

Betekenis en betekeniskonstruksie in beeldkommunikasie

Pieter J Fourie

IN this article the author deals with certain arguments by the art philosopher historian Ernst Gombrich on the perception of images. The central argument is that the human being does not perceive (look at) reality with an innocent eye, but his outlook on life, cultural background and ideological beliefs "colour" his perception and interpretation of images. In the second part of the article he formulates a model which can be used in empirical research to determine the meaning which a respondent attaches to an image (images), as well as that which influences the final interpretation he makes. This model is based on an underlying observational strategy and a search for and selection of sources of meaning.

1. Enkele estetiese teorieë oor waarneming.

In *Art and illusion* (1977) sê Gombrich daar is nie so iets soos 'n onskuldige oog nie. Wanneer 'n kunstenaar 'n voorstelling van iets wil maak, kan hy nie begin deur alles voor sy oë te skilder nie. Die visuele werklikheid is heeltemal te ryk en gevarieerd. Die kunstenaar begin met bepaalde *schemata*: dit is reëls, konvensies en vorms waarmee hy opgroei en waarvolgens hy die waarneembare werklikheid konstrueer. Na gelang hy nuwe aspekte van die werklikheid raaksien, kan hy sy *schemata* aanpas. Maar hy kyk nooit, by wyse van spreke, met die onskuldige oog van die eerste mens op aarde nie.

Ook die kyker lewe in 'n werklikheid wat in die loop van die mens se geskiedenis deur liggaamlike en sielkundige behoeftes gevorm is. Kuns weerspieël eerder die behoeftes as wat

dit die werklike vorm van die waarneembare werklikheid weergee. Die ooreenkoms wat ons tussen 'n beeld en gedeeltes van die werklikheid waarneem, is gegrond op die *schemata* waarmee ons die wêreld om ons struktureer. Die maatstaf vir ooreenkoms is ons kennis van die konvensies waarvolgens voorstellings in die verlede gemaak is en vandag nog gemaak word, asook ons kennis van hoe dit met verskillende doeleindes en in verskillende verbande gebruik word.

Prof Fourie is verbonde aan die Dept Kommunikasiekunde, Universiteit van Suid-Afrika. Hierdie artikel spruit gedeeltelik voort uit navorsing wat met die finansiële steun van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing onderneem is.

In elke epog, beskawing en kunsbeweging beeld kunstenaars die visuele werklikheid in totaal verskillende style uit. Met noukeurige ontleding van 'n wye verskeidenheid kunswerke probeer Gombrich aandui dat dié verandering nie slegs 'n kwessie van vaardigheid is nie. Die verskil in styl tussen die kuns van onderskeie kulture kan sonder uitsondering eerder toegeskryf word aan verskillende vertolkingswyses van die werklikheid. Die wyse waarop kunstenaars in een tydperk die waarneembare wêreld vertolk en beelde skep, beïnvloed die vertolking van alle kunstenaars ná hulle. Vir elke kunstenaar is die werk van vorige

blind man would see them if suddenly gifted with sight.

For instance: when grass is lighted strongly by the sun in certain directions, it is turned from green into a peculiar and somewhat dusty-looking yellow. If we had been born blind, and were suddenly endowed with sight of a piece of grass thus lighted in some parts by the sun, it would appear to us that part of the grass was green, and part a dusty yellow (very nearly of the colour of primroses); and if there were primroses near, we should think that the sunlighted grass was another mass of plants of the same sulphur-yellow colour. We should try to gather some of them, and then find that the colour went away from the grass when we stood between it and the sun, but not from the primroses; and by a series of experiments we should find out that the sun was really the cause of the colour in the one — not in the other. We go through such processes of experiment unconsciously in childhood; and having come to conclusions touching the signification of certain colours, we always suppose that we see what we only know, and have hardly any consciousness of the real aspect of the sign we have learned to interpret. Very few people have any idea that sunlighted grass is yellow ... (Gombrich, 1978: 250-251).

