervoor de term *discourse*, zoals hij gebruikt werd door Michel Foucault (1926-1984): *socially constructed knowledges of some aspects of reality*. Dit kan in een grote context zijn – hoe in Nederland tegen de Tweede Wereldoorlog aangekeken wordt – of in een kleine context (tafelgesprek bijvoorbeeld). De realiteit wordt omgezet in een discours door uitsluiting van aspecten (bijvoorbeeld in oorlogsretoriek worden slachtoffers uitgesloten), door re-organisatie (volgorde aanpassen bijvoorbeeld of tijdspannes negeren), door elementen toe te voegen (evaluaties, doelen en legitimaties bijvoorbeeld) en door substitutie van processen door concrete elementen (*‘being’* in plaats van *‘doing’*) (p. 111). Zo interpreteert Primo Levi zijn tijd in het concentratiekamp op een bepaalde manier – die verontrustend is, juist omdat hij zich niet houdt aan het algemenere discours: ook de slachtoffers kunnen onmenselijk worden bij Levi – en Ronald Ophuis (§ 2.3) neemt juist dat als discours over.

Alle acties en artefacten die we kunnen gebruiken om te communiceren fungeren als semiotische bronnen (Van Leeuwen, 2005, p. 3). Bijvoorbeeld de ‘gothic’ kleding van een meisje van twintig refereert aan een ideëenwereld, een muzieksmaak, het soort mensen waar ze aansluiting bij zoekt en wordt op die manier ‘gelezen’ door de omgeving. De betekenis ligt niet vast, maar er is wel een historisch gebruik wat bekend en relevant kan zijn voor de gebruikers. Daarnaast is er een potentieel gebruik, dat reëel kan worden om te voldoen aan specifieke communicatie-behoefte en belangen. Het gebruik vindt plaats in een sociale context, waarbij sommige semiotische bronnen een voorgeschreven gebruik hebben (taalregels bijvoorbeeld) en anderen de gebruikers vrij laten.

Drie metafuncties.

Kress en Van Leeuwen zijn op dit moment de belangrijkste auteurs zijn op het gebied van sociale semiotiek en visuele uitingen. In het boek *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (1996, 2006) beschrijven zij de hedendaagse westerse beeldtaal, uitgaande van de linguïstiek van Halliday. Omdat Halliday de drie metafuncties als **voorwaarde** formuleert voor semiotische bronnen (p. 41), beschrijven Kress en van Leeuwen deze functies in de beeldtaal. Hierbij is de tekstuele functie de gecombineerde representatie en interactie in een coherent geheel. De representatieve functie en de interactieve functie zouden dan, volgens Kress en Van Leeuwen, terug te herkennen moeten zijn in het ‘beeldtaalgebruik’ (Van Leeuwen, 2005, p. 77). Hierdoor slokt in dit boek de tekstuele functie de andere twee op. Anke Coumans (2010) formuleert dit als een structuralistische aanpak: *Kress en Van Leeuwen benaderen het beeld in dit boek dus als de actualisering van het systeem* (p. 93). Het boek wekt de indruk dat beeldtaal een vaste grammatica en lexicon heeft, hetgeen voor beeldende kunst niet helemaal opgaat. Daarnaast verwijst kunst vaak naar concepten buiten het beeld en poogt het bij de kijker iets op te roepen – wat niet als dusdanig afgebeeld is. Dit noopt tot het zoeken naar een andere benadering. Bovendien spelen kunstenaars vaak met de bestaande beeldtaal door het anders in te zetten dan de ‘grammatica’ voorschrijft en juist dit kan betekenisdragend zijn. Er zullen om die reden verderop in deze paragraaf andere theorieën naast gelegd worden, die wellicht de dynamiek beter beschrijven of de functie gedeeltelijk buiten de tekst weten te plaatsen.

In deze scriptie wordt daarom de beeldtaal in zijn geheel als *tekstuele* functie beschouwd: de in het werk te herkennen elementen als compositie, vectoren, kleurgebruik spelen uiteraard een rol in de communicatie en representatie, maar er zijn ook aspecten buiten de beeldtaal die een rol spelen. De interactieve functie behelst dan de dynamiek tussen makers en kijkers (bijvoorbeeld wat een kunstenaar probeert op te roepen en de daadwerkelijke reactie van de kijker); de representatieve functie wordt de relatie tussen de werkelijkheid en de afbeelding (discours: hoe wordt de werkelijkheid gezien en hoe wordt ermee omgegaan; welke relatie met de werkelijkheid zoekt de kunstenaar?). Ondanks de afwijkende definitie van de drie metafuncties wordt in het vervolg van dit hoofdstuk wel bij tijd en wijlen verwezen naar Kress en van Leeuwen, omdat het boek *Grammar of Visual Design* als uitgangspunt is gebruikt. Het wordt aangevuld, uitgebreid met andere literatuur in de hoop andere perspectieven te bieden die recht doen aan de beginselen van de sociale semiotiek en de dynamische werkelijkheid.

Bij de documentanalyse (hoofdstuk 3) wordt uitgegaan van de drie metafuncties als eerste indeling. In de volgende paragrafen wordt om die reden vrij uitgebreid ingegaan op de herformulering van de drie metafuncties. De representatieve functie komt als eerste aan bod (A). De door Kress en Van Leeuwen beschreven beeldtaal is volledig bij de tekstuele metafunctie ingedeeld en wordt onder die noemer beschreven (B). Het geeft aan hoe concepten en narrativiteit bewerkstelligd kunnen worden in het beeld, niet of de kijker dit ook daadwerkelijk ziet: het gaat uit van de ideale kijker. Of de kunstenaar concepten en narrativiteit op wil roepen of juist expliciet maken en hoe het begrepen wordt valt onder de interactieve functie (C). Beeldende kunst suggereert, het citeert, vervormt bestaande beeldtaal en put uit andere cultuuruitingen. Dit vergt een actieve blik van de kijker en bovendien verwijst het hiermee naar betekenisdragende factoren **buiten het werk zelf**. Hiervoor

wordt het aangevuld met de theorieën van Bordwell, die narrativiteit (een specifieke vorm van representatie) benadert als een cognitieve categorie en daarmee zowel in de Peirceaanse als in de sociale semiotiek blijkt te passen.

A. Representatie van de werkelijkheid: de representatieve metafunctie

Kunstwerken verwijzen naar iets buiten het werk zelf; ze refereren aan een buitenwereld en aan de binnenwereld van de maker: het zijn betekenisvolle afbeeldingen die iets representeren. Dit is naast een verwijzing naar de werkelijkheid ook een uitdrukking van een bepaald discours. Hierin vertoont de sociale semiotiek een grote overeenkomst met de Peirceaanse semiotiek: de representatie (het kunstwerk in dit geval) is, volgens de Peirceaanse semiotiek, een interpretatie en het resultaat van een individueel proces van semiosis en bovendien altijd hypothetisch van aard (§2.3). De representatie van de werkelijkheid wordt hiermee een persoonlijke blik op de werkelijkheid (binnen- en buitenwereld), die weergeeft hoe de kunstenaar het op dat moment vastlegt.



12. Erik van Lieshout bij Witte de With
Stills uit Avro Kunstuur (3-4-2010)

In Avro's Kunstuur (3-4-2010) formuleert Erik van Lieshout dat als volgt (over een expositie in Witte de With met als hoofdthema's Rotterdam en Rem Koolhaas):

Wat je nu ziet over Koolhaas is echt voor hier voor de show gemaakt. Het zijn een beetje onderzoeken: hoe bouw je een stad, hoe ontwerp je een stad, hoe denk je erover na, dus is echt een ontwerpfase. De film die ik wil maken begint nu echt zal ik maar zeggen. Maar hoe ik begin is wel vanuit mezelf. Dus ik woon in Keulen nu; ik woon al twee jaar in Keulen en eigenlijk heb ik in Keulen niks te zoeken. Dus het is, ja, ik woon daar heel graag, maar eigenlijk is dit mijn thuis. Dus eigenlijk gaat dat project helemaal niet over [...] of over Rotterdam zelfs niet eens. Het gaat meer over mij. Over hoe kom ik weer terug naar waar ik eigenlijk vandaan kom.

In een latere interpretatie uitgaande van hetzelfde intrigerend verschijnsel kan dat dan ook anders uitvallen. De maker heeft bij zijn interpretatie zijn ideeën wellicht enigszins aangepast – zijn ervaring en kennis is toegenomen – en een volgende interpretatie zal afwijken. Het discours bepaalt welk aspect van de werkelijkheid gezien wordt, welke bril opgezet is of welk frame gehanteerd is. Het discours is de gedeelde visie op iets. Dat kan zich afspelen in een heel kleine kring of in een grote sociale constellatie. Kunstenaars maken uiteraard deel uit van diverse kringen waarin discourses een rol spelen en bovendien hanteren kunststijlen hun eigen blik op de werkelijkheid; hun eigen manier van representatie en onderwerp.

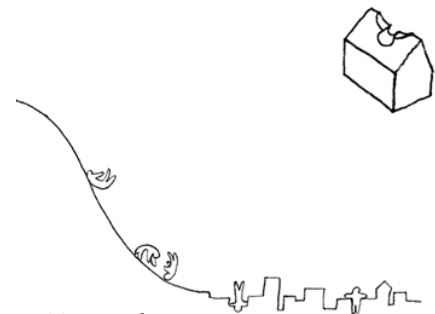
In het citaat van Erik van Lieshout valt op dat hij niet alleen aangeeft dat het zijn persoonlijke insteek is waaraan gerefereerd wordt in het werk, maar ook dat het gaat om *onderzoeken*. Het werk representeert niet alleen (persoonlijke) antwoorden, maar ook de hypothetische aard van de

antwoorden, het onderzoek, de semiosis zelf. Dit sluit aan bij de theorie van Peirce.

Oftewel: de representionele functie wordt voor de doelstelling van deze scriptie gekoppeld aan de begrippen 'binnen- en buitenwereld' en aan 'onderzoek en semiotisch proces'.

B. De tekstuele metafunctie

In het boek *Reading Images. The Grammar of Visual Design* van Kress en van Leeuwen (1996, 2006) wordt beschreven hoe de elementen van een beeld gecombineerd worden tot betekenisvolle gehelen (p. 1). Hier verbinden de auteurs, in analogie met taal, de term 'grammar' aan. In het boek worden de tekstuele keuzes heel direct verbonden aan betekenissen. De tekstuele functie is terug te vinden als compositie: de plek die een element inneemt op het vlak (links-recht, boven-onder, in het midden – aan de randen); de nadruk die een element krijgt, framing, de kijk/ leesvolgorde. In het tekeningetje van Tomas Schats, is het duidelijk dat het verhaaltje links begint: in onze cultuur associëren we links met eerder, een 'oude' situatie en rechts volgt dan, de 'nieuwe' situatie. Zo is er ook verschil tussen boven en onder: wat boven staat refereert vaker aan een ideaal, wat onder staat aan een werkelijkheid (p. 179). Als er duidelijk een element in het centrum staat is dat ook het semiotisch middelpunt van waaruit de andere elementen geplaatst worden.



13. Tomas Schats

Nadruk (*salience*) is afhankelijk van een aantal factoren: de grootte van het element, de scherppte (t.o. een onscherpere achtergrond bijv.), contrast in kleur, plaatsing (links van het midden is 'zwaarder'), perspectief, overlapping (wat 'ervoor' ligt krijgt nadruk). Framing gaat over het verbinden of juist scheiden van beeldelementen.

Het koppelt informatie (door het binnen hetzelfde kader te plaatsen of onderscheidt het juist van elkaar. Kunstenaars

als Gilbert en George spelen hiermee. Op afbeelding 13 is te zien hoe er een duidelijk letterlijk frame afgebeeld is, maar de meest nadrukkelijke framing is het verschil tussen de zwart-witfoto en de felgekleurde grote afbeeldingen die er overheen liggen. Het enorme rood-zwarte profiel onder wordt verbonden met de eveneens rood-zwarte figuur rechtsboven. Dit spelen met de beeldtaal is typerend voor veel kunstwerken: *Nou, vaak zijn de dingen heel gewoon hè. Een plaatje, een foto, wat mensen, een gebouw, een onderwerp is heel gewoon maar ik ontwricht het, ja. Ik zet het onder druk. Of ik breng het heel erg... met die animaties kun je ontzettend goed dingen bij elkaar brengen en op z'n kop zetten en omgooien* (Erik van Lieshout, Avro Kunstuur, 3-4-2010).



14. Gilbert and George: *Winterflowers* (1982)

De geloofwaardigheid van een afbeelding – de mate waarin het gezien wordt als 'realistisch' hangt o.a. samen met het kleurgebruik, de detaillering en de scherppte (Kress en Van Leeuwen, 2006, pp.



15. Yang Zhenzhong

154-174). Er is een optimum: als een foto extreem scherp en gedetailleerd wordt, boet het weer in aan geloofwaardigheid. Een mooi voorbeeld hiervan zijn de enorme portretten (ongeveer 1,5 x 1,5 m.) van Yang Zhenzhong, zoals ze te zien waren in Hasselt bij de tentoonstelling *Superbodies*. De detaillering is extreem: het is mogelijk alle poriën te zien, de zweetdruppeltjes op de neus, het metalen randje van een kroon in het gebit, etc. – het werk is té gedetailleerd en verliest zijn geloofwaardigheid: we worden er ongemakkelijk van.

Kress en van Leeuwen (p. 114-174) formuleren ook de interactieve functie in het werk: het gaat om een gerepresenteerde relatie - de kijker en de maker zijn niet tegelijkertijd aanwezig. Hoewel voor deze scriptie de interactieve functie anders benaderd wordt – uitgaande van werkelijke mensen, maken de omschrijvingen de beeldtaal heel inzichtelijk. De terminologie van Halliday volgend verbinden Kress en Van Leeuwen bijvoorbeeld de blik vanuit het portret op de kijker met de term *demand*: het vraagt iets van de kijker. Afbeeldingen waarop geen ogen de kijker aankijken zijn een *offer*: ze bieden de kijker een blik op een tafereel, ze bieden informatie (p. 120).

In de portretfoto's van Yang Zhenzhong wordt ook hiermee gespeeld: de figuren lijken te schaterlachen en kijken in de verte, over ons heen, want de ogen zitten ruim boven onze ooghoogte. Hier wordt de kijker een (onbehaaglijke) voyeur. De maker speelt een spel met de kijker.

Narrativiteit en conceptuele representatie

Kress en Van Leeuwen onderscheiden binnen de afbeelding verschillende structuren (relaties tussen afgebeelde objecten). Zo is er de *transactional structure* (de narratief) en een conceptuele representatie. Narratieven worden gerealiseerd door de verbeelding van een actief proces of een proces van verandering (een 'doen' of een 'gebeuren'), conceptuele structuren geven uitdrukking aan een gegeven, een concept.



Afb 16 Teun Hocks

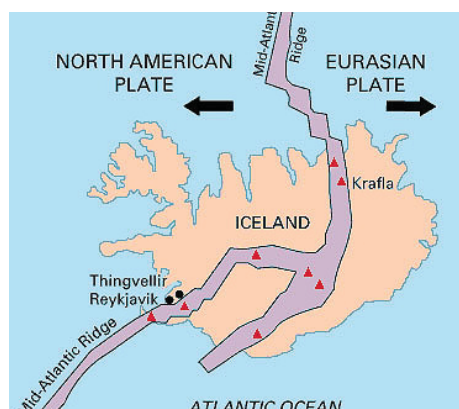
Een narratief werk wordt door Kress en van Leeuwen beschreven als een werk dat in het beeld narratieve elementen bevat. Er is een relatie in het werk zichtbaar in de vorm van een vector tussen een 'actor', 'goal' en/of 'recipient'. Deze vector is als het werkwoord in een zin. In de afbeelding hiernaast, een foto van Teun Hocks, worden de vectoren gevormd door het vlindernet (de actor *vangt*) en de lijn van het lijf en het

achterste been inclusief de richting van de linkeronderarm (hij *loopt, beweegt* zich vooruit). Zoals te zien is in de rechterafbeelding kan de vector ook de kijkrichting van een afgebeelde figuur zijn: de actor *kijkt* naar de hoedjes (goal wordt dan ‘fenomeen’ genoemd, Kress en van Leeuwen, p. 67). Dan is het geen actieproces, maar een reactieproces. De vector is de kijklijn vanaf de staande figuur, geaccentueerd door de lijn langs de flap van de jas en de richting van de rechterarm.



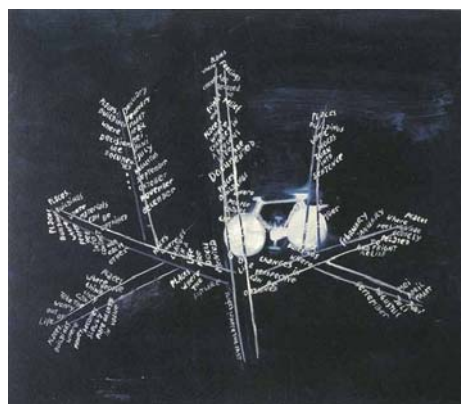
17. Teun Hocks

In schematische tekeningen en diagrammen zijn de vectoren vaak heel letterlijk herkenbaar. Links een afbeelding van platentektoniek; de pijlen geven aan dat de aardplaten uit elkaar *bewegen*.

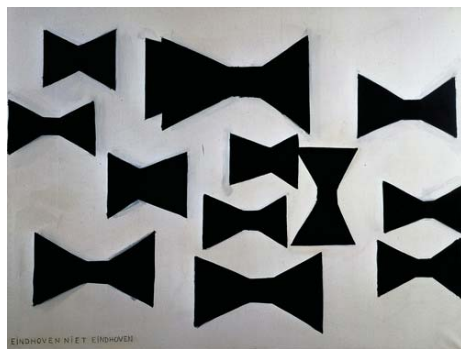


18. platentektoniek

Narrativiteit is niet de enige manier om de werkelijkheid te representeren. De rangschikking van elementen in stabiele, tijdloze vorm (*conceptual*, p. 59) kan in de vorm van een *classificerende structuur*, een *analytische structuur* en een *symbolische structuur*. Dit zijn representaties van andersoortige processen. De classificerende structuur kan een opsomming zijn, als de elementen als gelijksoortig/gelijkwaardig getoond worden (de hoedjes van Teun Hocks bijvoorbeeld). Ze vallen onder een zelfde hoofdcategorie, die echter niet getoond wordt. Het kan ook een hiërarchie uitdrukken (met hoofd- en subcategorieën), een boomstructuur is hier een voorbeeld van. In het geval van een netwerk, kan elk element het startpunt van een relatie zijn. In de analytische structuur wordt een geheel getoond en zijn delen. Dit kan gaan over de indeling van Nederland in provincies, de onderdelen van een apparaat in een schematische tekening etc. Ook staafdiagrammen en taartdiagrammen vallen hieronder. Zij verdelen een geheel in delen, het gaat over een analytisch proces. De werken van René Daniëls, zoals hiernaast staan, vertonen verschillende structuren van conceptuele aard. Het werk vertelt echter meer: de titel van het werk *Lentebloesem* verwijst naar het werk van Vincent van Gogh en de woorden die erbij staan zijn niet vanzelfsprekend: de maanden van het jaar staan naast takken, vergezeld van onlogisch gerangschikte plaatsen (*places where feelings are closely related to fright and relief, places where changes*



19. René Daniëls: Lentebloesem (1987)



20. René Daniëls: Zig-Zag Zigzag (1987)



21. Jan Davidszoon de Heem: Vanitas (1606-1683)

in a persons life are documented). De opsommende structuur van *Zig-zag* verwijst naar perspectivische ruimtes, terwijl het lijkt op strikjes. Er speelt meer dan een ordenende rangschikking: er is ook sprake van allusies en symboliek.

De symbolische structuur toont een symbolisch proces: er is een drager (*Carrier*) – het object, de persoon wiens identiteit of bedoeling wordt vastgelegd - en eventueel een symbolisch attribuut (*Symbolic Attribute*). In de

kunstgeschiedenis zijn Vanitasschilderijen hier een goed voorbeeld van. Bij *Symbolic Suggestive* gaat het om kleurgebruik, vervaging, etc. waardoor de drager een symbolische ‘toevoeging’ krijgt, niet overgedragen vanuit een ander attribuut, maar als het ware van binnenuit.

Zoals als duidelijk wordt uit de vorige paragrafen, wordt de tekstuele functie in de documentanalyse (hoofdstuk 3) ruimer gedefinieerd dan in de literatuur van Kress en Van Leeuwen. De hele beschreven beeldtaal in *The Grammar of Visual Design* is de basis, de ‘normale en begrepen beeldtaal’ van waaruit de kunstenaar start. Het vervormen, ermee spelen, de kijker op het verkeerde been zetten; dit alles is pas mogelijk als er een begrepen beeldtaal is, waarmée gespeeld kan worden.

In verband met de tekstuele functie wordt in de documentanalyse gekeken naar uitspraken over materiaal en beeldtaal. Dit wordt gekoppeld aan de theorie van Peirce, voor zover er sprake is van een semiotisch proces.

C. De interactieve metafunctie

De interactieve functie van beeldende kunst behelst de communicatie van de maker naar de kijker. Kress en Van Leeuwen beschrijven dit in *het beeld* (Kress en van Leeuwen, 2006, p. 114-174): de hiervoor beschreven *demand* bij de portretten is hier onderdeel van. Het artistieke beeld roept echter op tot een actieve houding van de kijker (de dialoog, Coumans, 2010). Zoekend naar theoretische benaderingen die de mogelijkheid bieden uit te gaan van een menselijke kijker, in plaats van een abstracte kijker (implied reader), wordt eerst uitgebreid gekeken naar theorieën over narrativiteit.

Narratieven en concepten in de interactieve functie

Bordwell (1985) beschrijft in *Narration in the Fiction Film* de actieve rol van de kijker in de constructie van een narratief. Het uitgangspunt is het constructivisme, de theoretische opvatting dat kennis van de verschijnselen om ons heen geconstrueerd wordt uit binnenkomende informatie én aanwezige voorkennis, schemata. De kijker is geen ideale kijker, maar een echte kijker, die vooronderstellingen heeft, schemata en premisses. Door inferentie (gevolgtrekkingen) construeert de kijker actief zijn begrip van een film/de werkelijkheid/een kunstwerk. Inferentie (de gevolgtrekkingen) gebeurt *bottom-up* en *top-down*: er is een perceptuele input (visueel, auditief, etc), die voortdurend geselecteerd en geordend wordt. Deze informatie wordt getoetst aan bestaande ‘cognitieve plattengronden’ en georganiseerde clusters van kennis (schemata). De inkomende

Narrativiteit volgens Bordwell

Het narratief wordt – bij communicatie - vooraf gegaan door een ‘abstract’: je weet ongeveer wat je kunt verwachten (in het geval van een film de naam van de regisseur, de vormgeving van de poster, etc., maar het kan ook de aankondiging in een gesprek zijn: *‘nou heb ik toch iets raars meegemaakt’*). De kijker/luisteraar heeft vervolgens methodes om om te gaan met narrativiteit: hij/zij heeft in zijn hoofd schema’s en verwachtingen (top-down) en de film (het verhaal, de actualiteit) past al dan niet daarin. Aan de hand van de bottom-up informatie die erbij komt, kan de kijker/luisteraar vervolgens een ander narratief kiezen, details invullen of het narratief aanpassen. Daardoor heeft het narratief ook een closure: de kijker/luisteraar verwacht een bepaald soort afronding, die past bij het aanwezige schema. Volgens het constructivisme past men dit voortdurend toe, dus ook om de actualiteit te begrijpen, de gebeurtenissen om ons heen een plek te geven, etc. Deze reeds aanwezige cognitieve methode is de basis voor bijvoorbeeld het begrijpen van films. Deze beschrijving lijkt een voortzetting van de peirceaanse semiotiek: een intrigerend verschijnsel wordt geïnterpreteerd door voortdurende toetsing aan gevestigde overtuigingen. De ervaring die opgebouwd wordt, betekent dat men de volgende keer (in geval van films) de naam van de regisseur herkent, de opbouw herkent en bijvoorbeeld de orientation onmiddellijk begrijpt.

informatie wordt omgezet in hypotheses over hoe het zit en wat er komen gaat. Als de hypothese niet juist blijkt te zijn, wordt er een andere ingezet.

Narrativiteit is, zoals het geformuleerd wordt door Bordwell, niet per se in het werk zelf te vinden als beeldtaal, maar de beeldtaal *kan een narratief op gang brengen*. Het werk van Teun Hocks (afb. 16) met de muzieknoden en de vliegenvanger kan met de constructivistische theorie beschreven worden als een werk dat een narratief op kan roepen: de kijker kan er een verhaaltje in zien. Dit geldt ook voor werk waar geen vectoren inzitten zoals de afbeelding hiernaast, eveneens van Teun Hocks.



22. Teun Hocks

Deze notie, het oproepen van een verhaal zonder het letterlijk te verbeelden, kan een bewuste strategie zijn van beeldend kunstenaars. Teun Hocks formuleert het in een interview met Hans den Hartog Jager als volgt:

Nou, ik wil het verhaal niet vertellen, in ieder geval. Ik wil dat beeld maken, dat genereert het verhaal, als het goed is (Kunstenaarsgesprekken, 12-5-2011).

Dit genereren van het verhaal kan ook door suggestie. Een fraaie uitspraak van Teun Hocks geeft ook aan dat zelfs afwezigheid verhalend kan zijn. Juist omdat hij altijd zichzelf afbeeldt, vraagt de interviewer of werk waar hij zelf niet opstaat dan nog wel een echte ‘Teun Hocks’ is. Zijn antwoord hierop is:

Jawel hoor, want ik realiseer me altijd, dat het er dan net uitziet alsof ik dan net weg ben.

Hier speelt de kennis bij de maker en de toeschouwer dat Hocks altijd aanwezig is in zijn werk de rol van ‘de verwachting’, de afwezigheid is als een ‘disturbing event’. De verwachting is gebaseerd op het oeuvre (zoals de naam ‘Hitchcock’ op de filmposter al een verwachting oproept), waarin de herhaalde aanwezigheid van een personage een rol speelt.

Herhaling van personages door het oeuvre is een vorm van narrativiteit die wel binnen het werk te lokaliseren is, als het *oeuvre* beschouwd wordt als één, samengesteld werk. Volgens Steiner (2004, pp. 145-177) zijn er enkele manieren voor narrativiteit in de beeldende kunst: personages kunnen herhaald worden en middels allusies kunnen verhalen – uit de herinnering – opgeroepen worden. Het herhalen van personages kan ook door het oeuvre heen plaatsvinden: de ‘afwezigheid’ van de protagonist van Hocks zit in de voorafgaande herhaling in zijn werk. Ondanks de conclusie van Steiner dat schilderijen en tekeningen door de afwezigheid van tijdsverloop maar beperkte mogelijkheden hebben om een narratief te creëren en daarmee per definitie zwak-narratief zijn, geeft haar notie van allusies en herhalingen eveneens zicht op de manier waarop een idee opgeroepen kan worden, *buiten de tekstuele functie*. Een aanvulling hierop is de notie van *pregnant moment* van Ryan (2004, p. 140). De afbeelding kan een scène tonen, waarbij het voorafgaande en het volgende vanzelf duidelijk is. Dit is wat Teun Hocks eveneens inzet: zijn foto’s lijken een momentopname in een langer verhaal.

Door de theorieën van Bordwell, Steiner en Ryan erbij te betrekken, wordt duidelijk dat narrativiteit in beeldende kunst ook geformuleerd kan worden als cognitieve categorie, oftewel als iets wat plaatsvindt *in mensen: de maker en de kijkers*. De narratief wordt opgeroepen, niet per se expliciet in dit ene werk verbeeld. Dit sluit aan bij de semiotiek van Peirce, waarin interpretatie de belangrijkste poot is, maar ook bij de sociale semiotiek, omdat interactie van de maker met de kijker plaatsvindt door middel van een kunstwerk, refererend aan en werkend met de context (representatieve functie). Daarmee wordt de representatie (van met name narrativiteit) een vloeibaar en dynamischer concept: het is afhankelijk van de context, van de interpretatie van de maker en de kijker of er een narratief gesignaleerd wordt.



23. Ercole de Roberti: Piëta (ca. 1482-'86)

Volgens het constructivisme (en ook volgens de theorie van Peirce) worden ideeën en concepten op vergelijkbare wijze opgeroepen bij de kijker. Zo zou men zich voor kunnen stellen dat een schilderij met een voor ons duidelijk concept, bijvoorbeeld een piëta, voor een niet-christen iets heel anders communiceert, los van de aan- of afwezigheid van vectoren en onafhankelijk van de compositie. Of een idee letterlijk in de tekstuele eigenschappen van de afbeelding aan te wijzen is, is in dit geval van minder belang dan het opgeroepen verhaal en de ideeënwereld. Het ‘gebruik’ wordt belangrijker dan het ‘systeem’. Narratieven en concepten kunnen uiteraard ook in het werk zelf teruggevonden worden – zoals Kress en van Leeuwen het formuleren – dan is dat een tekstuele mogelijkheid om betekenis uit te drukken.

