

# COMMUNIC

POPULAIRE CULTUUR:  
STRIPS EN  
GRAFFITI

Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur

25 2 1986

TAAL VAN DE STRIP • KADER VAN DE STRIP •  
STADSGRAFFITI • KUNSTGRAFFITI • KRONIEK  
VAN DE MEDIAWERELD • BOEKEN EN TIJD-  
SCHRIFTEN OVER COMMUNICATIE

CENTRUM VOOR COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN  
E. VAN EVENSTRAAT 2A  
3000 LEUVEN

ISSN 0771-7342

JAARGANG 16

NR 1

LENTE 1986

## COMMUNICATIE

Driemaandelijks tijdschrift  
voor massamedia  
en cultuur.

Een uitgave van het  
Centrum voor Communi-  
catiewetenschap,  
E. van Evenstraat 2 A  
B-3000 Leuven.  
Verschijnt 4 x per jaar.

ISSN 0771-7342

16de jaargang nr. 1  
LENTE 1986

**Hoofdredacteur:** W. Van der biesen  
**Redactiesecretariaat:** A. Hendriks  
**Administratie:** A. Willems, J. Creyns  
**Lay-out:** G. De Meyer

**Redactie:** G. De Meyer, G. Fauconnier, A. Hendriks,  
W. Hesling, W. Van der biesen, L. Van Poecke.

**Abonnementen:** De abonnementsprijs bedraagt 400 BF voor een jaargang (4 nummers). De prijs voor losse nummers is 150 BF. Betaling kan geschieden op rekening nr. 431-0370171-86 van het Centrum voor Communicatiewetenschappen, K.U.Leuven, E. Van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven.

Abonnees in *Nederland* schrijven fl. 30,- (verzendingskosten inbegrepen) over op (Rabobank-Nederland) rekeningnr. 10.38.86.737 van Communicatie, E. Van Evenstraat 2 A, B-3000 Leuven. Losse nummers kosten fl. 10,-. Voor betaling vanuit *andere landen* gelieve een cheque te sturen ter waarde van het verschuldigde bedrag verhoogd met 250 BF (port- en wisselkosten).

Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij men een maand vóór het einde van de jaargang opzegt.

**Alle briefwisseling** i.v.m. redactie, administratie, boeken ter recensie, advertenties enz., gelieve men te richten aan COMMUNICATIE, Centrum voor Communicatiewetenschap, E. van Evenstraat 2A, B-3000 Leuven, tel. 016-28.32.20.

**Advertentietarief** wordt op aanvraag toegezonden.

Getekende artikels verbinden alleen de schrijvers.

---

### Inhoud Jg. 16, nr. 1

---

- 1 **Striptaal** - Eddy Hendrix
- 16 **Het kader in het beeldverhaal** - Pascal Lefèvre
- 22 **Stadsgraffiti** - Godelieve De Maeyer
- 27 **Graffiti, het anarchisme in de communicatie** - Bruno Knaeps
- 29 **Een commerciële televisie voor Vlaanderen** - Wim Pauwels
- 29 **Feiten en meningen uit de mediawereld** - Kris Vanstappen, Wim Van der biesen en Luc Dujourie
- 32 **Uit de tijdschriften**
- 34 **Uit de literatuur**

**Verantwoordelijke uitgever:**  
L. Boone, Brugstraat 146,  
3030 Leuven-Heverlee.

**"Een democratische beschaving zal slechts behouden blijven indien zij de taal van het beeld tot een prikkel tot nadenken weet te maken, in plaats van een lokking tot 'hypnose' "**

**Umberto Eco**

Stripverhalen worden nog altijd niet echt au sérieux genomen in de literatuurstudie. Wel is er de laatste jaren een zekere tolerantie merkbaar: critici dulden uiteindelijk dat deze massaproducten wetenschappelijk onderzocht worden. De meeste literatuurkenners blijven het fenomeen evenwel vanuit de hoogte bekijken; ze bestempelen stripverhalen als triviaal en bijgevolg esthetisch zo goed als waardeloos. Maar feit is dat de strip een interessant cultuurverschijnsel is, waar we niet meer buiten kunnen. Het is een vorm van massacommunicatie die dagelijks door duizenden gelezen wordt. Een stripverhaal is bovendien een medium waarin beeld en taal harmonisch in elkaar samenvloeien (1).

Op welke specifieke wijze dit gebeurt, zullen we in de loop van dit schrijven proberen duidelijk te maken. Het is zo goed als zinloos om alleen de tekst (het verbale) an sich te analyseren, aangezien tekst en beeld binnen de strip een perfecte twee-eenheid uitmaken; ze kunnen dus onmogelijk los van elkaar beschouwd worden. De tekst krijgt pas zin in combinatie met het beeld, en vice versa. We zullen bijgevolg noodzakelijkerwijze ook oog moeten hebben voor verschillende niet-verbale elementen binnen de strip. Ik sta er ook op hierbij Jos Wauters te bedanken voor de geboden hulp bij het

zoeken naar gepaste literatuur en het uitzoeken van dito illustraties.

### **Typografische code**

Zoals al aangestipt, heerst nog altijd de opvatting dat de strip een triviaal, onvolwassen medium is. "Strips zijn voer voor luie mensen", "Strips remmen de fantasie en de ontwikkeling van de geest", zijn nog altijd veel gehoorde uitspraken, niet in het minst binnen de wetenschappelijke wereld. De strip zou aan de lezer/kijker niets te bieden hebben.

Niets is echter minder waar: de strip blijkt juist een sterk gecodeerd medium te zijn, maar de decodering vanwege de lezer/kijker gebeurt meestal moeiteloos en onbewust. Misschien ligt daar wel de wortel van de misvatting dat stripverhalen minderwaardig zijn.

Door middel van visuele codes worden niet-visuele waarnemingen (auditiële, fysieke, psychische,...) weergegeven. Er zijn trouwens nog andere codes, maar voor de studie van de typografische code die gebruikt wordt, zijn alleen hogervernoemde elementen relevant. Die typografische code is een synthese van linguïstische en grafische elementen. Voor de beschrijving ervan moeten we twee terreinen betreden: enerzijds dat van het iconische (het beeld) en anderzijds dat

van de linguïstiek (de tekst). Het stripverhaal is een icono-linguïstische eenheid, die berust op de complementariteit van tekst en beeld (3). Het hoog aantal codes dat in de strip aanwezig is, kan waarschijnlijk verklaard worden door het streven naar een zo hoog mogelijk realiteitsgehalte. Men wil ook zo volledig mogelijk zijn, waardoor niet-visuele elementen toch op visuele wijze weergegeven moeten worden. Daarop gaan we verder dieper in. Er is daarbij ook een opvallende overeenkomst gegroeid tussen de diverse striptekenaars onderling, wat erop wijst dat bepaalde iconismen niet lukraak gebruikt worden, maar dat ze wel degelijk op een gemeenschappelijke achtergrond berusten. Die overeenkomst kan onmogelijk verklaard worden door het afstammen van eenzelfde school. De typografische elementen worden zonder moeite gedecodeerd door de striplezer. Er moet dus iets aan de basis van de codes liggen, dat voor alle lezers binnen eenzelfde cultuur gelijkaardig aangevoeld wordt (4).

### **Soorten strips (5)**

Hoe komt de lezer/kijker te weten wat er allemaal gebeurd is, of te gebeuren staat? Daarvoor moet hij zowel de tekeningen bekijken als de teksten (daarom

spreken we ook liever van een lezer/kijker). De tekenaar én de scenarist (in de realiteit vaak dezelfde persoon) moeten goed weten over welke mogelijkheden ze beschikken om de nodige informatie door te geven. Alvorens we van start gaan met de analyse van wat we striptaal kunnen noemen, is het gewenst een onderscheid te maken tussen twee soorten van strips.

Enerzijds hebben we de strips waarbij de tekst onder de plaatjes verschijnt, dus volledig gescheiden van de tekeningen. De tekst komt in dit geval over als een commentaar, een parafrase van de auteur op het beeld. Zo'n strips worden ook wel beeldverhalen genoemd, en een bekend voorbeeld zijn de avonturen van Heer Bommel van Marten Toonder. De strip met ondertekst is dus in de eerste plaats een geïllustreerd verhaal, dat in woorden verteld wordt. Het verschil met een gewoon geïllustreerd verhaal ligt in het feit dat het verhaal via een continue stroom van beelden verlucht wordt. Beeld en tekst vertellen in principe hetzelfde. We kunnen het zo stellen dat de beelden een selectie weergeven van wat in de woorden verteld wordt. De woordelijke vertelling in dit soort van strips staat dus eigenlijk centraal; de beelden geven als het ware de 'highlights', de kernmomenten van het vertelde verhaal. Ze zorgen ervoor dat iedere lezer eenzelfde beeld in zich kan opnemen van het uiterlijk van de figuren. Zo is Bommel niet alleen een persoonlijkheid door wat hij zegt, maar ook door zijn voorkomen, zijn houdingen en gelaatsuitdrukkingen, die dat wat in de tekst gezegd wordt nog eens extra accentueren. In het algemeen zijn de teksten onder de tekeningen vrij 'vlak' en 'saai' wat de schrijfstijl betreft. Marten Toonder vormt hierop, vooral in zijn uitstekende Bommelstrip, een gelukkige uitzondering. Verschillende figuren hebben een eigen woordidoom terwijl het taalgebruik in de vertellende gedeelten op zich al erg specifiek is. Bommeli-aanse uitdrukkingen en zinswendingen hebben het Nederlands taalgebruik van een bepaalde, vooral intellectuele groep beïnvloed.

Strips met ondertekst vormen ten opzichte van de zgn. ballonstrips een minderheid. Die ballonstrips kunnen, wat de functie van het taalgebruik betreft, globaal in twee soorten onderverdeeld worden; enerzijds zijn er de verhalende (avonturen-)strips, al dan niet humoristisch, en anderzijds hebben we de typi-

sche stop-comic, het soort van strip waarin een compleet kortverhaal verteld wordt in meestal niet meer dan vier beelden, eindigend in een verrassende ontknoping die de lezer/kijker tot lachen (en/of nadenken) moet aanzetten.

In vrijwel alle strips gaat het niet alleen om de handeling, die meestal gemakkelijk gevolgd kan worden zonder de tekst te raadplegen, maar ook om de motivatie van die handeling. Om dat laatste weer te geven is onmiskenbaar taal nodig. De beelden vertellen het verhaal op het niveau van de handeling. Omdat er in de ballonstrip veel minder ruimte is voor tekst of verklarende uitleg dan bij de strips met ondertekst, zullen deze eerstgenoemde strips explicieter moeten zijn. Het probleem bij ballonstrips is dat de ruimte voor tekst beperkt is, terwijl de doelstellingen van de figuren nogal wat uitleg behoeven. Zonder die motivatie van de doelstellingen kunnen we maar moeilijk zin en onzin van hun daden achterhalen. De beweegredenen van de stripfiguren worden dus in taal weergegeven. Via kennis daarvan komen we meer te weten over hun psychische gesteldheid. In het algemeen kunnen we stellen dat de figuren om de hierboven geschetste redenen weinig gecompliceerd zijn wat hun karakter betreft. Dat geldt in de eerste plaats voor de verhalende avonturenstrips. Meestal kan al van tevoren aangegeven worden hoe een bepaalde figuur op een gegeven situatie zal reageren.

Zo kunnen we typische reactiepatronen onderkennen bij veel beroemde stripfiguren, zoals Suske en Wiske, Nero, Kuifje, enz.. Vooral voorspelbaar is het gedrag van de figuren in humoristische strips, waar dit herhalings-element de slapstick-effecten in de hand werkt. Het verschil tussen de figuren uit bvb. Peanuts en Kuifje is dat de eersten als het ware geregeld aan hun stereotiepe handelingen proberen te ontkomen: zij denken binnen de strip over hun situatie na. Dat laatste nu wordt in de hand gewerkt door de aard van deze strips. Ze wijken af van de avonturenstrips doordat ze geen doorlopend verhaal vormen. Iedere aflevering van deze stop-comics staat eigenlijk op zichzelf en moet met een grap afgerond worden. Die grap is altijd gericht op en komt voort uit de aan de lezers bekende levensomstandigheden of geestesgesteldheid van één of meer van de hoofdpersonages. Het verschil tussen deze meer 'menselijke' stripfiguren en het me-

rendeel van de figuren uit de avonturenstrips is gelegen in wat ze ZEGGEN. Een voorbeeld is hier zeker op zijn plaats: een modelfiguur als kapitein Haddock wordt door zijn maker Hergé een heel arsenaal scheldwoorden in de mond gelegd, die in allerlei situaties door hem geuit worden, nadat hiervoor een aanleiding gecreëerd is. Als Haddock bijvoorbeeld op zijn teen getrapt wordt, scheldt hij honderduit. Hij doet dat evenwel uitsluitend om de lezer aan het lachen te brengen, en niet om de pijn te verdrijven. Hierin verschilt hij van de personages in een strip als Peanuts. Een eventuele scheldpartij in die strip beoogt ook een komisch effect, maar de situatie waarin hij voorkomt zullen we vaak veel meer uit eigen ondervinding kennen. In dat geval lachen wij via de strip om onszelf. In strips als Kuifje is dat veel minder het geval. Zij bieden in de eerste plaats entertainment.

Iemand wordt evenwel niet alleen gevormd door zijn uiterlijk en zijn handelingen, maar ook door de manier waarop hij over zichzelf spreekt, zijn wereld analyseert en zijn daden rechtvaardigt. Dat kan vrijwel uitsluitend gebeuren in taal. Ook in de stripwereld geldt dit principe, ook al zijn de mogelijkheden om daar taal te gebruiken beperkt. In comics zijn hoe dan ook met een minimum aan taalmiddelen verrassende resultaten te bereiken.

### Deze ballons gaan wel op...

De ballonnetjestekst, vergelijkbaar met de toneeltaal, heeft altijd een dubbele functie: hij zorgt voor de communicatie tussen de personages onderling, maar speelt ook informatie door naar de lezer. Normaal maakt men een onderscheid tussen spreekballons en denkballons. De eerste zijn met een lus aan het sprekend personage verbonden, terwijl de gedachtenballon uit het hoofd van de stripfiguur opborrelt (6). In een denkballon krijgen we vrijwel altijd een innerlijke monoloog te lezen. Verder moeten we een onderscheid maken tussen de tekstballons en de rechthoekige kaders. In die laatste geeft de scenarist/tekenaar de directe informatie, om het verhaal verstaanbaar te maken. Op die manier kan hij zowel de tijd als de afstanden overbruggen, wat het tempo in het verhaal houdt. Naast tijd- en plaatsbepaling kan er ook nog aan woordverklaring gedaan worden in zo'n kader. De commentaartekst wordt

eigenlijk beschouwd als staande buiten het eigenlijke verhaal. Het is een soort van bindmiddel tussen de gebeurtenissen die aanschouwelijk voorgesteld worden (7).

