

De stem van de grafisch ontwerper. Drie vormen van dialogische verbeelding in het publieke domein

Anke Coumans

Inleiding

In dit artikel worden drie ontwerpstrategieën besproken, die in het publieke domein functioneren als een antwoord op een beeldcultuur waarin de toeschouwer op onpersoonlijke wijze een visie wordt opgedrongen. Die beeldcultuur kan in de woorden van Vilém Flusser (1920-1991) de *discursieve* beeldcultuur worden genoemd. De drie *dialogische* strategieën die in dit artikel worden besproken, doorbreken de discursieve beeldcultuur en proberen de communicatie anders te laten verlopen. Aan de hand van voorbeelden zal worden betoogd dat deze strategieën aanzetten tot betekenisvormingsprocessen die minder programmerend zijn, die de programmering zichtbaar maken en die zichzelf als beeld durven te ontmaskeren, waardoor er een andere relatie tot de kijker mogelijk wordt. De besproken voorbeelden van deze dialogische strategieën zijn ontleend aan het werk van de ontwerpers Erwin Slegers, Martijn Engelbregt en Stefan Sagmeister.

Het technische beeld

De van origine Tsjechische mediatheoreticus Vilém Flusser (1920-1991) bestudeerde eind vorige eeuw onze beeldcultuur vanuit het perspectief van het soort beeld dat dominant is in onze cultuur: het technische beeld. Hij noemt dit beeld 'Technobild'. In zijn publicaties laat hij zien hoe de technische beeldcode ontstond als reactie op de alfabetische taal en hoe het technische beeld de kracht van het beeld en de alfabetische taal als in een synthetische beweging omvat. Het beeld ging tonen én zeggen. Het probeerde niet enkel de wereld te doorgronden maar haar ook te betekenen.

De foto is volgens Flusser het prototype van het technische beeld. De foto is een technisch beeld, omdat het met behulp van een apparaat gemaakt is. Hierdoor volgt het noodzakelijk het programma van het apparaat. Het is een beeld dat het gevolg is van een tekst, een programma. Dit programma bepaalt de mogelijkheden van het apparaat en daarmee de mogelijke beelden die via dit apparaat te maken zijn. Daarmee bepaalt het apparaat ook de mogelijkheden van de beeldtaal. Hetzelfde geldt voor het televisiebeeld en het filmbeeld. Het digitale beeld is in die zin in wezen niet anders. Het laat zien dat het programma het wezen van het apparaat vormt. Zelfs meer nog dan de andere technische beeldvormen is het digitale beeld de actualisatie van een geschreven (dus tekstueel) programma. Beelden maken is

programma's uitvoeren. In Flussers meest pessimistische geschriften verschijnt iedere programmeur zelf ook weer in een programmatisch totalitarisme als functionaris van een metaprogramma (Flusser 1999, 93).

Eigen aan het technische beeld is de iconische en indexicale verbondenheid met wat afgebeeld wordt en de schijnbare afwezigheid van een zender van wie de visie wordt gecommuniceerd. Het beeld geeft een visie terwijl de relatie van het beeld met de bron van die visie ontbreekt. Flusser spreekt over het magische karakter van 'Technobilder': "men begrijpt noch hoe ze gemaakt zijn noch hoe we door de beelden geprogrammeerd worden." (Flusser 2003, 177). De werkelijkheid wordt via een programma tot beeld. Verwijzingen naar het programma (de codering zou je kunnen zeggen) of naar degene die aan de knoppen zat, zijn niet van het beeld af te lezen. De sporen van de zender zijn niet aanwezig in het beeld, omdat beelden geen 'ik' kunnen zeggen, enkel 'dat'. Dit heeft niet alleen met het beeld an sich te maken maar ook met het feit dat de betekenisgevende mens liever gelooft dat de betekenis onderdeel is van de wereld zelf in plaats van dat zij er extern aan toegevoegd is. De mens vraagt dan ook aan de gecodificeerde cultuur hem "te laten vergeten dat de cultuur een kunstmatig weefsel is dat enkel in onze behoefte voorziet door de voor ons betekenisloze en onbetekende natuur met betekenis te vullen." (Flusser 2003, 10). In deze behoefte neemt het technische beeld een bijzondere plaats in. Het vervult deze functie zo goed dat wij ons tegenwoordig volkomen laten programmeren door beelden waarvan de herkomst aan het beeld onttrokken is. De recentelijke ophef over de reclamebeelden in de documentaire *Beperkt Houdbaar* van Sunny Bergman (2007) onderstrepen het actuele van deze analyse.

Het dialogische beeld

Het programmatische van de communicatie - haar manipulerende invloed op de burger - heeft echter niet alleen te maken met de aard van het beeld (technisch), maar ook met de communicatiestructuur waarin het technische beeld is opgenomen en met het medium dat het beeld verspreidt. Flusser noemt deze structuur discursief. Een belangrijke functie van de discursieve media, schrijft hij, is dat zij de ontvanger programmeren. Ze zijn gewoontevormend (Flusser 1993, 287).

Flusser maakt een onderscheid tussen twee communicatiestructuren: het discursieve en het dialogische. Deze indeling is gebaseerd op twee manieren om met informatie om te gaan. Het discursieve is een methode om informatie zo te bewerken dat deze bestand is tegen de tand des tijd. Het dialogische is een methode om tot nieuwe informatie te komen. Het dialogische is dynamisch en veroorzaakt ontwikkeling. Het discursieve is statisch en waarborgt het behoud van de informatie. (Flusser 2003, 19). De communicatiestructuur van de massamedia waarin de overdracht van het technische beeld gecommuniceerd wordt, is discursief. Het is niet de bedoeling dat de informatie veranderd wordt. Zoals zij gecommuniceerd wordt, zo moet zij begrepen worden. We treffen hier in de communicatiestructuur opnieuw het programmatische aan dat ook aanwezig is in het technische beeld als uiting. Flusser benadrukt dat in deze communicatiestructuur geen ruimte is voor de inbreng van de ontvanger van de boodschap. Deze kan alleen het programma uitvoeren dat in de boodschap zit verborgen. De boodschap is 'af', er is geen modificatie meer op mogelijk.