Dieselfde onderskeid tussen *sien* en *weet* lê ten grondslag van die invloedryke kritikus Roger Fry se beskouing van die geskiedenis van die beeldende kunste, soos hy dit in 1934 uiteengesit het:

From one point of view the whole history of art may be summed up as the history of the gradual discovery of appearances. Primitive art starts, like that of children, with symbols of concepts. In a child's drawing of a face a circle symbolizes the mask, two dots the eyes, and two lines the nose and mouth. Gradually the symbolism approximates more and more to actual appearance, but the conceptual habits, necessary to life, make it very difficult, even for artists, to discover what things look like to an unbiased eye. Indeed, it has taken from Neolithic times till the nineteenth century to perfect this discovery. European art from the time of Giotto progressed more or less continuously in this direction, in which the discovery of linear perspective marks an important stage, whilst the full exploration of atmospheric colour and

Die kunskritikus John Ruskin het die idee van die onskuldige oog in sy *Elements of drawing* (1856) uiteengesit:

The perception of solid form is entirely a matter of experience. We see nothing but flat colours; and it is only by a series of experiments that we find out that a stain of black or grey indicates the dark side of a solid substance, or that a faint hue indicates that the object in which it appears is far away. The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the *innocence of the eye*; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify — as a

colour perspective had to await the work of the French Impressionists (Gombrich, 1978:246-247).

Gombrich antwoord met die stelling dat ons waarneming van die werklikheid nie 'n passiewe inneem van indrukke is nie, maar 'n aktiewe ordening.

...we must doubt...whether such an achievement of innocent passivity is at all possible to the human mind. Whenever we receive a visual impression, we react by docketing it, filing it, grouping it in one way or another, even if the impression is only that of an inkblot or a fingerprint. Roger Fry and the impressionists talked of the difficulty of finding out what things looked like to an unbiased eye because of what they called the 'conceptual habits' necessary to life. But if these habits are necessary to life, the postulate of an unbiased eye demands the impossible. It is the business of the living organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming and testing again. The innocent eye is a myth. That blind man of Ruskin's who suddenly gains sight does not see the world as a painting by Turner or Monet...for seeing is never just registering. It is the reaction of the whole organism to the patterns of light that stimulate the back of our eyes; in fact, the retina itself has recently been described by J.J. Gibson as an organ that does not react to individual stimuli of light, but to their relationship, or gradients...The whole distinction between sensation and perception, plausible as it was, had to be given up in the face of the evidence from experiments with human beings and animals. Nobody has even seen a visual sensation, not even the impressionists, however ingeniously they stalked their prey (Gombrich, 1977:251-252).

Ander aspekte van Gombrich se kunsteorie wat vir die resente beeldkommunikasie relevant is, in die besonder met betrekking tot die ondersoek van waarneming in die proses van elektroniese beeldkommunikasie, is kortliks die volgende:

Volgens Gombrich neem ons beelde waar binne 'n bepaalde kultureel gestruktureerde werklikheid. Ons waarneming van dié werklikheid hou verband met ons verwagtinge in 'n

bepaalde situasie. Ons kan ons waarneming van beelde nie, soos Ruskin wil doen, aan ons waarneming van die werklikheid gelykstel nie:

Alle waarneming hou verband met verwagtings en daarom ook met vergelykings. Waarneming is dus 'n voortdurende wysiging van verwagtings. Kunstenaars is jare lank geleer om 'n portretstudie met 'n ovaalvormige buitelyn vir die kop te begin. Ná aanpassinge lyk so 'n kop dan vir ons normaal, merendeels omdat ons geleer het om so 'n vorm in skilderye te wagte te wees. Dis net in die werklike lewe dat so 'n kop opvallend sal wees:

Die kunstenaar se ontdekkings is ontdekkings van ooreenstemminge. Dit is gegrond nie op werklike ooreenkomste nie, maar op soortgelyke reaksies. Wanneer ons die nodige leidrade gegee word, reageer ons op 'n ovaal vorm asof dit 'n kop is en op 'n wit kol op 'n swart silhoeët asof dit 'n ligting is. Diegene wat dink dat die kunstenaar kan skilder deur net sy oë oop te maak en te begin skilder, vergeet dat 'n beeld in die eerste plaas met kleure en vorms geskep word. Dié eenvoudige waarheid word maklik vergeet wanneer 'n mens slegs binne die konvensies van 'n bepaalde soort realisme na beelde kyk. So 'n benadering veronderstel gewoonlik dat elke vorm en elke kleur slegs een ding in die natuur kan beteken: bruin strepe is boomstamme, groen spikkels stel blare voor en so meer.