Uit het constructivisme (en theorieën over narrativiteit) is naar voren gekomen dat kunstenaars de mogelijkheid hebben een narratief of concept *op te roepen* in plaats van het expliciet te verbeelden. Dit is een aanzet tot een mogelijke wereld in het hoofd van de kijker. De tekstuele mogelijkheden daarvoor kunnen hiervoor uiteraard worden gebruikt, maar zijn niet allesbepalend. Beeldende kunst wijkt uiteraard ook af van visuele vormgeving (waar Kress en Van Leeuwen uit geput hebben), omdat het een ander doel dient: vormgeving zal streven naar enige duidelijkheid in de boodschap, beeldende kunst vertroebelt en vervormt de beeldtaal om bij de toeschouwer een eigen semiosis op gang te brengen. Anke Coumans (2010) maakt voor grafische vormgeving in de publieke ruimte een onderscheid tussen het artistieke ontwerp en het niet-artistieke ontwerp: waar het niet-artistieke ontwerp programmatisch communiceert, roept het artistieke ontwerp op tot een dialoog. Beeldende kunst communiceert per definitie dialogisch: het spreekt een actieve kijker aan, die zelf aan de slag gaat met betekenisgeving. In de documentanalyse wordt gekeken hoe kunstenaars dit aan pakken, wat ze ervan verwachten en op wie de communicatie zich richt.

2.4.3 Dynamiek

Volgens de sociale semiotiek is onze expressie geworteld in de culturele context, zowel wat betreft het gebruik van de beschikbare ‘grammatica’, als de manier waarop men zich kenbaar kan maken, als de invloed die men heeft op het ‘taalsysteem’. Bekende personen en brillenvormgevers hebben meer invloed op de betekenis die een bril uitstraalt dan andere mensen. Zo heeft in Nederland de kunstenaar Marlène Dumas een grote invloed op het ‘taalsysteem’ van de schilderkunst gehad: haar manier van schilderen (nat in nat, donkere portretten, bijv.) is als betekenisdragend overgenomen door andere kunstenaars. Haar *individuele* vorm van uiting, die niet los te zien is van bestaande en begrepen schilderwijzen (die bijvoorbeeld heel anders waren dan in de 19^e eeuw), werd een semiotische bron voor de beeldende kunst. Daarmee is niet alleen haar werk toegankelijker geworden voor een groter publiek, maar is ook het ‘systeem’ (de beeldtaal in beeldende kunst) veranderd: haar manier van schilderen werd betekenisdragend.



24. Marlène Dumas: Van de serie *Chlorosis Lovesick*

In de sociale semiotiek ligt de nadruk op de communicatie en de context. De kunstenaar is onderdeel van de samenleving en reageert daarop: hij gebruikt de beschikbare beeldtaal en – als hij invloedrijk is – kan de beeldtaal en het discours een beetje veranderen door zijn toedoen. Er zijn ontvangers van het teken (publiek bij een tentoonstelling, recensent, etc.) die het werk zien en er op kunnen reageren. Omdat wat men wil drukken (het discours) aan verandering onderhevig is, verandert het taalgebruik en dit beïnvloedt het taalsysteem. Deze notie is afkomstig uit de taaltheorie van Michael Halliday, waarin de communicatie van betekenis centraal staat.

De *Systemic Functional Grammar* van Michael Halliday gaat uit van taal als een zich ontwikkelend veld van uitdrukkingmogelijkheden. In een lezing formuleert Halliday het als volgt: *The system of a language is maintained in being, through constant change in interaction with it's environment.* De evolutie van taal is een evolutie van *meaning potential*. (2010, 37th International Systemic Functional Congress, via: www.youtube.com/watch?v=nC-blhaIUCk 5.35)

De mens gebruikt volgens de sociale semiotiek alle mogelijke bronnen om betekenis uit te drukken. Bijvoorbeeld in de Nederlandse trein wordt de indeling van eerste en tweede klas gecommuniceerd door de kleur en stof van de stoelen (vaak rode zachte stof voor eerste klas) de ruimte en door 'framing' (er zit bijvoorbeeld een deur tussen eerste en tweede klas). Natuurlijk is er ook een bordje met tekst, maar wie het bordje voorbij loopt, herkent toch in welke klasse hij beland is: er wordt betekenis gecommuniceerd op diverse wijzen. Met de verandering in opvattingen over klassenverschillen (discours) is vorige

eeuw de uitstraling van eerste en tweede klas in de treinen veranderd. Om op deze manier te kunnen communiceren is de context belangrijk: iemand uit een andere cultuur zal dit niet herkennen en deze zelfde kleurindeling van stoelen in de wachtruimte bij de huisarts heeft geen betekenis. Het gebied van de sociale semiotiek is de communicatie van betekenis door de mens, op *multimodale* wijze.

Multimodaliteit

Multimodaliteit is essentieel in de sociale semiotiek. De mens wil betekenis communiceren en put daarvoor uit de middelen die hem tot zijn beschikking staat. Als hij praat bijvoorbeeld, communiceert hij betekenis met gebruik van verschillende *modes*: zijn stemgeluid, zijn handen, zijn gezichtsspieren. De architect die wil dat men de deur van het gebouw kan vinden, past daar architectonische middelen voor toe, een opvallende kleur bijvoorbeeld.

Dynamiek door metaforen en connotaties

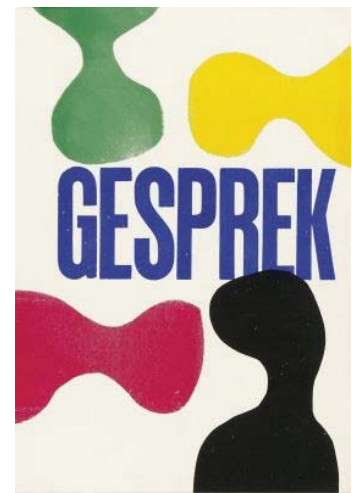
Als de sociale context verandert, ontstaat er behoefte andere betekenissen te communiceren, waarmee de taal (in de brede zin van het woord, ook beeldtaal etc.) verandert. Dit vindt, volgens Van Leeuwen (2005), plaats met nieuwe **metaforen en connotaties**.

Met behulp van **metaforen** kunnen nieuwe (gedeeltelijke) gelijkenissen van fenomenen geformuleerd worden. Zo licht Van Leeuwen de verandering toe in gebruik van typografie sinds eind 19e eeuw en met name in de Bauhausperiode (pp. 27-29). Typografie werd betekenisdragend, het werd een semiotische bron, terwijl het dat daarvoor niet (of slechts voor letterzetters) was. Het beeld van de letters ging een rol spelen in affiches en dat werd begrepen door *ervaren* metaforen. Als voorbeeld een poster uit 1925: de variërende grootte van de letters geeft aan waar de nadruk op ligt, omdat de grootte van de letters een metafoor is voor belang, nadruk.

In het werk van H.N. Werkman (1882-1945) het voorblad van *Gesprek* (1926) wordt de tekst zelf als onderdeel van het beeld gebruikt, het woord ‘gesprek’ staat als een verbindend beeld tussen de mensfiguren. Ook dit is een *ervaren* metafoor, we ervaren gesprekken als verbindend tussen mensen. De gelijkenis wordt begrepen en het woord-beeld vormt een nieuwe metafoor. Dit is altijd gebaseerd op een gedeeltelijke gelijkenis: gesprekken zijn niet blauw en bestaan niet uit maar één woord, bijvoorbeeld. De typografie kon veranderen door nieuw gebruik van metaforen; typografie werd daarmee een nieuwe semiotische (betekenisdragende) bron (Van Leeuwen, 2005, pp. 28-29). Door gebruik van deze nieuwe metaforen kan wel de ervaren metafoor veranderen in meer symbolische relatie tussen vorm en betekenis: zo zullen de meeste mensen grote letters ‘als vanzelfsprekend’ lezen als belangrijkste informatie op een poster. Door gebruik van metaforen, worden bepaalde eigenschappen benadrukt en andere genegeerd, de metafoor *vormt* dus ook betekenissen.

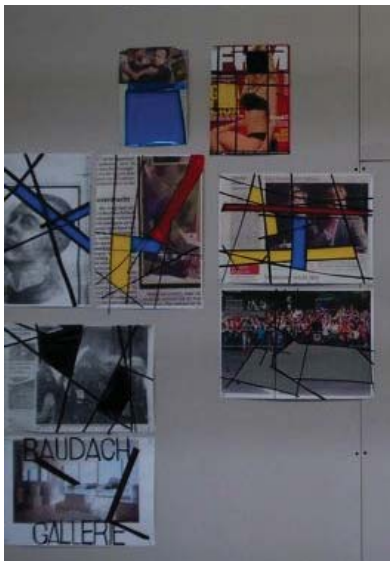


25. poster Kandinski-tentoonstelling 1925



26. Werkman: *Gesprek* (1942)

Volgens Lakoff en Johnsson (1980) is het overhevelen van kennis en modellen van het ene naar het ander domein het wezen van een metafoor en daarmee niet slechts een literair stijlfiguur maar bovenal een methode om inzicht te krijgen. In het boek *Metaphors we live by* worden metaforen beschreven als cognitief instrument. Metaforen spelen een belangrijke rol in hoe we verschijnselen begrijpen. We koppelen begrippen uit het ene domein aan het andere om het begrijpelijk te maken. ‘Metaforen zijn...conceptueel van aard. Ze behoren tot de belangrijkste middelen tot begrip die ons ter beschikking staan’ (Lakoff & Johnson 1999: 166). We begrijpen de wereld door verschijnselen in een vorm te gieten van iets wat we snappen; door een vergelijking te zoeken. Metaforen kunnen onderdeel uit gaan maken van de cultuur en Lakoff en Johnson spreken in dit verband dan ook van *metaphors we live by*: ervaren metaforen. De metaforen waar dit voor op gaat, zijn alom vertegenwoordigd en zo vanzelfsprekend dat we ze niet opmerken. Ze komen bijvoorbeeld voort uit onze lijfelijke ervaring. Zo is de ervaren metafoor in de typografie – grotere letters geven aan wat belangrijke informatie is - te beschrijven: wat groter is, is machtiger of dichterbij, heeft meer invloed, etc.



27. Erik van Lieshout, Manifesta 2012



28. Yves Saint Laurent: *Mondrian Dress* (1965)



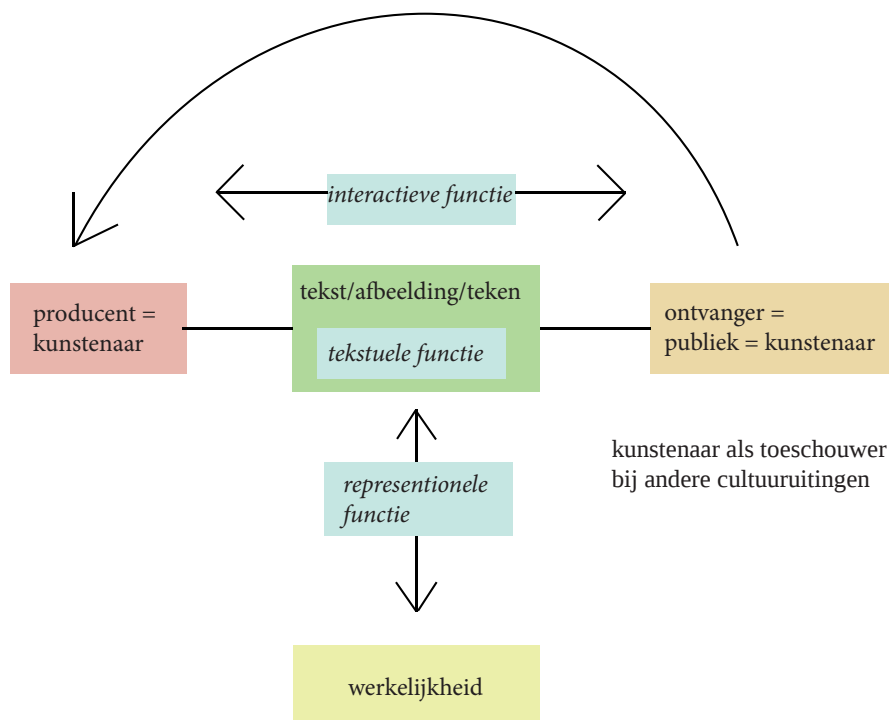
29. Hema damesjurk (2012)

Connotaties

Bij connotaties lijkt de mogelijkheid tot vernieuwing iets onlogischer, omdat ze gebaseerd zijn op cultureel ingesloten associaties (Van Leeuwen, p. 39). Door het samenvoegen van connotaties kan er echter toch een verandering in taal, beeldtaal, kledingcode etc. optreden (Van Leeuwen, 2005, pp. 37-40). *This kind of 'importing' is an essential characteristic of the semiotic landscape of the era of global culture. Fashion designers, for instance, constantly import ideas from other periods, other cultures, science-fiction costumes in movies, etc, to connote the ideas and values attached to these periods, cultures, and so on in the popular culture, and to provide people with resources for signifying their allegiance to ideas, values, lifestyles, and so on.* (Van Leeuwen, 2005, p. 41). Middels het citeren en gebruiken van bestaande cultuuruitingen – met een betekenisveld – worden connotaties overgeheveld en verandert de beeldtaal.

Het gebruik door derden van typische aspecten uit het werk van Mondriaan kan dit toelichten. Mondriaan deed met horizontale en verticale lijnen een onderzoek naar het materiaal van de schilder: het platte vlak – schuine lijnen suggereren perspectief en werden verbannen. Zijn gebruik van horizontale en verticale lijnen en primaire kleuren refereerde aan de essenties van wat schilderkunst is. De nadrukkelijk aanwezige zwarte lijnen waren een (ervaren) metafoor voor de afwezigheid van perspectief. In het werk van Erik van Lieshout voor de Manifesta (2011), die als thema *Deep in the Modern* had, wordt verwezen naar Mondriaan door als beeldelement aspecten uit zijn werk te gebruiken: de lijnen en de kleuren. Van Lieshout zoekt hiermee een andere betekenis: hij gebruikt de connotatie 'modernisme' en legt het als raster over afbeeldingen. De betekenis van de lijnen verandert hiermee: de oorspronkelijke betekenis ('dit is een plat vlak') wordt een connotatie, verwijzend naar 'de invloed van het modernisme' en vervolgens gecombineerd met verwijzingen naar kranten en tijdschriften. In de jurk met 'Mondriaan dessin' van Yves Saint Laurent (1965) stonden de zwarte lijnen en primaire kleuren voor modern, hedendaags en eigenzinnig, verwijzend naar 'het houden van moderne kunst'; voor de jurk van de Hema uit 2012 werd verwezen naar de jurk uit 1965 van Saint Laurent. De betekenis werd uitgebreid met 'retro', jaren '60, met alle connotaties van dien.

Juist de mogelijkheden de dynamiek en interactie van ‘taal in de breedste zin van het woord’ te beschrijven maken de sociale semiotiek interessant om toe te passen op beeldende kunst. Kunst is bij uitstek een veld waarin de beeldtaal snel verandert, beïnvloed wordt door diverse media en geëxposeerde kunstwerken. Makers van beelden zijn ook toeschouwers van andere cultuuruitingen en nemen dit in hun beeldtaal mee (vgl verdergaande semiosis van Peirce). Zo is de dynamiek in de verschijningsvormen de basis voor de indeling in kunststijlen. Kunst reageert relatief snel op veranderingen in het discours van een samenleving en op heel uiteenlopende manieren. Er wordt bijvoorbeeld geput uit kranten en televisiebeelden om te communiceren. In het gebruikte model zou het er zo uit komen te zien:



30. sociale semiotiek

Als voorbeeld een tekening van Erik van Lieshout van de moord op Pim Fortuyn. De tekening is gemaakt naar aanleiding van een foto in de krant en waarschijnlijk herkent iedere Nederlander het beeld onmiddellijk. De betekenis van het beeld is niet volledig terug te voeren op de beeldtaal (relaties tussen de elementen in het beeld), maar maakt gebruik van de context en de voorkennis van de maker en de kijker. Deze afbeelding zou niet hebben kunnen bestaan als Pim Fortuyn niet vermoord was, als de beelden niet vertoond waren of als niemand Pim Fortuyn gekend had. De foto en de televisiebeelden zijn op ons netvlies gegrift en zijn deel uit gaan maken van de beeldtaal. Erik van Lieshout kan communiceren over de werkelijkheid en zijn eigen visie/gevoelens (binnen- en buitenwereld) door gebruik te maken van de foto van de vermoorde Pim Fortuyn, omdat het – zowel door hem als door ons - begrepen wordt als representatie van iets uit de werkelijkheid die we kennen.

31. Erik van Lieshout: *Pim Fortuyn Diary* (2002)

In de documentanalyse zal aandacht besteed worden aan het gebruik van metaforen en connotaties door kunstenaars (§ 3.6). Dynamiek is een essentieel onderdeel van de sociale semiotiek én een belangrijk gegeven in de beeldende kunst. De beslissingen en uitspraken van individuele kunstenaars zeggen weinig over de resulterende dynamiek van de beeldtaal, maar kunnen een blik werpen op het mechanisme.

2.5 Samenvattend, aanvullend en een analyse-instrument

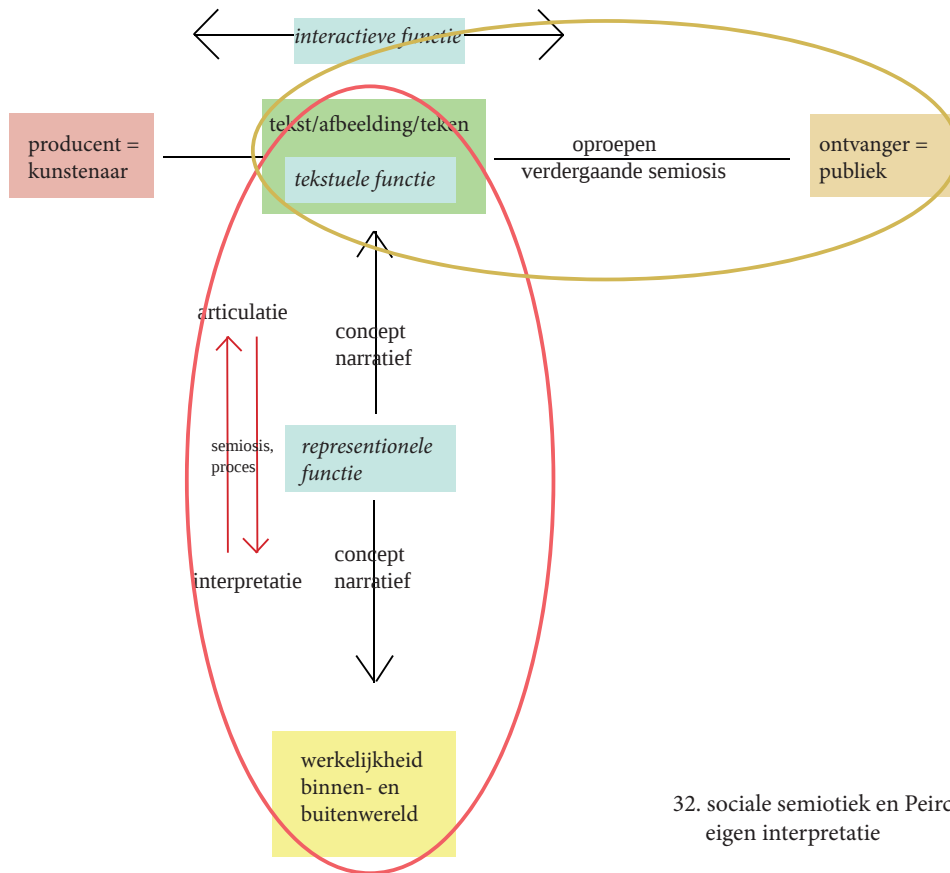
De vraagstelling waarmee het onderzoek gestart is luidde: Hoe kan het verbeelden van betekenis in beeldende kunst als semiosis begrepen worden - vanuit het perspectief van de kunstenaar? Tot nu toe is gekeken naar de Peirceaanse semiotiek en de sociale semiotiek zoals die vanuit de theorie van Halliday op gang gekomen is. Vervolgens zijn de theorieën aan de vraagstelling gekoppeld, soms met behulp van andere theorieën (Bordwell) en soms aan de hand van citaten van kunstenaars.

In de deze paragraaf wordt gekeken of het mogelijk is met de Peirceaanse semiotiek en de sociale semiotiek tot een model en een analyse-instrument voor de interviews (hoofdstuk 3) te komen dat past bij de betekenisvorming door makers van beeldende kunst. Het wordt aangevuld met andere theorieën, als dat de aannames aannemelijker of inzichtelijker maakt.

Interpretatie en communicatie: de metafuncties

De Peirceaanse semiotiek blijkt uit te gaan van de interpreterend mens, de sociale semiotiek van de communicerende mens. Zowel de interpreterende mens van Peirce als de communicerende mens uit de sociale semiotiek kan een beeldend kunstenaar zijn. Zoals al bleek, is het communiceren en interpreteren bij beiden theorieën in dit proces aanwezig: binnen de Peirceaanse semiotiek is de interpretatie een proces, waarbij er gereageerd wordt op een intrigerend verschijnsel, een zichtbaar teken. De semiosis gebeurt in enkele stappen, met als resultaat in het geval van beeldende kunst wederom een zichtbaar én materieel teken: een kunstwerk. In de sociale semiotiek is de communicerende mens tevens aan het interpreteren: hij gaat uit van een bepaald discours, waarmee hij refereert aan de werkelijkheid. Omdat er altijd meerdere discourses mogelijk zijn, interpreteert hij daarmee de werkelijkheid. De Peirceaanse semiosis laat meer ruimte voor *betekenisvorming tijdens het proces*. Oftewel, samenvattend: volgens zowel de Peirceaanse als de sociale semiotiek is bij de productie van een kunstwerk een samenhang tussen interpretatie en articulatie van betekenis. Dit wil zeggen dat de beeldend kunstenaar in deze gevallen onderzoekend en zoekend te werk kan gaan, terwijl hij daaraan uitdrukking geeft. De semiosis, betekenisvorming is een samengaan van articulatie en interpretatie. Dit is te vinden in de relatie tussen de representatieve functie (interpretatie van de werkelijkheid; binnen- en buitenwereld) en de tekstuele functie (hoe het werk dit uitdrukt). Het wordt geïllustreerd in het volgende schema, afbeelding 32, de rode ovaal.

De representatieve functie in de sociale semiotiek (de uitdrukking van aspecten uit de werkelijkheid = binnen- en buitenwereld) is volgens Kress en van Leeuwen te verdelen in narratieven en concepten. Narratieven kunnen, de theorie van Bordwell volgend, geformuleerd worden als een cognitieve categorie, oftewel instrumenten van interpretatie, zoals geformuleerd in de Peirceaanse semiotiek. Narrativiteit is ook te herkennen als uitdrukkingsvorm (articulatie). Het lijkt logisch dat dit ook geldt



32. sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek
eigen interpretatie

voor concepten: ook zij zijn zowel een manier om de werkelijkheid te interpreteren als een manier om er uitspraken over te doen (discours).

Vervolgens kunnen narratieven en concepten opgeroepen worden bij de kijker. Deze verdergaande semiosis is de kern van de interactieve functie en is schematisch weergegeven als oranje ovaal in het schema. De tekstuele functie omvat vervolgens alle keuzes in materiaalgebruik en beeldtaal.

Dynamiek

De sociale semiotiek gaat uit van een veranderend (beeld)taalsysteem. Dit is consistent met de Peirceaanse semiotiek (het hypothetisch karakter) en wordt bevestigd door de voorlopige documentanalyse (voorbeeld beeldtaal van Mondriaan). Dynamiek en vernieuwing wordt in kunst gewaardeerd en daardoor aangemoedigd. De dynamiek van het beeldtaalsysteem vindt, volgens Van Leeuwen plaats met behulp van nieuwe metaforen en nieuwe samenstellingen van connotaties. Na de indeling in metafuncties, wordt dan ook aandacht besteed aan de rol die metaforen en connotaties spelen voor de kunstenaars. Metaforen zijn gedefinieerd als methode om inzicht te vergroten en iets op een andere manier te kunnen duiden en formuleren. Ze kunnen om die reden voorkomen in de semiosis van de maker (interpretatie en articulatie) en een rol spelen in de interactieve functie als vorm waarin een uitspraak gegoten is.

Van Leeuwen (2005, pp. 27-44)) weet aannemelijk te maken dat connotaties te maken hebben met 'bekende' beeldtaal. Hij gebruikt als voorbeeld de uniformen van luchtvaartpersoneel: uniformen kunnen verwijzen naar een zekere machtspositie, kleding die daarop lijkt draagt die connotatie uit, terwijl vrolijkere kleuren kunnen verwijzen naar een entertainmentfunctie. Connotaties hangen op zo'n manier samen met verwijzingen naar andere cultuuruitingen. Hoewel het lastig is uit interviews uitspraken betreffende connotaties te halen, is het wel mogelijk te kijken hoe kunstenaars met andere cultuuruitingen en beeldtaalstijlen omgaan. Nieuwe metaforen en nieuw gebruik van connotaties hebben, volgens Van Leeuwen, een sleutelrol in de dynamiek van de beeldtaal. Omdat deze dynamiek speelt op macro-niveau, niet bij de individuele kunstenaar, is er uiteraard geen conclusie aan te verbinden, maar het is interessant ernaar te kijken vanwege de nadruk op verandering die beeldende kunst kenmerkt en de rol die het speelt in betekenisvorming.

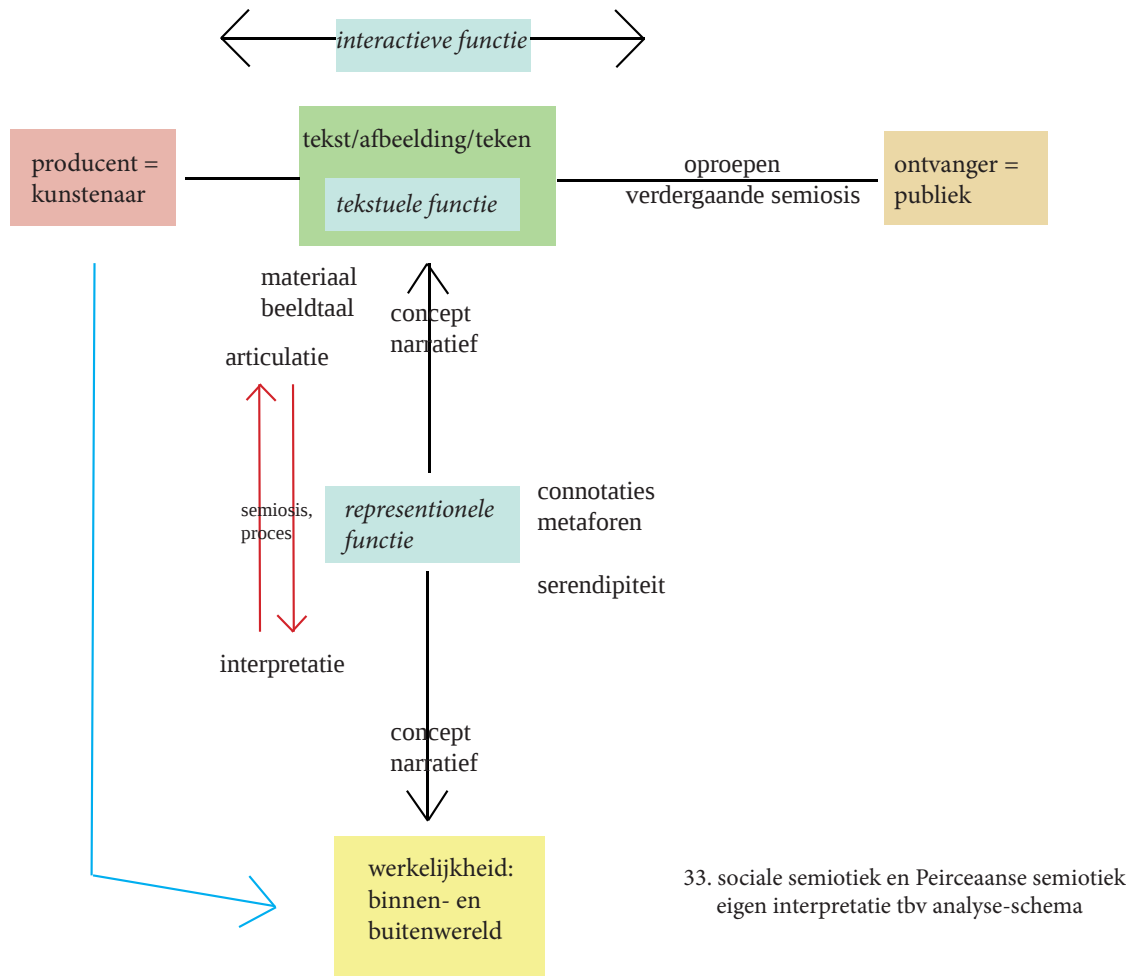
Serendipiteit

Een aantal kunstenaars geeft aan dat toeval een rol speelt. Omdat het echter niet zomaar toeval is, maar zeer bruikbaar 'toeval', is de term serendipiteit meer op zijn plaats. In de Peirceaanse semiotiek is dit te plaatsen bij het intrigerend verschijnsel van waaruit de semiosis op gang komt. Dit komt uitgebreid aan bod bij de documentanalyse, omdat het vanuit de literatuur niet goed te benaderen lijkt.