De dominantie van de discursieve communicatie heeft de crisis binnen onze beeldcultuur veroorzaakt. Flusser roept dan ook op tot een betere balans tussen de discursieve en dialogische communicatie. Deze balans is van belang om tot een gezonde communicatieve samenleving te komen. Want wanneer het discursieve overheerst, voelt de mens zich eenzaam omdat hij niet in verbinding staat met de ander. En wanneer het dialogische

overheerst, voelt de mens zich eenzaam, omdat hij niet in verbinding staat met de geschiedenis als een groter hem omvattend verhaal. Flussers oproep is tweeledig. Niet alleen roept hij op tot kanalen waarin het de mens mogelijk wordt gemaakt te antwoorden (tot interactie te komen), hij roept de mens ook op tot het maken van niet-programmatische beelden die een oproep zijn tot dialoog. Niet-programmatische beelden zijn beelden die meer zijn dan de effectuering van het door het apparaat mogelijk gemaakte programma. Hij noemt deze beelden in een van zijn laatste artikelen 'stille Bilder' of 'transapparatische Bilder' (Flusser 2005, 75 en 77). Hij noemt ze 'stille Bilder' omdat het beelden zijn die tot contemplatie oproepen in een lawaaierige beeldcultuur. En hij spreekt over transapparatische beelden omdat het beelden zijn die het programma van het apparaat weten te overstijgen. De maker van dit nieuwe beeld, die Flusser "Künstler" noemt, is het apparaat te slim af. Hij slaagt er in om meer te zijn dan een functionaris van het door het apparaat opgelegde programma. Doordat de beelden meer zijn dan de actualisering van een programma functioneren zij op dialogische wijze. Het programma zorgt ervoor dat de informatie wordt ontvangen zoals deze bedoeld is, en er geen wijziging optreedt. Wanneer door toedoen van de slimme maker de grip van het programma verslapt, krijgt de ontvanger de ruimte om invloed op de informatie uit te oefenen. De beeldtaal wordt dialogisch. De kijker zal zich door dit soort beelden op andere wijze aangesproken voelen. Niet enkel als degene die het programma in het beeld voltrekt, maar als iemand die door het beeld aangesproken wordt. Hij noemt deze dialogische beelden in een van zijn laatste artikelen 'stille Bilder' of 'transapparatische Bilder' (Flusser 2005, 75 en 77).

De meeste aspecten van de Flusseriaanse analyse van het beeld en van onze beeldcultuur zijn tegenwoordig gemeengoed en vertonen overeenkomsten met de inzichten van Walter Benjamin, Roland Barthes, Marshall McLuhan, en meer recentelijk Jean Baudrillard en Lev Manovich. Daar wil ik echter in het bestek van dit artikel niet op in gaan.

Interessant en vernieuwend is Flussers nadruk op het programmatische van het technische beeld en zijn oproep om een ander soort beelden te maken: dialogische beelden. In dit artikel ben ik op zoek naar die beelden. Hoe zien zulke beelden er uit? Wat veroorzaken ze bij de toeschouwer? En op welke wijze brengt het dialogische een andere verhouding tussen zender en ontvanger teweeg?

Op de eerste plaats het transapparatische in een beeld. Een transapparatisch beeld is een beeld dat een andere omgang met het programma laat zien. Doordat het beeld weigert zich te onderwerpen, manipuleert het zelf ook minder. Op de tweede plaats het persoonlijke van een beeld. Kunnen we op de een of andere wijze een beeld weer verbinden met zijn bron? Kan het beeld weer een herkomst krijgen waardoor de verbeelde visie weer iemands visie wordt?

Bakhtin en de dialogische verbeelding

Een vergelijkbare benadering van het dialogische vinden we bij Mikhail Bakhtin (1895-1975) en de cirkel van denkers waarbinnen en waarmee zijn geschriften tot stand kwamen: The Bakhtin Circle[[De teksten waar ik me op baseer zijn te vinden in het eerste deel van *The Bakhtin Reader* (1994): 'Dialogical Discourse: Marxism and the Philosophy of Language', (Volosinov, 1929), 'Discourse in the Novel' (Bakhtin, 1935) en 'The problem of speech genres' (Bakhtin, 1952-3).]]. Bakhtins geschriften zijn vooral gericht op de dialogische verbeelding binnen de literatuur (de roman). Zij handelen over het dialogische als eigenschap van het woord. Ze bieden echter voldoende algemene uitgangspunten om tot een omschrijving te komen van het dialogische in beeldcommunicatie. Hiervoor is het van belang om Bakhtins

positie ten aanzien van taal als onderzoeksobject te begrijpen. De Bakhtin Circle situeert zich binnen de semiotiek tegenover het structuralisme van De Saussure “[De vroege teksten van de Bakhtin Circle, met name de aan Volosinov toegeschreven tekst ‘Marxism and the Philosophy of Language’ uit 1929 zijn aanleiding geweest voor de articulering van een nieuwe stroming binnen de semiotiek: de sociale semiotiek. Zie hiervoor de publicaties van Hodge en Kress 1988 en Kress en van Leeuwen 1996.]. De structuralistische semiotiek bestudeert het taalsysteem (*langue*), het geheel aan regels dat ten grondslag ligt aan het individuele taalgebruik (*parole*). Bakhtin daarentegen is niet geïnteresseerd in het systeem maar in de individuele door de ‘spreker’ gewenste intentionele uiting in een sociale context. Deze uiting is bovendien geen actualisatie van een taalsysteem maar een reactie op een andere uiting. Zowel communicatie als taalontwikkeling zijn wezenlijk dialogisch. Bakhtin schrijft: “Een dialogische benadering is daarom ten opzichte van iedere uiting mogelijk, zelfs ten opzichte van een woord in een uiting, zolang het woord wordt beschouwd als een teken van iemands semantische positie, (...) en wanneer we er iemands stem in horen. De dialogische relatie kan dus zowel aanwezig zijn in een uiting als in een woord, zolang twee stemmen erin dialogisch op elkaar botsen” (Morris 1994, 184).