Die illusie van 'n realistiese beeld word verbreek sodra 'n kunstenaar só skilder dat die-selde vorm meer as een betekenis verkry. En wanneer 'n mens daarvan bewus word dat realisme en naturalisme konvensioneel is, en dat elke kleur en vorm talle moontlike betekenis kan verkry, is dit terselfdertyd 'n bewuswording daarvan dat die skilderkuns 'n taal is waarin daar, net soos in die woordkuns, met die funksie en betekenis van bepaalde vorms gespeel kan word.

Gombrich se werk word vandag onder meer in studies van die rolprent bevestig en uitgebrei. Fotografië en die rolprent is aanvanklik as 'n regstreekse reproduksie van die werklikheid beskou. Sederdien het antropoloë telkemale ontdek dat mense uit ander kulture moeite het om Westerse rolprente te volg alvorens hulle nie met die kodes en konvensies van dié prente vertrou geraak het nie. Worth en Adair (1972) het met studies onder Navajo's aangedui hoe rolprentkodes kultureel gestruktureer word.

Navajo's aan wie gewys is hoe om rolprente te maak sonder dat hulle eers die konvensionele rolprentgrammatika aangeleer het, het filmkodes ontwikkel wat eie is aan die denkpatriere van hul kultuur.

'n Mens se geredelike aanvaarding van die kamera se perspektief, omringing, gesigspunte en musikale kontrapunt is aan die bekendheid van dié verskynsels in sy kultuur te danke. Wanneer 'n kyker met dié verskynsels bekend is, kan hy stemming, genre, styl en dies meer herken en daarvolgens na 'n rolprent kyk. 'n Prent maak sin slegs vanweë 'n denkraamwerk waarom 'n ontvanger leidrade kry oor hoe om te reageer.

Metz wys daarop dat geen rolprent 'n suiwer voorstelling van die werklikheid is nie (Andrew, 1976:23-236). Elke beeld is met kulturele kodes geborduur. In 'n Hollywoodse prent sal 'n toneel oor die karnaval in Rio de Janeiro byvoorbeeld in kleur en komposisie 'n bekende reisbiljetvoorkoms aanneem. Volgens Metz hang die aanvaarbaarheid van rolprentinhoud dikwels af van 'n prent se verkleefdheid aan konvensie. Wanneer 'n privaatspeurder in 'n rolprent soos 'n privaatspeurder in die werklike lewe optree, sal 'n kyker moontlik die ooreenkoms met die werklike lewe raaksien. Maar hy sal nietemin geneig wees om die man nie te aanvaar nie, omdat hy volgens die konvensies van die rolprent nie realisties is nie.

Nader aan die terrein van die elektroniese beeldmedia ontwikkel Roland Barthes (1977) 'n teorie oor drie-orde-betekenis. Hiermee dui hy aan dat die waarnemer van beelde, ongeag die denotatiewe en konnotatiewe betekenis van beelde, kulturele of mitiese betekenis aan beelde koppel. Net soos wat Leech (1974) tussen sewe verskillende soorte betekenis in natuurlike taal onderskei en dit tot konseptuele betekenis, assosiatiewe betekenis en tematische betekenis reduseer, onderskei Barthes tussen denotatiewe, konnotatiewe, mitiese, simboliese en ideologiese betekenis. Die denotatiewe of eerste-orde-betekenis stem ooreen met Leech se konseptuele betekenis. Dit is die letterlike betekenis van die beeld, of die interpretasie van die beeld as 'n ikoniese teken. Dit wil sê van die beelde as 'n refleksie van 'n konkrete objek in die werklikheid.

In dié opsig bestaan daar geen verskil tussen verskillende kulture se interpretasie van die

beeld nie. Alle siendes sal byvoorbeeld 'n foto van 'n man herken as 'n afbeelding van 'n man. Wanneer dit egter kom by die interpretasie van die tweede- en derde-orde-betekenis, wat subjektief (konnotatief), kultureel, simbolies en ideologies gekoppel is, kan dit gebeur dat mense van verskillende kulture verskillende betekenis aan dieselfde beeld heg.

'n Foto van 'n jong swart seun in sy tradisionele stamdrag, wat miskien 'n deurtrekker kan wees, sou in Suid-Afrika op grond van die kyker se kennis hieroor slegs op die eerste-orde-vlak geïnterpreteer word. Dit kan egter gebeur dat daar in Europa aan presies dieselfde foto 'n konnotasie van armoede geheg word, en 'n ideologiese betekenis van die onderdrukking van die swartman in Suid-Afrika. Vandaar die effektiwiteit van anti-Suid-Afrikaanse propagandarolprente in die buiteland. Die verskillende betekenis wat aan 'n beeld geheg kan word, is ook nie net gekoppel aan die inhoud nie, maar ook aan die vorm daarvan.