Als dynamiek en serendipiteit toegevoegd zijn aan het model, komt het er uit te zien als in afbeelding 33.

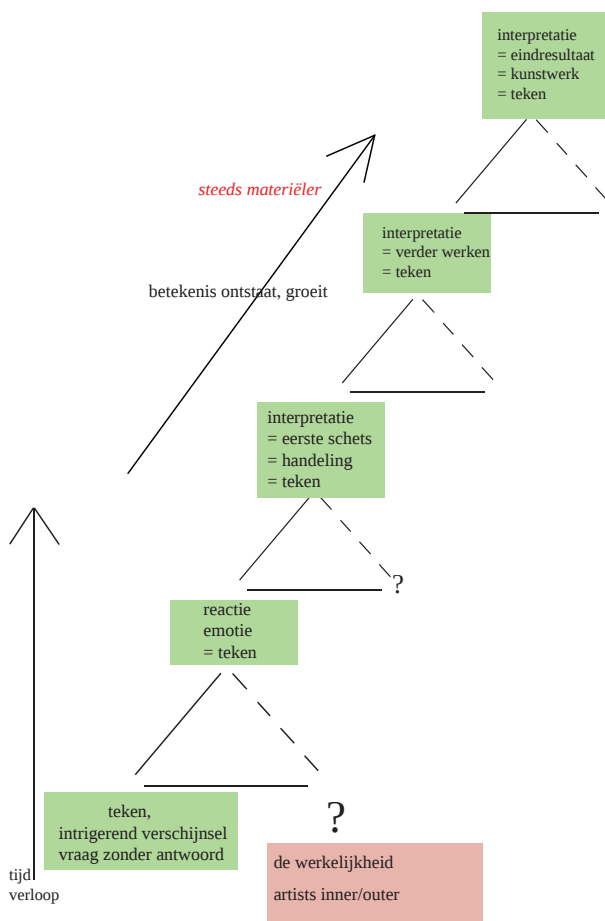
Analyseschema

In het volgende hoofdstuk worden bestaande interviews met beeldend kunstenaars onder de loep genomen. Vanuit de literatuuranalyse is het model als uitgangspunt geformuleerd. De eerste indeling die gemaakt kan worden in de uitspraken van kunstenaars is de verdeling van de functies: interactief, tekstueel en representioneel. Alle drie spelen een rol in de betekenisvorming door de kunstenaar, waarbij de interactieve rol er gedeeltelijk ook buiten ligt: of de kijker het opgeroepen concept of narratief daadwerkelijk herkent en hoe hij erop reageert ligt buiten het bereik. De representionele



functie – de representatie van de werkelijkheid – kan gaan over de buitenwereld of de innerlijke wereld van de kunstenaar. De kunstenaar ‘bezieet’ zijn innerlijk, daarmee komt het innerlijk in het onderste blok te liggen. Uiteraard is dit heel schematisch: het model vereenvoudigt de complexe relatie.

De representatie van de werkelijkheid is een semiotisch proces, met een dynamiek van articulatie (richting kunstwerk en tekstuele functie) en representatie (richting werkelijkheid), wat uiteindelijk leidt tot een kunstwerk. Dit is een reageren op wat er al is, materieel maken (articuleren), herzien, interpreteren en toetsen, vandaar de rode pijlen twee kanten op. Dit proces is de Peirceaanse semiosis, zoals in het aanvullend model op de volgende bladzijde te zien is. Het werk wordt door de herhaaldelijke stappen steeds ‘materiëler’, werkelijker. Om die reden is materiaalgebruik en beeldtaal bij articulatie gezet. In het semiotisch proces spelen serendipiteit en metaforen een rol, zowel bij de interpretatie als bij de articulatie.



34. Peirceaanse semiotiek
eigen interpretatie t.b.v. analyse-schema

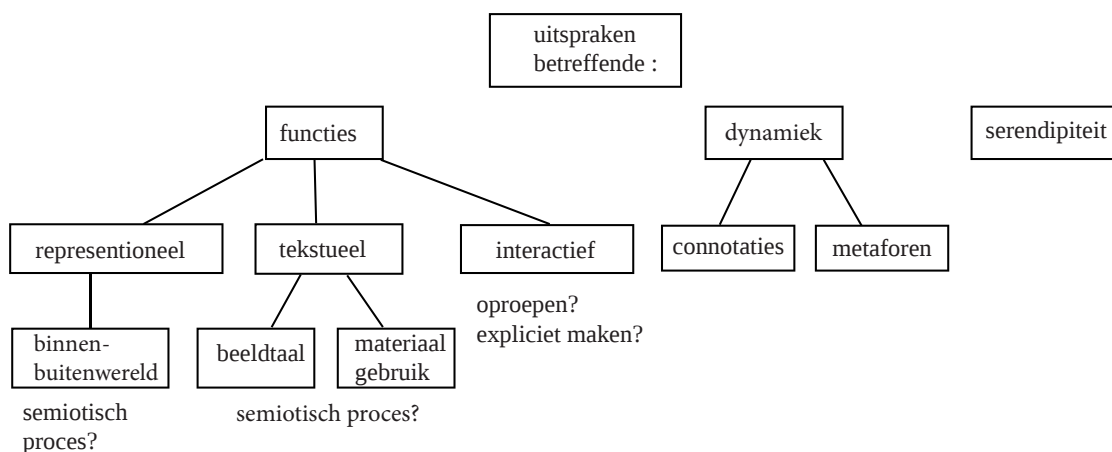
Na de indeling in de drie functies volgt dan ook de vraag naar de semiotische aspecten. De onderzoeksvraag betreft de semiosis, de betekenisvorming bij de maker van een kunstwerk.

In de uitspraken over de representionele functie kan een mogelijk semiotisch proces zichtbaar worden als een zoektocht naar wat er uitgedrukt kan worden, een vraag aan de werkelijkheid, gekoppeld aan binnen- en buitenwereld (zie blz 22-23).

Voor de tekstuele functie kan gekeken worden naar uitspraken over beeldtaal en materiaalgebruik. Hoe komt het ter sprake in de interviews?

De interactieve functie komt naar voren in uitspraken over wat de kunstenaar van het publiek verwacht: wordt er uitgegaan van een verdergaande semiosis, wil de kunstenaar iets oproepen of iets expliciet duidelijk maken? Tenslotte wordt gekeken naar uitspraken over de metaforen en connotaties (dynamiek) en over serendipiteit. Dit laatste begrip is voortgekomen uit de voorlopige documentanalyse.

Vanuit de literatuur en voorlopige documentanalyse komt er een volgende indeling naar voren voor de documentanalyse:



35. Opzet analyse-schema vanuit de literatuur en voorlopige documentanalyse

3.Documentanalyse

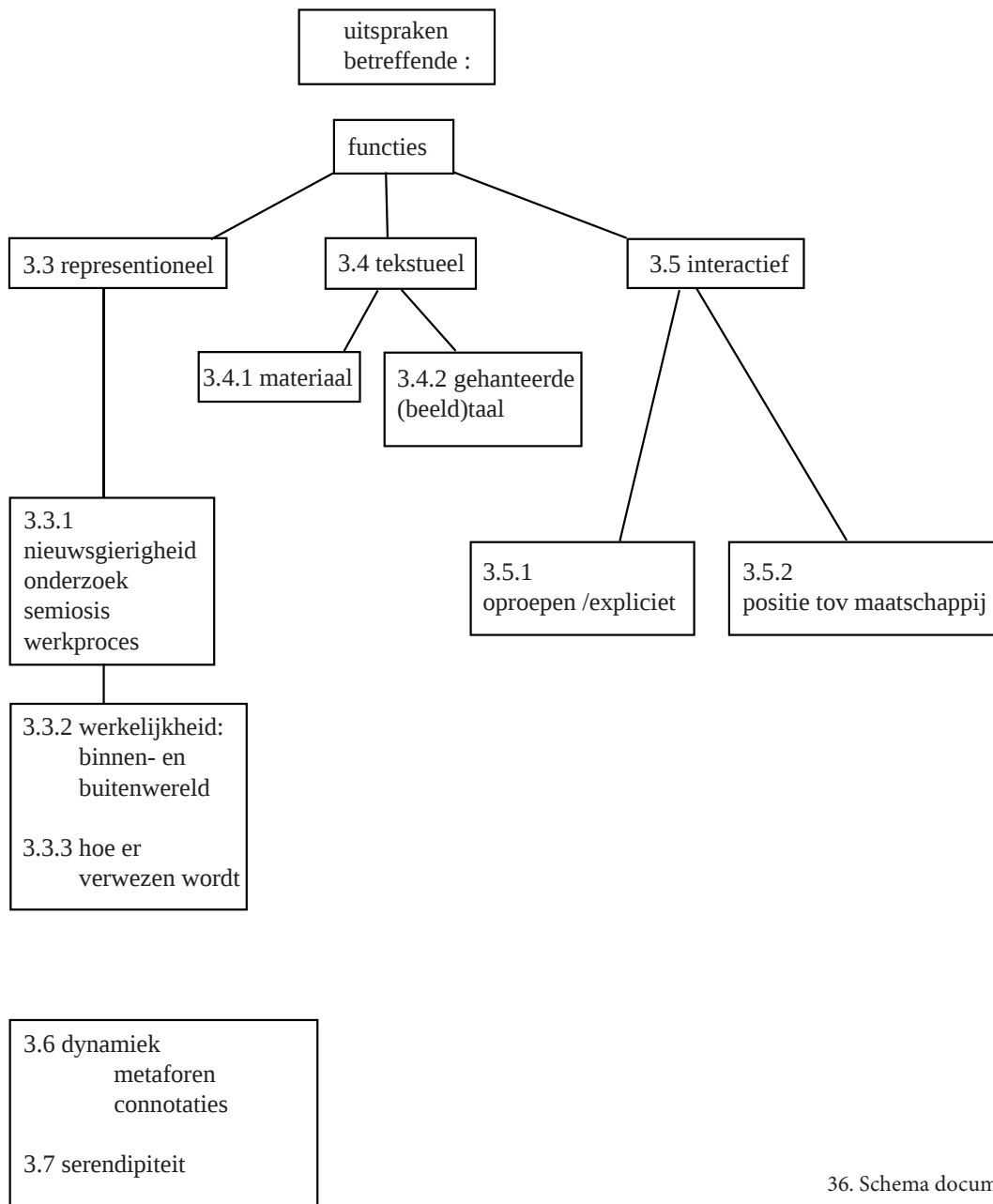
De betekenis van een kunstwerk begint bij een maker die een materiële uitdrukking geeft aan een idee, een concept, een gevoel, etc. In dit deel van het onderzoek is gekeken naar de wijze waarop kunstenaars (zeggen dat ze) betekenis vormgeven in hun werk. Er is gebruik gemaakt van 26 bestaande interviews.

De belangrijkste beperking van de methode is de verbalisering: er is uitgegaan van uitspraken, de theorieën zijn verbaal, de modellen vereisen een vertaalslag. Omdat beeldende kunst communiceert in visuele informatie en uitgaat van visuele processen gaat er ongetwijfeld informatie verloren, is de omschrijving nooit echt volledig en dekken de modellen de lading niet helemaal. De modellen, schema's en theorieën zijn daardoor overduidelijk slechts pogingen om tot een *oriënterende beschrijving* te komen en zodoende inzicht te bieden. De beschrijving voegt een talig raster toe, dat is onvermijdelijk. Dit geldt ook voor de uitspraken van de geïnterviewde kunstenaars: het zijn pogingen een visueel proces en visuele informatie te *verwoorden*.

3.1 methode

De modellen die geformuleerd zijn als conclusie na de literatuuranalyse zijn omgezet in een analyse-instrument. De 26 interviews zijn ingedeeld naar uitspraken die betrekking hebben op de drie functies, zoals ze te vinden zijn in het schema: representionele, tekstuele en interactieve functie. In eerste instantie is gekeken wat kunstenaars formuleren over interpretatie van de werkelijkheid (de representionele functie) en in hoeverre er sprake is van een betekenisvormend proces. Het gaat hierbij over verwijzingen naar thema's, concepten, uitgangspunten, keuzes in onderwerpen en bespiegelingen daarover. Ook opmerkingen over onderzoek naar het thema en nieuwsgierigheid vallen hieronder. Vervolgens is de articulatie bekeken: hoe vindt het zijn weg in materiaal en beeldtaal (tekstuele functie van het werk) en wederom is dit gerelateerd aan de betekenisvorming, de Peirceaanse semiosis. Onder de laatste functie van het werk, de interactie met de kijker, vallen uitlatingen over hoe de kunstenaar verwacht dat op zijn werk gereageerd wordt, hoe hij hoopt dat de kijker het ziet en de plek van zijn werk in de kunst en in de maatschappij. Uitspraken hierover zijn ingedeeld als verwijzingen naar de interactieve functie. Er is een indeling gemaakt voor uitspraken over expliciet en impliciet communiceren: wil hij/zij een concept oproepen of het expliciet maken? Hoe er daadwerkelijk gereageerd is op het werk valt grotendeels buiten het perspectief van deze scriptie, omdat betekenisvorming vanuit de maker centraal staat. Soms echter wordt de maker beïnvloed door opmerkingen van kijkers en soms lijkt de kunstenaar zich eerder te verhouden tot de kunstwereld en de maatschappij in het algemeen en heeft dit invloed op betekenisgeving in het werk. Vanwege de nadruk die de sociale semiotiek legt op dynamiek en verandering van het (beeld) taalsysteem wordt nog aandacht besteed aan uitspraken die te maken hebben met metaforen en connotaties, in zoverre ze te maken hebben met betekenisvorming: dit zou het mechanisme voor verandering zijn. Als laatste worden uitspraken over toeval gezien onder de noemer 'serendipiteit'.

De indeling in genoemde onderwerpen komt in grote lijnen voort uit de literatuur en is vervolgens aangepast/uitgebreid tijdens de documentanalyse. Hierbij is gekeken naar veelvoorkomende begrippen, uitspraken die al dan niet leken te passen in de indeling, etc. Hiervoor is gebruik gemaakt van de principes van de Grounded Theory van Corbin en Strauss (1990): een methode om vanuit de data zelf tot een theorie te komen, in plaats van andersom. Het uiteindelijke schema is er zo uit komen te zien:



36. Schema documentanalyse

Deze indeling is terug te vinden als paragraafindeling in het dit hoofdstuk.

3.2 Gebruikt materiaal

Op internet zijn veel gesproken interviews te vinden, onder andere van televisieprogramma's. Hiervan zijn er twee gebruikt met Hans den Hartog Jager als interviewer (Kunstenaarsgesprekken), twee met Valentijn Byvacnck (Avro Kunstuur), één met Bart Rutten (ook Avro Kunstuur) en één met Isolde Hallensleben als interviewer (Vrw. Zkt. Knst). Het merendeel van deze interviews is afgenomen naar aanleiding van een expositie. In verband met grote museale solo-exposities in het buitenland zijn interviews van de Duitse, respectievelijk Engelse tv gebruikt, dit is het geval in het interview met Tony Cragg (Euromaxx DW-TV) en Damian Hirst (walkthrough with Ann Callagher – de curator). Twee interviews zijn afgenomen bij het inrichten van 'Het Oog' bij het van Abbe-museum: dit is een halfronde zaal die telkens voor tijdelijke exposities gebruikt wordt. Kunstenaars krijgen de gelegenheid hier bijvoorbeeld een grote wandschildering of tekening te maken: ze zijn daar geruime tijd aan het werk, onder het oog van het publiek. De interviews zijn genomen tijdens dit maakproces. Voor het overige zijn er enkele documentaire-achtige interviews van internet gebruikt, waarin de kunstenaars aan het woord zijn over hun eigen werkwijze, gedeeltelijk in hun atelier opgenomen.

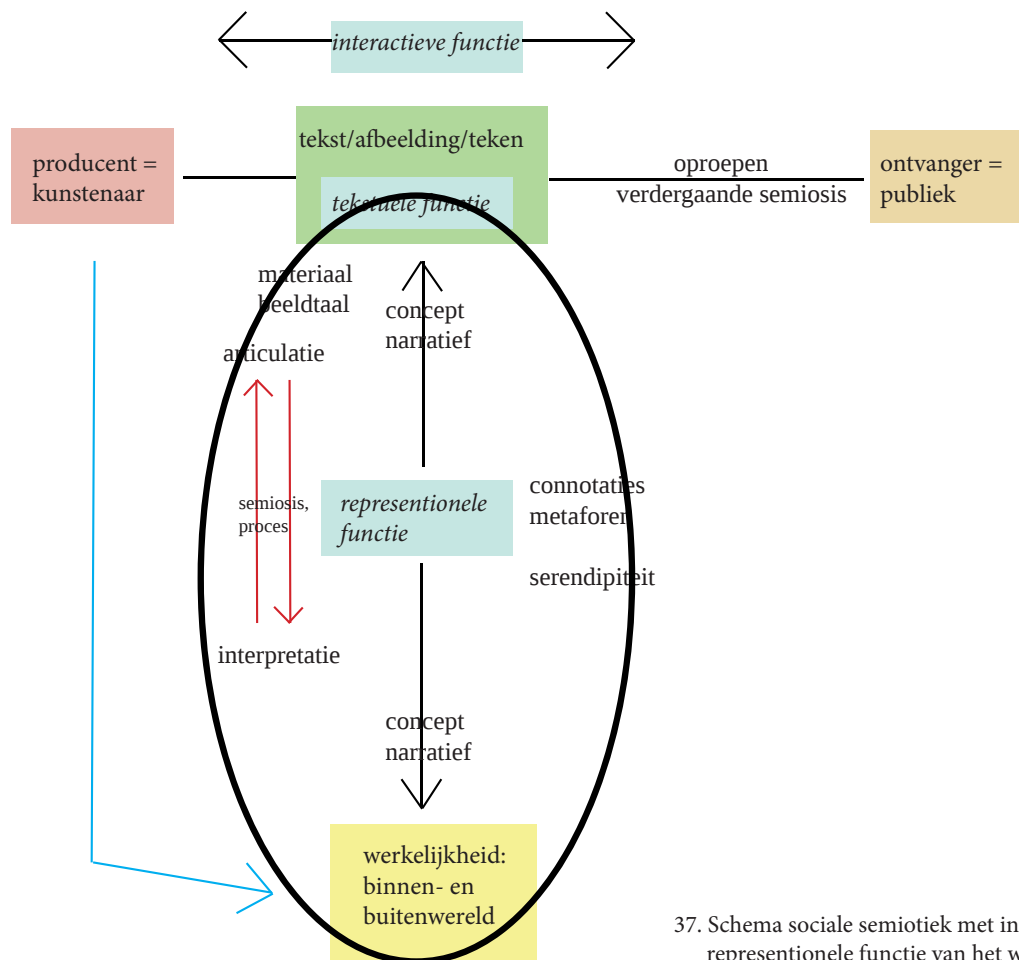
Op internet zijn ook interviews te vinden die volledig uitgetypt zijn. Vijf van deze interviews zijn gebruikt als materiaal. Hiervan zijn er twee van Hilde van Canneyt, een Belgische restauratrice en interviewster van zowel bekende als minder bekende kunstenaars. Eén interview komt uit het online magazine *Art and Research*, één van het online magazine *we-make-money-not-art* (met curator en blogger Régine Debatty als interviewster) en één interview is gedaan door Anthony Haden-Guest (schrijver, journalist en cartoonist). Bij de literatuurlijst is een lijst gevoegd van de interviews en de vindplaatsen.

Nederland kent enige kunsttijdschriften die regelmatig interviews met kunstenaars publiceren. Deze interviews wijken enigszins af van de voorgaande, omdat er door de schrijvers in samengevat wordt, niet altijd even letterlijk geciteerd wordt, etc. Alleen de uitspraken van de kunstenaars zijn gebruikt voor de documentanalyse. De geredigeerde interviews komen uit *Kunstbeeld* en *Metropolis M*. De aanleiding is steeds een grote expositie (bijv. Mark Manders bij de Biënnale van Venetië).

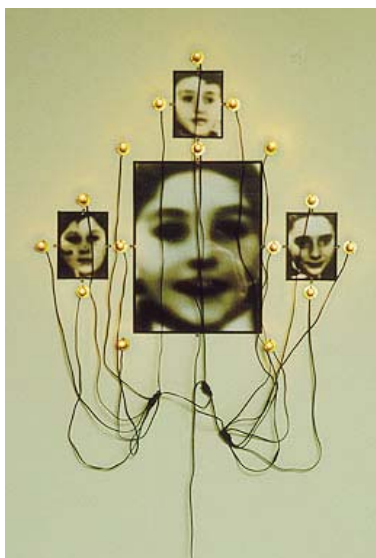
De gemiddelde leeftijd van de geïnterviewde kunstenaars is 51, de jongste is 32, de oudste 72. De helft van de kunstenaars is Nederlander, de andere helft is Europees (23), Amerikaans (2) of Canadees (1). Twee van de kunstenaars hebben niet-Europese roots, maar wonen al langere tijd in Europa of Amerika.

3.3 De representionele functie

De representionele functie van elke vorm van 'taal' (*semiotic mode*) is de mogelijkheid *to represent aspects of the world as it is experienced by humans* (Kress en van Leeuwen, 2006, p. 42). Dit betekent dat alle mogelijke verwijzingen naar de werkelijkheid hieronder vallen. Beeldende kunst verwijst naar de buitenwereld en de innerlijke wereld van de maker.



37. Schema sociale semiotiek met in de cirkel de representionele functie van het werk



38. Boltanski: *Monument Odessa* (1991)

3.3.1 nieuwsgierigheid en onderzoek

De sociale semiotiek, volgend uit de theorie van Halliday, stelt dat het begint met de drang tot communicatie van betekenis, wat tevens de drijfveer is voor veranderingen in taal (beeldtaal in dit geval). In de beeldende kunst echter lijkt betekenis vaak niet zozeer in aanvang aanwezig als stellingname, maar als vraagstelling, als onderwerp voor onderzoek. De verwijzing naar de werkelijkheid kan een vraag zijn aan de werkelijkheid. In 19 van de 26 interviews wordt nieuwsgierigheid, onderzoek of fascinatie (obsessie, geïntrigeerd zijn) genoemd als uitgangspunt. Boltanski (interview met Haden-Guest, 20-5-2010) formuleert het in een interview als vragen zonder antwoord: *I had one type*

of question when I was very young. I had another type of question when I lost my parents. And I also had another type of question becoming older. But if I had [only] three types of questions in my life that is enough. That's a lot.

De vragen waar hij op doelt blijken levensvragen te zijn:

After, when my parents died I realized that, even at my age, it was possible to die tomorrow. And you see all your friends who are dying around you. Why are they dying and not me? And now the work is more or less about that. ...We can preserve nothing.

Ger van Elk (Kunstbeeld 10-2012, p. 26) vergelijkt dit met de vragen die Wittgenstein zichzelf stelde:

Ik vond het altijd leuk om Ludwig Wittgenstein te lezen. Zijn traktaat gaat bijvoorbeeld over het doordenken van uitgangspunten tot in het ridicule. Wittgenstein stelde vragen als: hoe kan ik de kiespijn van mijn hond voelen? Hij zocht naar schijnbare onmogelijkheden, zoals een kameel op een kostschool in Cambridge.

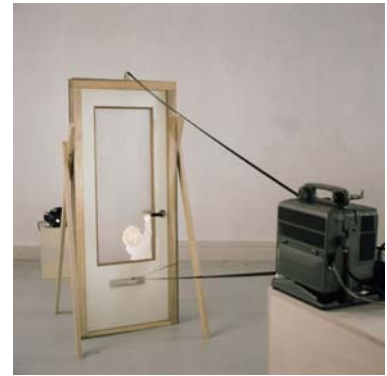
Twijfel en nieuwsgierigheid liggen aan de basis van veel kunstenaarschap. Jan Fabre zegt hierover: *In die voorbije dertig jaar ben ik systematisch bezig geweest met het onderzoek. Mijn drijfveren zijn de nieuwsgierigheid en het genot. Als ik het allemaal zou weten, dan zou ik geen onderzoek meer hoeven te doen. Twijfel is sowieso een onderdeel van het kunstenaarschap* (interview met Van Canneyt, 8-4-2011).

De Frans-Algerijnse kunstenaar Adel Abdessemed (Kunstbeeld 9-2012, p. 29) maakt werk waar geweld een grote rol in speelt. Hij zegt hierover: *Ik ben detective, geen spion. Ik onderzók geweld. En verklaart zijn drijfveer als volgt: "Wat belangrijk is, is nieuwsgierigheid." ... "in ieder geval mijn laatste woorden zullen zijn: "Meer nieuwsgierigheid, meer nieuwsgierigheid!" en dan zal ik sterven.*

Zo ook Ger van Elk: *Maar belangrijker is dat ik nog steeds nieuwsgierig ben.* (Kunstbeeld 10-2012, p. 31)

De termen 'nieuwsgierigheid' en 'onderzoek' komen opvallend veel terug in de interviews met de kunstenaars. De kunstenaars formuleren hun eigen werkwijze vaak als onderzoek.

Het werk van Agnes Meyer-Brandis (interview met Debatty, 2-11-2006) heeft onderzoek als kern: *I am interested in the investigation of everyday life and it's realities through the use of augmented "fantastic" reality applications.* Met haar werk wil zij



39. Ger van Elk: *Little Man behind the Door* (1999)



40. Jan Fabre: *I drive my own brains II* (2008)



41. Adel Abdessemed: *Décor* (2012)



42. Agnes Meyer-Brandis: *The Moon Goose Analogue: Lunar Migration Bird Facility* (2011-nu)

deze onderzoekshouding overbrengen, niet haar antwoord op de vragen: *My installations provide a unique experience in which we can confront commonly known realities and beliefs, and put them into question through an intense sensory experience. My art is situational and subjective, everyone decides for themselves, what he/she wants to believe, even if it is only for a very short moment.*



43. Roland Schimmel

Uiteraard is het geen wet van Meden en Perzen, er zijn ook uitspraken van kunstenaars die aangeven dat er soms heel gericht gezocht wordt naar een uitdrukking voor een opvatting of een innerlijk beeld. Van dit laatste getuigt Roland Schimmel, als hij vertelt over zijn werk bij het Van Abbe (interview met Pollet, 13-9-2012): *Als je maar lang genoeg blijft kijken naar een witte muur of naar een leeg schilderij, dan doemt er iets op voor het geestesoog, wat.., dat is een soort van kleur, een soort van licht, waarvan ik dan heel veel later op het spoor ben gekomen*

wat het mogelijkwerijs zou kunnen zijn, maar wat ik heel fascinerend vond vanaf het begin. Want ja, dat was op een gegeven ogenblik gewoon leidinggevend voor wat er op het doek moest komen, dus het is eigenlijk ook, het is eigenlijk gewoon naschilderen. Maar dan niet van wat je buiten je ziet, maar wat je binnen je ziet.

In dit geval beperkt de studie zich tot de beste manier van verbeelden:

We zien hier een studie, eigenlijk één van de studies voor een werk wat ik in Eindhoven aan het uitvoeren ben, nu. En dit was de eerste op schaal, ik begin altijd op kleine velletjes, op A4-tjes met kleurpotlood om de compositie te bepalen in grote lijnen wat erop komt. Maar op een gegeven ogenblik, omdat het ook een gebogen ruimte is, moet je ook een indruk hebben van ‘waar komt welke vorm vandaan als ik daar middenin sta en met welke snelheid en hoe’. Dan heb ik gewoon zo’n schaalmodel nodig om dat te kunnen bepalen..

Onderzoek

Uit bovenstaande blijkt dat de communicatie zelf – het beeldend werk wat tentoongesteld wordt – vooraf gegaan kan worden door en zelfs kan bestaan uit een zoektocht naar die betekenis. De kunstenaar als onderzoeker is een veel gebruikte vergelijking. Het Engelse online tijdschrift *Art and Research* heeft dit als uitgangspunt voor haar artikelen. In de *editorial* van het eerste nummer (*Art and Research*, Volume 1. No 1. Winter 2006/2007) wordt het tijdschrift aangekondigd als een groeiend archief, een overzicht van wat kunst en onderzoek met elkaar te maken hebben: *...testify to and inform the developing debates surrounding the interrelationship of art and research (whether it be considered practice-led or practice-based research, research-based practice, practice as research, research as practice, and so on), the journal will produce an archive which reflects the diversity of current research undertaken by artists in the production of new works of art or establishment of new forms of knowledge (including the various research methods employed by artists in a multiplicity of social, economic, medical contexts, etc. or which seek to engage, challenge or exchange with divergent research disciplines in the effort to translate or transform pre-established categories of experience).*

Onderzoek in de artistieke praktijk is over het algemeen geen academisch verantwoord onderzoek. Het ontlokt Sarat Maharaj (2009) de vraag: *The query that crops up right away with the idea of “visual art as knowledge production” is: “what sort of knowledge?” Hard on its heels “What marks out its difference, its otherness?” Should we not rather speak of non-knowledge - activity that is neither hard-nosed know-how nor its ostensible opposite, ignorance?*

De Britse kunstenaar Simon Starling (Turner prize winnaar 2005) zegt hierover: *My approach to research is very un-academic. I mean, it's not structured in a way that would make sense within the normal understanding of academic research* (interview met Birrell, *Art and Research* Vol.1, no 1, 2006/2007). Hij vergelijkt zijn manier van informatie verzamelen met een bal vol klittenband: er blijft van alles aanhangen, soms valt er iets af en soms blijkt iets plotseling de sleutel te zijn voor een bepaald project. Geluk en toeval spelen een rol, maar het gaat om het herkennen van de waardevolle gegevens: *The laboratory analogy is a good one here. You create the conditions that allow for a somewhat unexpected and uncontrolled chain reaction to occur... these kind of coincidences, these sort of chance findings... it's about identifying them when they happen, and sometimes that happens immediately and sometimes it happens much later on.*

Starling legt aan de hand van een voorbeeld uit dat het hierbij kan gaan om het herkennen van een allegorie, een betekenis. Voor onderzoek voor een project was hij te gast bij een marinebasis, waar ter ontspanning een video getoond werd 'Only Fools and Horses', een slapstick. Enige tijd later trof Starling de overeenkomst tussen slapstick en de realiteit rond de marinebasis en het nabijgelegen vredeskamp. *'I think I just carried the apparent pathos from that comic moment through into developing this slapstick, self-destructive project. It's luck but it's also just about identifying something's significance.'*

'It's exactly that moment when Tom saws off the branch of the tree that he's standing on. I guess I was trying to find some sort of space between the madness of the naval base but also that of the peace camp - their crazy canoe trips into the path of nuclear submarines to try to disrupt things and also just keep things in the press.'