### Diakritische tekens

Met deze informatie voor ogen, kunnen we van start gaan met een analyse van de elementen die typisch zijn voor de zgn. striptaal. Er bestaat een groot verschil, voor wat het taalgebruik aangaat, tussen een roman en een stripverhaal. In het eerste genre kan de schrijver zich uitleven in prachtige, ongeremde beschrijvingen van decors en personages. In het stripverhaal dient de tekstschrijver rekening te houden met heel wat beperkingen. Hij moet zuinig omspringen met de hoeveelheid tekst. Er komen dan ook weinig of geen beschrijvende teksten voor; die functie is immers door de tekeningen overgenomen. De dialogen moeten de lezer/kijker het waarom van de handelingen van de personages duidelijk maken. De handelingen zelf zijn via de striptekeningen te zien. Typisch voor een goede striptaal zijn bijgevolg de bondigheid en de directe spreektaal. De dialogen zijn uiterst economisch en compact, alleen het hoogstnodige wordt gezegd. De scenarist moet geen omschrijvingen geven van gebeurtenissen of toestanden die al in beeld te zien zijn. De bondigheid laat zich nog meer gevoelen in humoristische strips, waar het gebruik van bepaalde leestekens als vraagtekens (?), uitroepetekens (!) en beletseltkens (...) veelvuldig voorkomen (8). Deze tekens nu worden diakritische tekens genoemd. Ze geven geen geluiden weer, maar een gemoedsgesteltnis; vraagtekens en uitroepetekens wijzen op een zekere verrassing, aarzeling, onthutsing van het personage in kwestie. "?" is in feite een ellips van de mogelijke vraag: "Wat betekent dit?". "!" kan geïnterpreteerd worden als het feit dat het personage met verstomming geslagen is. "!" is hier geen ellips van een mogelijke uitroep, maar versterkt het effect van een gegeven situatie. De fantasie van de lezer/kijker interpreteert verder andere tekens zoals bvb. "?!" of "!!!". Zo kunnen twee vraagtekens wijzen op een volslagen onthutste persoon; het effect wordt door de dubbele vorm versterkt. Een vraagteken vergezeld van een uitroepetekens analyseert een gegeven reactie in haar deelcomponenten: de logische volgorde hierbij is dat het

personage eerst niet weet wat er gaande is: "?", en praktisch onmiddellijk daarna verstomd staat door wat hij waarneemt: "!".

Soms worden de twee tekens gedeeltelijk in elkaar vervlochten, wat nog sterker de twee componenten synthetiseert in één reactie (9). Zie illustratie 1.

Sommige tekenaars lossen het probleem evenwel anders op. Bob De Moor maakt

in 'De Leeuw van Vlaanderen' geen gebruik van de diakritische tekens. Hij geeft de gemoedsgesteltnis van de personages gedetailleerd weer door veel zorg te besteden aan de gelaatsuitdrukkingen, vandaar het hoge werkelijkheidsgehalte.

De Moor heeft op die manier geen nood aan het vraagteken; hij gebruikt geen ellipsen van vragen, maar de vragen zelf: bvb. "Wat?!!" — met de nodige punctu-



Illustratie 1

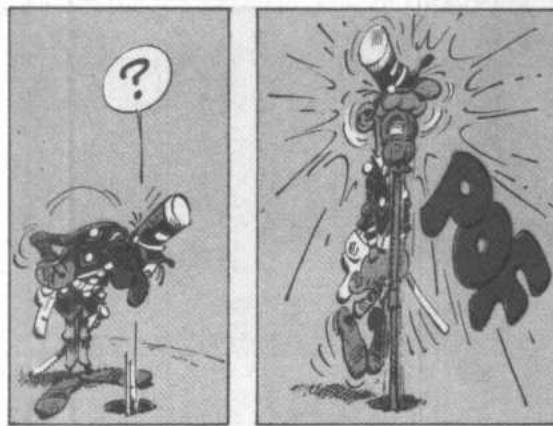


Illustratie 2

atie, of "Alle duivels!! Wat is er gaande?!" (10). Zie illustratie 2.

Willy Vandersteen van zijn kant gebruikt bij voorkeur het vraagteken zonder variatie aan te brengen. Typisch is wel dat meer dan de helft van het totale aantal vraagtekens van één album, nl. "De Charmante Koffiepot", naar Lambik verwijzen. Dit houdt uiteraard verband met de stereotiepe rol van Lambik als personage in deze verhalen. Bij Franquins Gust Flater komen beide tekens frequent voor, vooral de vraagtekens: die leiden meestal een visuele gag in (11). Zie illustratie 3.

Illustratie 3



Tekens met en zonder spreekballon zouden als volgt verklaard kunnen worden: zonder spreekballon geven ze een louter visuele onthutsing weer, wat kan dienen om het effect van een gelaatsuitdrukking te onderlijnen of, juist bij gebrek aan mimische expressiviteit, om de gelaatsuitdrukking te vervangen (12). Zie illustratie 4.

Met spreekballon zou men ze kunnen interpreteren als de weergave van een laag niveau van talige expressie, die nog niet in woorden omgezet kan worden (13). Zie illustratie 5.

Illustratie 4



Wanneer er helemaal géén tekst en toch een ballon getekend wordt, wil dat zeggen dat het personage verstomd is en niets kan uitbrengen. Zie illustratie 6.

In plaats van een tekst kan er in de ballon ook wel eens een tekening verschijnen. Dit principe komt meestal voor in de humoristische strip. Hieronder zien we dat de oude Griek zegt dat de Acropolis verwoest is, maar hij heeft er niet al die woorden voor nodig: een zuilenrij met een kruis erover volstaat om de lezer/kijker in te lichten (14). Zie illustratie 7.

Illustratie 5



Een ander mooi voorbeeld van dit procédé vinden we bij Franquins Guust Flateralbums: agent Vondelaar denkt in verkeerstekens. Zijn verbazing, woede en vermoeden staan hier duidelijk uitgebeeld door verbodstekens. De agent denkt in functie van zijn beroep (15). Zie illustratie 8.

### Krachttermen

In dit kader moeten we ook een ander typisch verschijnsel in de stripwereld behandelen, namelijk de veruiterlijking van verwensingen en krachttermen. Die wor-

Illustratie 6



den grafisch omgetoverd tot niet-verbale tekens, zoals doodshoofden, bommen, messen, donderwolken, bliksemschichten, enz. (16). Zie illustratie 9.

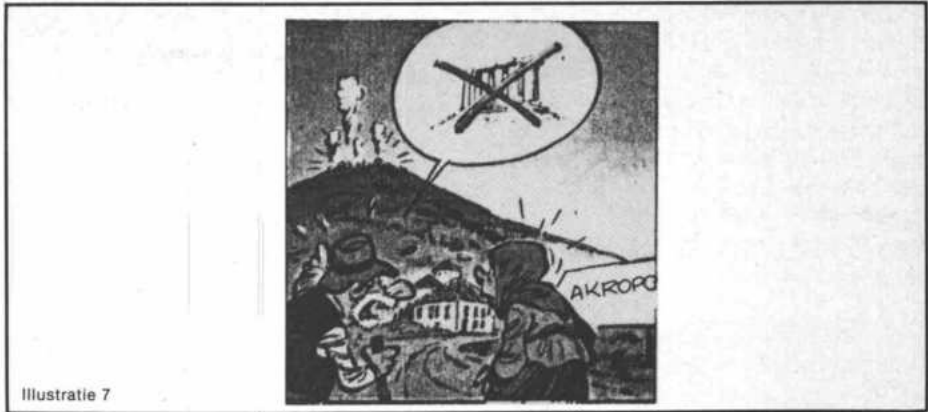
Een andere mogelijkheid is de woorden te vervangen door zgn. kabalistische tekens. Die variëren van strip tot strip, maar ze hebben duidelijk één aspect gemeenschappelijk: ze kunnen niet zonder meer vertaald worden, zoals dat het geval is bij andere tekens. Kabalistische tekens herinneren sterk aan toverformules, wat er zou kunnen op wijzen dat deze tekens zich baseren op de oorspronkelijke betekenis van de vervloeking, nl. een vloek werpen op het slachtoffer met de hulp van bovenmenselijke krachten (17). Zie illustratie 10.

Wanneer de scenarist/tekenaar liever geen tekeningen of tekens gebruikt, moet hij het uiteraard met woorden doen. Maar bij die verbale uiting van woede treedt meestal censuur op, hetzij door de stripfiguur zelf, hetzij door tussenkomst van de auteur. De krachttermen worden sterk afgezwakt tot bvb. "doemnis" bij Bob De Moor, of "grretverrrrie" bij Franquin (18). Zo komt het dat we in veel strips erg raar aandoende krachttermen kunnen lezen die we in het dagelijkse spraakgebruik nooit tegenkomen: "drommels", "deksels", "verhip", "heltje", "o jee", "verdraaid", enz.

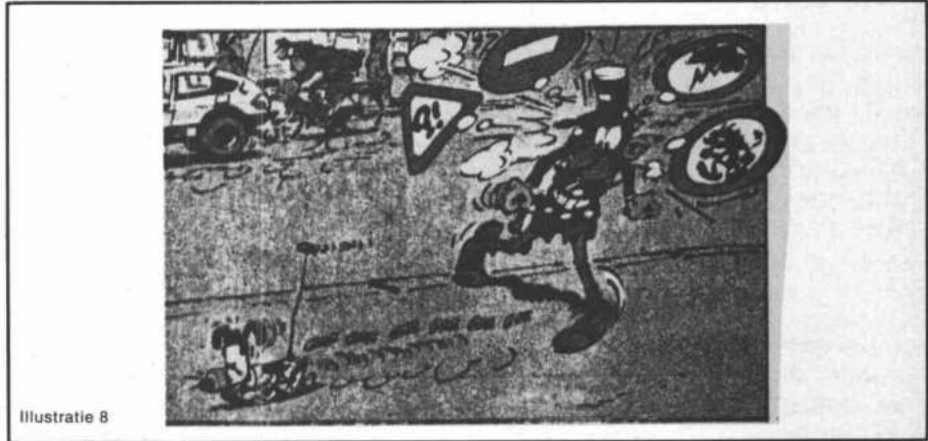
**Visualisering van begrippen (19)**

Het gebruik van tekens die buiten de tekstballons staan, geeft de lezer/kijker dus de nodige informatie over 'hoe het personage zich voelt'. Begrippen als angst, pijn, woede en beweging worden duidelijk gemaakt door middel van symbolen. Pijn wordt gevisualiseerd door sterretjes rond de pijnlijke plaats. De sterretjes kunnen om het hoofd zweven of errond cirkelen in een baan. Dat kan een bijkomend aspect, nl. duizeligheid suggereren. Klokjes, hamers of tsjilpende vogels versterken de duizeling en kunnen zelfs wijzen op bewusteloosheid. Zie illustratie 11 & 12.

Het fysisch gevoel van pijn vanwege het subject wordt door middel van de typografische code objectief voorgesteld. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van associaties met bestaande verbale codes, wat de gemakkelijke decodering van de tekens verklaart. De taak van de typogra-



Illustratie 7



Illustratie 8



Illustratie 9



Illustratie 10

fische code omvat hier dus het extrapoleren van innerlijke, subjectieve gevoelens en waarnemingen. Voor deze transformatie wordt vaak gesteund op de verbale code: "duizeling" wordt bvb. geassocieerd met "draaien", vandaar dan ook cirkelvormige lijnen rond en boven het hoofd.

Hoewel de strip een statisch medium is, en minder gebruik kan maken van de mimische code (acteren, gelaatsuitdrukking) dan de film, kan hij toch sommige innerlijke fenomenen explicieter weergeven. Ook het visueel voorstellen van woede berust op associaties met de verbale code. Zo wordt in de gesproken taal woede gewoonlijk geassocieerd met "verhitting van gevoelens". In de strip vinden we dan een rood hoofd (een kleur die echter ook gebaseerd kan zijn op een fysiologisch fenomeen), niet-gekleurde stoomwolkjes of zwarte wolkjes. Zie illustratie 13 & 14.

In een plat vlak, wat een stripprentje toch is, moet de tekenaar ook beweging weten te brengen. Strip is een statisch medium, daarom dient gezocht naar middelen om dynamiek te suggereren. Beweging wordt voorgesteld door kleine gebogen lijnen (voor draaiende bewegingen), of voor het suggereren van snelheid door wolkjes (hoge snelheid, opwaaierend stof) en horizontale lijnen (richting van de beweging). Zie illustratie 15 & 16.

Evenals in de film, waar beweging bestaat uit een opeenvolging van plaatjes, wordt in de strip een korte beweging geanalyseerd in de verschillende standen, maar deze worden meestal in één plaatje weergegeven door dubbele lijntjes rond de figuur. De verschillende standen worden schetsmatig gesuggereerd. Dit lijnenspel is van fundamenteel belang voor de dynamiek in het stripverhaal. Zie illustratie 17.

### Onomatopoeën

Wij maken lawaai; de ons omringende wereld maakt lawaai. Het geluid is niet weg te denken, bijgevolg ook niet in de stripwereld. Om dat lawaai weer te geven, moeten de tekenaars/scenaristen gebruik maken van klanknabootsingen of onomatopoeën. Sommigen maken daar overvloedig gebruik van, tengevolge van het onderwerp dat ze behandelen. Een strip waarin de auto's door de straten razen, waar men niet let op een explosie



Illustratie 11



Illustratie 12



Illustratie 13



Illustratie 14



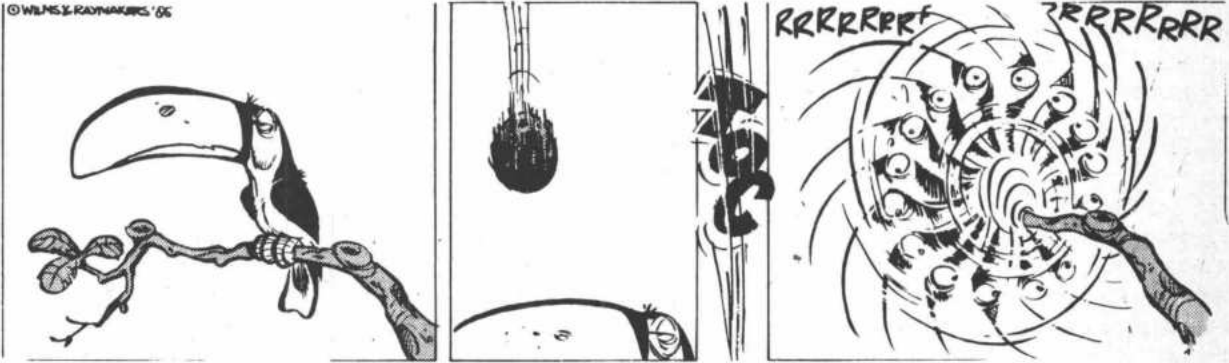


Illustratie 15



Illustratie 16

© WILMS & RAUWERS '66



Illustratie 17



Illustratie 18

min of meer of waar de machinegeweren voortdurend ratelen, vereist natuurlijk het gebruik van deze onomatopoeën. Het is begrijpelijk dat dit fenomeen uitsluitend voorkomt in humoristische strips. Onomatopoeën vormen eigenlijk de overgang tussen de verbale en de iconografische code: de spelling van de geluiden is zodanig dat men de handeling als het ware ziet (20). Zie illustratie 18.