In feite onderkent Bakhtin twee aspecten van het dialogische. De eerste is gelegen in de inhoudelijke relatie tussen twee uitingen. In een dialogische benadering is iedere uiting een oproep tot antwoord. Deze dialoog is later door Kristeva intertekstualiteit genoemd. In een intertekstueel perspectief op taal staat het weefsel van uitingen centraal, in een structuralistische is de uiting de effectuering van een systeem. Het tweede aspect van het dialogische is gelegen in de verbinding van de uiting met de maker via de stem van de maker (Todorov 1981, 95-99).

De interesse van Bakhtin - de concrete uiting die geen actualisering van een systeem is, maar de actualisering van iemands wil zich te uiten - heeft een grote analogie met de zoektocht van Flusser naar beelden die meer zijn dan de actualisering van het programma, beelden waarin een systeem de maker dient in plaats van hem programmeert. Bakhtin koppelt dit nadrukkelijker dan Flusser aan de zichtbare aanwezigheid van de zender in de tekst. De tekst is geen actualisering van een systeem maar een teken van iemands semantische positie. De eigenzinnige omgang met het systeem komt voort uit de wil van de spreker zelf hoorbaar te zijn in de uiting. Deze aanwezigheid van degene van wie de boodschap komt in de boodschap wordt door Bakhtin gesymboliseerd via ‘de stem’. De stem is het lijntje dat de uiting verbindt met degene wiens semantische positie de uiting verwoord. Vanuit de Peirciaanse semiotiek beschouwd is de stem een indexicaal teken. Het representeert de spreker als oorzaak van de uiting. De spreker is existentieel aangrenzend, en het kent als teken dus ook een existentieel dringende kracht. (Van Zoest 1978, 3). Voor Bakhtin is de stem daarbij ook een semantische positie. De vraag is dan natuurlijk waar die stem aanwezig is buiten het gesproken woord. Wat is het indexicale teken in een getypte tekst of in een beeld die de tekst of het beeld verbindt met zijn bron? Waar is in een beeld de aanwijsbare, semantische positie van degene van wie de uiting komt? Voor deze beide posities zal ik in dit artikel de stem als concept hanteren.

Waar Flusser met name het persoonlijke van het dialogische zoekt in het je onttrekken aan de manipulerende kracht van het programma van het beeld, daar zoekt Bakhtin de verbondenheid van de boodschap met de maker van de taal. Aangezien het ontbreken van de verbinding tussen boodschap en boodschapper door Flusser wordt benoemd als het gevaar van het technische beeld, is een analyse van het beeld via de door Bakhtin voorgestane indexicale en semantische verbinding tussen boodschap en boodschapper een logische stap.

De metafoor van de stem verenigt beide posities. Dat het echter twee verschillende posities zijn zal in deze tekst duidelijk worden.

Open en gesloten beelden: de eerste vorm van dialogische beeldcommunicatie

We zijn op zoek naar beelden die niet enkel vragen de code te gehoorzamen, maar die zich oprecht als een open vraag positioneren. Dit open appèl op de ander is in verband met het beeld niet zo moeilijk te ontdekken. We treffen in het openbaar domein niet zelden beelden aan die geen eenduidig betekenisvormingsproces veroorzaken. Poëtische beelden bijvoorbeeld vragen de toeschouwers via associaties en nieuwe verbindingen tot een eigen interpretatie te komen. "[Zie voor de beschrijving van het betekenisvormingsproces waartoe beelden aanzetten Coumans (2006).]. Een voorbeeld van een dusdanig appèl is te vinden in het affiche van Erwin Slegers (Kusontwerp). Ik wil dit beeld confronteren met een beeld dat wel een gesloten visie verbeeldt: een van de affiches uit 2006 waarin de overheid de burger oproept waakzaam te zijn voor een terroristische aanslag.



(fig. 1. Erwin Slegers, Kusontwerp, 2006)

ZIE IK IETS

VERDACHTS, DAN MELD

IK HET METEEN



**BAGAGE OP EEN VREEMDE PLEK?
WAARSCHUW HET GVB PERSONEEL OF BEL 1-1-2**



(fig. 2. Affiche overheid, 2006)

Het linker affiche kan beschouwd worden als een serie vragen aan de toeschouwer: Van wie is die jas? Waar staat hij voor? Wat is de functie van het rode plakband. Waarom is die tape over de capuchon van de jas geplaatst? Wie of wat is er achtergebleven? Wie zijn de verontruste burgers uit de koptekst? Waarover zijn ze verontrust? Wat symboliseert de jas, met het rode plakband?

Gelet op de openheid van het linkerbeeld, haar vragende karakter, is het rechter affiche hiermee in schrille tegenspraak. Hier geen verbeelding van een open vraag als 'Wat zou u doen wanneer u iets verdachts ziet?', maar het enige antwoord dat door de overheid lijkt te worden verwacht, is: 'Wanneer u iets verdachts ziet, dan meldt u het meteen'. Iedereen die bagage op een verkeerde plek ziet staan, moet het personeel waarschuwen. En die iedereen, dat bent u: gewone burger, staande op een station, dat ieder station kan zijn.