Alhoewel die neiging bestaan om te glo dat die tegnologie outomaties is en deur alle mense, ongeag hul kulturele agtergrond, op dieselfde wyse gebruik word; dat die gebruik van die tegnologie in beeldkommunikasie 'n outomatiese refleksie van die werklikheid bied waarvoor die gebruiker van die tegnologie geen beheer het nie, is die *gebruik* van die tegnologie nie los van kultuurwaardes nie.

In die beeldkommunikasieavorsing bestaan daar talryke voorbeelde hiervan en dit word onder meer die beste weerspieël in die (dikwels opvallende) stylverskille tussen die Westerse en veral die Oosterse rolprent. 'n Uitstaande verskil bestaan ten opsigte van die gebruik van die nabyskoot. Waar laasgenoemde by uitstek die Westerse filmiese kode is met behulp waarvan die kyker tot identifikasie met die inhoud van die beeld gelei word, gebeur die teenoorgestelde in die Oosterse rolprent. In dié rolprent word van die lang- of vestigingskoot gebruik gemaak om die kyker met die inhoud te laat identifiseer. Hierdie gebruik setel in die Oosterse kultuuroppvatting dat die mens nie losgemaak kan word van sy omgewing nie; dat die geheel kommentaar lewer op die deel en dat die omgewing van die mens eintlik die mens self is.

Die Chinese se negatiewe reaksie op die dokumentêre rolprent *China* deur die Westerse

regisseur Antonioni, is nog 'n voorbeeld hiervan. Sy gebruik van die nabyskoot is geïnterpreteer as 'n belediging, as 'n skending van privaatheid en as 'n voorbedagte en propagandisties-geïnspireerde beklemtoning van die lelike. Só is dit deur die Oosterling vanuit sy kulturele agtergrond ervaar.

Ten slotte kan kennis geneem word van Wollheim se standpunt dat die mens kuns (beelde) interpreteer ooreenkomstig 'n stel reëls, soortgelyk aan sy begrip en gebruik van natuurlike taal. In sy boek, *Art and Its Objects* (1970), word 'n wesenlike ooreenkoms tussen kuns en taal beskryf. Sowel kuns as taal ontstaan in en word binne 'n bepaalde sosiale verband gebruik. Hoewel kuns nie deur vaste grammatika-reëls gerig word nie, veronderstel dit nietemin 'n stel reëls wat deur sowel die mededeler as die ontvanger verstaan en aangepas kan word.

In die lig van die voorafgaande volstaan ons met die aanname dat die mens se estetiese ervaring deur sy eie lewenservaring, kultuur, agtergrond, verbeelding en interpretasievermoë bepaal word.

2. Betekeniskonstruksie

Op die gebied van die toegepaste beeldkommunikasienavorsing ontstaan die vraag nou hoe om die mens se waarneming (en dan veral van elektroniese beelde soos die fotografie, rolprent en die televisie) te monitor, ten einde tot 'n besluit te kom oor die betekenisinhoud wat die mens aan beelde (of 'n bepaalde beeld) heg, en om die verskil in die aard van die proses van betekenisgewing by verskillende mense te bepaal, veral dan ook met betrekking tot interkulturele kommunikasiesituasies. Hierdie "soort" navorsing kan as betekenis-konstruksie bestempel word.

Laasgenoemde kom daarop neer dat die navorser poog om deur middel van vraagstelling vas te stel:

(i) of 'n waarnemer 'n beeld verstaan, en
(ii) watter kwaliteite dit in die beeld (intern) of buite die beeld (ekstern) is wat die waarnemer daartoe lei om 'n bepaalde betekenis aan 'n beeld te heg.

Deur dieselfde model op lede van verskillende kultuur-, ras- en of etniese groepe toe te pas, kan hy terselfdertyd bepaal of daar 'n verskil in betekenis-konstruksie tussen lede van

verskillende kultuur-, ras- en etniese groepe bestaan.

Wat volg, is 'n aantal kategorieë (of aspekte van beeldkommunikasie en waarneming) wat die navorser in ag moet neem in sy ondervraging van die waarnemer, ten einde tot 'n redelike besluit te kom oor hoe die waarnemer betekenis konstrueer en uiteindelik 'n bepaalde betekenis aan die beeld heg.