44. Simon Starling
Autoxylopyrocycloboros (2006)

Het proces

Het proces om tot een werk te komen, of dit nu onderzoek genoemd wordt of niet, wordt door meerdere kunstenaars als cruciaal beschreven. *Je weet op een gegeven moment dat het proces, het ermee bezig zijn, werken, belangrijker is dan een ding maken. Dat kun je wel bedenken, maar dan ben je het aan het maken en dan denk je: ik wil dit niet, dit is een raar ding [..]. Je komt onderweg dingen tegen en om daar gebruik van te maken, dat is het mooie*, in de woorden van Maria Roosen (Kunstenaarsgesprekken, 6-9-2012).



45. Maria Roosen: *Borstentros* (2010)

Het proces wordt door een aantal kunstenaars beschreven als een gefaseerde onderneming, reagerend op een **intrigerend verschijnsel** (representioneel: een referentie aan innerlijk en buitenwereld):

Het wonen in een huis met een etalage heeft ertoe bijgedragen dat veel van ons latere werk een onderzoek werd naar media en consumentisme (AA Bronson van Canadees kunstcollectief General Idea, Metropolis M 1-2011, p. 32).

..En daar zag ik vuile sneeuwbanken die fantastische vormen hadden. Een soort golven waarop vuil zich had vastgezet, als om te benadrukken hoe smeltende sneeuw eruit ziet. In zoiets kan ik helemaal opgaan. Zo kan ik ook kijken naar de stijl van inkttekeningen van stripboektekenaar Joe Sinnott...

(Jim Shaw, Metropolis M 3-2011, p. 40).

Ik heb ontdekt, nou ja, eigenlijk weet iedereen dat al, dat de wereld veel mooier is dan wij denken. Alleen maar op het getal vijf letten kan ongelooflijk poëtisch werken. (Mark Manders, Kunstbeeld 10-2011, p. 26).

AA Bronson (General Idea) formuleert hoe zij geïntrigeerd raakten door wat hun belangrijkste onderwerp voor de komende jaren zou worden; Jim Shaw beschrijft de intrigerende verschijnselen die hem aan het werk zetten, evenals Mark Manders. Het intrigerend verschijnsel bij Roland Schimmel zijn de nabeelden, die hij bij zichzelf waarnam.



46. Bill Viola: *Emergence* (2002)
still uit video



47. Charlotte Schleiffert: *Mr Johnson*
(2011)

Bill Viola (interview met Kidel, 26-3-2010) beschrijft het proces vanaf het intrigerend verschijnsel – een schilderij van Massolino – (emotie: opwindend) tot aan het ontstaan van een beeld (video): *The piece that I'm making for the Getty, was inspired by this painting by Massolino, who worked with Massaccio in the very beginnings of Italian Renaissance, it's a fresco, a pieta. And what's going on here is: Mary and St John are placing Christ in the tomb. I was excited by it and I even sketched it, I do that often. And then, you know, you put it away and you don't think about it. That's absolutely a key, because it does not interest me what so ever to restage historically any of these kind of images, it doesn't interest me at all. What interests me is what happens when these images go into us and sort of live in there and transform and grow into other kind of things. What I saw in my mind was this man rising up out of the water, a young man. And as he is rising up the water is overflowing over the top of this cistern or well or whatever. And he comes out and there's two women on either side of him who are shocked and surprised and emotionally overcome by the appearance of this young man.*

Charlotte Schleiffert vertelt over haar werkwijze:

..ik zit gewoon alle kranten door te kijken en het hangt heel erg van de foto af. En ik merk dat ik een beetje een voorkeur heb voor dingen die in Afrika gebeuren. Sowieso heb ik zoiets van, ik weet niet of ik er ooit nog naartoe ga, maar fantaseren over een land,

dat zit bij mij altijd in mijn hoofd.

..ik had een klein tekeningetje. Dit is dan duidelijk, dus daar begin ik ook mee. Dus ik zet het eerst helemaal op met potlood en dan ga ik gelijk dat rood schilderen, en dat blauw, en dat zwarte haar. ... ik dacht ik ga er as op plakken, haren, rotzooi, dus ik ben begonnen met er allemaal rotzooi op te plakken, en toen dacht ik euh nee. Ik vind het toch niks, die rotzooi er weer af kunnen halen: al die stukjes hout, en stukjes bont, weet ik het wat (Vrw Zkt Knst, 26-4-2011).

Erik van Lieshout (Avro Kunstuur, 3-4-2010) beschrijft een vergelijkbaar proces, maar meer vanuit het materiaal en het werken zelf:

Soms schrijf ik dingen op omdat het dan onderzoekend is, of, weet ik het, of schrijf ze in een schriftje. En soms begin ik inderdaad euhm, is het vaak ook heel goed om gewoon nergens aan te denken en gewoon beginnen te tekenen. Ja en dat, dat confronteert je dan met jezelf en dan denk je shit, daar heb ik helemáál geen zin in dus ik haal dan allerlei plaatjes tevoorschijn die mijn hoofd wel wil openbreken zodat het begint te tekenen met allemaal.. wat er dan ook voorbij komt en dan gooi ik die tekeningen inderdaad heel snel weg. Of ik ga er weer overheen en ik ga er weer overheen en ik ga er met de spuitbus overheen en ik flikker er wat verf overheen en dan is het een grote natte bende en dan vaak moet ik dan nog een paar keer zo heel hard er overheen gaan(wrijvend armgebaar) en dan heb je Balkenende. Zo gaat dat.



48. Erik van Lieshout: *Untitled* (2006)

Ook Teun Hocks beschrijft het als een proces vanuit 'gedachteloos' tekenen (Teun Hocks): ... soms denk ik: Nou ga ik echt een werk verzinnen. Maar dat lukt dan natuurlijk niet. Dat hoop ik dan stiekem, maar dat gaat helemaal niet. En soms opeens, zie ik een klein krabbeltje en dan denk ik: als ik dat nou zo teken... En dan word ik ook wakker want ik zit natuurlijk... ik zit een beetje half onoplettend te tekenen, zie dan wat ik doe en daar reageer ik dan heel alert op. Opeens raak ik geboeid en dan maak ik het af (Kunstenaarsgesprekken, 12-5-2011).

Ad van Aart beschrijft een soortgelijk proces: ...of werkschets.. ook om gewoon lekker te schilderen enzo, maar om gewoon vanuit de beweging de dingen te laten gebeuren, zonder te bedenken wat ik nou wil schilderen of tekenen. En vaak gebeurt dan, als je maar lang genoeg doorgaat, snelle dingen doet, komt daar een onderwerp ineens naar boven, wat onvermoed is (documentaire van Slegers, 28-8-2012).

Vervolgens beschrijft Ad van Aart: Ook die drempels tegenkomen, daar moet je een beetje van leren houden. Van dat het gaat wringen enzo en dat je het eigenlijk niet meer weet en dat je godsakkerju, hoe dan verder, weet je niet. En daar.. dat je dat gaat zien, dat dat op dat moment in die periode jouw vorm van werken is, waardoor je tot dingen komt.

Ook in het citaat van Erik van Lieshout op de vorige pagina is deze worsteling en het wringen in het proces zelf terug te vinden.

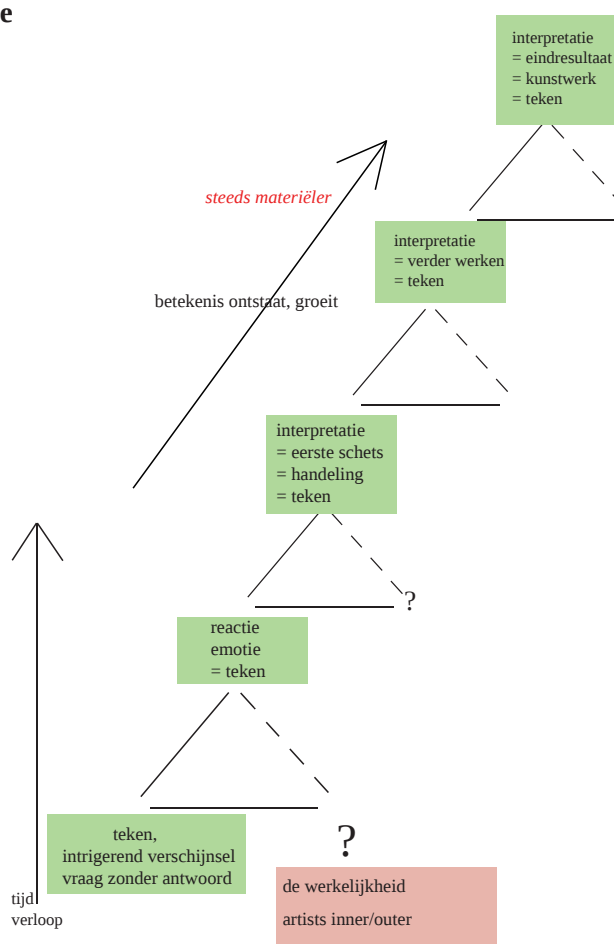


49. Ad van Aart: *Zonder titel* (2009)

Het proces gekoppeld aan de theorie van Peirce

Het proces zoals hiervoor beschreven lijkt te voldoen aan het in het vorige hoofdstuk voor beeldende kunst ontworpen schema van de Peirceaanse semioses. Dit zou betekenen dat de betekenis tijdens het proces kan vormen en groeien: het is een semiosis; interpretatie en articulatie gaan hand in hand. Wat er uiteindelijk gerepresenteerd en gecommuniceerd wordt is niet de afgesloten semiosis – de ‘uitkomst’ van een onderzoek bijvoorbeeld – maar kan ook de vraag zelf zijn, de twijfel, een niet-weten. De semiosis wordt niet afgesloten.

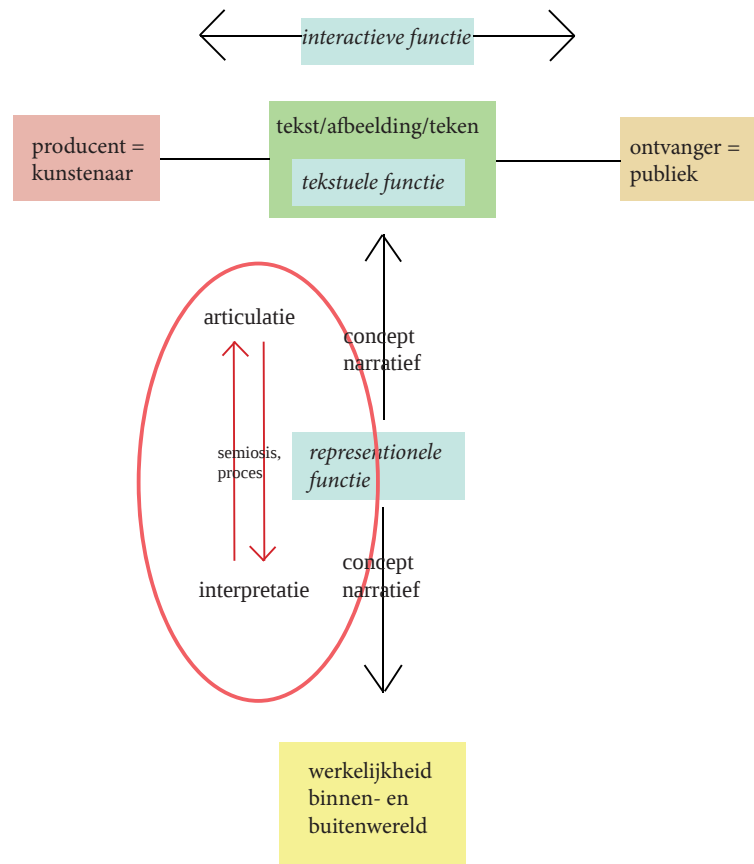
Opvallend is het belang dat een aantal kunstenaars toekent aan het proces. De betekenis van het werk lijkt te groeien met behulp van materiële handelingen. Het *doen* is betekenisvormend, de beweging van het potlood (Teun Hocks, Ad van Aart), de weerstand van het materiaal, etc. Dit is terug te herkennen in het werk als *indexicale* relatie: het werk is het gevolg van het proces en van (niet-academisch) onderzoek. Voor de maker lijkt dit een belangrijke betekenisrelatie.



50. Schema Peirceaanse semiotiek, toegepast op kunst

Vanuit de sociale semiotiek bezien

Bovenstaand schema van een Peirceaanse semiosis valt in het model dat geformuleerd is vanuit de sociale semiotiek, in de aangegeven zwarte ovaal in afbeelding 50. Het is een zich herhalend proces van reactie (interpretatie) op wat er al verbeeld en bedacht is (de articulatie). De betekenis die gecommuniceerd wordt (en waar het werk naar verwijst) omvat daarmee het proces zelf: het onderzoek, de vraagstelling.

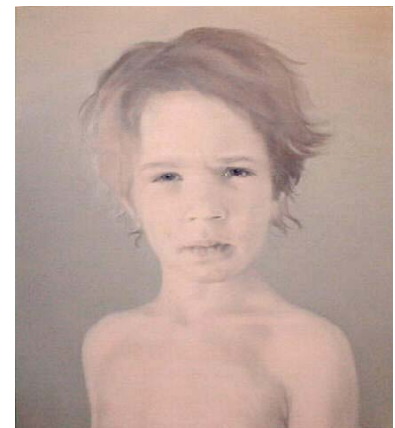


51. Schema sociale en Peirceaanse semiotiek gecombineerd, toegepast op kunst

3.3.2 Binnen- en buitenwereld

In het schema van afbeelding 50 wordt semiosis – de vorming van betekenis door interpretatie en articulatie – gekoppeld aan de representionele functie. Het is een actief proces van interpretatie van verschijnselen uit de wereld.

Uit de interviews blijkt dat kunstwerken vaak naar zowel een buiten- als een binnenwereld verwijzen. Zo wijst Kiki Lamers er op dat haar portretten van kinderen in zekere zin ook zelfportretten zijn: *Nou het zijn zelfportretten in die zin dat ik volledig doorvoel wat dat is, als ik dat aan het maken ben* (Avro Kunstuur, 24-4-2010).



52. Kiki Lamers: *Boy*

Charles Avery heeft een volledige, niet-bestaande wereld bedacht, waar al zijn werk over gaat. Het toont een vervorming van de wereld die we kennen – *een ruimte waarin verhoudingen ruimtelijk generationaliseerd worden* – met in het noorden *het analytisch spectrum* en met vreemde dieren, personages die van alles meemaken en zwevende tetraëder-vormige bergen. Avery verwijst in zijn werk naar heel veel zaken uit de wereld die we kennen, maar alles ziet er net anders uit, het werk



53. Charles Avery: *Duculi from Untitled (Diagram of the Plane of the Gods)*



54. Mark Manders: *A new Entrance for the Night (2002)*



55. Jim Shaw: *Forces of Nature/Hair (2011)*

verwijst daardoor ook naar een innerlijke wereld. Zoals hij het zelf verwoordt: *..zonder in saaie discussies over de aard van het tekenen te belanden, zou ik willen zeggen dat ik een manier heb gevonden om te werken in relatie tot mijn gedachtepatroon. De artefacten werken precies zoals het woord suggereert. Ze zijn bewijzen van het bestaan van een subjectief rijk* (Kunstbeeld, 4-2012, p. 27).

Het kan beginnen met een intrigerende gedachte (binnenwereld, innerlijk) bij een alledaags voorwerp (buitenwereld). Mark Manders vertelt:

Als je 's nachts bijvoorbeeld je schoen uittrekt, dan ontstaat er een lege ruimte in de schoen waar de nacht meteen in gaat. Dat is een poëtische gedachte. Maar wij kunnen de ingang van de schoen ook afplakken, een gat in de neus maken, daar een trechter in steken en zorgen dat de nacht op die manier die schoen binnen gaat. (Kunstbeeld 4-2013, p. 23)

Binnen- en buitenwereld lijken meestal naadloos in elkaar over te gaan. Het gaat tenslotte om een subjectieve kijk op de werkelijkheid, geen academisch verantwoorde, objectieve kennis.

3.3.3 Hoe het werk verwijst

Uit paragraaf 3.3.1 blijkt de onderzoekende houding van veel kunstenaars en de pogingen juist dat een plaats in hun werk te geven: niet zozeer het antwoord, maar de twijfel, de vraag, de zoektocht wordt uitgedrukt en gecommuniceerd. Zoals Maria Roosen het uitdrukt: *...helder, krachtig enne.. niet te eenduidig, het is geen pamflet, zeg maar, het is geen reclaimeding of één op één...* (Kunstenaarsgesprekken, 6-9-2012). In de interviews komen meervoudige betekenislagen naar boven. Extra betekenissen en een niet afgesloten semiosis verlenen beeldende kunst zijn specifieke karakter, het dialoog-achtige (Coumans, 2010), het niet-pamflet-achtige (Maria Roosen). Het is terug te herkennen op meerdere niveaus. Verwijzingen in kunstwerken lijken bijna per definitie niet enkelvoudig te zijn: zelfs als er uitgegaan wordt van bestaande afbeeldingen, bijvoorbeeld foto's uit kranten of tijdschriften, zoals bij Charlotte Schleiffert (§ 3.3.1) en Jim Shaw, zijn er meervoudige betekenislagen: *Ik ben bezig met tekeningen die zijn gebaseerd op kapsels die je had in de jaren zestig, die ik dan vertaal in natuurkrachten. Nog voor de tsunami overigens. ...*

Die zien eruit als stormachtige weerpatronen. Moet je deze zien: totaal onpraktisch (Jim Shaw, Metropolis M 3-2011, p. 37).

Adel Abdessemed verwijst naar iets wat zijn verbijstering opriep en wat hij – vervormd en complex verwijzend – verwerkte tot een kunstwerk: *In Berlijn zag ik eens hoe een voetbalwedstrijd op televisie werd onderbroken om bommen op Irak te laten zien. Mannen klaptten in hun handen bij het zien van de beelden. Een paar maanden later maakte ik 'Real Time': ik liet mensen de liefde bedrijven op de galerievloer waar mensen bij stonden te klappen.* (Kunstbeeld 9-2012, p. 29)



56. Adel Abdessemed: *Real Time* (2003)

Charles Avery over het gebruik van tetraëders als bergen in zijn werk: *Ik maakte ooit geometrische vormen die ik op straat meedroeg. Als je een bol meedraagt, denken mensen: 'Ach, een bal'. Loop je met een kubus, dan lijkt het een doos. Alleen een tetraëder doet mensen vreemd opkijken: die vorm heeft namelijk geen enkel praktisch nut!* (Kunstbeeld, 4-2012, p. 27)



57. Charles Avery: *Untitled (Herd of Alephs)* (2008)

Boltanski vertelt over een volledig conceptuele manier van ambiguïteit:

A long time ago I made a work I said was 220 photos of dead Swiss. But one photo was of a Swiss who was not dead yet. It was only a question of time. So at the beginning it was a lie. But after some years it was the truth (interview met Haden-Guest, 20-5-2010).

Uit al deze voorbeelden blijken meervoudige verwijzingen:

Jim Shaws werk verwijst zowel naar jaren '60 kapsels, als naar weerkaarten; Abdessemed verwijst naar de klappende mensen bij voetbal en oorlog en naar de verwachte intimiteit bij sex; Avery naar de betekenis van geometrische vormen en landschappen; Boltanski toont foto's van gestorven mensen en benadrukt – door die ene levende – op ongemakkelijke wijze ieders sterfelijkheid.

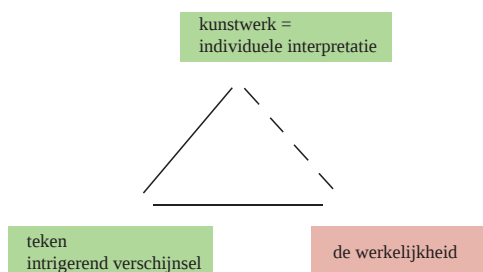
Over het werk *Mother and Child Divided* vertelt Damian Hirst dat hij bewust de paradoxen gezocht heeft: *I love that inside-outside, where you get to see the inside and the outside too. It's kind of whole, but you know it's dead.* (Walkthrough in Tate Modern, 4-4-2012)



58. Damian Hirst: *Mother and Child Divided* (1993, 2007)

Uitspraken van kunstenaars wijzen op een beroepspraktijk die minder uitgaat van de communicatie van antwoorden dan van vragen. Huberman (curator Contemporary Art Museum St. Louis) bestrijdt met artikelen en publicaties de tendens van curatoren om informatie- en kennisverstrekking te koppelen aan kunst. In 2010 organiseerde hij op diverse locaties in de wereld, o.a. in *De Appel* in Amsterdam tentoonstellingen onder de naam “*A mathematician is like a blind man in a dark room looking for a black cat that isn’t there.*” – een citaat van Darwin. Op de website van de expositie verwoordt hij het volgende: *The exhibition celebrates the speculative nature of knowledge, rejecting the common assumption that art is a code that needs cracking, and presenting works that employ nonknowledge, unlearning and productive confusion as ways to understand the world* (Huberman, 2010).

Huberman benadrukt hiermee dat kunst een ander soort weten uitdrukt: een niet-kennis; productieve verwarring, oftewel eerder vragen communiceert dan antwoorden geeft.



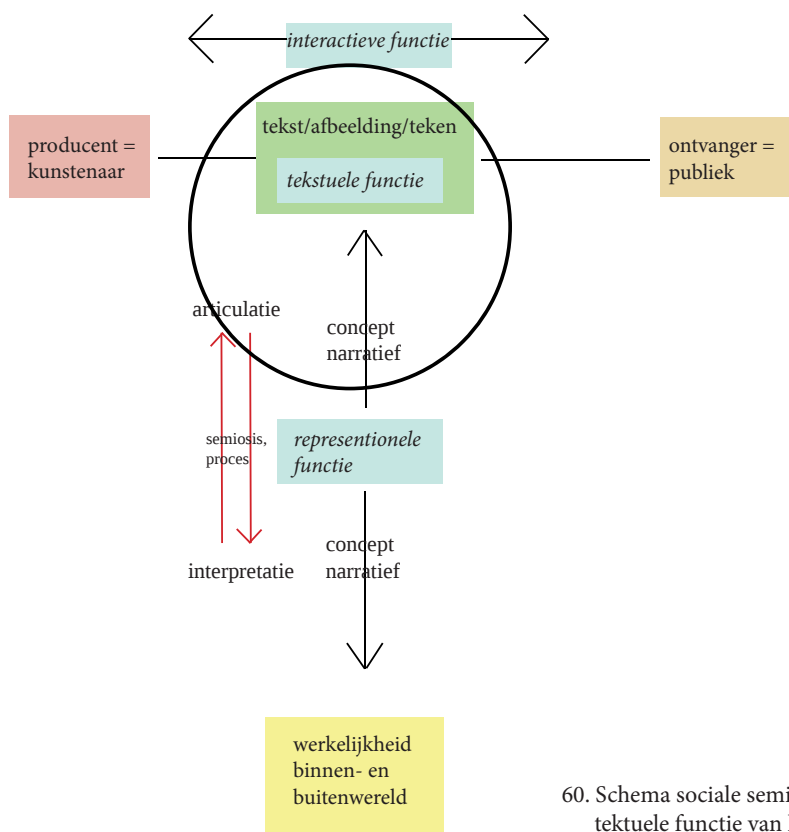
59. Schema Peirceaanse semiotiek

3.3.4 Representionele functie en theorie

Uit de interviews komt naar voren dat de werkwijze van kunstenaars die leidt tot een representatie van de wereld (innerlijk/buitenwereld) ervaren kan worden als een semiotisch proces, aansluitend bij de theorie van Peirce. Bovendien is het een *individueel* proces, waarbij de interpreterende kunstenaar een subjectieve kijk op de werkelijkheid geeft, naar aanleiding van tekens (intrigerende verschijnselen). Dit proces van reageren op de wereld is in zijn geheel hoe de representionele functie

uit de sociale semiotiek een plek krijgt in beeldende kunst. Nieuwsgierigheid en een onderzoekende houding, maar ook een open blik voor wat er in het werk zelf ontstaat, worden aangegeven als basis van het semiotisch proces. De representionele functie verwijst – aldus Kress en Van Leeuwen – naar narratieven en concepten. Inhoudelijk blijken deze echter vaak niet eenduidig maar eerder ambigu te zijn en het wordt door Huberman (2010) zelfs aangeduid als *non-knowledge*.

3.4 De tekstuele functie



60. Schema sociale semiotiek met in de cirkel de tekstuele functie van het werk

In beeldende kunst wordt betekenis in een materiële vorm gegoten: er wordt materiaal en een beeldtaal ingezet om iets uit te drukken.

Bij de tekstuele functie van beeldende kunst gaat het om de manier waarop ideeën en concepten (hoe onderzoekend of twijfelend dan ook) een vorm vinden in het werk. In deze paragraaf wordt gekeken naar hoe kunstenaars hun keuzes in materiaalgebruik en beeldtaal (compositie, kleurkeuze, mate van abstractie, mate van detaillering, zichtbaarheid van de penseelstreek, etc.) formuleren. Het is niet los te zien van wat de kunstenaar uit wil drukken (representatieve functie van de beeldtaal) en wat hij wil communiceren (interactieve functie van de beeldtaal). Zo is een citaat van Mark Manders zowel een uitspraak over een inhoudelijk (representatief) aspect als over de keuze van compositie en materiaal: *Het hoofd heeft aan de ene kant iets gewelddadigs, maar tegelijkertijd is het ook heel vredig en stil. Wat ik steeds interessanter vind is dat die hoofden een soort akkoorden zijn. Als ik de middelste balk een stuk donkerder of een stuk korter zou maken, dan zou het een heel ander hoofd worden. Het is een zuiver akkoord eigenlijk* (Kunstbeeld 4-2013, p. 25).



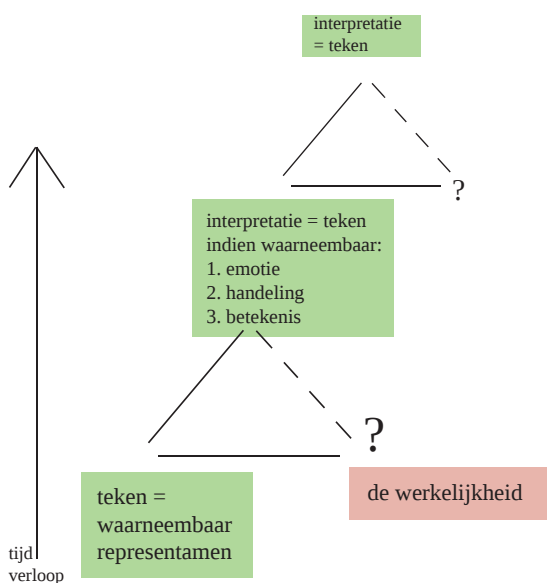
61. Mark Manders: *Untitled* (2010)

Beeldtaal is cultuur- en tijdgebonden (Kress en van Leeuwen, 2006, p. 19), onze kunst zou een eeuw geleden niet begrepen worden en ook niet zo gemaakt worden; de kunstenaars putten uit de beeldtaal die ze ter beschikking staat, ook al passen ze die soms anders toe dan gebruikelijk. Zoals Erik van Lieshout het zegt: *Nou, vaak zijn de dingen heel gewoon hè. Een plaatje, een foto, wat mensen, een gebouw, een onderwerp is heel gewoon maar ik ontwricht het, ja. Ik zet het onder druk. Of ik breng het heel erg... met die animaties kun je ontzettend goed dingen bij elkaar brengen en op z'n kop zetten en omgooien* (Avro Kunstuur, 3-4-2010).