Het onderscheid tussen de beelden herhaalt zich wanneer we bekijken wie zich tot wie richt, en op welke manier dit contact via het beeld gerealiseerd wordt. Het linkerbeeld heeft een duidelijk aanwezige, in beeld gerepresenteerde, zender van de boodschap: de verontruste burger. Dat lijkt het rechterbeeld ook te hebben, en wel in de persoon van de afgebeelde jongen die ons aankijkt en in de erbij horende 'ik' van de erboven geplaatste tekst. In dit beeld

heeft de jongen echter de plaats van de werkelijke zender in het beeld ingenomen. De werkelijke zender verschuilt zich achter de jongen. De echte bron van de boodschap is aan het blikveld onttrokken: de overheid.

In het linkerbeeld treffen we een heldere zender met een open vraag aan. In het rechterbeeld een versluisde zender met een gesloten antwoord. Dit laat zien hoe de beide aspecten, de openheid van de communicatie en de interpersonele communicatie, met elkaar te maken hebben. Een uiting die onderdeel is van een transparant communicatief traject is erbij gebaat duidelijk te maken wie zich tot wie richt. Een boodschap die wil manipuleren is erbij gebaat de zender aan het oog te onttrekken en de boodschap voor te stellen als een voldongen feit.

Is in het eerste beeld de stem van de maker te horen en in het tweede beeld niet? Voordat ik deze vraag beantwoord, wil ik eerst stilstaan bij het grafisch ontwerpbeeld als onderzoeksobject voor het dialogische beeld, de ontwikkeling van beeld als taal en het onderscheid tussen de zender en de maker. Dit zal mij als vanzelf voeren naar het metalinguïstische en het transapparatische als communicatiestrategieën om in het beeld de stem van de maker aanwezig te stellen.

Grafisch ontwerpen: ontwikkelingen binnen de beeldtaal

Het voorgaande brengt mij tot de volgende vraag met betrekking tot het stilstaande beeld in de publieke ruimte als onderzoeksobject. Waarom zou ik aan de hand van het grafisch ontwerpbeeld als technisch beeld onderzoeken of er een andere communicatie te bewerkstelligen is dan de discursieve communicatie waar Flusser het accent op heeft gelegd? Waarom het stilstaande beeld in het publieke domein onderzoeken ten behoeve van een dialogische communicatie? Waarom dit stilstaande beeld van het grafisch ontwerpen, terwijl de digitale media allerlei nieuwe vormen van communicatie aan het ontwerpen zijn waarin wel sprake kan zijn van uitwisseling van beeld? Dat laatste heeft te maken met het voorafgaande. Mijn doelstelling betreft niet zozeer het zichtbaar maken van interactieve structuren waarin het de gebruiker mogelijk wordt gemaakt om tot een uitwisseling van beelden te komen, maar het zichtbaar maken van een beeld dat als beeld oproept tot een dialogische uitwisseling: het dialogische beeld. Op grond van mijn Flusseriaanse uitgangspunt, dat het technische beeld zowel de realisatie van een programma is als dat het een beeld is dat de kijker programmeert, en uitgaande van de gedachte dat het programmatische de communicatie van het technische beeld in de discursieve communicatie domineert, dan is het zinvoller op zoek te gaan naar *beelden* die niet programmatisch werken dan op zoek te gaan naar *kanalen* die een uitwisseling mogelijk maken. Flusser merkt dan ook in een van zijn latere artikelen op: "Zelfs wanneer we de communicatiekanalen niet alleen meer top down maar ook bottom up kunnen laten lopen, zelfs wanneer we de voorwaarden scheppen in een 'telematische Informationsgesellschaft' dan nog is de vraag of we dialogische beelden zullen kunnen maken, omdat het maken van een dialogisch beeld veronderstelt dat de maker zich weet te onttrekken aan het programmatische. Pas wanneer de maker zichzelf weet in te schrijven in het beeld kan hij in staat zijn via het beeld een dialoog op gang te zetten." (Flusser 2005, 74). Het is daarom evengoed mogelijk het dialogische beeld te zoeken in een homepage of een affiche, als in een You Tube-uiting. Waarom dan toch het publieke beeld van de grafisch ontwerper?

Op de eerste plaats omdat het publieke beeld al voorbeelden laat zien waarin gepoogd wordt om voorbij de programmatische en manipulerende communicatie te komen. De beelden van TCH&M, Autobahn, 178 aardige ontwerpers, Lust, Job van Bennekom, EGBG, Erik Wong en

Experimental Yetsset getuigen alle van een intelligente omgang met zowel de programma's die aan het maken van beeld ten grondslag liggen als met het programmatische dat inherent is aan beeldcommunicatie. Geen van deze ontwerpers is een slaafse volgelinge van een bestaande beeldtaal. Dat is ook logisch omdat het ontwerpen van affiches en andere publieke beelden een lange geschiedenis kent en sinds een kleine eeuw ingebed is in een discipline die wordt onderwezen op de kunstacademie. De door Flusser zo genoemde 'Künstler' als de maker die er in slaagt via 'akrobatische Artistiek' de systemen te slim af te zijn, vindt zijn inbedding in de binnen de kunstacademie gesitueerde discipline grafisch ontwerpen.

Dit is dan ook de tweede reden. Binnen deze discipline heeft de communicatie via het publieke beeld zich in een academische context als beeldtaal kunnen ontwikkelen. In die ontwikkeling is het dialogische beeld een logische volgende stap op het binnen de discipline zo genoemde conceptuele beeld. In het conceptuele beeld staat de visie van de ontwerper centraal. Het beeld (laten we even als concreet voorbeeld het affiche voor ogen houden) wordt beschouwd als de verbeelding van de visie op een onderwerp. Binnen het conceptuele beeld staat de overdracht van de boodschap (het concept) centraal. Het concept tekent niet alleen de expressie van de zender maar ook de overdracht naar de maker. Het concept is dus, zo zou je in de termen van Jakobson kunnen zeggen, de verbinding tussen de expressieve en de appelerende functie van communicatie "[[Voor een uitwerking van de functies van Jakobson in de communicatie van het affiche verwijs ik naar Coumans (2007).]]. De ontwerper anticipeert dus via het concept op het betekenisvormingsproces van de kijker. Deze reflectie op de wijze waarop het beeld de toeschouwer beïnvloedt, brengt de uitdrukkingwijzen en daarmee de taal van het ontwerpen in beweging "[[Het is de zich op Bakhtin baserende sociale semiotiek bij monde van auteurs als Hodge, Kress, en van Leeuwen die deze positie van de maker onder de aandacht hebben gebracht.]]. De dynamiek in de systemen wordt aangebracht door de maker. De maker is degene die systemen in beweging kan brengen. Binnen een reflectieve academische context staat deze artistieke dynamiek in het centrum van de belangstelling en ontwerpers ontleen er de positieve evaluatie van hun werk aan.