Het lijkt ons wel interessant om te vermelden dat deze onomatopoeën kunnen variëren naargelang de taal waarin ze ge-

bruikt worden. Zo wordt een ontploffing in het Nederlands 'boem' en in het Frans 'boum'. Een 'nederlandstalige' politiere klinkt 'tietuutietuut', een franstalige 'pinponpinpon', merkwaardig, maar wel logisch (21). Zie illustratie 19 & 20.

Ter illustratie geven we hieronder een lijst weer van de meest klassieke onomatopoeën. (22)

### Afwijkende kadrering en lettertype (23)

Taalcode en iconografische code zijn,

zoals eerder al gesteld, onafscheidelijk met elkaar verbonden. Ze vloeien in elkaar over. Zo wijst de grootte en het volume van de letters naar de kracht waarmee iets gezegd wordt, zo wijst de omvang of omranding van de ballonnetjes op de soort van boodschap of de omstandigheden waarin de boodschap doorgegeven wordt. Scherp getande ballonnetjes drukken hevige gevoelens uit, ijs en sneeuw op de ballonnetjes wijzen op de koele sfeer waarin de dialoog geschiedt en bloemetjes die de rand van de ballonnetjes omcirkelen geven aan dat

### DEZE ONOMATOPEEN ZIJN BRUIKBAAR IN MEERDERE TALEN

#### EXPLOSIES

BROMBLOMBLOM - BROMBROMBROM  
- WHAM - WHAMMM - BANG - BOAM

SCHIETEN MET GEWEER OF PISTOOL  
PAF - BANG - PAW

SCHIETEN MET MACHINEGEWEER  
RAKTAKTAK - TAKA-TAKA - BRATATATA

#### RONDVLIEGENDE EN NEERVALLENDE PROJECTIELEN

PIUUUU - PIUUUUWW - PIAAAAAAW -  
PAW - IIIIIWW - PING - BING - TZING -  
ZIM - POW - POK - BONK - ZONK - ZOK -  
TAF

#### WEGVLIEGENDE VOORWERPEN

DZZING - FWWWIIIT - FWWWIII - PFFFT  
- PWIIII - WWWSSS - IIII - PFWWUUUUT -  
BZZZZZ - PIUUUWWW

#### BLIKSEMINSLAG

SHAZAM - WOOW - BOOMM

#### DRAAIENDE SCHROEF

FLAPFLAP

#### DRAAIENDE MOTOR

(auto, moto, vliegtuig)

ROOAW - VROAAR - ROWAAOORR -  
PRRRR - VRRRR - VROOAROAW - VROM  
- VROM - VRAOOOM - PUF

#### AANBELLEN - TELEFOON

TINGLING - DINGLING - DRRRRIIIIING -  
DRIIINN

#### DEUR DICHT SLAAN

SLAM - BLANG

#### FLUITEN

TRRRRIIT

### TE VOORSCHIJN TOVEREN/GLIBBERIG VOORWERP ZIP

#### VALLEN

PLAF - SPLAF - SMAK - BAM - PAM -  
BLAM - BLANG - BONG - BLONG - DONG  
- BONGLONG - POM - BONK - POF -  
SPLOF - CRASH

#### VALLEN IN HET WATER

PLOM - SPLAF - BLOF - SPLASH - PLAPS  
- PLIPS

#### EEN KLAP GEVEN

PATS - KONG - KNOTS - KLOP - POF -  
KLAP - WAM - WOK - ZOK - TAP - SPLAF  
- TZAK - BLAP - KWAK - SMAK - PATS -  
BWAM - PONG - BOING - PLAF

#### OP 'N KNOP DRUKKEN

PLIP - FLIP - POK - BING - PING - BONG

#### EEN TRAP GEVEN

WHOK - PLOK - ZONK - TZAK

#### 'N SLAG OP METALEN VOORWERP

BOLONG - BOOWW

#### 'N DROGE SLAG

WHAK - WHOK - POF - PAM - WAK(KK) -  
WOK - CRACK - POK - SPOF - SPLAF -  
BAF - TZAK - ZONK - ZOK - TAF

#### EEN KLOK

DING DONG - BIM-BAM

#### EEN CLAXON

TUUUUT - HONK HONK

#### EEN SIRENE

PIIIPOOO - IIIIOOOO - TAAATOOOT

#### WENEN

Wèèèèèèè - Bèèèèèèè - Bwèèèèèèè - WAA-  
AAAA - SNIK

#### LACHEN

HAHAHA - HIIHIH - HOHOHOHO - WHA-  
HAHAHA

#### DRINKEN

GLUBGLUB

#### SCHEUREN

KRRRR - KRRRTS

#### SLAPEN

RRRRR - ZZZZZ

#### GROMMEN

GRRRR - GRRRRRAW

#### PIJN

AU - AUW

#### HAPPEN - ETEN

HAP

#### AFDRUKKEN FOTOTOESTEL

SJLAK - SLAK

#### KAT

MIAUW - MIAAAAAAW

#### HOND

WAF - WOF - WAW - WAUW - JAUUUT -  
GRAIW

#### HINNIKEND PAARD

HIII

#### PAARD IN GALOP

TAGADAM TAGADAM TAGADAM

#### EZEL

IA - IIIAAAA - IIIAAA

#### EEND - GANS

KWAK - KWEK

#### KIPPEN

TOKOTOKTOK - KLOKLOKLOK - TOOK-  
TOK

het personage heel vriendelijk en charmerend praat. Zie illustratie 21 & 22. Grove, vette letters wijzen erop dat het personage kwaad is en schreeuwt. Letters die kleiner worden duiden aan dat het personage zich verwijderd van de focus-positie, maar ze kunnen er ook op wijzen dat het personage mompelt, fluistert of in zichzelf praat. Het is aan de lezer/kijker om aan de hand van de context (= dat wat voorafgegaan is en de tekeningen) de juiste interpretatie te geven. Zie illustratie 23 & 24.



Illustratie 19

Andere voorbeelden waarbij dankzij het afwijken van het normale lettertype bepaalde gevoelens of situaties aanschouwelijker voorgesteld worden, zijn legio. Zo kan de tekenaar/scenarist de nadruk leggen op het golven van het stemvolume en een onregelmatig, langgerekt geluid voorstellen door de letters op een gebogen lijn te tekenen. Zie illustratie 25.



Illustratie 20

Eén van de eerste betekenisfuncties van de lettervorm in strips is dus de akoestische weergave van de taal. Er is een duidelijk onderscheid met bvb. de geluidsweergave in de film. Daar registreert de klankband alle geluiden erg realistisch, maar in de strip worden enkel de significantste geluiden weergegeven. We krijgen dus enkel die akoestische elementen die significant zijn voor het verloop van het gebeuren, of voor de spanning. De middelen waarmee de typografische code het geluid kan verbeelden zijn zoals gezien de lettervorm, kleur, rechthoekigheid, enz.



Illustratie 21

Met de vormgeving van de letters kan men vele kanten uit. Om de strip veel realistischer te maken, kan de scenarist/tekenaar zijn inventiviteit de vrije loop laten. Een Nederlandse tekst uitgeschreven in min of meer Grieks of Gotisch uitzijnde lettertekens laat duidelijk zien dat hier een Griek c.q. een Gooth aan het woord is. Zie illustratie 26 & 27.



Illustratie 22

Een subliem voorbeeld van de combinatie van deze techniek en het verbeelden van het vloeken, zien we hieronder afgebeeld: zie illustratie 28 & 29. Bij de decodering van afwijkende alfabetten wordt beroep gedaan op de culturele competentie van de lezer/kijker; de tekens verwijzen ongetwijfeld naar een bestaande realiteit, hoewel dat niet betekent dat de tekens werkelijk bestaan (cfr. Griek hierboven). Hoofdzaak is dat ze

voor de lezer/kijker werkelijk lijken, dat ze associëren aan een gekende werkelijkheid, en dat hij ze zodoende ergens kan onderbrengen. Dat is belangrijk voor de associaties die deze tekens oproepen. Het is beter om een verhaal dat zich in de Middeleeuwen afspeelt, in te leiden door middel van Gotische letters. Zo iets verhoogt onmiskenbaar het realiteitsgehalte. Een schitterend en ver doorgedreven voorbeeld is te vinden in het album 'De Stemkwadrater' van Martin Lodewijk. Daarin staat het stemgeluid van Maria Brallas centraal (24). Het geluidseffect van haar stemvolume, wanneer ze een Wagneriaanse tekst zingt, wordt nog eens extra geaccentueerd door de typografische code in de vorm van oud-Duits schrift. Dit roept meteen associaties op met een Duitse historische periode. Die associaties worden door de auteur bewust opgeroepen en door hem in een bepaalde richting geleid: de code treedt voor het eerst op in een operagebouw, waar Maria Brallas geïntroduceerd wordt om "Die Walküre" van Wagner te vertolken. Daarbij worden nog verdere associaties opgelegd die normaal bij de lezer/kijker niet spontaan zouden optreden. Er wordt nl. nadruk gelegd op Maria's enorme stemvolume: de melk wordt zuur, gebouwen daveren, kristal breekt, ... De typografische code wordt tot symbool, en het wordt zelfs mogelijk het gezang als wapen aan te wenden tegen machinegeweren (25). Zie illustratie 30.

De opgeroepen associaties worden dus functioneel voor de actie van het verhaal en zijn gaan zelfstandig bestaan.

#### Namen noemen?! (26)

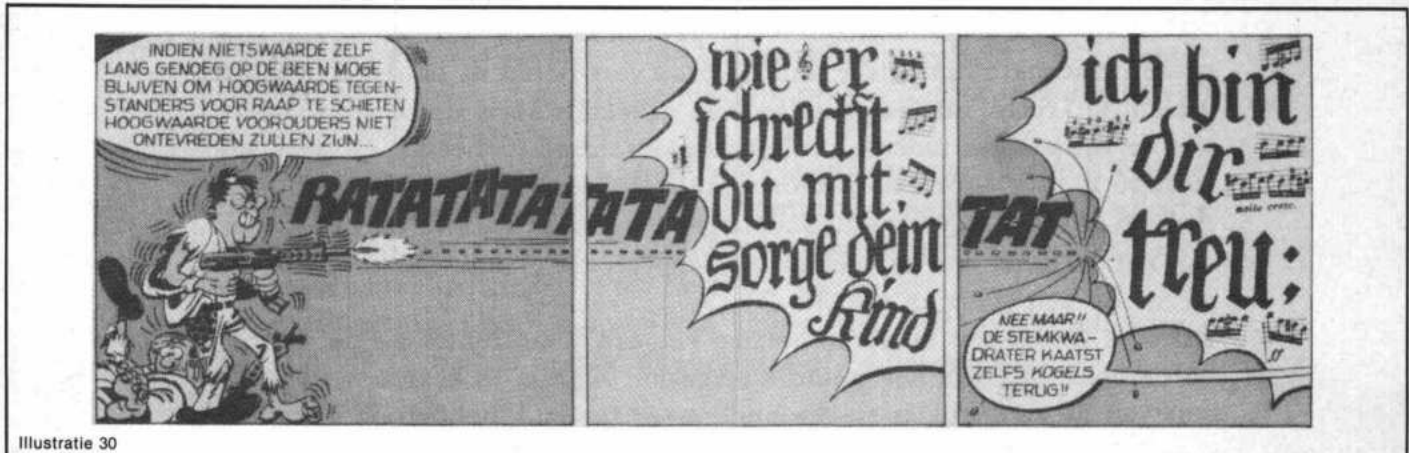
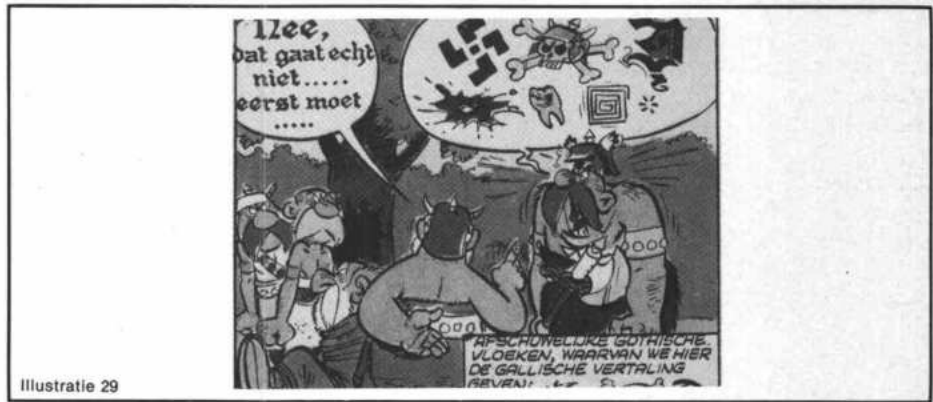
De meeste auteurs zullen ook inspanning leveren bij het verzinnen van fictieve



namen. Vaak alluderen ze op bestaande of herkenbare namen. Hierboven hadden we het al over Maria Brallas, maar de voorbeelden zijn legio: Lambiorix, Rockenteller, Vadertje Stampin, Fidel Castrol, ... De fictieve namen kunnen ook betekenselementen uit een vertrouwde taal of dialect verwerken. Zo wordt Kuifje in 'Vlucht 714' gered door Mick Ezdanitoff. In de 'Briesende Bruid' wordt Sidonia verliefd op Sheik El-Ple-Buy en in 'De Wortelschieters' van Marc Sleen loopt een flink gebouwde kerel rond die het met de naam Krempap moet stellen. De beroemdste en beruchtste voorbeelden in deze sector zijn wel de namen van de figuren in de Asterix-verhalen. Asterix zelf verwijst naar 'astérisque', Obelix naar 'obélisque', Idefix naar 'idée fixe', Assurancetourix naar 'assurance tous risques', Abraracourcix naar "à bras raccourci", enz. De inventiviteit van scenarist Goscinny was grenzeloos, getuige daarvan het volgende blad, uit 'Asterix op Corsica': zie illustratie 31.