3.4.1 Materiaalgebruik

Materie is een belangrijk aspect in beeldende kunst: het articuleren van betekenis vindt niet plaats in woorden, maar in materiaal. De Engels/Duitse kunstenaar Tony Cragg zei in een interview naar aanleiding van een grote overzichtstentoonstelling in Duisburg (2011): *All sculpture is just the result of thinking with material* (Euromaxx DW-TV, 25-2-2011). Kress en van Leeuwen (1996, p. 215) zeggen hierover: *In visual communication... the material production of a design is not just the execution of something already complete, but a vital part of meaning-making*. De tastbaarheid van het medium waarmee betekenis wordt overgedragen is essentieel: het is geen abstracte drager, maar een materiële. Materiaalgebruik kan ook een 'esthetische' keuze zijn: het komt niet per se voort uit de betekenis die een kunstenaar wil communiceren. Vaak is de beeldtaal individueel en functioneert het als een handschrift: de kunstenaar die altijd schildert, zal gaan 'denken in verf' als hij/zij iets uit wil drukken. Roland Ophuis zegt hierover: *Ik dénk ook gemakkelijk in schilderkunst: het is een denkmal/denkmodel – een visualiteit van het beeld - die me vanzelfsprekend valt en past bij mijn manier van denken* (interview met Van Canneyt, 12-5-2011).

En Kiki Lamers zegt over het kleurgebruik: *En voor mij is het intussen ... zo denk ik, in deze kleuren. Zo zie ik dat voor me* (Avro Kunstuur, 24-4-2010).



62. Schema Peirceaanse semiotiek

Vanuit Peirce bezien: materiaal + reacties op het werk zelf

In de Peirceaanse semiotiek speelt het materieel worden, het zichtbaar zijn van een teken, een essentiële rol voor de volgende stappen. Een teken is een *waarneembaar* teken. Dit kan waarneembaar zijn voor de maker zelf als emotie (een First), dit wordt bevestigd door Ger van Elk: *De eerste inval is altijd een emotie. En dan heb ik een vijand, de grote vijand van mijn werk, dat is de esthetiek* (Kunstbeeld 10-2012, p. 29). De interpretatie die daarop volgt kan weer een volgend teken zijn, als het wederom een waarneembaar teken is, bijvoorbeeld een start van een schets. Materialiteit kan zodoende een rol spelen als uitkomst van de interpretatie van de maker en als uitgangspunt. Tijdens het maken van

een werk, speelt materialiteit en compositie, kleur etc. ook een rol die met de Peirceaanse semiotiek te beschrijven is: de maker reageert niet alleen op een teken, maar ook op het materiaal. In het schema hiernaast is dit zichtbaar gemaakt.

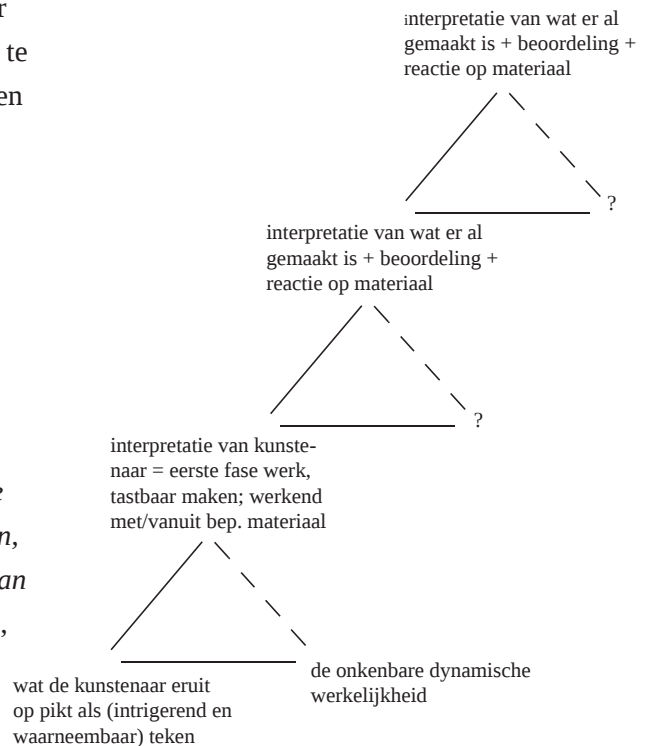
In 16 van de 26 interviews komt het materiaalgebruik ter sprake. Materiaalkeuze kan een reactie zijn op de stappen in het werkproces, zoals een uitspraak van Mark Manders aangeeft: *In eerste instantie had ik die ratten van ander materiaal gemaakt, maar toen bleek dat het echte ratten moesten zijn. Ik heb daar zelf een hekel aan, maar wat moet, dat moet. Als het beeld dat wil, dan heb ik dat maar uit te voeren* (Kunstbeeld 4-2013, p. 25).

Roland Schimmel doet een uitspraak over materiaalkeuze naar aanleiding van al eerder

gemaakt werk, ook hier gebonden aan waar het beeld naar moet verwijzen: *Dus op een gegeven ogenblik werden die nabeelden - die dan heel immaterieel moeten verspringen - dat waren echt een soort van kleiklontjes van dikte op zo'n doek. Ja dat werkt natuurlijk niet, dus toen ben ik overgestapt naar acryl, waarmee je in veel dunnere lagen kan werken, veel beter kan inschatten welke kleur dan.. Dat droogt ook wel iets anders op, maar toch net iets anders dan met olieverf, dus toen ben ik op acryl overgestapt en toen, nog weer later ben ik dat ook als... gaan gebruiken om te spuiten, waardoor je een nog immateriëler beeld kan..., ja nog minder met streek te maken hebt* (interview met Pollet, 13-9-2012).

De materiaalkeuze (tekstueel) hangt vaak samen met wat er uitgedrukt moet worden (representatieve functie). Soms om 'vanzelfsprekende' redenen, zoals Manders zegt: *Als je een figuur maakt, dan maak je die van klei. Dat is heel logisch. Of van zand. Dat is gewoon heel fundamenteel* (Kunstbeeld 4-2013, p. 21). Soms komt het materiaalgebruik voort uit conceptuele overwegingen, zoals Jan Fabre aangeeft: *Recent maakte ik 'A Tribute to Belgian Congo', een serie schilderijen gemaakt uit schildjes van de juweelkever met als thema de gruwelen van Leopold II en Belgisch Congo* (interview met Van Canneyt, 8-4-2011). Dit lijkt een regelmatig terugkerende wisselwerking te zijn, ook voor de andere tekstuele beslissingen (compositie, kleurkeuze, mate van abstractie, mate van detaillering, zichtbaarheid van de penseelstreek, etc): de tekstuele keuzes zijn gedeeltelijk ook representatieve keuzes.

In conceptuele kunst wordt er niet gereageerd op het materiaal. Het werk is helemaal als concept bedacht: de semiosis heeft in het hoofd plaatsgevonden. Zo heeft Sol LeWitt zich vaak beperkt tot aanwijzingen hoe iets gemaakt moest worden. Maar zelfs deze volledig conceptuele kunstwerken



63. Schema Peirceaanse semiotiek

gaan uit van aanwijzingen voor het materiaal en de beeldtaal: de woorden roepen een visualisatie van een beeld op, een suggestie van materiaal.

3.4.2 Beeldtaal

In vrijwel alle gebruikte interviews worden uitspraken over de gebruikte beeldtaal gedaan. Dit is voor een gedeelte van de uitspraken gekoppeld aan het proces: in een bepaalde fase van het proces vraagt het werk om bepaalde tekstuele beslissingen. Verder verwoorden kunstenaars het als er bewust ‘gespeeld’ wordt met de beeldtaal. De overige uitspraken over de beeldtaal gaan vrijwel altijd over hoe een bepaalde inhoud (representatieve functie) leidt tot bepaalde keuzes. Wellicht is het voor het overige zo ‘vanzelfsprekend’ dat het niet genoemd wordt, zoals meestal de taal waarmee we ons uitdrukken te ‘vanzelfsprekend’ is om daar opmerkingen over te maken.

In § 2.4.2.B is uitgebreid ingegaan op de tekstuele functie zoals hij geformuleerd wordt door Kress en Van Leeuwen en de hiervan afwijkende definitie die voor deze scriptie gehanteerd wordt. Het hele boek *The Grammar of Visual Design* kan gezien worden als een beschrijving van de tekstuele functie: het is een uitgebreide omschrijving van de beeldtaal op dit moment, in onze cultuur. Kress en van Leeuwen herkennen in deze beeldtaal alle drie de functies, voor deze scriptie is dit niet de gehanteerde indeling, maar als omschrijving voor de tekstuele functie is het boek zeer waardevol en heel duidelijk.

De beschrijving van Kress en Van Leeuwen wordt dan ook bevestigd door kunstenaars, voor zover hier op in gegaan wordt: juist waar men de beeldtaal bewust hanteert – en er iets over zegt – is dit vaak omdat het *anders* ingezet wordt.



64. Ronald Ophuis: *4 hutu prisoners during their trial, Rwanda 2004* (2010)



65. Ronald Ophuis: *Marches Funèbres*

Kress en Van Leeuwen beschrijven hoe de geloofwaardigheid van een afbeelding – de mate waarin het gezien wordt als ‘realistisch’ - samenhangt met o.a. het kleurgebruik, de detaillering en de scherpte. Ronald Ophuis bevestigt dit: *Het kleurgebruik is inderdaad niet expressief, omdat ik wel degelijk een suggestie van realisme wil bewerkstelligen* (interview met Van Canneyt, 12-5-2011).

De terminologie van Halliday volgend verbinden Kress en Van Leeuwen de blik vanuit het portret op de kijker met de term *demand*: het vraagt iets van de kijker. Afbeeldingen waarop geen ogen de kijker aankijken zijn een *offer*: ze bieden de kijker een blik op een tafereel, ze bieden informatie (Kress en Van Leeuwen, 2006, p. 120). Ook dit wordt bevestigd door Ronald Ophuis (over waarom een personage op een schilderij de toeschouwer aankijkt): *Bij dit meisje met de revolver in de hand wel,*

omdat het bij haar veel minder duidelijk is wat ze gaat doen. Zij is meer een bedreiging naar jou toe. Je moet meer een onderdeel worden van de scene. Bij dat ander werk zou het raar zijn als mensen je aan zouden kijken (interview met Van Canneyt, 12-5-2011).

Een spel met de beeldtaal

Het lijkt tekenend voor de omgang met beeldtaal in de beeldende kunst dat er mee gespeeld wordt, het wordt niet eenduidig ingezet. Uiteraard wordt beeldtaal helemaal niet begrepen als het volledig afwijkt, het blijft een culturele en tijdgebonden beeldtaal, maar juist de afwijkingen maken het werk intrigerend en kunstenaars geven aan hier bewust mee te spelen. Tala Madani zegt over haar werk: *De grote werken spelen met de grote Amerikaanse abstracte kunst, door er met een plotselinge banaliteit menselijke figuren in te duwen (Metropolis M, 2-2009, p. 36).*

Middels de beeldtaal wordt ambiguïteit uitgedrukt, zoals het citaat van Erik van Lieshout al aangaf : *Een plaatje, een foto, wat mensen, een gebouw, een onderwerp is heel gewoon, maar ik ontwricht het (Avro Kunstuur, 3-4-2010).* Ook andere kunstenaars geven iets soortgelijks aan:

Lili Reynaud-Dewar: *..omdat ik graag speel met het idee dat sommige objecten of personen complexe concepten kunnen overbrengen zonder eruit te zien alsof ze dat doel hebben. (Metropolis M, 1-2011, p. 54)*

Jan Fabre: *Dat betekent dat esthetiek en ethiek samen moeten kunnen gaan, want als je enkel esthetiek uitbeeldt, dan is dat niets meer dan make-up. Heel veel van mijn werken verleiden. Je wilt ze aanraken. Dat fysieke aspect is heel belangrijk. Maar wie dichterbij komt, kan inderdaad wel eens weerhaken voelen. Dat is de essentie van het werk. Die weerhaken zullen je raken in je lichaam en geest. Ze zullen wonden creëren in je denken (interview met Van Canneyt, 8-4-2011).*

Bram Hermens: *Ik heb er bewust voor gekozen om de tekening niet helemaal uit te werken, maar gedeeltelijk lineair te houden, zo dat de figuratie als het ware... wat het voorstelt... opengebrouwen wordt. En het gaat dus niet alleen over wat het voorstelt, maar het gaat ook over lijnen en de manier waarop vormen door elkaar vloeien, als het ware (tijdens tekenen Bactrius, muurtekening bij het van Abbe Museum, EudK, 10-11-2011).*

Numen for Use over hun grote projecten (voorbeeld de tape-projecten, zie afbeelding, volledig uit plakband 'gegroeid'): *These forms emerge out of real chaos,*



66. Tala Madani: Red Stripes with Stain (2008)



67. Lili Reynaud-Dewar at Frac Champagne-Ardenne (2010)



68. Bram Hermens: Bactrius (2011)



because first we put some lines like this and then we just go round and get this mathematically, geometrically perfect forms... This is another aspect of our work. What is really, for us, interesting is, that this gap between analogue and digital worlds and we are somehow in this gap. And all this projects, Tape and Numen/light and the Net now, is there on the borders (Artist talk Z33 Hasselt, 4-7-2011).



69 en 70. Numen For Use:
Tape Melbourne (2011)

Hoewel de begrepen beeldtaal het uitgangspunt is, wordt er bewust mee gespeeld.

Proces

Het Peirceaanse model geeft een handvat om het proces te beschrijven als een voortdurend reageren op wat er al staat. Dit is voor de tekstuele beslissingen ook herkenbaar:

Zoals Erik van Lieshout het zegt: Want hier was het eigenlijk af maar hier zat een klein koppie op. En dat was zo vreselijk. Toen ben ik dat hoofd grotergrotergrotergroter owaaaa en ja nu nu klopt het wel. Dus ja ja dat wanneer het af is is.. eigenlijk moet je net zo lang door klooiën tot je niet meer verder kunt (Avro Kunstuur, 3-4-2010).



71. Loréne Bourguignon: *Androgyn* (7) (2002)

Loréne Bourguignon in de catalogus van de Graphosbiennale 2011 (p 94): *Bij aanvang is er sprake van een 'leeg' zelfportret; de distantie tussen mijzelf en het portret is maximaal. Door in dunne laagjes over elkaar heen te schilderen blijft deze distantie lang bewaard, maar al schilderend begint het portret toch een eigen gezicht te krijgen.*

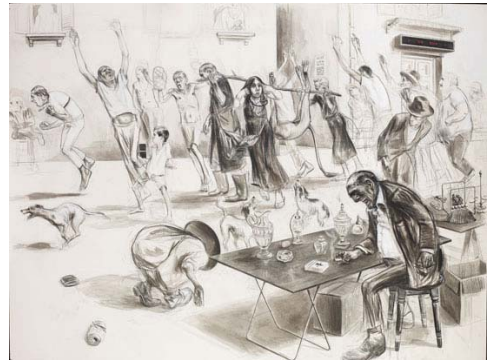


72. Kiki Lamers: *Girls head 3* (2008)

Kiki Lamers vertelt over een vergelijkbaar proces, maar dan omgekeerd: *Uiteindelijk heb ik op het fotografische materiaal ontzettend veel informatie. Daar zorg ik ook voor, dat ze heel goed scherp zijn, met heel veel mogelijkheden erin, dan kan ik terwijl ik schilder heel veel reduceren, tot ik iets over heb, wat voor mijn gevoel een .. tot ik het uitgebeend heb tot de essentie. Ik begin met meer details en dan ben ik een hele tijd bezig met wegdrukken. Alles wat ik niet kan gebruiken, dat druk ik weg. Bijvoorbeeld bij zo'n oog, daar zitten eerst meer details in, daar zitten nog wat lijnen in, dus alle verf zit er eigenlijk al op dan. En dan heb ik een beetje een brede kwast en dan duw ik en trek is zo aan dat schilderij eigenlijk. Weet je wel, door te vegen, dan verdwijnt het steeds en het gebeurt ook dat ik het dan te ver wegduw, dat ik niet genoeg over hou (Avro Kunstuur, 24-4-2010).*

Charles Avery vertelt hoe zijn personages kunnen veranderen: *Ik teken de mensen uit mijn verbeelding, vaak weet ik niet van tevoren hoe ze er uiteindelijk uit komen te zien. Soms teken ik een vrouw die allengs verandert in een man, soms wordt een blanke zwart* (Kunstbeeld, 4-2012, p. 28).

Uit een citaat van Roy Villevoye blijkt dat tekstuele keuzes ook kunnen leiden tot representionele stappen: vanuit – in dit geval – de kleurkeuze, komt een nieuw concept boven drijven: *Toen ik de eerste keer naar Nieuw-Guinea ging was ik volop aan het schilderen en in die tijd maakte ik schilderijen, waarin ik huidskleur als belangrijkste laag gebruikte. En aanvankelijk was dat nageschilderde huidskleur en toen bedacht ik: als ik nou een T-shirt maak waarin ringen zijn gemaakt met huidskleur en degene die het vervolgens accepteert en aantrekt is dan de drager, die maakt ook dat het een heel authentiek en uniek beeld wordt* (Avro Kunstuur, 12-2-2011).



73. Charles Avery: *Untitled*. Van project *The Islanders*



74. Roy Villevoye: *Returning* (1992-1997)

De tekstuele functie blijkt niet alleen een medium om iets uit te drukken, maar een manier waarop betekenis gegenereerd wordt. Voor de kunstenaars is het materiaal en de beeldtaal, het doorwerken, aanpassen, blijven tekenen en wegvegen onderdeel van de semiosis, de betekenisvorming.

Persoonlijk en universeel

Opvallend is dat juist in de kunst en de literatuur het heel persoonlijke en gedetailleerde ingezet kan worden om universele waarden en begrippen uit te drukken. Jan Fabre bijvoorbeeld stelt dat hij zichzelf gebruikt als ‘mens in het algemeen’ (*Ik ben als een ander, ik ben die ander!*). Het *Dagboek van Anne Frank* vertelt meer dan alleen een verhaal van een meisje in Amsterdam, het is een universeel verhaal van onderdrukking, daarom is het interessant voor lezers in de hele wereld. In de beeldende kunst is dit gegeven terug te vinden in diverse vormen. De gedetailleerde foto's van Rineke Dijkstra verwijzen naar universele typen, het schilderij *De dood van Marat* (1793) van David vertelt zowel over één gebeurtenis en één protagonist, als over de Franse Revolutie en dood en lijden in het algemeen (het werk heeft een connotatie met piëta's). Misschien is dit wel typerend voor beeldend werk: een ‘algemeen portret’ bestaat nauwelijks. Het tekenen of schilderen van ‘de mens’ geeft direct al invulling (al is het maar mannelijk of vrouwelijk). Abstracte begrippen worden in de kunst vaak uitgedrukt met een grote mate van specifieke detaillering. In het artikel *Know-how and No-how* van Maharaj (2009) over artistiek onderzoek, wordt dit benoemd als de ontoereikendheid van de ‘universal/particular polarity’. Hij haalt het voorbeeld aan van Duchamps *Large Glass Project* (1915-1921) en Hockneys onderzoek naar categorieën van zien (regimes of seeing) *Secret Knowledge*. Beiden zoeken een ‘universele methode’ die ‘probably only applicable [is] to individual works’.



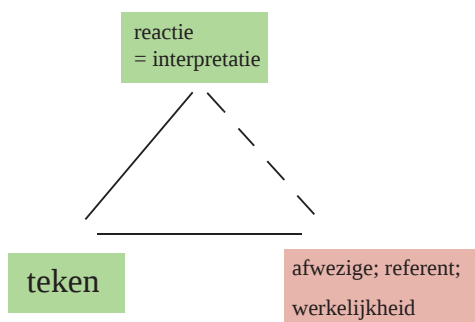
75. Sophie Calle: *Pas pu saisir de mort* (2007)

Een opmerkelijk voorbeeld van de mix van het individuele/gedetailleerde met het universele is terug te vinden in het werk van Sophie Calle. Haar werk blijkt te kunnen communiceren (interactieve functie) over het universele door het heel persoonlijke te verbeelden (representatieve functie). In een stukje tekst over deze kunstenaar op de website van De Pont staat: *Het meest ontroerend komt het onvermogen om leven en dood werkelijk te vatten naar voren in het werk 'Pas pu saisir la mort' (2007)*. In het videowerk zijn de laatste twintig

minuten te zien van het leven van haar moeder. Het kan door de kijker ervaren worden als een universeel gegeven (zo wordt het ook beschreven op de website van de Pont), als iets wat een ieder aangaat, terwijl het werk juist heel persoonlijk en intiem is.

Persoonlijk en universeel in de theorie

In *Reading Images, the Grammar of Visual Design* (Kress en Van Leeuwen, 2006, 154-174) wordt er een rechtstreeks verband gelegd tussen de mate van abstractie van een afbeelding en de mate van abstractie van de betekenis die gecommuniceerd wordt. Zo verbeeldt een wetenschappelijke tekening van een hoofd geen individueel hoofd, maar een 'algemeen' hoofd en vertoont om die reden een grote mate van abstractie; er zijn geen individuele kenmerken aan te wijzen, het is geen specifiek persoon, maar een mens in het algemeen. Een tekening van een vogelsoort in een vogelboek is een 'neutrale' vogel, in een 'neutrale' houding, waarbij zoveel mogelijk soortkenmerken getekend zijn, maar zo min mogelijk individuele kenmerken. Voor beeldende kunst lijkt deze indeling niet altijd op te gaan: kunstenaars kunnen hiermee spelen en het zelfs omdraaien, zoals in het werk van Sophie Calle; het meest individuele kan universeel zijn. Wat wellicht als begrijpelijke categorisering toepasbaar is op andere vormen van beeldgebruik (illustraties bij teksten bijvoorbeeld), voldoet niet voor beeldende kunst.



76. Peirceanse semiotiek

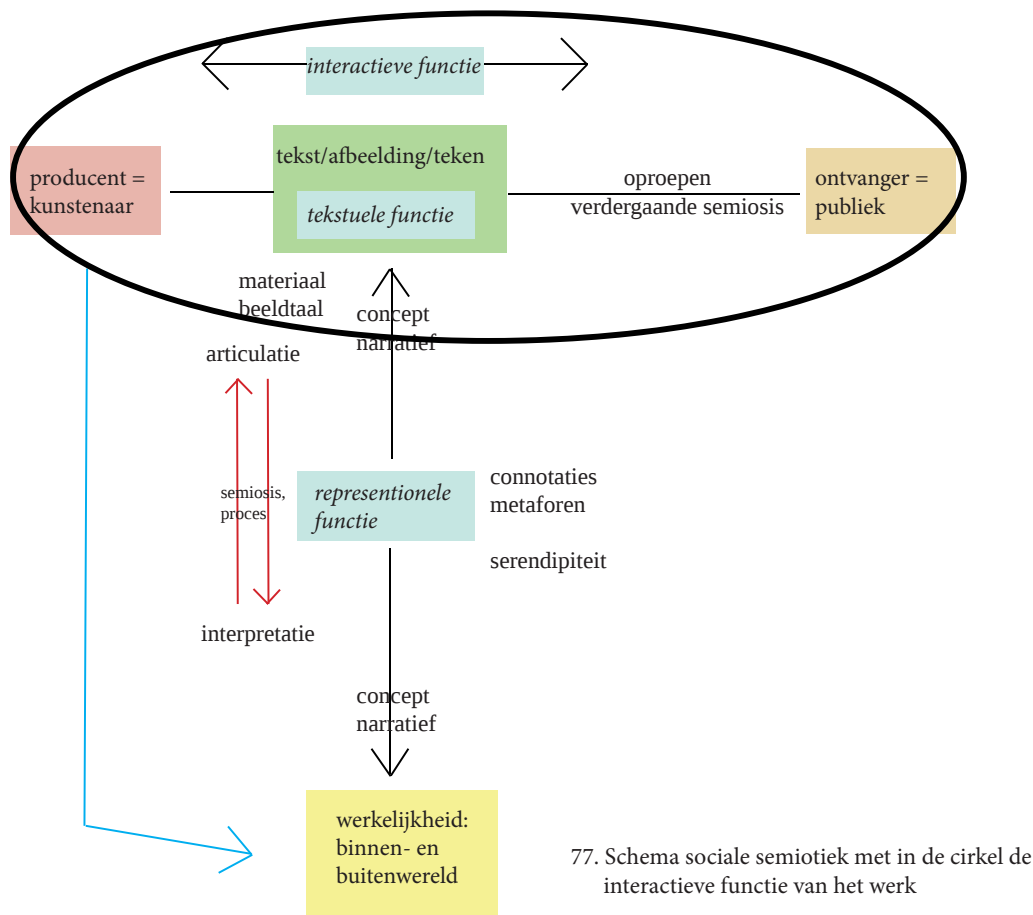
Het subjectieve karakter van de beeldende uiting – ook als het thema universeel is – past zowel bij de Peirceanse als bij de principes van de sociale semiotiek. In de Peirceanse semiotiek is juist de driedeling essentieel: de interpretatie kan per persoon behoorlijk uiteenlopen bij dezelfde referent: het is een individuele interpretatie, waarbij de voorkennis en subjectiviteit van degene die interpreteert van belang zijn. De referent wordt weliswaar aanwezig gesteld in het teken, maar de individuele interpretatie hiervan zorgt voor de reactie. Zo ook als een kunstenaar een persoonlijk verhaal toont – zoals Sophie Calle met de video van haar stervende moeder – kan dit door de kijker geïnterpreteerd worden als een universeel verhaal, in dit geval over sterven.

3.4.3 Over de tekstuele functie

Materiaal en tekstuele eigenschappen spelen een belangrijke rol in de betekenis(vorming) van het werk: het is geen abstracte drager, maar een zichtbare. Zowel bij materiaalgebruik (3.4.1) als bij beeldtaal (3.4.2) blijkt de Peirceaanse semiosis te herkennen: de maker heeft de mogelijkheid steeds te reageren op wat er al staat en daarmee zijn resultaat bij te stellen. Juist het zichtbaar en materieel maken, maakt dit mogelijk, aansluitend bij de theorie van Peirce. Dit betekent dat de *vorming van betekenis* niet los te zien is van het zichtbaar en materieel maken. Bovendien is de gehanteerde beeldtaal op zijn beurt niet los te zien van de begrepen beeldtaal binnen een bepaalde culturele context (sociale semiotiek). Kunstenaars denken min of meer in de beeldtaal en ‘in materiaal’ – zoals een schrijver in woorden denkt. Verder blijkt dat kunstenaars geneigd zijn hiermee te spelen, het soms net anders in te zetten dan gebruikelijk is. In de interviews wordt het gebruik van de beeldtaal voornamelijk verwoord als er bewust mee gespeeld is.

3.5 Interactieve functie

..het schilderij kan ons...leren om op een nieuwe manier naar de werkelijkheid te kijken. (Ankersmit, 1996, p 17).



De interactieve functie van beeldende kunst is het veld van de communicatie met de toeschouwer. Uit voorgaande paragrafen bleek al enigszins dat kunstenaars aangeven niet iets eenduidigs te willen communiceren: het betreft een vraag, een twijfel, iets verontrustends, verwijzingen naar meerdere – soms zelfs tegenstrijdige – concepten, etc. Dit heeft invloed op de manier waarop de ‘normale’ beeldtaal gebruikt wordt. De ‘grammatica’ zoals beschreven door Kress en Van Leeuwen is van de ene kant heel belangrijk om begrepen te worden en wordt aan de andere kant onder druk gezet, vervormd en juist ambigue toegepast. Er wordt mee gespeeld, wat een invloed heeft op wat er gecommuniceerd wordt en hoe.

3.5.1 Oproepen, niet uitleggen

De curator Huberman (curator Contemporary Art Museum St. Louis) verwoordt de communicatieve functie van kunst als volgt in het artikel *I (not love) Information* (Huberman, 2007):

In art, what matters is curiosity, which in many ways is the currency of art. Whether we understand

an artwork or not, what helps it succeed is the persistence with which it makes us curious. Art sparks and maintains curiosities, thereby enlivening imaginations, jumpstarting critical and independent thinking, creating departures from the familiar, the conventional, the known.

De beeldend kunstenaars uit de documentanalyse lijken zich hier grotendeels bij aan te sluiten, ze communiceren met hun beelden, maar *niet te eenduidig, het is geen pamflet* (Maria Roosen). Het oproepen, niet uitleggen van een idee of een narratief wordt vaak als communicatief doel/middel genoemd: het werk staat open voor verdere interpretatie, het hoeft niet eenduidig begrepen te worden. Bill Viola zegt hierover: *So, and I don't want to specify this image and lock it in. For me images have their life because they are [...] and free floating and that's what I want them to be, so.. I've probably said to much already* (interview met Kidel, 26-3-2010).

Agnes Meyer-Brandis vertelt dat ze wil dat haar werk twijfel oproept over algemene waarheden: *My installations provide a unique experience in which we can confront commonly known realities and beliefs, and put them into question through an intense sensory experience. My art is situational and subjective, everyone decides for themselves, what he/she wants to believe, even if it is only for a very short moment* (interview met Debatty, 2-11-2006).

Simon Starling benadrukt dat hij nieuwsgierigheid wil oproepen, de verbeelding wil aanspreken: *... trying to make the work magnetic enough or something for people to stay with it and to live with it and to then engage with this constellation of stories and ideas that surrounds it all, and that the object, you know, the shed in the museum in Basel, it's a kind of... yeah, it's sort of carrying that stuff with it, I mean not in an explicit way, but the scars and the holes and the marks are like some strange cipher or something for gaining access to the bigger picture, the bigger project...* (Art and Research Vol.1, no 1, 2006/2007).