Binnen de academie zien we een ontwikkeling richting het dialogische beeld welke voortkomt uit een interesse voor de mechanismen van communicatie. Er is binnen het grafisch ontwerpen een ontwikkeling gaande waar voornoemde ontwerpers en ontwerp bureaus in participeren, waarin niet zozeer het systeem *in* het beeld in beweging wordt gebracht, maar waarin het beeld *als* systeem ter discussie wordt gesteld. Dit heeft een andere vorm van communicatie tot gevolg waarin ook een andere relatie tussen maker en ontvanger uit voortkomt. Dat zal ik uitleggen aan de hand van Roman Jacobsons metalinguïstische functie van de communicatie.

Het non-communicatiemodel van het grafisch ontwerpen

Ieder beeld bevat een vorm van manipulatie, een programma dat door de toeschouwer uitgevoerd moet worden. Dat geldt ook voor het 'open' beeld van Erwin Slegers. Om begrepen te willen worden richt de zender zich op het begrip van de ander. De codering is daarop afgestemd. Bakhtin: 'Ieder woord wordt gericht naar een antwoord en kan niet ontsnappen aan de diepgaande invloed die dit antwoord waarop geanticipeerd wordt nu al heeft' (Morris 1994, 76). Tegelijkertijd onttrekt iedere interpretatie zich altijd gedeeltelijk aan het programma van het beeld omdat iedere toeschouwer altijd gedeeltelijk het programma naar zijn eigen context zal vertalen. Ieder interpretatieproces is altijd een vorm van 'negotiated reading' (Stuart Hall 1993).

Het tweede inzicht laat zich als volgt uitleggen. Terwijl de codering de communicatie mogelijk maakt, staat het beeld als interface ook de ontmoeting van de zender en de ontvanger in de weg. Er is dus sprake van een onmogelijk dilemma. Zonder programmering is er geen communicatie maar de programmering staat de ontmoeting tussen zender en kijker in de weg. Omdat communicatie altijd via tekens plaatsvindt, is de communicatie tussen "de bron en het doel" (Metz 1988, 55) van het beeld altijd bemiddeld. De communicatieve ontmoeting vindt plaats via de bemiddeling van de taal. De zender (de bron) en de ontvanger (het doel) krijgen een plaats in de code en verschijnen als geïmpliceerde zender en geïmpliceerde ontvanger in de uiting. In dit non-communicatiemodel is de ontvanger aanwezig in de wijze waarop de uiting wordt gevormd, en construeert de kijker zich een zender op basis van diezelfde uiting. Dit betekent niet alleen dat ik mijn spreken aanpas aan degene naar wie ik mijn spreken richt, maar ook dat ik zowel mijzelf als degene aan wie mijn spreken gericht is een plaats geef in mijn uiting. Een 'ik' roept daarbij een 'jij' op. In het antiterrorismevoorbeeld hierboven, zagen we hoe er een 'ik' was, die zei: 'Zie ik iets onverwachts, dan meld ik het meteen'. Die 'ik' roept onmiddellijk een 'jij' op. De vraag die er niet stond, maar die wel gesuggereerd wordt, is: 'Doe jij dat ook?' Het antwoord waarop geanticipeerd werd, was: 'Ja, dat doe ik ook'.

Dat is een heel andere wijze dan de wijze waarop in het voorbeeld van de jas een zender en ontvanger worden geconstrueerd. Voor beiden biedt zich het zelfstandig naamwoord 'verontruste burger' aan. De verontruste burger is de geïmpliceerde zender in de tekst van het beeld. Hij is de 'instantie van belichaming' zoals Metz zou zeggen. Hij vertegenwoordigt de bron van de uiting. Aan hem wordt de boodschap toegeschreven. De verontruste burger is echter ook een instantie van belichaming voor de ontvanger. Hem wordt gevraagd: Ben jij ook een verontruste burger? Of beter: Is jouw interpretatie van het beeld ook de interpretatie van een verontruste burger? Waarover ben jij verontrust?

De interesse voor de boodschap als systeem heeft geleid tot een heel andere wijze waarop zender en ontvanger elkaar ontmoeten, namelijk als metacommunicatieve instanties van belichaming. Kan deze door de metalinguïstische communicatie voortgebrachte relatie tussen de kijker en de maker dialogisch genoemd worden? Is de stem van de maker present?

De medeplichtigheid van de kijker: tweede vorm van dialogische beeldcommunicatie

In de metalinguïstische functie van communicatie is de communicatie zelf onderwerp van de communicatie. Metz spreekt over een reflexief terugbuigen van het beeld.

Registratie Orgaan Nederland is bezig met een inventarisatie van illegalen in Nederland. Ook als u niet illegaal bent wijzen wij u erop dat u dit formulier dient te retourneren. Geef antwoord op de vragen en stuur het formulier per omgaande retour.

*Aankruisen hetgeen op u van toepassing is ! *Deze vragen zijn niet verplicht. Indien u het Nederlands niet machtig bent verzoeken we u hulp te vragen bij uw buurman /-vrouw.

Aangifte

Bent u illegaal?* ja nee Geslacht* m v

Voornaam*

Achternaam

Nationaliteit

Adres

Postcode

Woonplaats*

E-mail adres*

Van hoeveel mensen in uw omgeving weet u dat zij illegaal zijn?