### Specifieke striptaal (27)

Over het opzetten van een eigen taaltje hebben we het zo dadelijk, maar het volgende heeft er al veel mee te maken. We geven het in deze context al, omdat gerefeerd wordt naar ons bekende gegevens. De personages van Hergé in Syl-davië, Bordurië en de oerwouden van Theodoras spreken Brussels dialect. Wanneer Kuifje van een schotel proeft, vraagt het stamhoofd: "Wa paisde doe van?" (Hoe vind je dat?) en hij spoort hem aan veel te eten: "Fretmô...fretmô!" (Eet maar). Het bekendste voorbeeld van het gebruik van een eigen taaltje is het beruchte Smurfentaaltje. Nagenoeg elk werkwoord of substantief wordt vervangen door een vervoeging c.q. verbuiging





Illustratie 31

van 'smurfen' en 'smurf'. De lezer/kijker moet uit de illustraties zelf opmaken welke de betekenis van het vermelde 'smurf' is. Bij Asterix spreken de Romeinen vaak een geveugeld, hoogdravend taaltje; in veel strips spreken de Verre Oosterlingen de 'r' als 'l' uit en praten negers op de 'r' of kunnen ze de 'r' helemaal niet uitspreken. Zie illustratie 32 & 33.

Wanneer cowboys en bandieten in Mexico aankomen, zullen de Mexicanen Spaans spreken. En als een burgemeester een toespraak houdt, is die meestal erg pathetisch en wordt die redevoering erg verwarrend en onverststaanbaar. De burgemeester van Rollegem maakt daarop hoegenaamd geen uitzondering. Zie illustratie 34 & 35.

Wanneer de striphelden in vreemde landen verzeild raken, spreekt de plaatselijke bevolking z'n eigen taal. We hadden eerder al de voorbeelden van het Brusselse dialect bij Hergé. Het taalgebruik van een bepaalde groep mensen kan verschillend zijn naargelang ze in een humoristische dan wel in een realistische strip voorkomen. Bij de Zwarten zal in het eerste geval een eenvoudig en Zuidafrikaans klinkend taaltje worden gesproken.

In een meer realistische strip zal hij de 'r' dan laten rollen (cfr. supra). Zie illustratie 36.

In Suske en Wiske spreekt Jerom een naïef kindertaaltje. Dat stereotiepe taalgedrag van bepaalde personages heeft uiteraard vaak een humoristische bijbedoeling: zo kennen we allemaal het echo-effect van Jansen en Jansens, de hardhorigheid van Prof. Zonnebloem, de versprekingen van La Castafiore ("Habbock", "Kappock", "Pattock",...), het zich steeds vernissen, ik bedoel vergissen van Prof. Gobelijn, enz. Ter illustratie geven we een bloemlezing uit de reeds verschenen scheldwoorden van Hergés kapitein Haddock. Zoals U kan merken, een uitgebreid arsenaal...

- Aapmens!
- Afvallige!
- Anakoloeth!
- Anarchist!
- Apache!
- Asperge!
- Autodidact!
- Autocraat!



Illustratie 32



Illustratie 33



Illustratie 34



Illustratie 35



Illustratie 36

Baliekluiver!  
Ballenhoofd!  
Bandiet!  
Barbaar!  
Basji-Bozoek!  
Beeldenstormers!  
Bloedzuiger!  
Borstelfabriek!  
Bultezel!  
Calamiteit!  
Carabinier van Offenbach!  
Cataclysmen!  
Catastrofe!  
Coloradokever!  
Clown!  
Cyanide!  
Cycloon!  
Cyrano!  
Doodrijder!  
Dropwater!  
Druifluis!  
Druifloor!  
Ectoplasma!  
Eend!  
Egoïst!  
Ellendelaar!  
Ellendeling!  
Ersatz-kameel!  
Ersatz-matros!  
Ezel!  
Ezelsveulen!  
Galgenaas!  
Galgengebroid!  
Gangster!  
Gespuis!  
Gifmenger!  
Gladjanus!  
Godeloze!  
Guanoschachelaar!  
Gummivreter!  
Gyroscoop!  
Hapschaar!  
Harlekijn!  
Heikneuter!  
Holbewoner!  
Hottentot!  
Huilebalk!  
Huisjesmelker!  
Inboorling!  
Invertebraat!  
Judas!  
Judokus!  
Kalfskop!  
Kilometervreter!  
Knikkerhoofd!  
Kolokwint!  
Komeet op drift!  
Kruipparasiet!  
Kwijwortel!  
Lauwwaterdrinker!  
Lichtmis!

Mau-mauer!  
Messerschmidt!  
Nachtuil!  
Nogaspeculant!  
Oerwoudgebroid!  
Ontdekkingsreiziger!  
Patagoniër!  
Pekelharing!  
Pietje de Dood!  
Pietlut!  
Piraat!  
Planetenzwerver!  
Platvoeter!  
Pleister op een houten been!  
Pluimezel!  
Pyromaan!  
Ratelslang!  
Rattekruid!  
Rolstoelterrorist!  
Schorpioen!  
Sjacheraar!  
Slingeraap!  
Strotgrondel!  
Studiehoofd!  
Tapijtenvreter!  
Toneelgeneraal uit de pampa!  
Trekpleister!  
Tsjoek-Tsjoek van de Karpaten!  
Vat zonder bodem!  
Vegetariër!  
Vetkever!  
Vierpootaugurk!  
Zoeloe!  
Zoetwater-Papoea!  
Zondagsrijder!

Tot besluit gaan we heel summier in op de kritiek waaraan de stripwereld sinds haar ontstaan heeft blootgestaan. Een veel gehoorde uitspraak was c.q. is dat de strip leidt tot het vertragen van het spreek- en denkvermogen, wat een nadelige invloed heeft op de karakterontwikkeling. De vaak gebrekkige taal wordt aansprakelijk gesteld voor lees- en uitdrukingsmoeilijkheden. Sommige auteurs gewagen zelfs van de term "beeldidiotisme".

De toestand in de stripwereld is wat dat betreft sterk verbeterd. Over het algemeen wordt het A.B.N. consequent gebruikt, enkele uitzonderingen niet te na gesproken. Iedereen kent wel de kritiek op Jef Nijs, de geestelijke vader van Jommeke, die halsstarrig de 'gij'-vorm toepast en zich koppig blijft schuldig maken aan het gebruik van volkse, Zuidnederlandse uitdrukkingen en schrijfwijzen.

Als reactie op de vaak felle, afbrekende kritiek op strips, is men strips gaan bestuderen als een evenwaardige vorm van

massacommunicatie en is men ook van zijn vooroordelen afgestapt. Vele uitspraken waren immers geënt op vooroordelen en niet op effectief empirisch onderzoek. De onderzoekers kwamen tot de conclusie dat taal een enorm belangrijk en onmiskenbaar element en instrument is voor cultuuroverdracht. De psychologie en de sociologische taaltheorie stellen het belang van de taal voorop voor de geestelijke ontwikkeling van het kind. Volgens B. Bernstein is het voor de cognitieve en emotionele houding van het kind van belang dat het in contact komt met de, weliswaar beperkte, publieke taal. Het taalniveau dat men bereikt, bepaalt in sterke mate de psychische constitutie en literatuur speelt hierin een belangrijke rol.

En niet in het minst de stripverhalen: zij zijn vaak voor kinderen het eerste contact met taal. Door een combinatie van woord en beeld moet de lezer/kijker zin en betekenis zoeken. Er is daartegenover wel een groot probleem in de stereotypie en standaardisatie van de personages. De vaak beperkte woordenschat en het geüniformiseerde taalgebruik werken remmend voor de jeugdige lezer, want ze bouwen een actieve leeshouding af; de leesverwachtingen worden m.a.w. verlaagd. Twee verschillende enquêtes hebben ondertussen vastgesteld dat kinderen meer en meer teruggrijpen naar minderwaardige lectuur. Iets om over na te denken.

In deze bijdrage was het de bedoeling het specifieke van de taal in de strip tot uiting te brengen. De strip blijkt een sterk gecodeerd medium te zijn: de lezer/kijker moet zin en betekenis zoeken door woord (verbale code) en beeld (iconografische code) met elkaar te combineren. Woord en beeld zijn daarbij zodanig met elkaar verstrengeld dat ze samen onderzocht werden. Volledig zijn we daarbij zeker niet geweest; wel zijn zowat de belangrijkste verschijnselen uit de stripwereld naar voor gebracht. Literatuur over dit alles is nog altijd erg schaars; dat heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat het aan echte, volwaardige wetenschappelijke erkenning nog ontbreekt. Strips lijken, net zoals popmuziek trouwens, nog altijd een tweederangsmedium. Het wordt stilaan tijd dat daarin verandering komt. Als het kaf van het koren gescheiden wordt, blijven zeker en vast sterke staaltjes van massacommunicatie over.



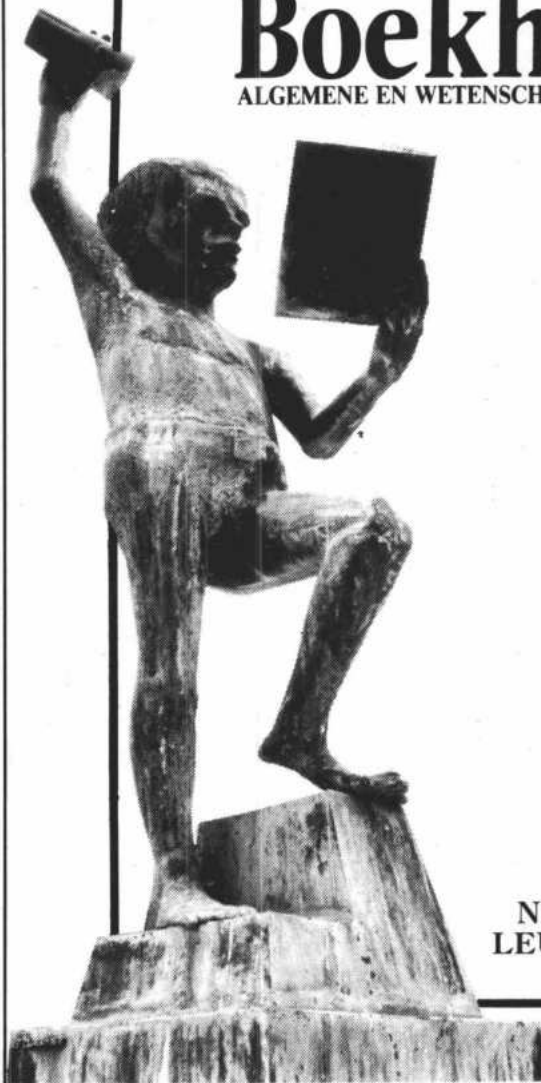
## Noten

- (1) JEUGD & CULTUUR, Jg. XXIV (1979) nr. 2/3, inleiding.
- (3) MARISSSENS, M. De typografische kode in het stripverhaal. In: *Restant*, Jg. 6 (1 april 1977) nr. 1, p. 22.
- (4) *Ibid.*, p. 22-23.
- (5) Voor deze paragraaf baseren we ons op: GEEL, R. Het taalgebruik in strips. In: *Wordt Vervolgd, Stripleksikon der Lage Landen*, Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1979, p. 9-12.
- (6) BOUCKAERT-GHESQUIERE, R. Stripverhalen, de sprookjes van onze tijd? In: *Jeugd & Cultuur*, Jg. XXIV (1979) nr. 2/3, p. 64.
- (7) WAUTERS, J. *Hoe ontstaat een strip?*, onuitgegeven document, p. 12.
- (8) WAUTERS, J. *Ibidem*, p. 14.
- (9) MARISSSENS, *Ibidem*, p. 27-28.
- (10) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 27.
- (11) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 27-28.
- (12) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 28.
- (13) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 28.
- (14) WAUTERS, J., *Ibidem*, p. 16.
- (15) WAUTERS, J., *Ibidem*, p. 16.
- (16) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 31.
- (17) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 31.
- (18) MARISSSENS, M., *Ibidem*, p. 31.
- (19) Voor deze paragraaf hebben we ons gebaseerd op MARISSSENS M., *Ibidem*, p. 30-33.
- WAUTERS, J., *Op. cit.*, p. 17.
- (20) WAUTERS, J., *Op. cit.*, p. 18.
- (21) WAUTERS, J., *Ibidem*, p. 18.
- (22) WAUTERS, J., *Op. cit.*, p. 19.
- (23) BRONNEN:  
MARISSSENS, M., *Op.cit.*, p. 23-27.  
WAUTERS, J., *Op.cit.*, p. 13, 16.
- (24) Merk hier de associatie op met Maria Callas, de beroemde operazangeres. Hierop komen we nog terug (zien infra).
- (25) MARISSSENS, M., *Op.cit.*, p. 25.
- (26) BRONNEN:  
BOUCKAERT-GHESQUIERE, R., *Op.cit.*, p. 65.  
WAUTERS, J., *Op.cit.*, p. 15.
- (27) BRONNEN: Idem als bij paragraaf 'Namen Noemen?!' (zie noot 26)

*Als het om boeken gaat ...*

# Standaard Boekhandel

ALGEMENE EN WETENSCHAPPELIJKE BOEKHANDEL



NAAMSESTRAAT 57  
LEUVEN 016/23 98 21

## 1. Inleiding

Het kader, dat soms alleen bestaat uit een viertal lijnen die een rechthoekig hokje vormen, lijkt op het eerste gezicht een nogal pover gegeven om een studie aan te wijden. Doch deze bijdrage wil een eerste indruk geven van het rijke assortiment van cadrages, die we in de strip kunnen tegenkomen. Het zal al vlug blijken dat zo'n onderwerp te omvangrijk is om op een paar bladzijden exhaustief behandeld te worden. Onze benadering maakt, spijtig genoeg, grotendeels abstractie van de andere constituerende facetten zoals de toepassing van allerlei cameratechnieken: bijvoorbeeld het gebruik van vogelperspectieven, close-ups, point of view... Vooral de vorm en het formaat van het kader als connoterende middelen zullen gefocaliseerd worden. Deze bijdrage is opgevat als een verkennende studie, ook al omdat de literatuur terzake op zijn minst schaars kan worden genoemd. Het gehanteerde begrippenapparaat is misschien niet altijd even eenduidig, wat een betreuwenswaardige lacune is. Men neemt hierbij liefst nota van het feit dat de term 'cadrage' in dit artikel voornamelijk op het vormelijke aspect slaat. We zullen het als zodanig niet hebben over open (een filmregisseur kan ons bijvoorbeeld bewust maken van het kader door een personage in en uit het

kader, het gezichtsveld van de toeschouwer, te laten lopen) of gesloten kadrering (1). De termen 'cadrage' en 'kadrering' zullen hier ook zonder betekenisonderscheid door elkaar worden gebruikt. Tenslotte is het vermeldenswaard dat tevens de term 'plaat' als synoniem van 'getekende pagina' doorgaat.