78. Simon Starling: *Shedboatshed* (2005)



79. Damian Hirst: *Pharmacy* (1992)

Grenzen oprekken, verwarren, het bevragen van het bekende, de formulering van Huberman is terug te vinden in de uitspraken. Zo zegt Tala Madani: *Ik denk wel dat het belangrijk is om je eigen grenzen en die van de maatschappij op te rekken; om bepaalde opvattingen uit te dagen, vooral nu het conservatisme overal regeert* (Metropolis M, 2-2009, p. 36).

Damian Hirst vertelt over de installatie *Pharmacy*: *You know, with the pharmacy installation, I wanted to get a pharmacy in an art gallery, but in a way you actually think you are in a pharmacy. Just to.. not just confuse you, to make you question everything* (Walkthrough in Tate Modern, 4-4-2012).

Het werk moet iets oproepen, dat kan door te schuren, ontwrichten, waarheden te bevragen, paradoxen te tonen en dit eventueel via een schok:

Adel Abdesamed: *Deze acts en beelden die ik maak moeten komen als een schok. Een schok die op ons netvlies gebrand staat en nooit zal verdwijnen* (Kunstbeeld 9-2012, p. 25).



80. Damian Hirst voor *The immortal* at Tate Modern, 2012

En hier sluit Damian Hirst zich bij aan als hij vertelt over hoe hij door het tonen van een gigantische haai (*The Immortal*) vooral wil dat bij het publiek iets van de bij een ieder aanwezige doodsangst oproepen wordt:

...it got to be big enough to eat you and then in a volume of liquid it would be big enough to frighten you. Because, the fear of.. I remember walking through Richard Serra, the Saatchi Gallery and just thinking, halfway through, 'God, this could fall on me and kill me', so being physically frightened of a sculpture. You know the fear of this shark is an unreasonable fear. But it's a good way to

kind of tap into that fear of death, which is probably reasonable fear. And large volumes of water are quite frightening anyway.. (Walkthrough in Tate Modern, 4-4-2012).

Uit de citaten blijkt dat veel kunstenaars aangeven dat ze niet zozeer een denkbeeld zo duidelijk mogelijk willen communiceren, maar eerder iets op willen roepen wat bij de kijker kan ontstaan. Bovendien gaat het dikwijls om meervoudige ideeën, twijfel, vragen en paradoxen.

De rol van de kijker

Goede kunst is soeverein en komt tot leven via de ogen en het brein van de toeschouwer. Eigenlijk is het een soort geheim verbond (Jan Fabre, interview met Van Canneyt, 8-4-2011).



81. Ronald Ophuis: *Screbrenica II* (2006)

Ronald Ophuis legt uit waarom zijn werk toch anders is dan mediabeelden over (voormalige) oorlogsgebieden:

In mijn beleving is het belangrijk om een traagheid van kijken te introduceren. Bij mijn werk betekent dat o.a. een doorwerkte schilderheid. De toeschouwer verhoudt zich dan niet alleen tot het onderwerp, maar ook tot de techniek, waardoor je als het ware een adempauze inlast. Je creëert tijd, omdat de belever het niet ineens op zich kan nemen, waardoor het onderwerp meer tijd krijgt zich te manifesteren (interview met Van Canneyt, 12-5-2011).

Juist door het oproepen in plaats van het expliciet maken, lijkt het erop dat de kunstenaars veel ruimte laten voor de kijker. Wat er gecommuniceerd wordt is de uitnodiging de normale blik even te vergeten, een bevragen van en een twijfel aan de vanzelfsprekendheden toe te laten.

Anke Coumans (2009, p 63) verbindt – in navolging van Sjklovski en Flusser – het artistieke beeld aan het verlengen van het waarnemingsproces. Dit wordt tweegebracht door zowel de vorm (het moet niet te makkelijk zijn) als de inhoud, waarbij de verhouding tussen vervreemding en herkenning ervoor zorgt dat de blik van de toeschouwer gevangen en vastgehouden wordt. *Herkenning vangt de blik, vervreemding houdt hem vast* (p. 63). Het betekenisvormingsproces van de kijker wordt belangrijker, oftewel: het beeld roept op tot betekenisvorming, het maakt niet expliciet iets duidelijk, is niet programmatisch. De Peirceaanse semiosis gaat verder bij de kijker.

3.5.2 Plek in de maatschappij, plek in de kunstgeschiedenis

Uit de gebruikte interviews blijkt dat de kunstenaars zich bewust bezighouden met de plek van hun kunst en kunst in het algemeen in de maatschappij. In 20 van de 26 interviews worden hier uitspraken over gedaan.

Ophuis: *Een kunstwerk heeft absoluut een functie...Het is een behoefte om te dialogiseren. Daar is de schilderkunst ook mee begonnen, om mensen mee te betrekken in het verhaal, zeker de geestelijke schilderkunst: als propagandamiddel van het geloof. Zo functioneert het nog steeds. ..Als mensen een kunstwerk kopen – los van hun verslaving om de daad van het verzamelen - heeft het een functie binnen een gemeenschap* (interview met Van Canneyt, 12-5-2011).

Starling: *It's about trying to find a kind of space between a sort of poetic notion and a political one, for those two poles, if you like, to always be in dialogue* (interview met Birrell, *Art and Research* Vol.1, no 1, 2006/2007).

Abdessemed zegt, specifiek over zijn eigen plek als kunstenaar in de maatschappij: *Veel curatoren willen mijn werk opnemen in groepstentoonstellingen over Afrika en de Arabische wereld en dat is verontrustend. Ik ben geen postkoloniale kunstenaar* (Kunstbeeld 9-2012, p. 26).

Verder positioneert een groot deel van de kunstenaars zijn werk ten opzichte van eerdere kunstuitingen, zoals het werk *Emergence* van Bill Viola een relatie aangaat met schilderijen over de graflegging van Jezus, Bram Hermens verwijst naar tekenstijlen van weleer in het werk *Bactrius*, Erik van Lieshout bij de Manifesta verwees naar Mondriaan en het modernisme, Tala Madani naar de 'grote Amerikaanse abstracte kunst'. In de interviews leggen 15 van de 26 kunstenaars een verband tussen hun werk en bestaande en historische kunststijlen.

Damian Hirst: *It's just the desire to make art more real and about something important. I kept thinking, I love minimal art, but I kept thinking it's not about anything. You see that kept frustrating me* (Walkthrough in Tate Modern, 4-4-2012).

Lili Reynoud Dewar: *..ik weet wel dat het idee mijzelf te zien als conceptuele kunstenaar niet geheel vrij is van een zekere dubbelhartigheid. Ik weet heel goed dat mijn werk er niet uit ziet als conceptuele kunst. Maar, ten eerste ben ik er niet zeker van of conceptuele kunst alleen gezien*

moet worden binnen de beperkingen van haar veronderstelde neutraliteit en reductionisme. En ten tweede kan ik nogal wantrouwig staan tegenover de conceptuele of minimalistische kunstesthetica (Metropolis M, 1-2011, p. 54).

Mark Manders: *Ik heb eigenlijk gemaakt wat er in die tijd [jaren '20] gemaakt had moeten worden. Als je in de kunstgeschiedenisboeken kijkt is dit volgens mij precies wat mist. Maar ik leefde toen niet, dus ik heb het nu pas kunnen maken (Kunstbeeld 4-2013, p. 24).*

Teun Hocks echter, verwijst naar het surrealisme, maar vooral om aan te geven dat zijn werk toch anders is: *..ik ben er wel een bewonderaar van, maar ik wil er wel bij weg blijven. Ik vind dat surrealisme allang geweest is, je moet toch met iets anders komen (Kunstenaarsgesprekken, 12-5-2011).*

Het lijkt erop dat naast de communicatie met de kijker, de interactieve functie vanuit kunstenaars vaak ingevuld wordt als communicatie ten aanzien van 'de maatschappij' en 'de beeldende kunst'. Dit heeft een flinke overlap met zowel de tekstuele als de representatieve functie.

Op het werk van kunstenaars wordt gereageerd en dat kan ook invloed hebben. Avery vertelt hierover in verband met de kleding van de figuren op zijn tekeningen: *Men categoriseert mijn werk als van een bepaalde tijd, vanwege de Edwardiaanse kleding van de mensen. Ik ben gevoelig voor die kritiek, dus pas ik hun kleding aan, voeg mobiele telefoons toe (Kunstbeeld, 4-2012, p. 28).*

AA Bronson (General Idea), na hun verhuizing van Canada naar New York: *Om ook maar enigszins aansluiting te hebben bij het publiek in New York, om het werk nog enige betekenis mee te geven, moesten we ons volledig heroriënteren op onze werkwijze (Metropolis M 1-2011, p. 38).*

Hier tegenover staat het antwoord van Mark Manders als gevraagd wordt of hij het belangrijk vindt dat de bezoekers herkennen wat hij aan het doen is: *Dat maakt me echt niet uit...Natuurlijk vind ik het fijn als mijn werk belangrijk is voor andere mensen. En het is belangrijk om mijn geboorteland te kunnen vertegenwoordigen [bij de Biënnale in Venetië]. Maar ik probeer voor mezelf een mooie expositie te maken (Kunstbeeld 4-2013, p. 26).*

3.5.3 Interactieve functie en theorie

Beeldende kunst communiceert niet eenduidig; uit de interviews blijkt dat kunstenaars bewust het eenduidige vermijden. Het werk moet een reactie bij de kijker oproepen, niet zozeer expliciet iets vertellen. Dit is vanuit de Peirceaanse semiotiek te begrijpen als een aanzet tot verdergaande semiosis door de kijker. Kunstenaars blijken zich te positioneren in de maatschappij en in de kunstgeschiedenis, alsof ze communiceren met een abstracte entiteit. Vanuit de sociale semiotiek is dit heel vanzelfsprekend: een mens is geen eilandje, de kunstenaar is geen eenling maar onderdeel van de geschiedenis, van de (kunst)wereld en zoekt naar zijn positie daarin.

3.6 Dynamiek: connotaties en metaforen

In de sociale semiotiek wordt er van uit gegaan dat het (beeld)taalsysteem voortdurend verandert, omdat het gebruik invloed uitoefent op de relaties tussen en de betekenissen van de tekens. Van Leeuwen (2005) beschrijft nieuwe metaforen en nieuwe samenstellingen van connotaties-dragende elementen als mechanismen achter deze dynamiek. Uiteraard is het onmogelijk uitspraken te doen over veranderingen op macroniveau vanuit interviews over individuele werkwijzen, maar het is wel interessant of er iets van terug te vinden is: in hoeverre zijn kunstenaars bezig met connotaties en metaforen?

3.6.1 connotaties

Door te verwijzen naar andere cultuuruitingen, te citeren of te parafraseren, worden er connotaties opgeroepen: het bekende element is al betekenisdragend en neemt een veld aan associaties mee.

Zo verwijst het werk van Tala Madani zowel naar het minimalisme (stripes), als naar de populaire smileys om met behulp van de opgeroepen connotaties een idee te communiceren:

Tala Madani: *De grote schilderijen spelen met stijlfiguren uit de westerse schilderkunst en gebruiken deze om commentaar te geven op nieuwe sociale ontwikkelingen. De dun geschilderde blauwe en rode strepen doen denken aan de Amerikaanse minimalistische traditie en Jasper Johns' Flag-schilderijen. Het uitpuilende gezicht dat door de smiley heen breekt en de lijnen die veranderen in druppels, spelen met het falen van die ideologie* (Metropolis M, 2- 2009, p. 39).

Verwijzingen naar ander cultuuruitingen

In de interviews verwijzen de kunstenaars veel naar andere cultuuruitingen. Het blijkt een inspiratiebron te zijn die soms heel duidelijk in het werk terug te herkennen is (In *Emergence* van Bill Viola bijvoorbeeld, blz 49). In de video *Autoxylopyrocycloboros* van Simon Starling, gaat de kunstenaar met het bootje *Dignity* Loch Long op (marinebasis en vredeskamp op de oevers). Het bootje vaart op zijn eigen hout als brandstof, dus verdwijnt langzaam maar zeker, tot de restanten zinken. Simon Starling verwijst in het interview enkele malen naar Bas Jan Ader, de kunstenaar die in 1975 met een



82. Tala Madani: *Smiley* (2008)



83, 84. Simon Starling *Autoxylopyrocycloboros* (2006)

bootje de Atlantische Oceaan over ging steken en nooit aangekomen is. Hij voegt eraan toe: *Bas Jan Ader was also the fall guy too, riding his bike into a canal, trying to cross the Atlantic in a ridiculously small boat. The title of this project too, with its nod to alchemy, suggests an out-moded philosophy. To me alchemy is particularly interesting when understood in terms of process and not product. It's not really about attaining gold from base metals but rather the mental space that that process allows – that utopia, if you like. Process over product, that's the key* (interview met Birrell, *Art and Research* Vol.1, no 1, 2006/2007). In het werk zitten dus heel veel verwijzingen, de één herkenbaarder dan de ander. De representionele functie is een optelsom van alle verwijzingen, waarbij een gedeelte kan bestaan uit verwijzingen naar andere cultuuruitingen, oftewel allusies die verbonden zijn aan connotaties.

Adel Abdessemed verwoordt deze 'aanwezigheid van bronnen' als volgt: *Ik heb een encyclopedie van beelden in mijn hoofd. Zo kan ik een conversatie hebben met Masaccio, soms met De Montaigne. Ik kan praten met Titiaan, Beuys, Palermo of met Pollock. Ik kan ook spreken met Nietzsche. Een beeld in mijn hoofd kan een afbeelding zijn van Tassili [hoogplateau in Algerije met prehistorische grotkunst, red.], maar ook de WK finale van 2006. Voor mij is het hele leven een reservoir van beelden, waar we uit kunnen putten en aan toe kunnen voegen...*
Toen ik Materazzi zag vallen na een kopstoot van Zidane, zag ik in mijn encyclopedie onmiddellijk de gelijkenis met de val uit het paradijs (Kunstbeeld 9-2012, p. 25).

Er is een groot potentieel aan afbeeldingen beschikbaar, zowel nieuwe als oude, die allemaal een veld van connotaties met zich meedragen.

Jan Fabre laat *Prometheus* van Ayschylos bewerken om iets over de hedendaagse politiek te zeggen, waarmee hij de connotaties van het klassieke drama meeneemt om iets te zeggen over hedendaagse fenomenen: *Want wie hebben we vandaag in Vlaanderen als held? Bart De Wever. Dat is een valse held. Een gevaarlijke zelfs. In een volgend stadium heb ik aan schrijver Jeroen Olyslaegers gevraagd om 'Prometheus van Aischylos' opnieuw te bewerken. Prometheus is de man die het vuur van de goden stal en aan de mens heeft gegeven. Uiteindelijk betekent net dat creativiteit: risico, subversiviteit, schoonheid, passie en anarchie* (interview met Van Canneyt, 8-4-2011).



Citeren

Kunstenaars kunnen ook letterlijk gebruik maken van beeldmateriaal dat 'aanwezig' is. Volgens de sociale semiotiek is dit de manier waarop mensen betekenis overbrengen: men put uit de bronnen die er zijn. Het citeren uit andermans werk om iets te zeggen is een tekstueel gebruik van andere cultuuruitingen. Een fraai voorbeeld van het letterlijk gebruik van oude afbeeldingen wordt gegeven door Pieter Alewijns:

I start off mostly with copies of old gravures and drawings or pictures of the 19th century. And I start cutting and pasting like a collage and that's mostly where I start off the picture (Van

85. Pieter Alewijns: Integral Heart Repair

Gennip, Documentary, 24-4-2009).

De grote haai van Damian Hirst (*Death in the Mind of Someone Living*) blijkt ook een 'citaat' te zijn: *And than obviously when I was a kid I had seen Jaws. I thought, why can't we do a big shark?* (Walkthrough in Tate Modern, 4-4-2012).

Het tijdschrift FILE, uitgebracht door General Idea van 1972 tot 1989, was een parodie op het tijdschrift LIFE. AA Bronson vertelt: *In zekere zin heeft LIFE het human interest verhaal bedacht. Met FILE kon General Idea LIFE nabootsen. Het stond tussen andere bladen in het rek en mensen pakten ons blad omdat het er vertrouwd uitzag* (Metropolis M 1-2011, p. 35).



86. General Idea: File Magazine Vol. 4 nr 3

Bestaande cultuuruitingen als Third

Uit voorgaande blijkt dat kunstenaars citeren uit, verwijzen naar en gebruik maken van bestaande beelden als uitgangspunt of als betekenisdragende eenheid. In de communicatie met de kijker vervullen deze verwijzingen naar andere cultuuruitingen hun rol als allusies en connotaties: het zijn tekstuele middelen om een verhaal, een concept, een bepaalde sfeer op te roepen. Tala Madani gebruikt zo de stijlfiguren uit de schilderkunst, Bram Hermens gebruikt herkenbare beeldelementen uit de kunstgeschiedenis en foto's uit de kranten: *De hele compositie is opgebouwd ... met name door de twee ruiters, een Oosterse en een Westerse ruiter en die zijn allebei eclectisch vormgegeven, dat wil zeggen dat ze voor een deel gebaseerd zijn op Hellenistische ruiters; het is voor een deel gebaseerd op Hellenistische oorlogsvoering en voor een deel op de actuele situatie, onder andere in Afghanistan, de clash van culturen* (EudK, 10-11-2011).



87. Bram Hermens werkend aan *Bactrius* (2011)

De maker van een kunstwerk is ook een toeschouwer van andere cultuuruitingen, zoals al besproken is op blz 16 en hij zet de semiosis voort. Uit bovenstaande voorbeelden blijkt dat andere cultuuruitingen min of meer als symbool ingezet kunnen worden. Bepaalde kunststijlen en bekende afbeeldingen zijn een conventie geworden: de maker en de kijker begrijpen de verwijzing: het is een Third geworden, volgens de Peirceaanse semiotiek. Volgens de principes van de sociale semiotiek zou het iets anders verwoord worden: de bekende afbeeldingen hebben een invloed gehad op de beeldtaal en de kunstenaar put uit de mogelijkheden die hem tot zijn beschikking staan om betekenis te communiceren. Dit kan soms beter door een bekende afbeelding of beeldtaal in zijn geheel te parafraseren of er anderszins naar te verwijzen. Dit kan vervolgens een factor zijn in de dynamiek van de beeldtaal.

3.6.2 Metaforen



88. Jaques-Louis David: *De dood van Marat* (1793)

Uit voorgaande blijkt dat connotaties en allusies een grote rol kunnen spelen. In kunstwerken kan worden verwezen naar andere kunstwerken en afbeeldingen. Zoals Erik van Lieshout's werk bij de Manifesta naar werk van Mondriaan, naar 'iconische beelden' (zoals de moord op Pim Fortuyn, ook door Erik van Lieshout). Dit is niet iets nieuws: *De dood van Marat* van David (1793) verwijst naar de politieke moord op zijn vriend Marat én naar piëta's. Dit zijn allusies, het is de in een bepaalde context begrepen beeldtaal. *De dood van Marat* is ook een metafoor: David vergelijkt de dood van zijn vriend met de dood van Jezus, daarmee aangevend dat het een offer is, dat Marat een goed mens was, etc. het is een *gedeeltelijke* overeenkomst: David wilde niet zeggen dat Marat gekruisigd was of over water kon lopen. Hij was uiteraard slechts gedeeltelijk als Jezus. Bepaalde eigenschappen worden gedeeld. Metaforen zijn vergelijkingen, parallellen tussen verschijnselen die op een bepaald vlak overeenkomst vertonen.



89. Jan Fabre bij Kröller Müller 2011

De rol van metaforen

In het beeldenpark van het Kröller-Müller stonden in 2011 achttien hoofden van Jan Fabre, uitgebeeld op verschillende leeftijden (tussen 20 en 80 jaar) en ieder hoofd met een uitgroeijsel dat niet bij de mens past: hoorns, geweien, oren en tanden. Jan Fabre zegt zelf over het werk:

Al die geweien zijn een soort kronen, antennes, maar evengoed verdedigingsmechanismes. Het is een soort onderzoek van het landschap van de fysionomie.

Fabre verbindt hierin het metaforische aan het onderzoekende. Bovendien stelt hij zijn zelfportret te gebruiken als 'de mens' (metonymisch):

Mensen die mijn lichamelijke als ijdelheid bestempelen blijven aan de oppervlakte. ... Elk mens moet sterven. Ik ben als een ander, ik ben die ander! De thema's zijn een soort maskers (interview met Van Canneyt, 8-4-2011).

Bij de documentanalyse valt het op hoeveel metaforen kunstenaars gebruiken. Bij Starling is de slapstick een metafoor voor de zinloosheid en zelfdestructie van de marinebasis en het vredeskamp, wat hij vervolgens weerspiegeld ziet in het werk van Bas Jan Ader en zo tot een eigen metafoor komt. Het lijkt erop dat metaforen een heel belangrijke rol spelen in zowel de interpretatie als de articulatie van betekenis in de beeldende kunst. In de interviews doen 17 van de 26 kunstenaars uitspraken over metaforen die ze gebruiken – vaak alsof het vanzelfsprekend is deze metaforen te zien.

Ger van Elk: *Steeds gaan kunstwerken over het perspectief, de horizon en een verdwijnpunt. Maar*

ook over de emotie van het verdwijnpunt, van verdriet, van afscheid nemen. *Perspectief en afscheid kun je over elkaar leggen* (Kunstbeeld 10-2012, p. 28).

Abdessemed: *Ik ken niets dat zonder geweld is. De ontmoeting is heel gewelddadig. Het afwisselen van dag en nacht is gewelddadig. Ieder dag van ons leven zijn er wel twee kometen die op elkaar knallen en exploderen* (Kunstbeeld 9-2012, p. 27).

Avery: *Deze globe stelt het universum voor, het eiland is de wereld. Alles is eigenlijk eendimensionaal. De polen vallen samen, als singulariteiten. In het noorden bevindt zich het analytisch spectrum* (Kunstbeeld 4-2012, p. 27).

Bill Viola: *So, if I look at this from the point of view of our contemporary eye, it's the aftermath of the drowning. It's two women pulling a limb lifeless figure out of the water. If I look at it from the inner, with the inner eye, what I see is a birth, of water overflowing and a young man who is practically naked being taken out by women, almost in the function of midwives, of bringing a being into the world* (interview met Kidel, 26-3-2010).

Erik van Lieshout: *...want Rem Koolhaas heeft ongelooflijk veel power. Ik heb hem proberen te verbinden met andere politici* (Avro Kunstuur, 3-4-2010).

Bram Hermens: *Het thema van de hele tekening is eigenlijk 'strijd', de universele strijd in de klassieke Griekse zin, de strijd als vader van alle dingen. Dus je zou het ook als de strijd van de elementen kunnen zien* (EudK, 10-11-2011).

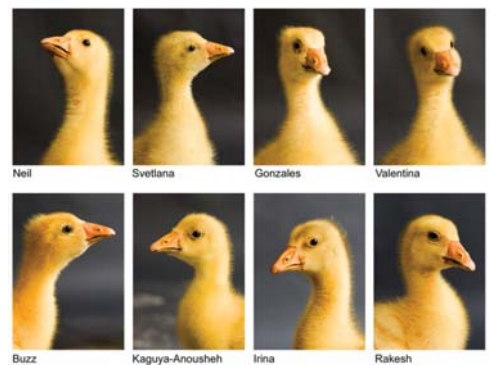
De citaten geven aan dat de kunstenaars een beeld/kennis/concept overhevelen van het ene domein naar het andere. Een heel illustratief en extreem ver doorgevoerd voorbeeld hiervan is het nieuwste project van Agnes Meyer-Brandis *The Moon Goose Experiment*. Het is gebaseerd op het boek *The Man in the Moone*, van Godwin (1562-1633). Meyer-Brandis zet een volledig trainingsprogramma op voor ganzen als toekomstige astronauten. Al vanaf het uitkomen van de eieren worden ze onderworpen aan de meest uiteenlopende trainingen en groeien zo op 'als volwaardige astronauten' om later naar de maan te kunnen vliegen. Meyer-Brandis hevelt hier heel letterlijk alle begrippen over van het ene domein in het andere (training ipv conditionering; expedities ipv wandeltochtjes; een simulatiehabitat; trainingskamp ipv ganzenhok etc.).



90. Bill Viola: *Emergence* (2002)



91. Bram Hermens aan het werk in het Van Abbemuseum, 2011



92. Agnes MeyerBrandis: *Moon Goose Experiment* (2013)

Een fascinerende combinatie van ‘pregnant moment’ en metafoor is terug te vinden in een uitspraak van Erwin Olaf (Kunstbeeld 11-2011, p 29) als hij vertelt over een fotoserie die hij in Amerika gemaakt heeft, na 9-11. Hij wilde een *‘heel positieve Amerikaanse serie maken’*. *..’Ik maakte polaroid na polaroid, maar werd zó ongelukkig van die happy fotografie. Toen maakte ik een foto terwijl iedereen gewoon stond te staan, ongeposeerd, en ineens was daar de essentie van deze serie: een moment van actie en reactie, de verlamming van de westerse wereld. Ik ben zelf ook verlamd. Waar ga ik naar toe, welke positie neem ik in, hoe gaat het leven verder?’* De foto werd plotseling een metafoor voor de situatie na 9-11: Erwin Olaf herkende een metafoor voor een gevoel waar op dat moment nog geen woorden voor waren. Niet omdat hij ernaar op zoek was, maar omdat hij het zag (vgl serendipiteit).

In het werk van Charles Avery en Bram Hermens wordt een wereld verbeeld, die in zijn geheel als metafoor kan dienen: *Iemand schreef laatst een proefschrift over de ontruiming van de Schotse Hooglanden en betrok daar ‘The Islanders’ bij. [fictieve bewoners van de wereld waar al het werk van Avery over gaat, MK] Zo wil ik dat het werkt: als een forum voor gedachten. Het landschap is een metafoor. Ik heb overtuigingen en inzichten die ik graag bediscussieerd zie* (Charles Avery, Kunstbeeld, 4-2012, p. 28).

Bram Hermens: *Het is ook zo dat, als je kijkt naar de geschiedenis, zich dingen steeds herhalen. En dat is wat mij ook zo boeit aan situaties die zich in de wereld voordoen, dat je heel makkelijk een link kan leggen naar het verleden. Daarom heeft mijn werk ook een open einde* (EudK, 10-11-2011).

Metaforen en semiotiek

Metaforen verwijzen (en vergroten begrip) door een gedeeltelijke gelijkenis – een iconische relatie in de Peirceaanse semiotiek. Een bepaald aspect wordt uitgelicht, maar ook benadrukt in de vergelijking. Een iconische relatie wordt gesignaleerd, uitgedrukt, aangedikt en om daarmee een ander perspectief, een alternatieve kijk op de wereld om ons heen te geven. In de metafoor verdwijnen ook aspecten: een metafoor is slechts een gedeeltelijke overeenkomst, bepaalde eigenschappen worden benadrukt, andere verdwijnen naar de achtergrond. Het discours kan hiermee veranderen, waardoor het een factor kan zijn in de dynamiek van de (beeld)taal, volgens de sociale semiotiek.

Tegelijkertijd is het werk nooit alléén een metafoor: Charles Avery bijvoorbeeld, verbeeldt ook een uitgebreide wereld, zoals een roman ook een bepaald verhaal vertelt. Een groot gedeelte van het interview vertelt hij over deze fictieve wereld, waarin *Qoro-Qoros* tussen *Triangleland* en *The Islands* ligt, waar *Alephs* leven en waar het personage *Hunter* woont.

3.7 Serendipiteit

It's luck, but it's also about identifying something's significance. (Simon Starling, Art and Research Vol.1, no 1, 2006/2007)

Kunstenaars geven vaak aan dat iets hun per toeval opviel, ze toevallig een precies passend voorwerp vonden, er toevallig iets ontstond, etc. Dit is geen 'gewoon toeval', maar een scherp oog voor iets bruikbaar, iets poëtisch, een stukje vervreemding. Serendipiteit is hier een beter woord voor; er wordt iets gevonden, waar men niet naar op zoek was – althans niet bewust – maar wat erg bruikbaar/toepasselijk is.

De rol van serendipiteit

Uit voorbeelden die aangehaald zijn in 3.3 blijkt de rol die toeval kan spelen in de representatieve functie. Simon Starling vertelt over een voorbeeld hiervan:

...it was one of those very lucky additions to the project, in a way, that we found a boat that had been salvaged from the bottom of the lake and given this rather cheesy name 'Dignity' as a result of that. It's just sort of grist to my mill in a way, yeah, it's another beautiful coincidence (Art and Research Vol.1, no 1, 2006/2007)

De aankoop van de opgedregde boot *Dignity* gaf een richting aan wat er uitgedrukt werd en hoe eraan verwezen werd. Het werd een belangrijk en betekenisdragend onderdeel van de video *Autoxylopyrocycloboros* waar het bootje een tocht gaat maken over Loch Long en plank voor plank verdwijnt als brandstof voor de stoommachine die het aandrijft.