Die betekenisprosesse en kategorieë wat hierna bespreek word, is die breë riglyne wat aan die *Annenberg School of Communications* gevolg word in hul navorsing oor die waarnemer(s) se betekenis-konstruksie. Dit is grotendeels gebaseer op die navorsing van Worth en Adair (1972), Messaris en Gross (1977) en Machotka en Spiegel (1979).

2.1 Inleiding tot die navorsing van betekenis-konstruksie

In hierdie benadering tot betekenis-konstruksie word uitgegaan van die aanname dat die mens se interpretasie en derhalwe die uiteindelige betekenis wat hy aan 'n beeld heg, medebepaal word deur sy eie lewenservaring, kultuur, agtergrond en interpretasievermoë. Die model wat hierna geformuleer word, berus op die teorie dat:

(i) die waarneming van beelde nie 'n passiewe inname en registrasie van objekte is nie, maar 'n aktiewe proses waartydens 'n groot groep eksterne veranderlikes (buitebeeldse faktore) 'n rol speel in die waarnemer se interpretasie van en betekenisgewing aan die beeld, en

(ii) dat waarneming, die interpretasie van en die betekenisgewing aan beelde, twee prosesse behels, te wete

(a) 'n onderliggende waarnemingstrategie, en

(b) 'n soeke na en seleksie van betekenisbronne.

Ten einde te bepaal hoe 'n waarnemer betekenis aan 'n beeld heg, is dit nodig dat die navorser in sy ondervraging van die waarnemer aan beide die prosesse aandag skenk.

2.1.1 Die onderliggende waarnemingstrategie

Die onderliggende waarnemingstrategie is 'n kognitiewe proses van 'n hoë orde wat slegs onthul kan word deur die waarnemer te ondervra. Hierin gaan dit om vas te stel op hoe 'n

manier die waarnemer na die beeld kyk, m.a.w. om te bepaal wat die waarnemer se benadering tot die beeld is. Uit die navorsing hieroor blyk dit dat die waarnemer onbewustelik, maar onvermydelik drie keuses maak ten opsigte van sy benadering tot die beeld, of dat die benadering tot die beeld gelyktydig op drie dimensies geskied:

(i) op die eerste dimensie besluit die waarnemer of hy die beeld moet sien as 'n selfstandige objek met intrinsieke kwaliteite, of om dit slegs te sien in terme van die inhoud wat dit verteenwoordig. Dit gaan dus hier om die waarnemer se vermoë om te onderskei tussen substansie, vorm en inhoud.

(ii) op die tweede dimensie besluit die waarnemer of hy na die beeld moet kyk vanuit sy perspektief as 'n waarnemer van die beeld, of vanuit die perspektief van een of meer van die afgebeeldes in die beeld.

(iii) op die derde dimensie besluit die waarnemer of hy sy aandag moet toespits op 'n enkele aspek van die beeld of op die beeld in sy geheel.

Hierdie drie dimensies vind gelyktydig plaas en word aaneengeskakel deur 'n komplekse visuele en kognitiewe soeke na betekenisbronne.

2.1.2 Die waarnemer se soeke na betekenisbronne

Deur 'n vraelys op te stel waarin die volgende potensiële betekenisbronne in ag geneem word, kan die navorser inligting bekom ten opsigte van die betekenis wat die waarnemer aan die beeld heg, en hoe hy aan hierdie bepaalde betekenis kom.

Drie betekenisbronne, elk met 'n aantal kategorieë, kan onderskei word. Die kategorieë is nie noodwendig allesomvattend nie, maar is voldoende om 'n groot hoeveelheid data, wat benodig word ten einde tot 'n relatiewe besluit oor die respondente se betekenisinterpretasie van 'n beeld te kom, in te samel. Die drie betekenisbronne is die volgende:

(i) betekenis afgelei uit antesedente (buitebeeldse kwaliteite)

(ii) betekenis afgelei uit die beeld as sodanig

(iii) betekenis gebaseer op die waarnemer se behoeftes

Vervolgens word hierdie drie betekenis-

bronne en hul onderskeie kategorieë afsonderlik bespreek.