## 2. Classificatieschema's

Meer dan tien jaar geleden stelde HINKEL een formeel bepaalde classificatie van de bladcompositie op: hij kwam tot een drietal types. Deze pionierspoging strandde onder andere door een onduidelijke afbakening van de grenzen tussen de types onderling. Verdere kritiek op zijn indeling kan men lezen bij DE VOS, DINGENEN en REYBROUCK (2). Onze voorkeur gaat uit naar de indeling, die striptheoreticus en -scenarist BENOIT PEETERS bedacht. Hij baseert zich op het essentiële onderscheid tussen de

vertelling van een verhaal door 'versteende' beelden (découpage) en de indeling van een pagina, m.a.w. de bladcompositie door middel van de kadrering (mise en page). Een strip is volgens deze auteur een samenspel van récit en tableau, wat men gemakshalve kan vertalen als verhaal en bladspiegel (zie hierboven). Deze relatie tussen récit en tableau kan gekenmerkt worden door onafhankelijkheid of dominantie; in beide gevallen kan ofwel het uitgebeelde verhaal (récit) ofwel de kadrage (tableau) doorwegen. Alzo krijgen we een viertal mogelijke modellen, door PEETERS 'utilisations' genoemd. Wellicht klinkt dit momenteel nog allemaal wat ingewikkeld, maar we zullen straks op elk van de modellen dieper ingaan aan de hand van een concreet voorbeeld. Laat het voorlopig volstaan te verwijzen naar onderstaand schema (3).

PEETERS heeft hiermee eerder een ideaaltypische indeling voor ogen, want hij

	Autonomie récit/tableau	Dépendance récit/tableau
Dominance du récit	utilisation conventionelle	utilisation rhétorique
Dominance du tableau	utilisation décorative	utilisation productrice

beklemt dat zijn classificatie geen band heeft met bepaalde historische stromingen in de strip of met bepaalde albums, maar dat ze wel in hoofdzaak te maken heeft met verrichtingen ('opérations'). Zo kunnen diverse cadragetypes in één enkel album optreden; slechts zelden zullen auteurs binnen één model werken (bv. JACOBS ontwierp zowel retorische als decoratieve platen). Bovendien is er de mogelijkheid van een dubbele werking, dit wil zeggen dat een bepaalde plaat zowel 'productief' als 'retorisch' kan zijn. We zullen daar straks nog op terugkomen.

Ons inziens kan alleen een 'utilisation conventionnelle' en een 'utilisation rhétorique' in hun meest pure vorm voorkomen. Bij een 'utilisation décorative' zal steeds wat doorsijpelen van de vereisten van het verhaal (récit), anders zou het helemaal onleesbaar worden! Een tekenaar zou, vertrekkend vanuit een esthetisch oogpunt, bijvoorbeeld allemaal heel smalle kaders kunnen trekken, maar hij zou nog nauwelijks iets binnen die kaders kunnen tekenen en bijgevolg nog weinig kunnen vertellen. Een tekenaar als ANDREAS begeeft zich soms op de limiet van het toelaatbare. Het is waarschijnlijk geen toeval dat één van zijn laatste strips, "De grot der herinnering", het meer moet hebben van het experimenteren met kaders dan van het verhaal. (Op foto 1 staat er zo'n typische Andreas-plaat.)

### 3. Vergelijking film-strip

Film en strip zijn twee media met een aantal gelijklopende kenmerken, maar ook opvallende verschillen. Het is ongetwijfeld belangrijk om enkele relevante verschillen even te belichten en dit in relatie met de studie van de cadrage.

Tegenover het filmmedium, dat over de mogelijkheid van handelingscontinuïteit beschikt, zit de strip gevangen in een elliptische structuur (2). Het beeldverhaal is in wezen statisch en kan niet anders dan momenten van een verloop weergeven. De tussenruimtes (tussen de kaders, de hokjes waarbinnen de tekeningen staan) beklemtonen veelal het discontinue effect, doch in sommige strips worden deze tussenruimtes als betekenisdragend element aangewend. Zo geven ze bij COSEY vaak de tijdsduur of de afstand aan. Alles wat vrijwel tegelijkertijd gebeurt, tekent COSEY in

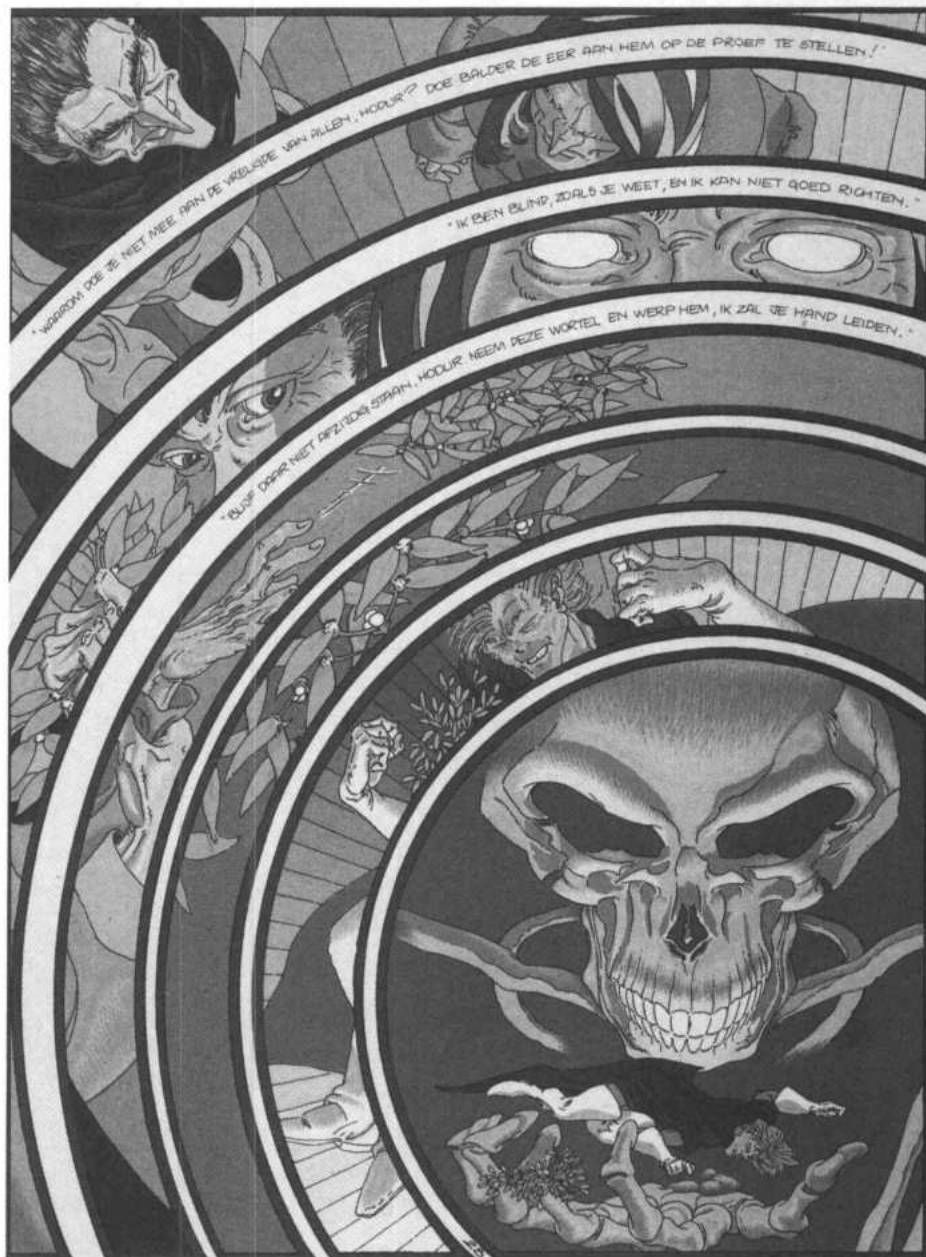


Foto 1

kaders die tegen elkaar zitten. Naarmate het tijdsverschil groter is of als er sprake is van een andere handeling, liggen de kaders verder uit elkaar (4). Transgressies van de grenzen (van de kaderomtrek dus) door figuren, objecten, (spreek)ballonnetjes of het onvolledig tekenen van het kader trachten eveneens de elliptische structuur te verdoezelen of te overbruggen (2). De laatste jaren komt het ook vaker voor dat men de tussenruimte gaat inkleuren. WARNANT bijvoorbeeld, kleurt de tussenruimtes zwart als de scènes (binnen de kaders) zich in het donker ('s nachts of onder de grond)

afspelen (5). Bepaalde tekenaars als een CORBEN gaan nog een stap verder en gaan ook in de tussenruimtes — alhoewel men die hier bezwaarlijk zo kan blijven noemen — tekenen (6). Als een extreme vorm zou men de zogenaamde 'inserts' kunnen aanhalen. Dit is een klein kader, dat veelal een close-up bevat, omgeven door een groter kader, dat dan een totaalopname biedt. De strip bezit blijkbaar op een ander terrein meer mogelijkheden dan de film. Terwijl in éénzelfde film de grootte of de vorm van het geprojecteerde beeld meestal onveranderlijk blijft, kan in de

strip gemakkelijk het formaat of de vorm van het kader gewijzigd worden (in de loop van het verhaal).

Alleen in strips met een conventionele cadrage (SCHULZ, BRETECHER,..) zullen de kaders volgens een welbepaald stramien gesneden worden.

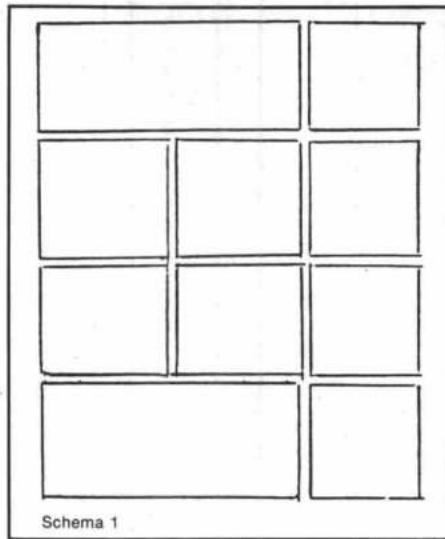
Volgens PEETERS blijft zo'n werkwijze gedomineerd door een quasi cinematografische opvatting van het kader, namelijk de onveranderlijkheid. (zie schema 1)

Op deze manier laten zulke strips een vruchtbaar gebied, dat hun ter beschikking staat, braak liggen. Er dient nog een kleine nuance aan bovenstaande bewering te worden gevoegd, want vooral in het stommefilmtijdperk varieerde het kader nogal eens: men was toen immers meer aangewezen op visuele expressiemiddelen. Regisseurs als GRIFFITH sprongen creatief om met vignettes, waarmee een deel van het beeld kon worden afgedekt. Heel bekend is bijvoorbeeld het cirkelvormig vignet, dat bij het begin van de sequentie zich centrifugaal onttrok en het beeld geleidelijk ontsluitte; bij het einde van de sequentie deed zich net het omgekeerde voor. Dit procédé diende veelal ter markering van een hoofdstuk. In 'Virus', een recent album uit de bekende stripreeks **ROBBEDOES EN KWABBERNOOT** valt een gelijkaardig procédé te bemerken (7). (zie schema 2 en foto 2)

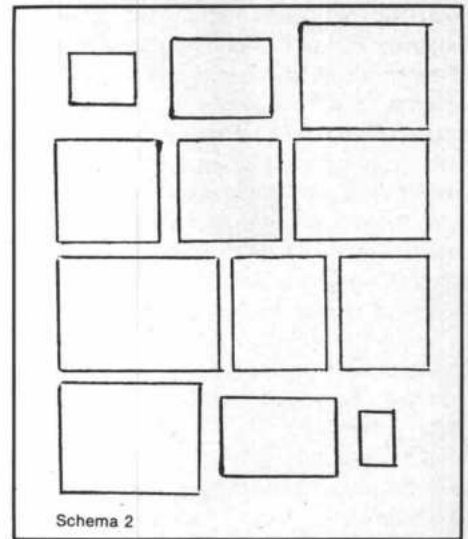
Op deze plaat zien we de kaders van links boven af steeds toenemen in formaat, terwijl ze onderaan de plaat steeds maar kleiner worden. Op deze wijze wordt een wat losstaande scène mooi in het verhaal ingelast. We zien tevens dat de breedte van de overige — tussenliggende — kaders onregelmatig is. De kaders worden hier namelijk naar maat gesneden van wat de tekenaar/scenarist binnen één kader wil tonen. Deze werkwijze van kadering, die vanzelfsprekend de meest verspreide is, noemt PEETERS retorisch: de cadrage staat volledig in dienst van het te vertellen verhaal. Als voorlopig besluit kan men stellen dat men in de strip, veel meer dan bij de film, met het kader zal 'spelen'. Technisch gezien leent een wit blad papier er zich beter toe om de kaders te laten variëren.

#### 4. Onderdelen en mogelijkheden van de kadering

De elementen, waaruit de cadrage is op-



Schema 1



Schema 2



Foto 2

gebouwd zijn vooreerst het kader zelf en zijn relatie met de andere kaders. Abstractie makend van de vorm van het kader zelf, kan de lijn die het kader trekt nog op zich beschouwd worden. Theoretisch kunnen deze drie elementen onafhankelijk van elkaar door de tekenaar gemanipuleerd worden. Hierbij dient hij echter een zekere systematiek te respecteren, wil hij de lezer niet hopeloos verwarren. Ondanks de individuele verschillen tussen tekenaars onderling, is er toch een 'code' tot stand gekomen en kan men aannemen dat bepaalde kader vormen (signifiants) bepaalde betekenissen (signifiés) oproepen. Er blijven nochtans steeds nuances qua interpretatie mogelijk.

We zullen nu de drie constituerende elementen van de cadrage eens onder de loep nemen en dit aan de hand van enkele toepassingen.

#### 4.1. De kaderlijn

Hiermee wordt de lijnvoering van een kader bedoeld; men kan die immers verschillende diktes en vormen (getand, gezaagd, rechtlijning...) laten aannemen. Normaal gebruiken tekenaars doorgewonechte rechte lijnen voor scènes, die zich in de tegenwoordige tijd afspelen.

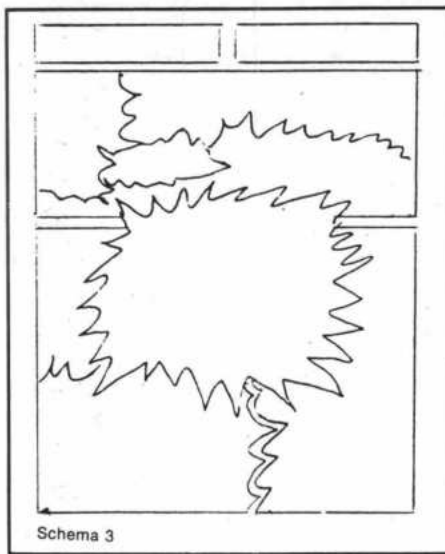
CREPAX wendt in 'Les Souterrains', een verhaal uit de VALENTINA-cyclus, wel drie verschillende lijnsoorten aan, om drie niveaus aan te duiden. Voor reële gebeurtenissen gebruikt CREPAX loodrechte lijnen, voor dingen die zich in het verleden afspeelden een gekartelde lijn, voor de fantasievoorstellingen en de gemaakte hypothesen een stippellijn.