93. Simon Starling naast het bootje *Dignity*

Als AA Bronson gevraagd wordt naar het ontstaan van het kunstenaarscollectief General Idea (n.a.v. een grote overzichtstentoonstelling in het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) antwoordt hij: *Het ging per ongeluk*. De vriendin van één van de latere leden had een huis met een etalage geregeld om met een aantal mensen in te wonen en hier ontstonden – *we zaten allemaal zonder werk* – etalages van een niet-bestaande winkel. *Mijn leven hangt nu eenmaal van toevalligheden aan elkaar*, stelt Bronson later in het interview (Metropolis M 1-2011, p. 32)



94. General Idea: *Haute Culture. A Retrospective 1969-1974*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2011

Ook Jim Shaw wijst op de rol van toeval in zijn werk: *Toen ik die [titels van publicaties op een website voor kappers] intypte, kwam er van alles tevoorschijn wat me eerst ontgaan was. Er zit dus wel een element van toeval in* (Metropolis M 3-2011, p. 40).



95. Roy Villevoeye: *Preparations* (2009).

Roy Villevoeye: *Ik zou ze nooit bedacht kunnen hebben als iets waar ik op af steven, maar inmiddels ben ik er mee vertrouwd geraakt dat als ik gewoon allerlei dingen doe die me interesseren, die ik echt belangrijk vind, er uiteindelijk een echt waarachtig werk uit opdoemt. En als ik het dan vind, dan is het voor mij een verrassing* (Avro Kunstuur, 12-2-2011).

Serendipiteit relateert de representionele functie – er is niet altijd een duidelijke verwijzing en zeker geen eenduidige (ambigüiteit). De kunstenaar ‘herkent’ dat iets de juiste uitdrukking geeft voor wat hij ‘wil zeggen’.

Toeval als ‘materiaal’

Toevallige vondsten, het op zijn plek vallen van ideeën door een samenkomen van (o.a. visuele) informatie horen bij de kunstenaarspraktijk. Zoals eerder al gebleken is, kan dit een rol spelen in de representionele functie: plotseling valt iets op zijn plek. De materiaalkeuze (tekstuele functie) kan ook ‘per toeval’ tot stand komen. Henk Visch vertelt in een interview in *Kunstbeeld* (maart 2012, p. 29) over een toevallige vondst die uitgangspunt is voor een kunstwerk: *je kiest ervoor een beeld van hout te maken, omdat je toevallig langs een berg afvalhout bent gekomen*.

Simon Starling ging uit van een opgedregd bootje uit een meer voor het al eerder besproken project *Autoxylopyrocycloboros* (2006), Jim Shaw struinde uitgebreid rommelmarkten af voor materiaal, AA Bronson (General Idea) vertelt hoe ze ‘s avonds afval van de aangrenzende winkels doorzochten ... *met die spullen maakten we nepetalages achter ons eigen winkelraam. Zo hadden we een keer dozen vol met afgedankte doktersromannetjes gevonden* (Metropolis M 1-2011, p. 32).



96. Ad van Aart: *Gedenkbeeldig* (2006)

Ad van Aart: *En zo ook dan maakt een beeld zich stukken vanzelf want die douchestoel stond daar en ik had daar twee grote dozen met enorme botten die ik ooit in een ander beeld had gebruikt... echt zulke knoken van koeien, die ik ooit in een abattoir had gehaald, zakken vol en uitgekookt en schoongemaakt en in de waterstofperoxide om ze mooi wit te krijgen.. dat was geen goed beeld geworden, maar die botten had ik allemaal bewaard en die stonden in die dozen, naast die dingen dus ik hoefde dat alleen maar samen te voegen, zeg maar* (documentaire van Slegers, 28-8-2012).

Het toeval kan bewust de ruimte gegeven worden, een plek krijgen in het werk. Zo zegt Loréne Bourguignon (catalogus *Graphosbiennale* 2011, p. 94): *De polaroidfoto is al jaren een belangrijk hulpmiddel bij het maken van deze zelfportretten*.

Vroeger leidden deze polaroidfoto's tot tekeningen en kopieën. Deze polaroidfoto's zijn vaak 'at random' genomen, toeval speelt een grote rol.

Serendipiteit en theorie

Serendipiteit is natuurlijk een merkwaardig begrip om theoretisch te vangen. De rol van toeval is echter niet ondenkbaar in de semiotische theorieën: volgens de Peirceaanse semiotiek kan de blik plotseling gevangen worden door een willekeurig intrigerend verschijnsel, wat een semiosis op gang brengt – de berg hout die Henk Visch aanzette tot een bepaald werk, het opgedregde bootje en de animatie bij Simon Starling – die kan leiden tot een werk of een bepalende invloed op een werk. De Peirceaanse semiotiek benadrukt het hypothetisch karakter van kennis, waardoor het uitgaat van *mogelijkheden* in plaats van *noodzakelijkheden*. Serendipiteit geformuleerd zoals Starling dat doet (*...it's also about identifying something's significance*) sluit hierbij aan: het is een open blik voor onverwachte mogelijkheden; geen noodzakelijkheden, maar de mogelijkheden van het hypothetische. Het bijzondere van serendipiteit is dat het een ongrijpbaar soort katalysator is, het relativeert de theoretische benaderingen: het ontstaan van het werk is niet alleen gebonden aan de context, de begrepen beeldtaal en het individu, maar er is altijd een niet te beschrijven factor, een onvoorspelbaarheid. Uiteindelijk ontsnapt kunst daardoor per definitie en misschien is juist dat wel zo fascinerend eraan.

4. Conclusies en discussie

Het proces van beeldende kunst is veranderlijk en ontsnapt voortdurend aan systematische omschrijvingen. Wat hier gepresenteerd wordt, is dus niet volledig, niet tijdloos, geen systeem, maar het resultaat van een oriënterend onderzoek. De keuze van kunstenaarsinterviews is willekeurig geweest, maar er zijn ongetwijfeld onbewuste vooronderstellingen gehanteerd en het is verleidelijk de theorie als structuur over de praktijk te leggen. Bovendien wordt het, zoals al eerder gesteld is, beperkt en gekaderd door het verbaliseren: visuele beslissingen en denkwijzen zijn omgezet in taal en verliezen daarmee ongetwijfeld het één en ander en een talig raster of kader is toegevoegd.

In de voorbereiding van het onderzoek was nog een extra fase ingepland: interviews met kunstenaars om de gaten in de documentanalyse op te vullen. De bestaande interviews zijn tenslotte niet afgelegd met de vraagstelling van dit onderzoek in het achterhoofd. Tot mijn grote verrassing was de informatie in de bestaande uitspraken behoorlijk volledig: over alle deelonderwerpen waren voldoende uitlatingen om een beeld te kunnen vormen.

Er zijn twee modellen uit de semiotiek gebruikt: de Peirceaanse en de sociale semiotiek. Met behulp van de uitgangspunten van de sociale semiotiek is gekeken naar de kunstenaar als de maker van tekens (kunstwerken), die middels die kunstwerken betekenis communiceert. Vanuit de Peirceaanse semiotiek is deze maker (kunstenaar) te zien als degene die een nieuw teken produceert, door interpretatie van andere tekens (intrigerende verschijnselen), en wel procesmatig, reagerend op materieel en visueel geworden tussenfasen. Hoewel de sociale semiotiek niet voldoende uitgewerkt was om vanuit de bestaande literatuur één op één toegepast te kunnen worden op beeldende kunst (en aangevuld moest worden met andere theorieën), bleken de uitgangspunten van de sociale semiotiek (en met name de indeling in de drie metafuncties) in combinatie met de Peirceaanse semiotiek (betekenisvorming, procesmatig) een heel volledig plaatje te vormen, waarin de uitspraken van de kunstenaars onder te brengen waren. Dit is een belangrijke vaststelling: de twee semiotiektheorieën gezamenlijk geven een theoretische insteek die opmerkelijk veel overeenkomst vertoont met hoe kunstenaars betekenis en betekenisvorming formuleren. De uitspraken uit vrij willekeurig gekozen interviews, waarin kunstenaars uit hun ervaring en op intuïtie verwoorden hoe zij betekenis in hun werk leggen, vallen grotendeels samen met de gebruikte semiotische modellen en zelfs de termen die gebruikt worden zijn heel eenvoudig om te zetten of zelfs gelijk aan de begrippen in de modellen: de kunstenaars gaan blijkbaar semiotisch te werk op een manier die beschreven wordt in de Peirceaanse en sociale semiotiek.

De vraagstelling en de kernbegrippen

De vraagstelling was als volgt geformuleerd: Hoe kan het verbeelden van betekenis in beeldende kunst als semiosis begrepen worden – vanuit het perspectief van de kunstenaar?

Deze vraagstelling is gekoppeld aan de kernbegrippen *maker*, *betekenis* en *maakproces* (zie inleiding). De drie kernbegrippen zijn tijdens het onderzoek op allerlei manieren van invulling voorzien en behangen met begrippen.

De **maker** is in dit onderzoek een beeldend kunstenaar, die (aansluitend bij de sociale semiotiek) betekenis wil communiceren. Het is een individu met zijn eigen kijk op de wereld, zijn persoonlijke interpretatie en individueel werkproces, met als startpunt zijn eigen nieuwsgierigheid en onderzoekende houding, reagerend op wat hij als intrigerende gegevens ziet: dit vormt voor een belangrijk deel de betekenisvorming. Uitgaande van dezelfde input zal iedere kunstenaar een ander werk maken. De verschijningsvorm van het werk is dus heel erg gebonden aan de betreffende kunstenaar. Deze zal zich bedienen van de begrepen beeldtaal op dit moment (en er mogelijk wel mee spelen: het oprekken en vervormen van de beeldtaal kan een onderdeel zijn van kunst). De maker is niet los te zien van de context waarin hij leeft. De Peirceaanse semiotiek legt de nadruk op de individuele interpretatie (weliswaar vanuit voorkennis en gevestigde overtuigingen), de sociale semiotiek benadrukt de sociale context en de (beeld)taal die de maker van een teken tot zijn beschikking staat.

Het **maakproces** is een belangrijk onderdeel: de betekenis lijkt *zich te vormen*, het proces beïnvloedt de betekenis. Kunstenaars geven aan te reageren op het materiaal en op de tussenfasen van het werk, de articulatie is stapsgewijs. Het is een semiotisch proces, wat in de beschrijvingen van de kunstenaars vrij letterlijk voldoet aan de Peirceaanse semiosis. Deze semiosis is niet los te zien van het materieel en zichtbaar maken. Meerdere kunstenaars zeggen te denken in het materiaal of in beelden: het is geen verbaal proces. Het proces houdt niet echt op als het beeld klaar is: de semiosis gaat door bij de kijker. De kunstenaars geven aan betekenis op te willen roepen, ze rekenen op een actieve kijker, een verdergaande semiosis.

De **betekenis** is zowel een interpretatie als een representatie van de werkelijkheid (binnen- en buitenwereld). Het werken aan (en denken over) een kunstwerk wordt door de kunstenaars beschreven als een proces, waarbij tekstuele beslissingen en inhoudelijke verwijzingen beiden een rol spelen. De betekenis beperkt zich dan ook niet tot waar het naar verwijst, maar ook het proces zelf en de tekstuele eigenschappen worden door kunstenaars als betekenisdragend aangegeven. De betekenis presenteert zich vervolgens als een dialogische ‘uitspraak’: er wordt iets opgeroepen, waar de kijker mee aan de slag mag. De representatie van de werkelijkheid wordt niet zozeer als kant en klaar discours gepresenteerd, maar eerder als een twijfel, een ontwrichting van een bestaand discours of juist een ‘non-knowledge’ (Huberman), een morrelen aan vanzelfsprekendheden. Kunstenaars geven aan dat het veeleer een uitnodiging is anders te kijken, verder te gaan met de semiosis en dat de betekenis van het werk niet eenduidig is: ambiguïteit is onderdeel van de betekenis. De betekenis kan middels verwijzingen naar andere cultuuruitingen (citaten, allusies en connotaties) en gebruik van metaforen, zo sterk naar buiten het beeld zelf wijzen dat de betekenis zich tot ver buiten de tekstuele functie kan bewegen. Hiermee wordt een Peirceans uitgangspunt duidelijk: de betekenis vormt zich in het hoofd van degene die interpreteert. Dit kan de maker van een werk zijn, die de werkelijkheid interpreteert en omzet in een werk en de kijker van het kunstwerk, die al dan niet dezelfde beeldtaal, verwijzingen, connotaties en metaforen begrijpt. De betekenis van het kunstwerk is overigens nooit alleen een verwijzing of een metafoor: het is ook de afbeelding zelf, de omgang met het materiaal, de weg die afgelegd is, etc.

Het beantwoorden van de vraag

Het blijkt dat veel uitspraken over de representionele functie en de tekstuele functie gaan over betekenisvorming en wel vrij letterlijk op de Peirceaanse manier. De referentie aan de werkelijkheid verloopt procesmatig: er wordt verteld over nieuwsgierigheid en onderzoeksactiviteiten en veel kunstenaars formuleren het proces zelf als belangrijk voor de betekenis van het werk. Er wordt gereageerd op tekens (intrigerende verschijnselen), van waaruit stapsgewijs en al reagerend een nieuw teken (een kunstwerk) ontstaat. Dit wordt ook verwoord als reacties op materiaal en tekstuele beslissingen (uitspraken betreffende de tekstuele functie). Ook dit sluit aan bij de Peirceaanse semiotiek: het materieel worden (zichtbaar worden) roept een reactie op. De uitspraken over communicatie met de kijkers (de interactieve functie) getuigen van een openheid voor verdere interpretatie: de makers willen een beeld creëren dat iets oproept bij de toeschouwer. Ook hierin valt de Peirceaanse semiotiek vrij letterlijk terug te herkennen: er wordt een beeld gemaakt dat openstaat voor verdere semiosis en ruimte biedt voor individuele interpretatie.

Nu zijn wel alle uitspraken bij elkaar geveegd. Het is daarmee niet gezegd dat iedere kunstenaar in ieder facet van zijn werk (iedere functie) betekenisvorming zou formuleren. Conceptuele kunstenaars zullen geen stapsgewijs proces in reactie op het materiaal en de beeldtaal (in de tekstuele functie) doormaken, een kunstenaar als Roland Schimmel (de nabeelden, blz 44, afb. 42) is minder zoekend in de representionele functie (hij weet wat hij uit wil drukken, alleen nog niet altijd hoe), sociaal-realistische kunstenaars zochten geen dialoog met de kijkers: de Peirceaanse semiosis is minder te vinden in de interactieve functie.

Aanvulling op bestaande theorieën

De Peirceaanse en sociale semiotiek zijn als theoretisch kader gebruikt, waarbij de principes van de sociale semiotiek vooral als uitgangspunt gehanteerd zijn: de kunstenaar als maker van een teken die middels kunst (het teken) betekenis communiceert. De theorieën zijn in elkaar geschoven voor een gezamenlijk model. De indeling van de drie metafuncties is voor dit onderzoek anders gebruikt dan Kress en Van Leeuwen het toegepast hebben in *The Grammar of Visual Design* (2006), maar wel consistent met de uitgangspunten. Kress en Van Leeuwen beschrijven hoe de drie metafuncties binnen de beeldtaal gevonden kunnen worden, waardoor in *The Grammar of Visual Design* alleen de tekstuele eigenschappen besproken worden. Uitgangspunt bij deze scriptie is dat de referenties en de communicatie grotendeels buiten de tekstuele eigenschappen liggen. Dit is een logisch gevolg van de definitie van communicatie van betekenis volgens de sociale semiotiek: een dynamisch gebeuren, waarbij het gaat om echte mensen (makers en kijkers).

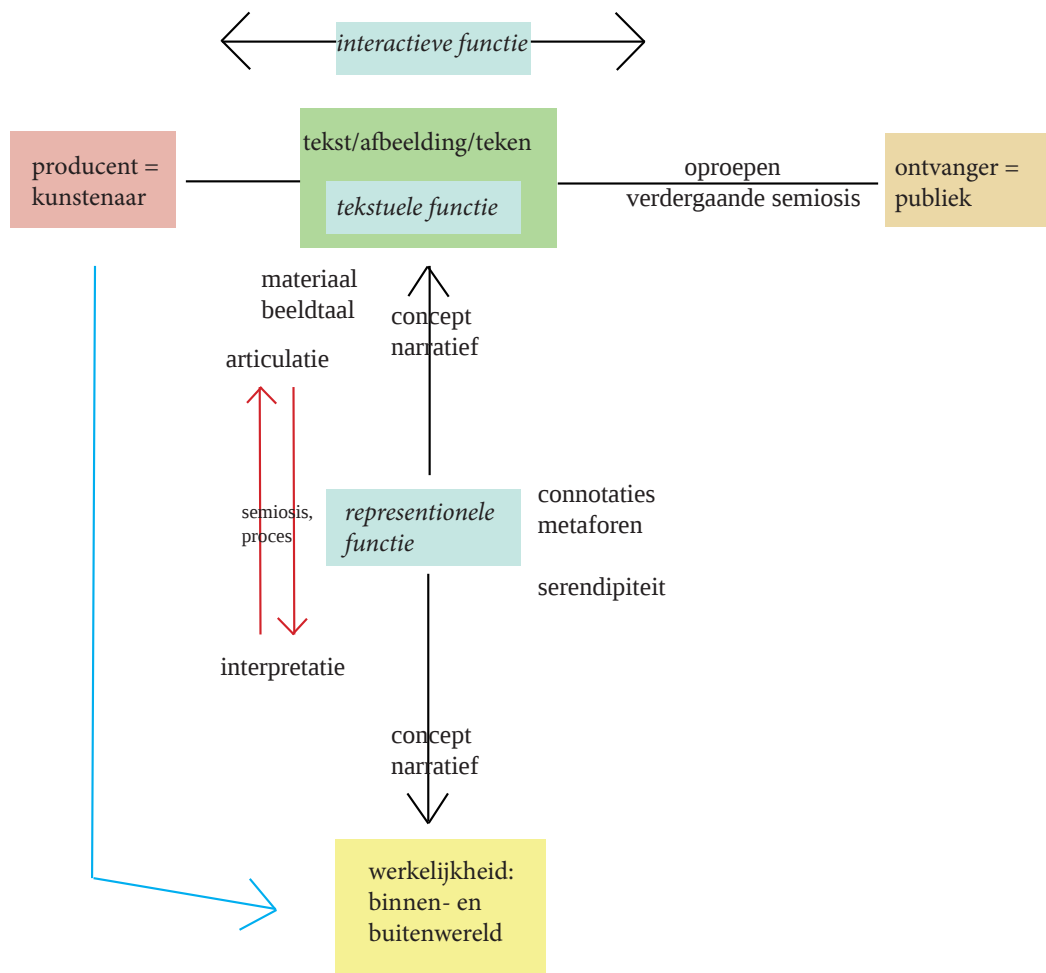
De Peirceaanse semiosis bleek voor het maken van beeldende kunst herkenbaar in uitspraken over alle drie de functies: de referentie gaat zoekend en stapsgewijs, startend vanuit nieuwsgierigheid en intrigerende verschijnselen, het materieel en zichtbaar worden gedurende het proces zet aan tot verdere semiosis (waarbij zowel representionele als tekstuele beslissingen gemaakt worden), en tenslotte wordt er gespeeld met de referenties en de beeldtaal om te resulteren in een teken (kunstwerk) dat open staat voor verdere semiosis. Het lijkt voor elkaar geschapen.

Het is bijna jammer dat Peirce niet zo'n verwantschap voelde met kunstenaars: hij constateerde dat kunstenaars *'reason little and very simple. It is truly surprising how accurate their judgements are when they are not warped; but there seems to be nothing but their usual good feeling to prevent being warped'* (Leja, 2000, p. 98).

Sterker nog, Peirce stelt over beeldende kunst (Leja, 2000, p. 98): *I have a keen sense of beauty, entirely my own, and very decided, but utterly uncultivated; so that I can say nothing about this subject.* Desondanks is gebleken uit dit onderzoek dat de Peirceaanse semiotiek veel te zeggen heeft over beeldende kunst.

Het toegepaste model

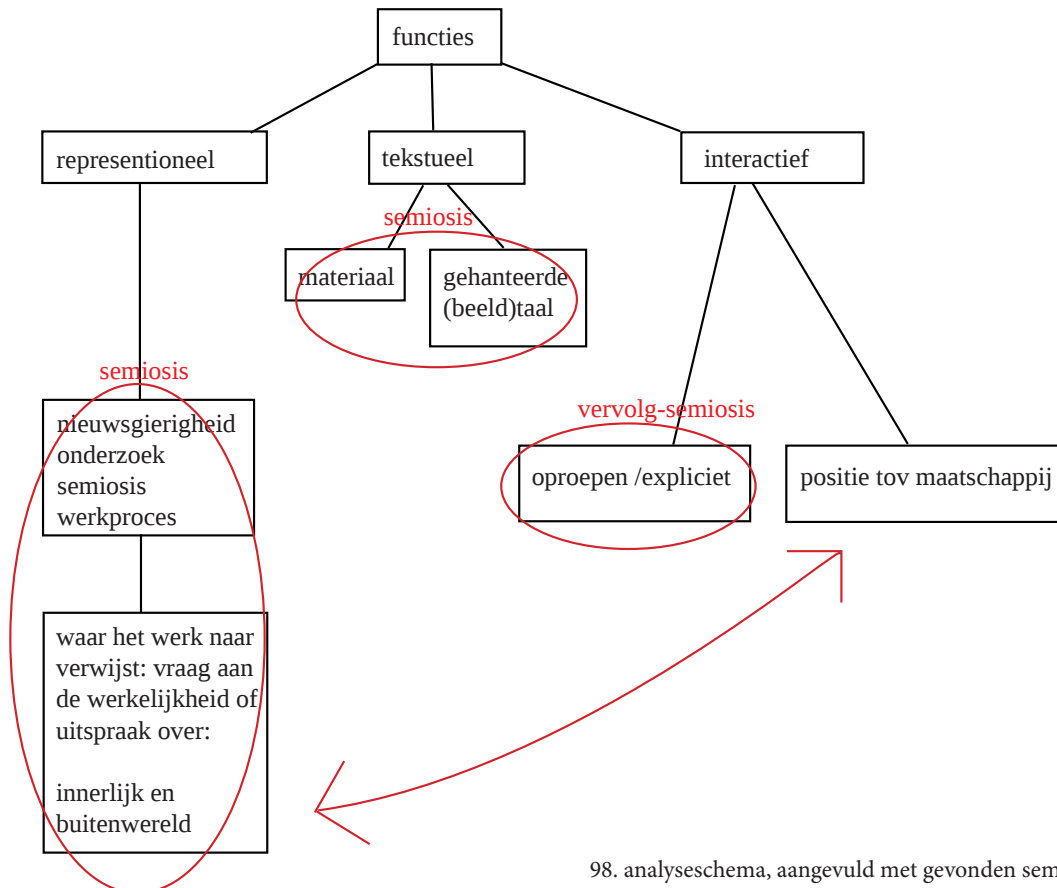
Het bleek dat de driedeling van functies uit de sociale semiotiek te herkennen is in de uitspraken. Dit bleek toepasbaar te zijn als eerste analyse-instrument. Vervolgens is gekeken naar de uitspraken per functie.



97. sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek
eigen interpretatie tbv analyse-schema

De indeling in de drie metafuncties als uitgangspunt voor het analysemodel, bleek een gelukkige keuze te zijn: juist het ontrafelen van de uitspraken in de drie facetten, gaf inzicht in de processen, aansluitend bij de vraagstelling. Het bleek dat voor de productie van kunst in *alle drie* de metafuncties de Peirceaanse semiosis herkenbaar is.

Het analysemodel kan aangevuld worden met de gevonden semiosis:



In het rood staan de geconstateerde betekenisvormende processen: beeldend kunstenaars formuleren in alle drie de functies een semiosis die direct uit de theorie van Peirce lijkt te komen. De positie in de maatschappij, waarbij ook de verhouding ten opzichte van de kunstgeschiedenis geteld is, heeft een invloed op de representionele functie: wie ontdekt dat hij/zij een verwantschap communiceert met een kunststijl of een groep mensen waar hij niet bij wil horen, zal waarschijnlijk geneigd zijn na te denken naar welk aspect in de buitenwereld hij verwijst en waar hij naar wil verwijzen.

Discussie

Semiosis

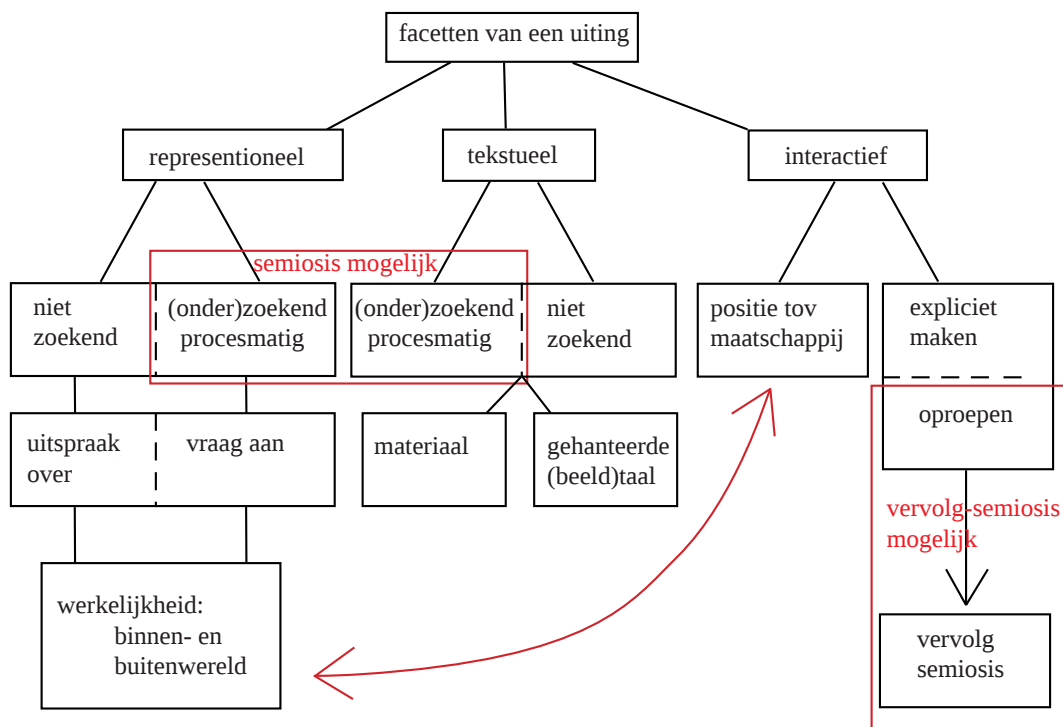
In de eerste plaats is het opmerkelijk dat de semiosis, zoals beschreven in de Peirceaanse semiotiek zoveel overeenkomsten vertoont met hoe kunstenaars hun omgang met hun werk en betekenisgeving in hun werk verwoorden. Het wordt ervaren als een proces, waarbij betekenis zich vormt, zich langzaam maar zeker aftekent. Het proces brengt betekenis voort. Interpretatie en articulatie gaan hand in hand. *Het is één en hetzelfde proces.*

Bij navraag bleek dit op te gaan voor allerlei creatieve processen: een dichter/kunstenaar die zowel verwoordt als verbeeldt herkent zich erin, een werktuigbouwkundige die mechanieken ontwerpt, een architect die een gebouw ontwerpt. Zo vertellen Mark Hemel en Barbara Kuit (bureau Information Based Architecture) over hun (winnend) ontwerp voor een toren in China (Volkskrant 18-01-2013, p V5): het begon met een tekening van een spiraaltrap (gemaakt door een neefje) en geknutsel aan de keukentafel met elastiekjes en mdf: *Tegenwoordig kun je op een computer alles ontwerpen, maar ik houd ervan dingen fysiek te maken. ...je denkt anders als je met echt materiaal werkt.*

Dit geeft een dynamiek aan het begrip betekenis en een twijfel aan de mogelijkheid betekenis volledig te verwoorden: het vormt zich, verandert en wordt vloeibaar o.i.v. het materiaalgebruik en het maakproces. Het verwoorden (evenals verbeelden) kan zelf stappen toevoegen aan het proces. Dit is ook een verklaring voor de terughoudendheid van sommige kunstenaars ten opzichte van verbalisering van hun werk, zeker als het nog niet klaar is.

Een volgende vraag zou kunnen zijn of het model toepasbaar is op andere gebieden dan beeldende kunst. Volgens de sociale semiotiek communiceren mensen betekenis middels allerlei mogelijke acties en artefacten. De 'taal' die hierbij gebruikt wordt, is eveneens in te delen in de drie metafuncties: het verwijst, heeft tekstuele eigenschappen en communiceert naar anderen. Het is interessant te zien of het model bruikbaar is, er een semiotisch proces optreedt en of dat al dan niet in alle functies optreedt.