2.1.2.1. Betekenis afgelei uit antesedente

In hierdie bron gaan dit om te bepaal tot watter mate die waarnemer die betekenis wat hy aan die beeld heg, aflei van eksterne materiaal wat hy op een of ander wyse met die beeld in verband bring. Die ondersoeker moet probeer bepaal of die waarnemer die betekenis wat hy sê die beeld het, afgelei het van:

(i) die titel of onderskrif van die beeld, of ander linguistiese kodes in die beeld

(ii) die bron van die beeld

(iii) die periode of styltydperk van die beeld

(iv) die intensie van die bron

(v) toeskrywing van betekenis aan 'n ritueel/mite (d.w.s. aanvaarde sosiale betekenis)

(vi) aanvaarding van 'n oorkoepelende betekenis

(vii) soeke na bykomende inligting

(viii) deduktiewe beredenering gebaseer op eksterne leidrade.

Die navorser moet dus bepaal of die titel, onderskrif of 'n ander linguistiese boodskap, eerder as die inhoud en/of vorm van die beeld as sodanig, die waarnemer lei tot 'n betekenisafleiding. "Die beeld beteken dit omdat die onderskrif so sê, of omdat die titel van die beeld so sê, of omdat een van die afgebeeldes in die beeld by wyse van 'n teks so sê." Sodanige betekenisafleiding kom dan daarop neer dat die waarnemer nog nie die beeld as sodanig (inhoud en vorm) noodwendig verstaan nie. Die navorser moet bepaal of die bron van die beeld (wat dikwels gesien word as die navorser self of die instansie vir wie die navorser die navorsing doen) aanleiding gegee het tot die waarnemer se betekenishegting aan die beeld. Die waarnemer kan dus 'n betekenis aan die beeld heg wat hy dink die bron van die beeld as bevredigend sal beskou. Ook dit beteken nog nie dat hy die beeld as sodanig verstaan nie.

Die styl of periode van die beeld kan aanleiding gee tot die betekenis wat die waarnemer aan die beeld heg, of selfs tot 'n onvermoë om hoegenaamd die beeld te verstaan.

Die respondente kan sê die beeld beteken dit of dat omdat hy onder die indruk verkeer dat die navorser (ondervraer) wil hê hy moet 'n bepaalde betekenis aan die beeld koppel.

Die betekenis van die beeld kan geïnterpreteer word in terme van die rituele daad op sigself om na die beeld te kyk. "Omdat ek na die beeld kyk, moet dit noodwendig 'n betekenis hê." Die betekenis wat aan die beeld toegeskryf word, kan ook suiwer die gevolg wees van die sosiale betekenis van die afgebeelde. "Dit beteken dit omdat ek geleer is dat dit behoort te beteken."

Die betekenis wat aan die beeld geheg word, hoef ook nie noodwendig die gevolg of resultaat te wees van die enkele beeld waarmee die waarnemer gekonfronteer word nie, maar kan ook die resultaat wees van sintagmatiese betekenskoppeling. Verder kan dit die resultaat wees van 'n geheuekonnotasie. Ten slotte kan die betekenis wat die waarnemer aan die beeld heg die resultaat wees van dit wat die navorser (ondervraer) aan hom sê, en hoe hy dit wat aan hom gesê/gevra is, interpreteer.

2.1.2.2 Betekenis afgelei uit die beeld as sodanig

Betekenis kan uit die beeld as sodanig (die beeld as objek) afgelei word. Hiermee word nie te kenne gegee dat die waarnemer in sy waarneming van die beeld, en derhalwe in die waarnemingsproses, nie ook steun op eksterne bronne soos sy geheue nie. Die belangstelling van die navorser is egter nou gerig op die betekenis wat die waarnemer aflei uit die inhoud, vorm en substansie van die beeld as sodanig.

Die navorser moet oplet na die volgende:

- (i) die waarnemer se uitwysing van en identifikasie met die verskillende objekte in die beeld
- (ii) sy identifikasie met rolle en rolaktiwiteite in die beeld
- (iii) die betekenis wat hy heg aan die uitbeelding van liggaamlike beweging en die uitbeelding van houdings in die beeld
- (iv) sy verbale rekonstruksie van die toneel wat hom in die beeld afspeel
- (v) sy deduktiewe beredenering gebaseer op interne leidrade (verkry uit die beeld as sodanig) bv. konnotatiewe betekenisafleidings
- (vi) die bewyse wat hy aanvoer ter staving van die betekenis wat hy aan die beeld heg
- (vii) die mate waartoe hy die formele kwaliteite van die beeld in berekening bring ten einde 'n bepaalde betekenis aan die beeld te heg (bv. lyn en kleur)
- (viii) die mate waartoe hy komposisionele

kwaliteite in die beeld in berekening bring ten einde 'n bepaalde betekenis aan die beeld te heg.