Men zou kunnen stellen dat een stippellijn beter het vluchtige, minder concrete, het onvaste,... connoteert dan een vaste rechte lijn. Men kan dus spreken van een symbolische relatie (8).

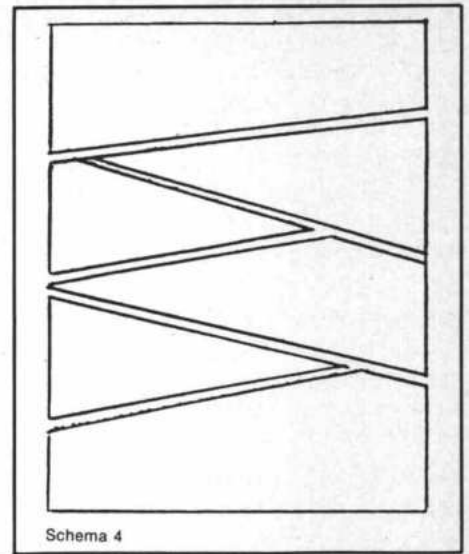
Andere tekenaars kunnen weer andere lijnsoorten bedenken; zelfs CREPAX is niet altijd even consequent in andere verhalen.

Niettegenstaande deze losse codes kunnen bepaalde kaderlijnen in combinatie met de andere elementen (formaat en vorm van de kaders zelf, de plaatsing van de kaders ten opzichte van elkaar,...) toch wel sterk suggereren. Dat bewijst alvast schema 3.

Zonder het album "Au dolle Moi" (van SANTI en BUCQUOY) gelezen te hebben, kan men toch min of meer een indruk krijgen van wat hier op deze plaats aan



Schema 3



Schema 4



Foto 3

het gebeuren is. En dit alleen op basis van de kadering. Op deze bladzijde wordt immers een gewelduitbarsting met verscheidene ontploffingen getoond. Hier is wellicht sprake van een iconisch teken, aangezien de kaders met hun grillige vormen wel uiteen lijken te spat-ten (9).

#### 4.2. Het kader op zich.

Onafgezien van de vorm van de kaderlijn, kan het kader zelf verschillende vormen aannemen en veel of weinig ruimte be-slagen (10). (zie schema 4 en foto 3)

Als wij een blik op de bladspiegel werpen dan vallen meteen een aantal driehoeken op. De kaders snijden als het ware in el-kaar. Het is geen zuiver toeval dat CRE-PAX zulk een kadering koos, want op het vlak van de geschiedenis wordt iemand wreedaardig neergesabeld. De symbolische relatie scherp zwaard — scherpe hoeken (van de kaders) is niet moeilijk te leggen. Dit is een rethorische operatie. De kaders herhalen wat er in het beeld wordt getoond, een herhalings-figuur dus.

#### 4.3. Ruimtelijke ordening

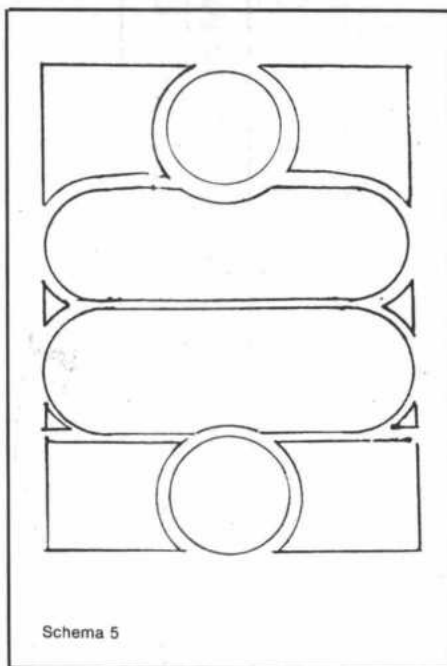
Tenslotte is er nog de plaatsing van de kaders ten opzichte van elkaar, hun onderlinge relatie. Dit zou men eventueel als het macrostructurele niveau kunnen bestempelen.

Om nog maar eens CREPAX' "Russische revolutie" aan te halen; in dat album tracht de auteur door het spelen met de vorm van zijn kaders een bepaald gevoel over te brengen. Is alles rustig in het ver-haal dan staan de kaders ook rustig en gewoon, maar als de chaos losbarst en de personages staan te wankelen op hun benen dan duizelen ook de kaders en is de hele plaat uit evenwicht (11). Schema 4 is van dit laatste een prachtig voor-beeld.

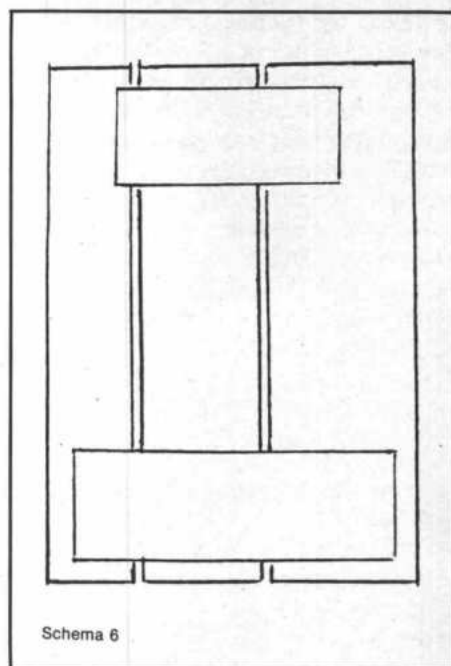
Ook JACOBS is iemand die de composi-tie van zijn platen doordenkt.

De eerste dertien platen uit 'Het geheim van de grote pyramide (2)' kun je precies doormidden delen: de twee bekomen helften zijn elkaars spiegelbeeld. Op het ogenblik dat de actie in het verhaal op gang komt verbreekt JACOBS de symme-trie (12).

Zo'n evenwichtig opgebouwde plaat is een duidelijk voorbeeld van wat PEETERS met 'utilisation décorative' op het oog heeft: om het wat simplistisch



Schema 5



Schema 6



Foto 4

uit te drukken vertrekt de tekenaar in dit geval van een bepaalde plaatindeling en vult de kaders daarna met tekeningen op. Dit is geen uitvinding van de laatste jaren, want bijvoorbeeld een MARCEL ANTOINE demonstreerde al in 1941 in het weekblad ROBBEDOES esthetisch geconstrueerde platen, zoals mag blijken uit schema 5 (13).

ANDREAS en DRUILLET zijn nog twee tekenaars, die zich heel graag inlaten met een doordachte plaatopbouw.

Maar laten we nu even een ander voorbeeld van ruimtelijke ordening nader bekijken aan de hand van een plaat uit "De winter van de paarden" van de Zwitser DERIB. (zie schema 6 en foto 4) (14)

Deze bladspiegel toont ons drie verticale kaders, die zich helemaal over de ganse hoogte van het blad uitstrekken, maar die wel in de breedte variëren. Welnu, DERIB laat op deze drie verticale kaders een personage langzaam naderen: de persoon die naar ons toekomt wordt steeds groter uitgebeeld (van links naar rechts), de kaders nemen gelijkmatig in de breedte toe. Typisch rethorische werkwijze. Daarenboven zijn er twee horizontale kaders op deze verticale gelegd. Hierin zien we een scène, die wel op een andere plaats maar ongeveer tegelijkertijd met de scène (van de drie verticale kaders) zich afspeelt. Haast in één enkele oogopslag krijgt de lezer dus twee gescheiden gebeurtenissen samen opgediend. Een ver doorgedreven vorm van alternerende montage zou men dit kunnen heten.

Die 'één enkele oogopslag' van zonet moet eigenlijk meer geëxpliciteerd worden, want we hebben hier te maken met een 'utilisation productrice': de bladindeling (1e tableau) domineert hier het verhaal.

Wat tot een uitzonderlijke situatie leidt, omdat het Westerse leespatroon (dus van links naar rechts en telkens een regel lager) verstoord wordt. Er staan de lezer op deze plaat meerdere leestrajecten ter beschikking. Hij kan bijvoorbeeld eerst de drie verticale kaders bekijken en daarna de horizontale; of hij kan in het eerste verticale kader beginnen, vervolgens naar het bovenste horizontale kader kijken en daarna de twee andere verticale enzoverder.

De dubbele werking, in dit specifieke geval, bestaat uit de combinatie van een rethorisch gebruik van de breedte van de

vertikale kaders met een 'utilisation productrice' van geheel de plaat(opbouw).

## 5. Besluit

Dit artikel is bedoeld als een soort van status quaestionis: zowel onderzoeksresultaten als zijdelingse, losse opmerkingen van anderen werden hier samengebracht en soms aangevuld met eigen bemerkings of voorbeelden. Aangezien het onderzoek naar de rol van het formaat en van de vorm van het kader nog maar in een beginstadium verkeert, kunnen er nog geen al te detaillistische conclusies getrokken worden.

Enkele algemene besluiten zijn daarentegen wel op hun plaats. De cadrage is in de strip zonder twijfel een belangrijk betekenisdragend middel. Uit de — zij het kleine greep van — voorbeelden is het toch wel duidelijk geworden dat heel wat tekenaars niet zomaar gratis hun kaders op papier gooien. Tevens bleek het schema van PEETERS redelijk hanteerbaar, doch verdere aflijning en uitdieping zijn gewenst.

## Noten

- (1) Zie bijvoorbeeld James MONACO, *How to read a film*. Oxford University Press, New York, 1981, blz. 151. Doch wie er dieper wil op ingaan, kan het boek *Praxis du cinéma* van Noël BURCH erop naslaan.
- (2) L. DE VOS, M. DINGENEN en F.P. REYBROUCK, Enkele formele aspecten van het beeldverhaal als parameters voor een mogelijke typologie. Techniek van het strippen. in: *Restant*. Jg. 6, nr. 1, april 1977. Vooral vanaf blz. 46 tot en met blz. 50.
- (3) B. PEETERS, Les aventures de la page. in: *Conséquences*. Automne 1983, nr. 1. Van blz. 32 tot en met blz. 40.
- (4) R. SMULDERS en M. SCHIFFERSTEIN, Cosey, een tekenaar die dicht op het papier zit. in: *Stripschrift*. November 1982, nr. 165, blz. 21.
- (5) Aangezien WARNANT nog geen album heeft, verwijs ik naar vier opeenvolgende nummers van het weekblad *Robbedoes* nr. 2420, 2421, 2422 en 2423.
- (6) CORBEN, *Den.. Espee*, Amsterdam, 1982, o.a. blz. 55, 63, 87.
- (7) TOME and JANRY, *Virus*. Dupuis, Brussel, 1984, blz. 17.
- (8) De begrippen 'icon' en 'symbool' worden gebruikt in de betekenissen die o.a. door J.M. PETERS worden aangehangen. Zie daarvoor o.a. J.M. PETERS, *Pictorial signs and the language of film*. Rodopi N.V., Amsterdam, 1981.
- (9) SANTI en BUCQUOY, *Au Dolle Mol*. Michel Deligne, Brussel, 1982, blz. 31.
- (10) CREPAX, *De Russische revolutie*. CentriPress bv, Bussum, 1982, blz. 31.
- (11) M. SCHIFFERSTEIN (m.m.v. J. DREWES) Guido Crépax. Tussen fantasie en werkelijkheid. in: *Stripschrift*. November 1979, nr. 128, blz. 12.
- (12) M. SCHIFFERSTEIN, Briel 3. in: *ZozoLala*. Mei/juni 1985, nr. 21, blz. 10.
- (13) M. ANTOINE, De grote reis van Toone. in: *Robbedoes*. Jg. 3, nr. 13, afl. 113, 27 maart 1941.
- (14) DERIB, *De winter van de paarden*. Lombard, Brussel, 1978, blz.4.

# stadsgraffiti

godelieve de maeyer

Je vindt ze op gebouwen die net geschilderd zijn, op monumenten van nationale trots, op toiletten, straten, verkeersborden...

In schreeuwelijke kleuren en vormen of juist echte kunstwerken, huizenhoog of ergens schunnig onderaan een affiche, originele vondsten of schaamteloos plagiaat. Graffiti. Ze zijn niet meer weg te denken uit het moderne stadbeeld. Wat is er dan zo typisch aan de twintigste-eeuwse grootstad dat van aard is graffiti voort te brengen?

Via de 'frustratietheorie' van Dollard en Miller kan de link stad-graffiti worden gelegd. Volgens hen komt frustratie voor telkens wanneer doelgericht gedrag opzettelijk wordt belemmerd. In een stad nu streven verschillende groepen verschillende doelstellingen na. Groepen met macht kunnen hun doelstellingen eerder en beter realiseren dan groepen zonder macht. De sociale ecologie leert ons dat deze groepen ook verschillende ecologische posities innemen, of m.a.w. wonen in verschillende delen van de stad. Wanneer we bijvoorbeeld de 'slums' van een metropool van dichtbij bekijken, dan zien we verval en veel verhuizing, geweld, schaarste aan sociale contacten, schaarste aan privacy... In de 'slums' wonen dan ook vooral 'perifere groepen' of de laagste socio-economische klassen. De 'slum'bewoners zijn in een stad degenen die het minst macht hebben en dus hun doelen (kleding, voeding, huisvesting, positie in de maatschappij e.d.) het

minst kunnen realiseren. Dit is frustrerend.

De door frustratie opgehoopte spanningen nu zoeken een uitweg, nog steeds volgens Dollard en Miller. Fysische agressie, geweld, vandalisme is één mogelijkheid. Verbale agressie is een andere. Woorden kunnen handelingen vervangen. Het is bovendien vaak veiliger iemand uit te schelden dan op iemand te slaan. Taboe-woorden (rond sex en excretie) scoren het hoogst qua spanning-ontladen. Het schrijven van graffiti is eigenlijk een combinatie van deze mogelijkheden: door de anti-sociale gedachte, vaak uitgedrukt in taboe-taal, en via het schenden van iemands eigendom, voeren ze heel wat spanning af.