Wat bent u voor/van deze illegalen?* meerdere antwoorden mogelijk

vriend werkgever kennis familie verhuurder klant

buurman /-vrouw* anders, nl.

Van hoeveel mensen in uw omgeving vermoedt u dat zij illegaal zijn?

Wat bent u voor/van deze (vermoedelijke) illegalen?* meerdere antwoorden mogelijk

vriend werkgever kennis familie verhuurder klant

buurman /-vrouw* anders, nl.

Wilt u deze (vermoedelijke) illegalen aangeven?* ja nee

Waarom doet u deze aangifte?

Ik verklaar deze aangifte datum
duidelijk, stellig en
zonder voorbehoud te handtekening
hebben ingevuld.

(fig.3. Martijn Engelbregt, EGBG, 2003)

Als ultiem voorbeeld van een dergelijk project van metacommunicatie geldt een van de projecten van EGBG (Engelbregts Gegevens Beheer Groep), en wel Het illegalenformulier. In dit formulier richt een officiële instantie zich via een officieel formulier tot de burger met vragen als 'Van hoeveel mensen in uw omgeving weet of vermoedt u dat zij illegaal zijn?' Het beeldende van het ontwerp betreft niet zozeer de uitbeelding maar de vormgeving van het formulier. Hierdoor lijkt het zo op de bekende formulieren van de overheid dat de kijker er als

vanzelf een officiële, dus macht representerende, instantie aan koppelt. Zelfs zonder dat deze genoemd hoeft te worden, wordt deze als betekenis-effect van de vormgeving naar voren geschoven. De vormgeving representeert hier dus de geïmpliceerde zender. In het formulier wordt de burger, de geïmpliceerde ontvanger, gevraagd de illegale mede-Nederlander officieel aan te geven.

Het formulier kent echter twee ontvangers: een die begrijpt dat de communicatie fake is en een die dat niet door heeft. Voor de metacommunicatie is de eerste van belang. De tweede echter onderstreept de interpretatie van de eerste. De tweede hier genoemde geïmpliceerde ontvanger is degene die het formulier decodeert overeenkomstig het erin aangebrachte programma: de vormgeving, het taalgebruik, de structurering van de informatie en de vragende vorm. Hij antwoordt op de vragen, voldoet aan het verzoek, voltrekt het programma. De eerste geïmpliceerde ontvanger van de boodschap transcendeert het programma. Hij voert het programma niet uit want hij onderkent de overdrijving en hij snapt dat het ontwerp via de communicatievorm van het formulier een uitspraak doet over 'officiële' en machtgelegitimeerde communicatie in onze maatschappij. Het ontwerp zegt: we leven in een maatschappij waarin het een mogelijkheid is dat de overheid haar burgers vraagt om een ondergedoken persoon aan te geven. De overheid heeft daarvoor een machtig en dwingend instrument: het formulier. Het formulier is een programma en werkt als een programma. Het is een script.

Al in eerdere uitingen zoals in een in 2000 in de VPRO-gids verschenen Tegenscript laat EGBG zijn interesse blijken voor het dwingende karakter van het script. De lezer van de VPRO-gids krijgt een tegenprogramma aangeboden om het programma van de telefonische enquête om te keren. Het tegenscript is gebaseerd op het omkeren van de rollen. Het is een grafisch schema met letters, kleuren, lijnen en pijlen dat gebruikt kan worden om vragen terug te vuren naar telefonische enquêteurs, die zelf gebruikmaken van een 'telescript'. Wanneer een avond door zo'n telefoontje verpest dreigt te raken, draait de Tegenscriptgebruiker de rollen eenvoudig om: 'Doet u dit werk fulltime? Krijgt u vrij als u naar de tandarts moet?'

Het illegalenformulier vraagt een vergelijkbare tegenactie van degene die het formulier wel als echt bestempelen. Het vraagt de ontvanger om *niet* de plaats in te nemen van de geïmpliceerde ontvanger. EGBG hoopt dat de ontvanger die het formulier als echt beschouwt toch weigert het programma uit te voeren. Het feit dat sommige mensen toch het formulier echt hebben ingevuld, onderstreept echter alleen maar de uitspraak. Communicatie is gebaseerd op ingesloten programma's (genres) waarin ook als vanzelf een bron aan gekoppeld wordt. Hierdoor hebben deze programma's macht over de ontvanger.