Het model, iets algemener gemaakt zou er zo uit kunnen zien:



99. analyseschema, algemeen gemaakt

Als voorbeeld de keuze om bepaalde kledingstukken te dragen. Dit is, volgens de sociale semiotiek, te zien als een teken: het communiceert betekenis ('ik ben westers, man/vrouw, netjes/nonchalant, casual/in functie, niet ordinair, etc.'), refererend aan zowel innerlijke drijfveren als de buitenwereld. Dit doet het door gebruik te maken van bepaalde modellen, stoffen, kleuren, al dan niet met opdruk, etc (tekstuele functie) en dat is interpreteerbaar door anderen (interactieve functie). Er is een enorme keuze aan kleding, dus het uitzoeken van de juiste kleding zou als semiotisch proces voor de tekstuele functie gezien kunnen worden. (Bij uniformen is dat uiteraard niet, dit refereert niet aan een innerlijke wereld, de tekstuele eigenschappen zijn vastgelegd en de positie t.o.v. de maatschappij wordt hiermee gecodeerd.) De referenties zijn soms vastgelegd (bij kleding voor bepaalde gelegenheden bijvoorbeeld), in andere gevallen minder: we kiezen kleding die tot op zekere hoogte een bepaalde lifestyle uitdraagt en dit refereren hieraan (binnen- én buitenwereld) is een levenslang proces. De interactieve functie proberen we zoveel mogelijk onder controle te houden: we hopen dat we overbrengen op anderen wat we willen uitstralen, een bepaalde indruk te maken. Bovendien zijn we ons bewust van de veranderlijkheid van de codes, de dynamiek van deze taal. Er wordt gelet op anderen, mode-adviseurs verdienen er een boterham aan en via reclames worden we op de hoogte gehouden van de juiste connotaties: we blijven checken of onze positie t.o.v. de maatschappij nog klopt en of we de juiste boodschap uitzenden.

Als tweede voorbeeld het proces van een werktuigbouwkundige. Een werktuigbouwkundige tekening vergt een semiosis bij de representatieve functie: wat wordt er precies verwacht, wat past bij de uiteindelijke toepassing, hoe is dit om te zetten in een mechaniek, etc. Dit refereert niet naar een innerlijke wereld, maar naar de buitenwereld. Het vergt een semiosis in de tekstuele functie: er wordt getekend, veranderd, gerekend, nogmaals getekend, een 3-D model gemaakt, etc., maar wel resulterend in een tekening in een bestaande en strikt gehanteerde tekentaal. Er wordt dan ook geen uiteenlopende semiosis in de interactieve functie gewenst: als het goed is, is het maar op één manier te lezen en begrijpt de gebruiker de tekening op precies dezelfde manier als de maker het getekend heeft. De plek in de maatschappelijke context is duidelijk: dit is gecodeerd.

Voor de diverse toepassingen zijn er verschillende inhoudelijke invullingen, maar de gehanteerde indeling van het analyse schema blijkt op meerdere domeinen toepasbaar. Dit is niet onderzocht in deze studie, dus waarschijnlijk is bovenstaande analyse erg onzorgvuldig en zal het model nog allerlei aanpassingen vereisen, wil het überhaupt bruikbaar zijn.

Wat het zichtbaar kan maken is dat betekenis niet zozeer een gegeven hoeft te zijn, maar vaak een beweging is, een betekenisvorming, waarbij het realiseren en vastleggen (het materieel en zichtbaar worden) een onderdeel kan zijn van deze betekenisvorming.

Betekenis in de materie

Door betekenis te verwoorden, verdwijnt uit het zicht dat kunst in zichzelf, als beeld betekenis draagt: als alle metaforen, verwijzingen, de compositie etc. geanalyseerd en verwoord zijn, lijkt de beeldende betekenis van het werk naar de achtergrond verdwenen. Een ontroerend mooi geschilderde hand, een lijn op precies de goede plek, een druppel verf waar het oog op valt, ook dit zijn betekenisdragende aspecten en vaak zelfs erg belangrijk voor hoe een werk ervaren wordt. Voor de maker is dit ook een belangrijk onderdeel. Zoals Roland Schimmel uiteindelijk kiest voor andere verf en Mark Manders voor echte ratten in plaats van de oorspronkelijk geplande gemaakte ratten (§ 3.4.1): al deze tekstuele keuzes in de productie van een werk zijn onderdeel van de betekenis zelf, niet alleen tekstuele instrumenten om betekenis vast te leggen.

Visueel denken

Zoals al aangegeven in § 2.2.1, lijkt de dominantie van taal op dit moment vanzelfsprekend. De Amerikaanse communicatiewetenschapper Neil Postman (1931-2003) - overigens een echte cultuurpessimist (bekend van *Amusing Ourselves to Death*, 1985) - ziet in de opkomende beeldcultuur zelfs een regelrechte bedreiging, omdat het geschreven woord in zijn ogen staat voor diepgang en de afbeelding voor oppervlakkigheid. Vanuit de Peirceaanse en de sociale semiotiek volgt dat veel informatie visueel binnenkomt én nonverbaal verwerkt wordt. Moriarty (1994) weet zelfs aannemelijk te maken dat visueel denken – juist omdat het niet aangeleerd hoeft te worden, maar onderdeel van onze ontwikkeling is – een primaire manier van denken is, waarmee zeer complexe informatiestromen verwerkt kunnen worden. Deze scriptie is niet de plek om dat uit te werken, maar het roept wel vragen op. Architecten, werktuigbouwkundigen, wiskundigen, ze werken allemaal met abstracties waarbij de taal dient ter toelichting en niet voor het begrijpen zelf ingezet

wordt. Gechargeerd zou men kunnen zeggen dat veel van de intelligente artefacten om ons heen (muv boeken en andere tekst) te danken zijn aan niet-talig denken.

Waarom wordt er dan zoveel *gesproken* over beeldende kunst? In de eerste plaats gaat het hier om de voortgezette semiosis; de kijker die verder gaat met het proces, zal zich ook uitdrukken (een teken produceren) en dit kan in de vorm van een recensie, een gesprek over het werk, etc. Als Susan Sontag in haar essay *Against Interpretation* (1966) de strijd aanbindt met de interpreterende cultuurbeschouwers, verzet zij zich eigenlijk tegen de dominante rol van zeer bepalende interpretaties: het wordt storend als de interpretatie van invloedrijke spelers in het culturele veld de plaats inneemt van individuele ervaringen. Dan neemt de *verbale* interpretatie de plek in die het *visuele* kunstwerk zou moeten hebben en wordt startpunt voor verdere semiosis. De openheid, ambiguïteit en de rol van de tekstuele functie in de uiting zijn een intentioneel deel van de betekenis. Dominante verbale interpretaties beperken dit en tasten de betekenis aan.

In de tweede plaats is kunst niet altijd even toegankelijk: wie verwijzingen en allusies mist, het kunstwerk niet in zijn context weet te plaatsen, etc. zal betekenislagen over het hoofd zien. Dit hoeft niet storend te zijn voor de ervaring van het werk, maar vaak is het heel aangenaam te ontdekken wat anderen zien, waar de kunstenaar naar wilde verwijzen, etc. Wie een kunstwerk ziet als een intrigerend verschijnsel, zal zich op meerdere manieren erin willen verdiepen: toelichting lezen of erover praten kan dan inzichten geven die de beleving van het werk verrijken.

Kunst en filosofie?

Het morrelen aan discoursen en de 'non-knowledge' die kunstenaars vrij algemeen in hun werk lijken te willen leggen, is weliswaar in te passen in de Peirceaanse semiotiek, maar het is niet vanzelfsprekend. In *Art and Research Touching* stelt Mika Elo (2007) dat beeldende kunst en filosofie verwante benaderingen van de wereld zijn: beiden stellen vragen die in principe niet beantwoord kunnen worden, vragen over de waarheid, over de werkelijkheid, etc. Dit sluit aan bij de bevindingen in deze scriptie.

De beperkingen

De sociale semiotiek en de Peirceaanse semiotiek geven geen handvatten voor esthetische oordelen: uitingen (tekens) worden gerelateerd aan de heersende beeldtaal, individuele voorkennis en de impact en strategische macht die een werk heeft op een bepaald moment. Dit gaat tegen de intuïtie in dat er kunstwerken zijn die intrinsiek van hoge kwaliteit zijn, dat esthetiek de belangrijkste factor voor beeldende kunst is. Het is echter vooral zo dat deze modellen *daar niet over gaan* en het is denkbaar meerdere modellen en theorieën te hebben die elkaar schijnbaar tegenspreken, maar toch allemaal iets zinnigs zeggen over hetzelfde fenomeen.

Literatuur:

Ankersmit, F. (1996). *De Macht van Representatie*. Kampen: Kok Angora.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Winconsin: The University of Winconsin Press.

Corbin, J. en Strauss, A. (1990). Grounded Theory research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria. *Zeitschrift für Soziologie*, 19(6): 418-427. Via: <http://zfs-online.ub.uni-bielefeld.de/index.php/zfs/article/viewFile/2741/2278>

Coumans, A. (2010) *Als een beeld ik zegt*. Proefschrift Universiteit van Leiden. Via: <http://onderneem.hku.nl/clk/show/id=860121>

Coumans, A. (2005). *Sociale semiotiek, kritische reflectie op hedendaagse beeldende praktijken*. E-view vol. 2005, No 1. Via: <https://ojs.uvt.nl/index.php?journal=e-view&page=article&op=view&path%5B%5D=53&path%5B%5D=59>

Elo, M. (2007). *Art and Research Touching*. Helsinki: University of Art and Design. Via: <http://tm.uiah.fi/tutpor/AOR2007/Elo.pdf>

Van Driel, H. (1991). *Het Semiotisch Pragmatisme van Charles S. Peirce*. Amsterdam: John Benjamins B.V.

Van Driel, H. (1993). *De Semiosis. De semiotiek van C.S. Peirce in verband gebracht met het verschijnsel 'film'*. Via: <http://comcom.uvt.nl/driel/publica/peirce/INDEX.HTM>

Halliday, M. (2010), 37th International Systemic Functional Congress, Vancouver. Via: <http://www.youtube.com/watch?v=nC-blhaIUCk>

Hodge, R. en Kress, G. *Social Semiotics* (1988). Ithaca: Cornell University Press.

Huberman, A. (2007). *I (love not) Information*. Afterall, autumn/winter 2007. <http://www.afterall.org/journal/issue.16/i.not.love.information>

Huberman, A. (2009-2010). *For the blind man in the dark room looking for the black cat that isn't there*. Via: www.ica.org.uk.

Inglis, D. (2012). *An Invitation to Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

Kress, G. en Van Leeuwen, T. (1996, 2006). *Reading Images, The Grammar of Visual Design*. Londen: Routledge.

Lakoff, G. en Johnson, M. (1980, vertaling 1999). *Leven in metaforen*. Nijmegen: Uitgeverij SUN.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Londen: Routledge

Via: http://books.google.nl/books?id=atvhc282w54C&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Leja, M. (2000). *Peirce, Visuality and Art*. Uit: *Representations*, no. 72, pp. 97-122. California: University of California Press. Via: <http://www.jstor.org/stable/2902910>

Lindstrand, F. (2008). *Interview with Gunther Kress*. *Designs for Learning*, Volume 1, Nr 2, December 2008, p 60- 71. Via: http://www.designsforlearning.nu/08/no2/DFL_interview.pdf

Moriarty, S. (1994). *Visual Communication as a Primary System*. *Journal of Visual Literacy* 14:2 (1994): pp 11-21. Via: <http://spot.colorado.edu/~moriarts/primelang.html>

Maharaj, S. (2009) *Know-how and No-How: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production*. *Art & Research, A Journal of Ideas, Context and Methods*, vol. 2. no 2. spring 2009. Via: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>

McCarthy, K., Ondaatje, E., Zakaras, L. en Brooks, A. (2004). *Gifts of the Muse. Reframing the Debate About the Benefits of the Arts*. Santa Monica: RAND Corporation

Rancière, J. (2003, vertaling 2010). *De toekomst van het beeld*. Amsterdam: Octavio publicaties.

Rancière, J. (Nederlandse vertaling 2007). *Het Esthetisch Denken*. Amsterdam: Valiz.

Ryan, M.L. (2004). *Narrative across Media* (pp. 139-144). Nebraska, USA: University of Nebraska Press.

Steiner, W. (2004). Pictorial Narrativity. In Ryan, M.L., *Narrative across Media* (pp. 145-177). Nebraska, USA: University of Nebraska Press.

Vanmaele, L. (2002). *Leren schrijven van informatieve teksten. Een Ontwerponderzoek bij Beginners Secundair Onderwijs*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.

Zwagerman, J. (2011). *Mark Rothko*. *De Volkskrant* 7-9-2011. Via: <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/2893842/2011/09/07/Mark-Rothko.dhtml>

Interviews

Gesproken en uitgetypte interviews:

Charlotte Schleiffert: interview met Isolde Hallensleben voor Vrw. Zkt. Knst, 26-4-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=leTCXLq5rfM>

Teun Hocks: interview met Hans den Hartog Jager voor Kunstenaarsgesprekken, 12-5-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=LLyTYph8LbA>

Ad van Aart: in gesprek met Gerard Slegers; Brabantse kunstenaars deel 2, 28-8-2012

<http://www.youtube.com/watch?v=gVi3ueKzKD4>

Roland Schimmel: interview met Inge Pollet, tijdens inrichten expositie van Abbe Museum, 13-9-2012

<http://www.youtube.com/watch?v=SMYhKy1XNhU>

Pieter Alewijns: Documentary about Pieter Alewijns door Rick van Gennip, 24-4-2009

<http://www.youtube.com/watch?v=d4KfV3uGPaM>

Bram Hermens; interview voor *Eindhoven uit de Kunst* tijdens inrichten expositie van Abbe Museum 12- 2011. Niet meer aanwezig op internet, video-opname bij mij op te vragen.

Tony Cragg: Sculptor Tony Cragg/Euromaxx DW-TV, 25-2-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=5XzN0cKNA2Y&feature=related>

Numen for Use: artist talk with Numen, ivm expositie in Z33 Hasselt, 4-7-2011

<http://www.youtube.com/watch?v=viKJbYJe4EE>

Maria Roosen: interview met Hans den Hartog Jager voor Kunstenaarsgesprekken, 6-9-2012

<http://www.youtube.com/watch?v=SaLHQe7yRuk>

Erik van Lieshout: Interview Bart Rutten voor Avro kunstuur, 3-4-2010

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8219459>

Bill Viola: Bill Viola and the making of Emergence; Mark Kidel 2003, 26-3-2010

<http://www.youtube.com/watch?v=hx5Cu7U-Fkg&feature=related>

Damian Hirst: walkthrough with Ann Gallagher and Damian Hirst, 4-4-2012

<http://www.youtube.com/watch?v=YWSb9QMILoQ>

Kiki Lamers: interview met Valentijn Byvanck voor Avro Kunstuur 24-4-2010

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8220921>

Roy Villevoe: interview met Valentijn Byvanck voor Avro Kunstuur 12-2-2011

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8242621>

Letterlijke verslagen van interviews van internet:

Jan Fabre: interview met Hilde van Canneyt: Gesprekken met hedendaagse kunstenaars, 8-4-2011

<http://hildevancanneyt.blogspot.nl/2011/07/interview-met-jan-fabre.html>

Christian Boltanski: interview door Anthony Haden-Guest, 20-5-2010

<http://www.thedailybeast.com/articles/2010/05/20/christian-boltanskis-new-project-is-a-lost-island.html>

Agnes Meyer Brandis: interview door *Regine* voor 'we make money not art', 2-11-2006

<http://we-make-money-not-art.com/archives/2006/11/interview-with-1.php#.UX13wrV7LNg>

Simon Starling: interview met Rossel Birrell voor *Art and Research*,

Volume 1. No 1. Winter 2006/2007

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/starling.html>

Ronald Ophuis: interview met Hilde van Canneyt: Gesprekken met hedendaagse kunstenaars, 12-5-2011

<http://hildevancanneyt.blogspot.nl/2011/07/v-behaviorurldefaultvmlo.html>

Interviews uitgewerkt in kunsttijdschriften:

Ger van Elk: interview met Roos van der Lint in *Kunstbeeld*, 10-2012, pp. 24-31

Mark Manders: interview door Roos van der Lint in *Kunstbeeld*, 4-2013, pp. 20-27

Tala Madani: interview met Maxime Kopsa in *Metropolis M*, 2- 2009, pp. 34-39

Ook te vinden via: <http://metropolism.com/magazine/2009-no2/begoochelde-mannen/>

Adel Abdessemed: interview met Roos van der Lint in *Kunstbeeld*, 9-2012

Charles Avery: interview door Machteld Leij in *Kunstbeeld*, 4-2012, pp. 24-31

Jim Shaw: interview door Catherine Taft in *Metropolis M*, 3-2011, pp. pp. 34-41

Ook te vinden via: <http://metropolism.com/magazine/2011-no3/profession-dilettante/>

General Idea: interview van Snowden met AA Bronson (pseudoniem van Michael Tims) in *Metropolis M*, 1-2011, pp. 32-39

Ook te vinden via: <http://metropolism.com/features/bzzz-bzzz-bzzz-aa-bronson-over-g/>

Overige citaten:

Ang Lee in interview door Bor Beekman, Volkskrant 20-12-2012, p. V3

Rutger Pontzen over de Biënnale in Venetië, Volkskrant 7-6-2013, p. 19

Michael Halliday tijdens het 37ste International Systemic Functional Congress, via You Tube: (<http://www.youtube.com/watch?v=nC-blhIUck> 5.35)

Editorial *Art and Research*, Volume 1. No 1. Winter 2006/2007.

Via: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/v1n1editorial.html>

Lili Reynaud-Dewar, interview door Chris Sharp in *Metropolis M*, 1-2011. pp. 48-54

Ook te vinden via: <http://metropolism.com/magazine/2011-no1/de-onbeholpen-poseur/>

Loréne Bourguignon in de catalogus van de Graphosbiënnale 2011 (p. 94)

Erwin Olaf, interview in *Kunstbeeld* 11-2011, p. 29

Henk Visch, interview door Rob Perrée in *Kunstbeeld* 3-2012, pp. 24-31

Afbeeldingen

1. McCarthy, K., Ondaatje, E., Zakaras, L. en Brooks, A. (2004). *Gifts of the Muse. Reframing the Debate About the Benefits of the Arts*. Santa Monica: RAND Corporation
2. Peirce, undated sheet, CSPP file 1538, Harvard University, Leja (2000), p 106
3. Rothko: *Maroon and Orange* (Seagram Mural) Via:<http://lsoares.blogs.sapo.pt/tag/mark+Rothko>
4. Rothko: *Orange and Yellow* (1956). Via: http://www.wikipaintings.org/en/mark-rothko/not_detected_242129
5. Schema Peirceaanse semiotiek, naar aanleiding van colleges Beeldcultuur, Hans van Driel, 2011, UvT.

6. Schema Peirceaanse semiotiek, naar aanleiding van colleges Beeldcultuur, Hans van Driel, 2011, UvT.
7. Schema Peirceaanse semiotiek, toegepast op proces beeldend kunstenaar, eigen interpretatie
8. Ronald Ophuis: *Latrine, Poland 1944* (2002)
olieverf op doek , 350 x 480 cm. Via: <http://www.upstreamgallery.nl/ronald-ophuis/>
9. Eigen interpretatie schema Peirceaanse semiotiek
10. Eigen interpretatie mbv Van Driel
11. Naar Coumans, A. (2005). Sociale semiotiek, kritische reflectie op hedendaagse beeldende praktijken. E-view vol 2005, No 1. Via: <https://ojs.uvt.nl/index.php?journal=e-view&page=article&op=view&path%5B%5D=53&path%5B%5D=59>
12. Erik van Lieshout bij Witte de With, via: <http://cultuurgids.avro.nl/front/detailkunstuur.html?item=8219459>
13. Tomas Schats, via: <http://www.tomasschats.nl/tekeningen.php>
14. Gilbert and George: *Winterflowers* (1982). Via: <http://www.contemporaryartdaily.com/2008/11/gilbert-george-at-the-brooklyn-museum/attachment/29/>
15. Yang Zhengzhong. Via: <http://haudenschildgarage.com/4421/dont-move-yang-zhenzhong-at-shanghart-beijing.htm>
16. Teun Hocks, via: www.teunhocks.nl
17. Teun Hocks, via: www.teunhocks.nl
18. Platentektoniek, via: <http://www.kennislink.nl/vergroting/101321?original=0>
19. René Daniëls: *Lentebloesem* (1987). Via: users.skynet.be/lit/lentebloesem.htm
20. René Daniëls: *Zig-zag Zigzag* (1987) Via: theeyestheysee.tumblr.com/post/321937474/rene-daniels
21. Jan Davidszoon de Heem: *Vanitas* (1606-1683) Via: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Davidszoon_de_Heem_-_Vanitas_-_detail.JPG
22. Teun Hocks. Via: www.teunhocks.nl
23. Ercole de Roberti: *Piëta* (ca. 1482-'86). Via: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ercole_de%20%80%99_Roberti_-_Piet%C3%A0_-_Google_Art_Project.jpg
24. Marlène Dumas: Van de serie Chlorosis Lovesick. Via: www.postmedia.net/dumas/dumas5.htm
25. Kandinski, poster voor expositie 1925, via: <http://fffffound.com/image/3dbea331ce0e87f2a37b8d2b219ceba6ad26a608>
26. Werkman: *Gesprek*, voorblad (1942) Via: http://www.simonis-buunk.nl/collectie/details/Werkman_HN_Hendrik_Nicolaas_17697.aspx
27. Erik van Lieshout, Manifesta 2012. Via: http://mistermotley.nl/Archief/Blog/Expo_s/Manifesta_Genk/
28. Yves Saint Laurent: *Mondrian Dress* (1965). Via: http://www.theluxechronicles.com/the_luxe_chronicles/2008/07/christies-to-au.html
29. Hema: damesjurk 2012. Via: <http://www.miss-independent.nl/nieuws/breaking-neo-nieuws-hema-goes-mondriaan-1369/>
30. Sociale semiotiek schema, eigen interpretatie
31. Erik van Lieshout: *Pim Fortuyn Diary*. (2002). Fotokopie uit Erik van Lieshout: *This can't*

go on (Stay with me!)

32. Sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek schema, eigen interpretatie
33. Schema sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
34. Schema Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
35. Opzet analyse-schema vanuit de literatuur en voorlopige documentanalyse
36. Schema documentanalyse
37. Schema sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
38. Boltanski: *Monument Odessa* (1991). http://www.tumblr.com/tagged/christian%20boltanski?language=nl_NL
39. Ger van Elk: *Little Man behind the door* (1999) . Via: <http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/e/elk14.html>
40. Jan Fabre: *I drive my own brain* (2008). Via: <http://artalog.net/artwork/artwork.php?id=824&lang=en>
41. Adel Abdessemed: *Décor* (2012). Via: <http://artnews.org/davidzwirner/?exi=32016>
42. Agnes Meyer-Brandis: *Moon Goose Analogue*. Via: <http://nicolatriscott.org/2011/11/25/biopoetic-investigations-agnes-meyer-brandis/>
43. Roland Schimmel. Via: <http://www.madeinarnhem.nl/kunstenaar.php?artist=77>
44. Simon Starling: *Auxylopyrocycloboros* (2006). Via: <http://www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=20>
45. Maria Roosen: *Borstentros* (2010). Via: <http://artmandu.org/maria-roosen/>
46. Bill Viola: *Emergence* (2002). Via: <http://www.billviola.com/>
47. Charlotte Schleiffert: *Mr Johnson* (2011). Via: <http://www.artfundum.com/nl/agenda/details/682-charlotte-schleiffert--mr-routledge-and-the-lions>
48. Erik van Lieshout: *Untitled* (2006). Via: http://old.likeyou.com/archives/d_kolk_lieshout_arndtbe_06.htm
49. Ad van Aart: *Zonder titel* (2009). Via: <http://kunstzien.nl/kunstenaars/ad-van-aart#.UdW6bvl7LNg>
50. Schema Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
51. Schema sociale semiotiek en Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
52. Kiki Lamers: Via: <http://www.hannekegroenteman.nl/archive/2005-m02>
53. Charles Avery: : *Duculi from Untitled (Diagram of the Plane of the Gods)*. Via: <http://holidayclubrecordings.co.uk/post/charles-avery>
54. Mark Manders: *A New Entrance for the Night* (2002). Uit: Kunstbeeld 10-2011
55. Jim Shaw: *Forces of nature/Hair*. (2011). Via: <http://artnews.org/metropictures/?exi=32622>
56. Adel Abdessemed: *Real Time* (2003). Via: <http://www.artnet.de/magazine/die-10-gebote-im-hygienemuseum-dresden/>
57. Charles Avery: *Untitled (Herd of Alephs)*. (2008). Via: <http://www.boijmans.nl/nl/116/nieuwsbrief/newsletteritem/237>
58. Damian Hirst: *Mother and Child Divided* (1993, 2007). Via: <http://missmementomori.com/2011/05/29/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-a-post-on-damien-hirst/>
59. Schema Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie

60. Schema Peirceaanse en sociale semiotiek gecombineerd, eigen interpretatie
61. Mark Manders: *Untitled* (2010). Via: http://hammer.ucla.edu/programs/detail/program_id/642
62. Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie.
63. Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie.
64. Ronald Ophuis: *4 hutu prisoners during their trial, Rwanda 2004* (2010). Via: <http://ronaldophuis.aeroplastics.net/>
65. Ronald Ophuis: *Marches Funèbres*. Via: <http://metropolism.com/reviews/waar-is-de-politieke-schilderkun/>
66. Tala Madani: *Red Stripes with Stain* (2008). Via: <http://pictify.com/359303/tala-madani-red-stripes-with-stain-2008>
67. Lili Reynaud-Dewar at Frac Champagne-Ardenne (2010). Via: <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/02/lili-reynaud-dewar-at-frac-champagne-ardenne/antiteater5/>
68. Bram Hermens: *Bactrius* (2011), detail. Via: <http://www.artupdate.nl/bram-hermens-bactrius/>
69. Numen For Use: *Tape Melbourne* (2011). Via: <http://www.numen.eu/installations/tape-melbourne>
70. Numen For Use: *Tape Melbourne* (2011). Via: <http://www.numen.eu/installations/tape-melbourne>
71. Loréne Bourguignon: *Androgyn (7)*. (2002). Via: <http://www.lorenebourguignon.nl/fine-art/?img=63>
72. Kiki Lamers: *Girls head 3* (2008). Via: <http://www.sapsite.nl/expo/kiki-lamers/6481>
73. Charles Avery: *Untitled*. Via: <http://zorosko.blogspot.nl/2012/04/charles-avery-texts-drawings.html>
74. Roy Villevoeye: *Returning* (1992-1997). Via: <http://kunstzaken.blogspot.nl/2010/10/geven-en-krijgen-in-het-regenwoud.html>
75. Sophie Calle: *Pas pu saisir de mort* (2007). Via: <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/06/11/arts/11bien2.ready.html>
76. Schema Peirceaanse semiotiek, eigen interpretatie
77. Schema Peirceaanse en sociale semiotiek gecombineerd, eigen interpretatie
78. Simon Starling: *Shedboatshed* (2005). Via: <http://ferri500.wordpress.com/2011/04/28/simon-starling/>
79. Damian Hirst: *Pharmacy* (1992). Via: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jun/24/art-tate-britain-classified>
80. Damian Hirst voor *The immortal* at Tate Modern, 2012. Via: <http://totallycoolpix.com/2012/04/damien-hirst-at-tate-modern/>
81. Ronald Ophuis: *Screbrenica II* (2006). Via: <http://www.upstreamgallery.nl/ronald-ophuis/>
82. Tala Madani: *Smiley* (2008). Via: http://www.papermag.com/2008/04/this_week_in_art_openings_susa.php
83. Simon Starling: *Autoxylopyrocycloboros* (2006) Via: <http://omstreifer.wordpress.com/2011/11/19/autoxylopyrocycloboros/>
84. Simon Starling: *Autoxylopyrocycloboros* (2006) Via: <http://omstreifer.wordpress.com/2011/11/19/autoxylopyrocycloboros/>

- com/2011/11/19/autoxylopyrocycloboros/
85. Pieter Alewijns: *Integral Heart Repair*. Via: www.openforart.nl
 86. General Idea: *File magazind Volume 4 Number 3* Via: https://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=15606#.UdrBav17LNg
 87. Bram Hermens: *Bactrius* (2011), detail. Via: <http://www.artupdate.nl/bram-hermens-bactrius/>
 88. Jaques-Louis David: *De dood van Marat* (1793) Via: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_-_De_moord_op_Marat_-_MSK_Brussel_25-02-2011_13-11-35.jpg
 89. Jan Fabre bij Kröller Müller 2011 Via: www.buitenbeeldinbeeld.nl/KrollerMuller/Hoofdstuk2htm
 90. Bill Viola: *Emergence* (2002). Via: <http://lucamaggio.wordpress.com/2010/10/19/bill-viola-%E2%80%93-visioni-interiori/>
 91. Bram Hermens aan het werk in het Van Abbemuseum, 2011. Via: <http://www.fotojanvandeveen.nl/hel-verdoemenis/>
 92. Agnes MeyerBrandis: *Moon Goose Experiment* (2013). Via: <http://nicolatriscott.org/tag/performance-2/> en <http://www.blubblubb.net/the-moon-goose-experiment/>
 93. Simon Starling naast het bootje *Dignity*. Via: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/starling.html>
 94. General Idea: *Haute Culture. A Retrospective 1969-1974*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Via: <http://www.facebook.com/photo>.
 95. Roy Villevoeye: *Preparations* (2009). Via: http://www.motivegallery.nl/?page_id=5565
 96. Ad van Aart: *Gedenkbeeldig* (2006) Via: <http://www.advanaart.nl/>
 97. Schema Peirceaanse en sociale semiotiek gecombineerd, eigen interpretatie
 98. Schema analysemodel
 99. Schema analysemodel