## New York - New York

Het verschijnsel graffiti heeft zijn enorme opkomst te danken aan de 'wildgroei' in The Bronx, Brooklyn, Harlem...: de 'slums' van New York. Ze leken een reactie te zijn tegen de moderne, jachtige wereld en propageerden het primitieve en spontane. De 'kids' van de getto's eisten zowel de grootstad als de kunst opnieuw voor zichzelf op. Dat hele kunstgedoe is begonnen toen in de jaren zeventig hele metrotreinen van de New Yorkse ondergrondse door graffiti overspoeld werden, meteen de basis voor een echte subcultuur, letterlijk een 'ondergrond'-cultuur. Laten we de New Yorkse scène daarom eens onder de loep nemen. De schil-

ders/tekenaars maakten hun werk in de gauwte bij het wisselen van treinen, of uitgebreid 's nachts op de rangeerstations. Ze gebruikten zeer brede stiften of spuitbussen. Mits wat experimenteren vond men snel dat men de capaciteiten van een gewone spuitbus kon uitbreiden door er verfijnde mondstukken op te steken. Daarmee lag de weg naar de ware kunst open. En blijkbaar ook de weg naar concurrentie, competitie. Er kwamen nieuwe gedragsregels in de graffiti-scène, regels die door een hiërarchische structuur werden bewaakt. Het aanzien van de graffiti-artiest hing samen met de moeilijkheidsgraad, met de hoeveelheid gevaar verbonden aan het schrijven van de graffiti. Steeds werden de grenzen verlegd om het aanzien (van zichzelf en van de beweging) te laten groeien en om de spanning op peil te houden. "Je moet je naam maken op een plek waarvan de mensen niet begrijpen hoe je daar kon komen. Je moet de mensen laten nadenken", aldus Cay en Junior in een gesprek met Norman Mailer.

Van het simpele namen-schrijven is de beweging verder ontwikkeld. Er werd steeds meer werk gemaakt van het design, het lettertype en de originaliteit. En zoals in de kunst was er zelfs sprake van verschillende stijlen. AMRL, ook bekend als BAMA, zei het volgende tot een journalist: "De Bronx-stijl bestaat uit gebobbelde letters. De Brooklyn-stijl is een schrift van krullen en pijlen. 't Is een stijl apart. De Broadway-stijl, met die lange



slanke letters, komt uit Philadelphia en is hier gebracht door een zekere Topcat. De Queensstijl is erg moeilijk, lastig te lezen". Het grootste huzarenstuk werd het beschilderen van een complete metro-trein van twaalf wagons. En met het groeien van de graffiti, groeide ook de competitie.

Volgens Castlemans beschrijvingen ging het er in het gesloten wereldje van de graffitikids net zo aan toe als in het zaken centrum Manhattan. Er is veel onderliggende afgunst; er zijn meesters van stijl en ordinaire naïpers; er zijn zelfzuchtige en onbaatzuchtige graffitisten. Het gebruik van een zelfgekozen naam is handig, niet alleen omdat de autoriteiten dan geen houvast hebben en het de veiligheid van de schrijver — die tenslotte een verboden daad stelt — waarborgt; maar hij is ook handig omdat een korte pakkende naam zich gemakkelijk laat vormen tot een consistent beeldmerk. Het zou dus niet zo zijn dat men anoniem wil blijven. Integendeel, de schuilnamen dragen de charme van een artiestennaam. Enkele bekende namen zijn: FUTURA 2000, DONDI WHITE, ZEPHIR, HARRING, RAMMELLZEE. Craig Castleman schrijft in zijn boek: "Since most writers share a desire for widespread renown, fame is considered the ultimate in graffiti achievement". Het is dan ook niet verwonderlijk dat sommige graffitisten net zo lief de metrowagon verwisselden met een schildersdoek.

Door workshops, en later door de bemoeienis van alternatieve non-profit galleries, werd een ontwikkeling in gang gezet waardoor graffiti tenslotte deelgenoot zouden worden van het officiële kunstcircuit van SoHo. Het was Hugo Martinez die, met de hulp van de plaatselijke bendeleiders, de verschillende schrijvers opspoorde en hen organiseerde in een geregistreerde vennootschap, the United Graffiti Artists (UGA). Hun werk werd vertoond in de New York Razor Gallery met prijzen van \$200 tot \$3000. De UGA formuleerde ook een eigen code en hiërarchie. Gevestigde meesters kregen de WAR-status toegevoegd, Writers Already Respected. Hun werk mocht niet overschilderd worden of beschadigd, op straffe van dertig tot vijftig bussen 'spray paint'. David Bromberg, een New Yorkse stadsplanner, vond ook dat graffiti meer dan vandalisme waren. Hij kon een aantal huiseigenaars ertoe overhalen hun gebouwen van muurschilderingen, gemaakt door graffiti-artisten,

te laten voorzien. Enkele maanden later heeft men deze dan gefotografeerd en de foto's geëxposeerd in het Museum of Modern Art.

Het bleef niet bij New York, en zelfs niet bij de U.S.A. De graffiti-boom overschreed de grenzen van het continent. Het werkterrein van de graffitikunstenaars verlegde zich van de obscure subways naar de hele wereld. Een aantal van hen kwam naar Europa: een schilderij van Fab Five Freddy werd verkocht bij Sotheby's, de beroemdste kunstveiling van Londen. Ze werden gevraagd om achterdoeken en decors te schilderen voor concerten, baletten... ZEPHIR, DONDI WHITE en FUTURA maakten zelfs een trip naar Hong Kong waar een dure nachtclub voorzien werd van hun handschrift.

### Graffitikunst / graffiti: kunst?

Bovenstaande groep auteurs vindt dus dat de kunst-graffiti, de graffiti-op-doek, logischerwijs gegroeid zijn uit de straat- en metro-graffiti. Graffiti zouden al bij de aanvang de mogelijkheid tot kunst ingehouden hebben, want zoals kunst zijn ze de expressie van het innerlijk. En de meest individuele emoties zouden het dan tot de status van kunst gebracht hebben. Graffitikunst, aldus deze eerste groep auteurs, is geen kortstondig fenomeen. Het bestaat nu ruim vijftien jaar, in een eerste fase ondergronds en daarna bovengronds. Het Rotterdamse museum Boymans-van Beuningen, één van de grootste musea van Nederland, heeft op 20 oktober 1983 een tentoonstelling aan graffiti gewijd, de eerste overzichtstentoonstelling ter wereld.

Een tweede groep auteurs echter is van mening dat, kort gezegd, graffiti tot 'Kunst' zijn gemaakt om hen het zwijgen op te leggen. Ze vinden het hoogst eigenaardig dat een zo controversiële bezigheid als graffiti zich plotseling zou mogen verheugen in de belangstelling van een groep waar ze juist tegen gericht leken te zijn: het kunstestablishment. Nee, voor hen is het wel duidelijk: graffiti laten de lozing van verboden passies en gevoelens toe, ze doorbreken seksuele taboes, doorbreken de gevestigde normen, vallen het systeem aan. Het systeem heeft nu globaal drie mogelijkheden om daarop te reageren:

a) het kan graffiti, zo onmerkbaar mogelijk, tolereren, want tot op zekere

hoogte draagt deze lozing bij tot individuele en sociale stabiliteit;

- b) het kan ze klasseren onder crimineel en afwijkend gedrag en dat al dan niet gewelddadig gaan bestrijden en bestraffen;
- c) of het systeem kan zijn vijand machteloos maken door hem op te nemen. Zoals een regering haar opposities, eens in de regeringscoalitie, niet meer hoeft te vrezen, want ze is dan een partner in plaats van een tegenstander. Een wijdverspreide techniek.

Op deze laatste manier, zegt Jacob Holdt, smooit het systeem de roep van de 'onderstroom' door die, vanwege zijn kunstzinnige waarde, te prijzen en op te schroeven. Het doet er weinig toe of de individuele kunstminnaars goede bedoelingen hadden toen ze de 'kids' naar het officiële kunstcircuit haalden. Vaak wilden ze een oprecht alternatief bieden voor de kloppacht en de bestrijding van deze 'maatschappelijke uitwas' zoals de stad New York deze had genoemd, een alternatief in de vorm van workshops waar graffitischrijvers gebruik konden maken van schilderslinnen of hardboard. Jacob Holdt is keihard met zijn kritiek: hij heeft het over 'kunstsnoobs': "En de jonge negers uit het getto krijgen vrijelijk de gelegenheid om in de galleries van New York tentoonstellingen te houden, voor alle liberale, rijke blanken die in hun gesprekken begrip tonen voor de problemen van het getto. (...) Ze verstikken de mensen uit het getto met hun hoogdravend gepraat over het milieu dat veranderd moet worden terwijl ze zelf naar de voorsteden verhuizen en er daardoor aan meewerken dat het milieu nog verder achteruit gaat. Ze gaan er prat op, in hun gesprekken, dat ze een zwarte vriend hier en een marxistische vriend daar hebben, maar ze vragen zich niet af waarom er maar zo zelden een zwarte man in die kunstpaleizen komt. (...) Dit zijn de stoottroepen van het kapitalisme, die alle vormen van kritiek op het systeem absorberen en verdraaien en de aanval, door die met veel begrip tot kunst op te schroeven, afslaan".

Wat betreft de graffitikids zelf, die lieten zich maar al te graag opnemen door het kunstwereldje. Het was voor hen een unieke kans om uit de vaak uitzichtloze leefomstandigheden van het getto te komen. Graffitischrijver en 'rapper' FUTURA 2000 hierover: "In the summer of 1980 a patron, Sam Esses (een New Yorks zakenman en kunstverzamelaar)

rented a studio, so twenty of us could paint on canvas. Suddenly it seemed there was an opportunity for me to become an artist — not just a graffitiwriter — to be as good as Schnabel or Lichtenstein". Eens opgenomen in de wereld van de kunst gaat het niet meer om de boodschap, de provocatie, de inhoud, maar wel om de vorm, om een plaatsje in het Spel van stijlen en reacties op stijlen en anti-stijlen. "Graffiti isn't doing bad things, but we sort of threaten the whole notion of fine art", zegt LEE, een van de meest succesvolle graffiti-artisten. Het heulen met het elitaire kunstwereldje mag dan al tegenstrijdig zijn met de underground-gedachte van de met spuitbus gewapende stadsguerilla, het zal de graffitischrijvers een zorg zijn. Maar het is wel de vraag of het met notenhout omrande graffitischilderij in het bureau van de oliemagnaat nog wel graffiti mag heten. En belangrijker nog: hoe lang zal het graffiti fenomeen nog zijn eigen regels mogen dicteren nu het kunstestablishment om de hoek is komen kijken en de zaken is gaan exploiteren.

### Een stukje kunstgeschiedenis

Maar, zal je misschien denken, er worden al zo'n tweeduizend jaar graffiti geschreven, gekrast en later gespoten, waarom zijn ze dan pas in de jaren zeventig als kunst erkend? Waarom kwamen de kunstminnende Grieken dan niet op het idee wat meer waarde te hechten aan de graffiti van hun forum en latrinalia? Ook de kunstbaronnen van SoHo hebben voordien nauwelijks belangstelling getoond. Hoe komt het dan dat de kunstwereld nu wel warm loopt voor graffiti? Wim van Sinderen stelt dat de graffiti beweging met haar specifieke stijl en de kunstwereld met haar nieuwe opvattingen elkaars wegen moesten kruisen. Vroegere pogingen om graffiti van de 'slums' naar de kunstgalerijen te halen, zouden dus mislukt zijn omdat de kunstwereld er nog niet klaar voor was. In de jaren zeventig was ze dat blijkbaar wel. Hoe zag ze er dan uit? Welke gebeurtenissen en welke stromingen hebben de sensibiliteit van toen beïnvloed zodat men gevoelig was voor het graffitiverschijnsel van de straat?

Globaal gezien zijn er in de tweede helft van de twintigste eeuw twee bewegingen geweest die de Kunst aan het wankelen brachten en het zijn ook die beide die terug te vinden zijn in graffiti.

De eerste beweging is de herwaardering van de primitieve kunsten, de tweede het gebruik van elementen uit de massacultuur in de kunst.

#### 1° Primitieve kunsten

'Barbaarse' en 'kinderlijke' kunsten, Afrikaanse totems, afgoden van de Azteken, Etruskische beelden, Indische fetisjes... hebben het westen overspoeld. Genegeerd of geminacht in het begin van de eeuw, zijn ze doorgedrongen tot in onze musea en dreigden onze meesterwerken in de schaduw te stellen. Voorwerp van afschuif, daarna van nieuwsgierigheid, dan van geleerde studies, zijn ze op één generatie tijd veranderd in prestigieuze kunstwerken. We moeten ons wel goed realiseren wat dit betekent: de waarden van de artistieke expressie zijn totaal omgedraaid. Kunst heeft niet meer te maken met handigheid, kunde, 'savoir faire'. Onhandigheid kan genialiteit betekenen, kan het teken zijn van een authentieke creatie. Hoe is deze verandering in onze sensibiliteit er gekomen? Dat onderzoeken zou een aparte studie vergen, vrezen we. Het zou kunnen dat de moderne kunst de drager is van een stille opstand tegen de wandaden van een geïndustrialiseerde, gemechaniseerde beschaving. Is het niet vreemd, vraagt Brassai zich af, dat in een wereld met afgoden als 'Wetenschap', 'Technologie', 'Economie', 'Berekening', de kunst er juist naar streeft die krachten weer vrij te maken die daar compleet tegenin gaan? In verschillende na-oorlogse stromingen in de schilderkunst is dit primitieve terug te vinden: in het instinctieve, soms bijna agressieve action painting, met Jackson Pollock als meester. In de kopvoertertjes van Appel en de hele Cobra-beweging die zich expliciet inspireerde op de volkskunst, primitieve kunst en kindertekeningen. In de met krassen bewerkte materie-schilderijen van Dubuffet enz. Graffiti zitten duidelijk ook in dit schuiltje van de 'primitieve' kunst, met haar vaak kinderlijke en oer-voorstellingen van dé mens (= hoofd met ogen en mond), het dier, de liefde (hart), de dood...

#### 2° Massacultuur

Aan het begin van de eeuw hebben we reeds Dada gehad dat ageerde tegen de bestaande 'ismen' en de kunstcritici shockeerde met zijn ready-mades, gehaald uit de alledaagse (geïndustrialiseerde) wereld. Maar het was de pop-art vooral die de grote doorbraak naar deze

nieuwe opvattingen bewerkstelligde. Pop-art stelde de eeuwigheidswaarde van het kunstwerk sterk aan de kaak en richtte zich niet tot een beperkte elite, maar tot een brede massa van vooral jonge mensen. Pop, afgeleid van 'popular', moest begrijpelijk zijn voor iedereen, goedkoop en luchtig. Centraal in hun werk stonden allerlei elementen van de moderne wereld. De beeldtaal van de jonge schilders bestaat dan ook uit stripelden, science fiction, reclameslogans en andere aan de massacultuur ontleende beelden.

Terwijl in Engeland de kiem voor de ontwikkeling van de pop-art al in de jaren vijftig werd gelegd, bloeide in Amerika toen nog het abstract expressionisme. Het was eerst in de zestiger jaren dat de beweging daar goed op gang kwam. Bekende Amerikaanse pop-kunstenaars zijn Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol.

De graffiti van de New Yorkse ondergrondse zijn 'popular' art bij uitstek: gehaald uit de populaire cultuur, nl. de cultuur die leeft in het getto, bedoeld voor een breed publiek, en - bewust of onbewust - in de schreeuwende kleuren en stijl van de reclame en de televisie.