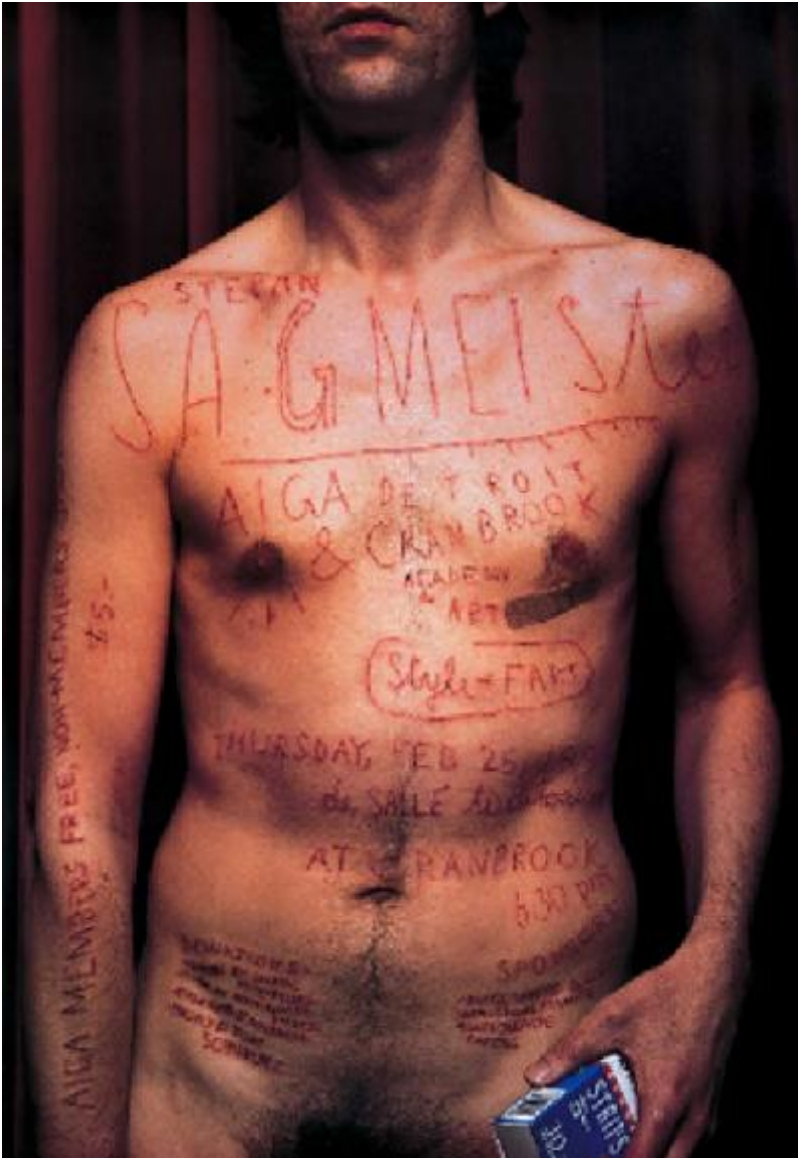
Het moge duidelijk zijn dat EGBG een 'Kunstler' is. Hij zet de communicatie te kijk via een ingenieus spel van vervreemding. Hij speelt een spel met de code waarmee hij haar te kijk zet. Hiermee brengt hij een soort bewustwording over communicatie op gang. Engelbregt vervreemdt de communicatie zelf, en maakt daarbij gebruik van retorische procédés als omkering en overdrijving. Wat echter van belang is om te onderstrepen is het volgende: in deze omkering en overdrijving van de codes van de beeldtaal en beeldgenres wordt zichtbaar dat communicatie een constructie is. In de constructie wordt de maker van de boodschap, degene die verantwoordelijk is voor de constructie zichtbaar. In de metacommunicatie is het de veronderstelde maker die zich richt tot de metalinguïstische kijker als een soort medeplichtige. In de metalinguïstische daad verklaart de maker dat inzicht in de constructie niet alleen aan hem voorbehouden moet zijn, maar ook aan de kijker.

Het is alsof ze beiden aan dezelfde kant van de code komen te staan. Flusser benadrukt het belang hiervan voor de omverwerping van de dominantie van de discursieve communicatie. “Kwamen we namelijk <achter>> de betekenis van de codes dan stonden we opeens <<achter>> alles wat we voorheen geloofden” (Flusser 1998:226). In het programma van Engelbregt trappen, betekent een gelovige willen blijven en daarmee geen verantwoordelijkheid nemen.

De stem in het beeld: de derde vorm van dialogische beeldcommunicatie

Er is echter nog een wijze van ontwerpen die zichtbaar kan maken dat communicatie een constructie is. Volgens deze werkwijze tracht de maker eveneens de code te omzeilen, maar dan door deze juist niet te gebruiken. De worsteling met de code als verblindend scherm tussen de kijker en de werkelijkheid wordt door niemand serieuzer genomen dan door de Oostenrijkse ontwerper Stefan Sagmeister. Veel van zijn latere beelden zijn de fotografische weergave van een materiële werkelijkheid voor de camera. Een van zijn bekendere beelden laat zien hoe hij als ontwerper in beeld een beeld creëert dat helmaal bestaat uit kopjes koffie. De kleurtonen van het beeld, de pixels waaruit het is opgebouwd, worden gevormd door de kleur die koffie krijgt wanneer er veel of weinig melk aan toe wordt gevoegd. Het beeld dat zo tot stand is gekomen zou Flusser apparaatloos noemen (Flusser 2005, 79). De aanwezigheid van de maker zelf in beeld onderstreept het apparaatloze: we zien hem bezig het beeld te creëren. De maker van een beeld kan enkel aanwezig kan zijn *in* het beeld als degene die verantwoordelijk is voor de keuzes waar het beeld het gevolg van is. Dat maakt Sagmeister zichtbaar door te tonen hoe hij aan het werk is om zijn beeld te maken. De indexicale verbondenheid van de maker met het beeld wordt door Sagmeister verbeeld. Het beeld doet dus een uitspraak over het beeld en is in die zin ook een metacommunicatief beeld. In dit Sagmeisterbeeld vinden we dus het indexicale merkteken dat op basis van aanliggendheid verwijst naar het ontstaan van de boodschap als materiële constructie en vandaar naar de maker. We zien de laatste jaren steeds meer beelden die de fotocamera enkel gebruiken ter registratie van een materiële constructie. Hiermee wordt niet alleen het onderscheid tussen werkelijkheid en beeld benadrukt, maar wordt ook zichtbaar dat het beeld niet alleen het gevolg is van het apparaat.

Hoe echter kan de maker anders aanwezig zijn in de boodschap dan als degene die verantwoordelijk is voor de keuzes waar het beeld het gevolg van is? Hoe kan zijn stem hoorbaar zijn zoals in het spreken de stem de spreker aanwezig stelt. We zijn dan op zoek naar een indexicaal merkteken dat op basis van aanliggendheid verwijst naar het ontstaan van de boodschap als materiële constructie en vandaar naar de maker. In het schilderij verwijst de zichtbare aanwezigheid van de verf naar de verfstreek van de maker waar het schilderij het gevolg van is. In de muziek verwijst het speciale timbre van de hobo naar de hobo als bron van de muziek. Het handschrift is in de geschreven taal zo'n index. We zien binnen het grafisch ontwerpen hoe het handschrift regelmatig wordt gebruikt om ontwerpen als handmatige constructie onder de aandacht te brengen. In het beeld van Stefan Sagmeister voor een lezing van hemzelf over zijn ontwerpfilosofie zien we het handschriftelijke op deze wijze gebruikt: het onderstreept de (pijnlijke) actie waar het beeld het gevolg van is. De index verwijst daarmee naar het handmatige van de actie tegenover de programmatische werking van het apparaat. Het laat zien dat communicatie mensenwerk is.