2.1.2.3 Betekenis gebaseer op die waarnemer se behoeftes

Met betrekking tot betekenisbronne moet die navorser in die laaste instansie probeer bepaal tot watter mate die waarnemer die betekenis wat hy aan die beeld heg op sy eie behoeftes baseer. In hul betekenishegting aan beelde projekteer waarnemers dikwels hul eie behoeftes, wense en emosionaliteite in die beeld. Die kategorieë wat die navorser met betrekking tot hierdie betekenisbron in ag behoort te neem, is die volgende:

- (i) ongedifferensieerde emosionele uitlatings
- (ii) uitlatings wat dui op empatie/simpatie met 'n afgebeelde figuur
- (iii) die toeskrywing van 'n bepaalde gevoel/emosie aan 'n bepaalde figuur (bv. "sy lyk treurig")
- (iv) toeskrywing van 'n bepaalde gevoel/emosie/atmosfeer aan die beeld in sy geheel (bv. "dis 'n vrolike prentjie")
- (v) toeskrywing van 'n bepaalde karaktertrek aan 'n figuur (bv. "hy is 'n kwaai man")
- (vi) die projeksie van 'n fantasie(ë) in die beeld
- (vii) die projeksie van 'n behoefte in die beeld (bv. "ek wens ek kon só lyk")
- (viii) die projeksie van 'n bepaalde konflik/aggressie in die beeld (bv. "as ek hy was, het ek haar geklap")
- (ix) totale afsydigheid teenoor die beeld.

Die betekenisprosesse moet gesien word as kategorieë vir die gebruik in 'n ontleding van betekeniskonstruksie, en nie as 'n waarnemingsteorie of as 'n teorie oor hoe hierdie twee prosesse wat die waarneming van beelde onderlê, geïntegreer kan word nie. Daarom kan dit moeilik aangebied word as 'n reeks proposisies wat lineêr of hiërargies is.

'n Oorkoepelende teorie oor betekeniskonstruksie kan moeilik geformuleer word, net soos wat oorkoepelende teorieë oor ander kognitiewe funksies, soos bv. geheue, buite bereik bly. Betekeniskonstruksie is, soos ook verbeelding en redenering, 'n funksie, nie 'n meganisme nie; dit is 'n abstraksie wat deur die navorser uitgevoer word en wat gebaseer is op die reaksies van die waarnemer wat in 'n kunsmatige konteks optree. Hierdie abstraksie is

slegs geldig vir die spesifieke konteks en kan nie verwar word of gelykgestel word aan 'n meganisme waarvan hiërgiesse ordening of progressie in tyd vasgestel is nie.

Om egter te sê dat 'n formele teorie oor betekeniskonstruksie onmoontlik is, impliseer nie dat kennis oor die prosesse wat werksaam is tydens betekeniskonstruksie, buite bereik is nie.

Betekeniskonstruksie kom dus daarop neer dat die navorser probeer bepaal watter prosesse hom afspeel tydens die waarneming van die beeld, en watter bronne die waarnemer gebruik ten einde 'n bepaalde betekenis aan die beeld te heg.

Verwysings

- Andrew, D. (1976) *The major film theories. An introduction*. London: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Glasgow: Fontana.
- Fouries, P.J. (1983) *Beeldkommunikasie. Kultureelkritiek, ideologiese kritiek en 'n inleiding*

tot die beeldsemiologie. Johannesburg: McGraw-Hill.

Gombrich, E.H. (1977) *Art and illusion*. London: Phaidon.

(1978) *Mediation on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon.

Leech, G. (1974) *Semantiek I*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum.

Machotka, P. en Spiegel, J.P. (1979:115-131) "Construction of Pictorial Meaning" In *Studies in the anthropology of visual communication*. Vol. 5(2).

Messaris, P. en Gross, L. (1977:99-111) "Interpretations of a photographic narrative by viewers in four age groups". In *Studies in the anthropology of visual communication*, Vol 4(2).

Wollheim, R. (1970) *Art and its objects*. Middlesex: Penguin.

Worth, S. en Adair, J. (1972) *Through Navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.