(fig. 4. Stefan Sagmeister 1999)

We zien dat Sagmeister op een veel letterlijkere wijze transapparatisch is dan EGBG: hij verhoudt zich in zijn beeld letterlijk tot het apparaat en daarmee tot de code die verband houdt met het apparaat. Het transapparatische zit in het niet of zó slecht gebruiken van de mogelijkheden van het apparaat, dat daarmee het apparaat en de ermee samenhangende codering zichtbaar wordt. Het kader is zichtbaar als kader omdat het toevallig lijkt te zijn en door de ervaren beeldenkijker als lelijk wordt ervaren. De slechte belichting maakt de belichting zichtbaar in plaats van de nu moeilijk te lezen letters. Het is alsof Sagmeister het apparaat niet heeft willen gebruiken ten behoeve van een manipulerende interface. Niet alleen maakt een slechte foto duidelijk dat het een foto is en niet de werkelijkheid zelf, tegelijkertijd zorgt een slechte foto ervoor dat we begrijpen wat het onderscheid is tussen beeld en werkelijkheid, waardoor we weer beseffen dat er zich een werkelijkheid voor de camera bevond. Juist wanneer de laag van het beeld weer beeld wordt, kunnen we een glimp opvangen van het werkelijke.

Het beeld geeft de kijker het gevoel oog in oog te staan met de werkelijkheid van de foto-opname. De werkelijkheid is Sagmeister de ontwerper gerepresenteerd in beeld als de zender van de boodschap, als onderwerp van de boodschap. In de wijze waarop hij gerepresenteerd wordt, doet het beeld een uitspraak over Sagmeister als fysiek ontwerper. Zowel in wat het

laat zien, als in hoe het getoond wordt. In dat laatste verschijnt hij als transapparatisch ontwerper. Zijn beeld communiceert dus niet alleen dat Sagmeister een ontwerper is die in zijn beelden zichzelf laat zien en de voelbare werkelijkheid wil communiceren. Het beeld communiceert ook hoe hij dat doet: door tegen het programma van het apparaat in te gaan en zo min mogelijk te sturen en te manipuleren, geeft hij de kijker zoveel mogelijk ruimte. Dit ben ik, dit is mijn lichaam, mooier wil ik het niet maken, wat vind jij? De ingrepen waar het beeld het gevolg van is, zijn ingrepen in de werkelijkheid zelf. Het beeld tracht een directe weergave van die werkelijkheid te zijn waardoor ik als toeschouwer recht tegenover de werkelijkheid sta. Communiceren buiten de code, is dat mogelijk? Nee, want ook een dusdanig genomen foto, slecht gekadreed, grofkorrelig en met een lelijke belichting is een code en communiceert waarachtig, echt. Waarachtigheid en echtheid zijn, zo heeft de filmtheorie ons al geleerd, gecodeerde effecten.

Toch vindt er in dit beeld een andere vorm van communicatie plaats. Waarom? Omdat het beeld het dilemma van de maker laat zien. Omdat het beeld tracht om zich niet tussen de mens en de werkelijkheid in te plaatsen. Omdat het beeld zegt: er was een werkelijkheid, die bevond zich voor een camera. Nu is het beeld geworden, maar vergeet niet dat het het beeld is van een fysieke zich ooit voor een camera bevindende werkelijkheid. Wanneer Flusser zegt over het technische beeld “men begrijpt noch hoe ze gemaakt zijn noch hoe we door de beelden geprogrammeerd worden,” dan maakt Sagmeisters beeld duidelijk hoe een beeld gemaakt is en hoe het ons wil programmeren.

anke.coumans@central.hku.nl ^[1]

Bibliografie

Coumans, Anke (2005). ‘De sociale semiotiek. Tekst en context. Een introductie van de sociale semiotiek vanuit het perspectief van de kritische reflectie op de hedendaagse beeldende praktijken’, in: E-view 2005-1. <comcom.uvt.nl/e-view/05-1/inhoud.htm>

Coumans, Anke (2007). ‘Artisticiteit in het hedendaags affiche’, in: E-view 2007-1. <comcom.uvt.nl/e-view/07-1/inhoud.htm>

Flusser, Vilém (1999). *The Shape of Things: a Philosophy of Design*. London: Reaktion Books Ltd.

Flusser, Vilém (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books Ltd. Oorspronkelijk verschenen 1983 in het Duits als *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography Andreas Müller-Pohle.

Flusser, Vilém (2003). *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuche Verlag.

Flusser, Vilém (2005). *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuche Verlag.

Hall, Stuart (1993). ‘Encoding, decoding’, in: S. During (red). *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge, 507-517.

Hodge, Robert & Gunther Kress (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.

Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London/New York: Routledge.

Metz, Christian (1988). 'De onpersoonlijke enunciatie of de locatie van de film', in: *Versus* 3 1988. Nijmegen: SUN. ertaling van ' L'enonciation impersonelle, ou le site du film', in *Vertigo* 1 (oorspr.1987).

Morris, P. (ed.) (1994). *The Bakhtin Reader*. Selected writings of Bakhtin, Medvedev and Volosinov. London/New York (etc.): Edward Arnold.

Pearce, Lynne (1994). *Reading Dialogues*. London/New York/Melbourne/Auckland: Edward Arnold.

Todorov, Tzvetan (1982). *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Editions du Seuil.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:anke.coumans@central.hku.nl>