In de periode na de tweede wereldoorlog wisselden stromingen elkaar af. In het kielzog van deze moderne stromingen was het makkelijk varen voor de graffiti-kunst. Ze paste als geen ander in die nieuwe traditie met haar belangstelling én voor de uitwassen van de moderne, jachtige wereld én voor het primitieve. In dit kader wordt de uitspraak van Norman Mailer ook duidelijker: "Als graffiti niet ontstaan waren, had een of andere kunstenaar ze wel uitgevonden, want ze waren een schakel in een evolutiereeks". Om de hele graffiti-explosie goed te begrijpen, misschien even een kleine uitweiding over de rol van New York als kunstcentrum op dat moment. New York had na de laatste oorlog de leidersrol van Europa overgenomen. Reden daarvoor is dat Amerika de oorlog 'buiten de deur' had gevoerd, en niet het bankroet kende van Europa. Voorts waren tal van belangrijke kunstenaars, verdreven door de nationaal-socialisten, in Amerika begonnen opnieuw emplooi te zoeken en te vinden. New York werd het kloppend hart van de kunst; belangrijke galeries vormden een springplank (en vormen die nog) tot internationale erkenning. Welgestelden traden op als kunstponsors. LEE, graffiti-artist hierover: "New York is the

most advanced ghetto in the world, what we do reverberates like satellite, bang, all over the world."

## De kunstenaars

Ze zijn tussen twaalf en zeventien als ze in de metro schilderen, geven het daarna op of stoten door tot het officiële kunst-midden. Ze zijn meestal zwart of Portoricaans, wonen in het getto of hebben in ieder geval hun jeugd doorgebracht, zwerfend door de ondergrondse. Ze behoren tot de generatie die opgegroeid is met de muziek van David Bowie en The Rolling Stones, de kunst van Andy Warhol, de televisie van Batman en de strips van Walt Disney. De Vietnamoorlog en de roerige meidagen van '68 maken ze mee via de kranten en de televisie. Als ze in de jaren '70 volwassen en mondig worden, blijkt dat allemaal verleden tijd. Het strijd vuur voor vrede en democratisering en tegen racisme en de oorlog in Vietnam was nagenoeg gedoofd. De economische crisis had zijn intrede gedaan en de Amerikanen volgden gelaten het schandaal van Watergate. De collectieve strijd voor een betere wereld die jongeren van een generatie eerder hadden gevoerd, had plaatsgemaakt voor een individueel doemdenken. Er wordt meer gedronken en meer gespoten. Er wordt vaker - en vaker zonder enig zinnig motief - geweld gepleegd. Het is in die sfeer dat kids uit de getto's individueel hun preste op de muren kladden.

Twee namen: Keith Haring en Jean Michel Basquiat, die beschouwd worden als resp. de meest oorspronkelijke en de meest talentvolle van alle straatartiesten die de afgelopen jaren de sprong naar het museum hebben gemaakt.

### 3° Keith Haring

Hij was eigenlijk pas in 1978 werkzaam in New York. Hij bedacht een heel eigen variant op graffiti door in de metrostations met wit krijt op de niet verhuurde en daarom met zwart papier beplakte reclameborden te gaan tekenen. In een consistente en herkenbare stijl tekende Haring allerlei grappige figuurtjes: 'de gloeiende baby', 'de blaffende hond', 'de vallende engel'... Intussen schilderde Haring zijn markante figuren ook op plastic dekzeilen die dan in het alternatieve kunstcircuit van New York werden getoond. Sindsdien is de ster van Haring steil gestegen en bestaat nu de dubbelzinnige situatie dat zijn schilderijen bijna



Jean Michel Basquiat, 'Self Portrait as a Heel', 1982.

onbetaalbaar zijn geworden terwijl hij nog rustig doorgaat met het illegaal tekenen in metrostations. Haring: "Ik probeer me niet met de straat of het museum alleen te vereenzelvigen. Als je op beide fronten succes hebt, ontnem je ze hun specifieke betekenis. Het wordt allemaal zo relatief. De mythe van de elitekunst kan je gemakkelijk doorprikken als je de grenzen van die kunst doorbreekt, zodat het op het laatst niet meer duidelijk is waar kunst begint en eindigt. Wat is eigenlijk het verschil tussen een schilderij dat vijfduizend dollar kost en een straattekening? Wat is kunst waard? Keith Haring heeft met zijn 'experiment' dus aangetoond dat er qua kunstwaarde geen verschil is tussen deze laatste twee.

### 2° Jean Michel Basquiat

Al op zijn vijftiende bepaalde hij met zijn tekeningen het straatbeeld van New York. In die jaren noemde hij zich volgens de code van de graffiti SAMO/98. Hij onderscheidde zich echter van zijn

bentgenoten door niet in de subways te tekenen maar op de kale muren van de kunstwijk SoHo. Dat hij zich met zijn eenvoudige tekeningen en teksten beperkte tot dit prominente stadsgedeelte, in plaats van zich met tassen vol spuitbussen te begeven naar de riskante treinremises, geeft wel aan dat Basquiats intenties en ambities vanaf het begin anders zijn geweest. Aan de specifieke stijlopvattingen van de graffiti beweging en de hieruit voortvloeiende hiërarchische structuur die leidde tot de zogeheten 'style wars', heeft Basquiat nooit deel gehad. Net zoals Haring was hij een eenling. De kunstcritiek beschouwt Basquiat als absolute winnaar van het straatgebeuren, en dit zou komen omdat deze telg uit een Haïtiaans geslacht "zijn rudimentaire Caribische spiritualiteit weet te vermengen met de trivialiteit van de Amerikaanse fast-food cultuur". We hebben het zelf niet zo mooi kunnen zeggen, maar het betekent in feite net hetzelfde als de vermenging van het primitieve met elementen uit de massacultuur.

## Commercialisering

Het is 1980, en we zien iets eigenaardigs gebeuren: een fenomeen van de straat wordt naar het museum gehaald en komt door popularisering van de kunst terug op straat terecht. Maar zo werd de situatie op een gegeven moment wel erg paradoxaal: graffiti, per definitie illegaal communicatiemiddel, werd gelegaliseerd.

Graffitikunst werd in SoHo (NY) al een tijdje als 'radical chic' beschouwd, toen *sociologen*, pers e.d. het ontdekten. Zo komt het dat, enige jaren na het hoogtepunt '73 weliswaar, de metro wemelt van verdekt opgestelde onderzoekers. Uit het artikel van de student Philip John dat hij schreef voor de schoolkrant: "GOODGE STREET: donker, goede vluchtroute via noodtrappen. Opletten voor sociologen. Als ze jou op schrijven betrappen, zullen ze je kwellen met vragen van hoogst persoonlijke aard."

Steeds meer *fotografen* ook gaan deze teksten registreren, en op die manier beschermen tegen de tand des tijds (en de arm van de wet). Er valt een onderscheid te maken tussen fotografen die de graffiti zelf tot hoofdonderwerp van hun fotografie maken — die in de tekeningen en letters zelf kunstzinnige, fotogenieke vormen herkennen — en aan de andere kant de fotografen die de muurteksten als decor voor hun fotografische ideeën laten dienen.

Martha Cooper en Henry Chalfant bijvoorbeeld zijn fotografen die de glorie van de graffiti in New York uitgebreid hebben gedocumenteerd. Hun foto's gaan inmiddels voor forse prijzen de deur uit omdat de kunstwerken die zij hebben vastgelegd niet meer bestaan. Jarenlang werkten Cooper en Chalfant onafhankelijk van elkaar. Cooper is eigenlijk antropologe en vanuit deze interesse fotografeerde zij vooral de sociale kant van het graffiti gebeuren. Chalfant is beeldhouwer en hij heeft dan ook meer belangstelling voor de kunstwerken zelf. Pas in 1983 brachten de graffiti-kids beide fotografen met elkaar in contact.

Eigentijdse ideeën en eigentijdse vormgeving zijn soms inherent met elkaar verbonden. Een mooi voorbeeld hiervan zijn de *platenhoezen*. De hoezen van de punk en post-punk spannen de kroon wat betreft chaotische collages van zinnen in graffiti-stijl. Logisch eigenlijk als je weet dat graffiti één van de belangrijkste uitdrukkingsmiddelen is van de punkbewe-

ging. Ze verwijzen naar de contesterende, anarchistische, provocerende levensstijl van de punk. Deze marginale beweging annex muziekgenre is op haar beurt weer veralgemeend, vercommercialiseerd in de heel wat meer afgekoelde new wave en aanverwanten. Zij hebben de graffiti-stijl overgeërfd, maar dan gestileerder, en sommige hoezen zwemen zelfs naar Basquiat en Haring. Ook sommige 'rap'platen hebben hoezen waarop graffiti staan afgebeeld. 'Rap' is het inspreken van een tekst op ritme. Het ritme wordt meestal geleverd door scratching, dit is het met de hand heen en weer draaien van een plaat waardoor er een soort krassend geluid ontstaat. De roots van beide liggen in de getto's van New York, waar trouwens ook de Electric Boogie (een mengeling van slangachtige bewegingen en houterige pantomime) en het Break Dancing (meer acrobatisch, laag bij de grond dansen) zijn ontstaan. Een voorbeeld van zo'n platenhoes is Grand Master Flash & the Furious Five, *White lines*. We vermelden dit allemaal nogal uitvoerig omdat in het getto de muziek, het dansen en de graffiti bijna onlosmakelijk verbonden zijn met elkaar. Ze zijn min of meer een 'levenswijze' geworden. Het feit dat bijvoorbeeld rap en graffiti zo dicht bij elkaar staan in het alledaagse leven in the Bronx en Harlem heeft tot gevolg dat veel graffiti-schrijvers platen gaan maken. Zoals Futura 2000 die, samen met de after-punkgroep The Clash, op zijn single *The Escapades Of...* uitlegt wat voor hem het wezen van de graffiti is.

"Graffiti is a thing that's hard to explain It's not just running around spray-painting your name  
There's a lot more to it when you check into it  
But the problem is you're looking right through it."

Anderen zijn danser en graffiti-artiest samen. Bij velen is er nauwelijks van een specialisatie op één gebied te spreken. Begin jaren tachtig overspoelden deze muziek- en dansstijlen Europa, wat indirect ook de graffiti heeft gepromoot.

Nog een stapje verder in de commercialisering hebben we de *industriële vormgevers* die graffiti in neonbelettering uitvoeren, op produktverpakkingen, advertenties, affiches en postkaarten plaatsen. We hebben jongerencafés en jongerentijdschriftjes die zich 'graffiti' gaan noemen. De graffiti-stijl sluipt in de lay-out van boeken en tijdschriften die zich een

'modern' of 'avantgarde' cachet willen geven. Bart Peeters brengt het via de decors van Elektron en Villa Tempo nu ook de Vlaamse huiskamer in. En ook de mode-ontwerpers maken er een nieuwe trend van: stoffen voor vrijetijdskleding en zelfs voor binnenhuisinrichting krijgen een kleurige graffiti-bedrukking. Een illegale rage werd als een alledaags modeverschijnsel geaccepteerd en voor commerciële doeleinden geschikt gemaakt. Dit geldt tenminste voor de vorm van de graffiti. De inhoud komt nauwelijks nog ter sprake.

Graffiti zijn een 'stijl' geworden. De massamedia hebben hierbij een bepalende rol gespeeld. New York is niet toevallig het kunstcentrum van de wereld en de USA het centrum van het wereld-media-net. De media trekken de werkelijkheid naar zich toe, en buigen deze om tot beeldbuisformaat of radioprogramma: dat maakt oorlog tot een journaal, politiek tot een televisiedebat, seksualiteit tot een pornofilm, graffiti tot decor. Wat ontstaan is als alternatief voor de officiële media werd door diezelfde media opgeslorpt, omgebogen en opnieuw uitgespuwd als een inhoudsloze vorm. Dat is het verhaal van de graffiti.

## Bibliografie

### Boeken

- ABEL, E.L. & BUCKLEY, B.E. *The Hand Writing on the Wall*, London, Greenwood Press, 1978, 156p.
- FREEMAN, R., *Graffiti*, London, Hutchinson & Co, 1966, 153p.
- KURLANSKY, M. & MAILER, N. & NAAR, J., *New York Graffiti (The Faith of Graffiti)*, Amsterdam, Landshoff, 1974.

### Artikels

- VAN SINDEREN, W., 'De kunst van de stadsguerilla' in *Vinyl*, okt'83, p 4-7
- VAN SINDEREN, W., 'Keith Haring' in *Vinyl*, dec.'84, pp 16-17
- VAN SINDEREN, W., 'Basquiat' in *Vinyl*, feb.'85, pp 9-12.

# graffiti, het anarchisme in de communicatie

BIANCHI, P. (ed.),  
*Graffiti 1990, Wandkunst und wilde Bilder*,  
Basel, Birkhäuser Verlag, 1984, 192 blz.

LIEVENS, S.,  
*Graffiti. Handschriften op muren en toiletten*,  
Berchem, EPO, 1984, 135 blz.

bruno knaeps

Graffiti zijn tekens aan de wand. Tekens van deze tijd, want Van Dale (10de druk) kent graffiti (meerv.: graffiti) slechts als "het maken van figuren op een zwarte muur, door die met witte kalk te besmeren en dan lijnen te krassen, zodat de zwarte achtergrond te zien is" en "ingekrast muurschrift". Pas in de 11de druk komt daar nog "leuze, kreet, slogan, e.d. op muren en schuttingen aangebracht" bij. Maar "graffiti" omvat tegenwoordig veel meer: alles wat op "publieke" muren aangebracht wordt, uitgezonderd affiches en ander plakwerk, kan als graffiti beschouwd worden. Dit kan gaan van een haastige krabbel in een toilet tot een uitgewerkt schilderij op een huisgevel. En "muren" moet men ook in de ruimste zin opvatten: treinen, auto's e.d. zijn ook ideale achtergronden voor graffiti.

Zowel Bianchi als Lievens kozen als titel voor hun werk "Graffiti". Maar de ondertitel zegt reeds veel over de uiteenlopende benaderingswijze. Prof. Dr. Stefan Lievens beperkt zich in zijn boek 'Graffiti — Handschriften op muren en toiletten' tot het kleine individuele geschrijf van de anonieme massa, terwijl het boek van Paolo Bianchi, "Graffiti 1990 — Wandkunst und wilde Bilder", meer aandacht heeft voor de artistieke waarde van bepaalde vormen van graffiti. Deze verschillende benadering resulteert dan ook in twee verschillende boeken, niet alleen qua inhoud maar ook qua vormgeving: "Graffiti" is een sober boek met een

spaarzaam gebruik van (zwart-wit-) foto's waarin de "teksten" centraal staan; "Graffiti 1990" is een luxueus kijkboek gevuld met prachtige, kleurrijke voorbeelden van graffiti-kunst waarbij duidelijk het "beeld" belangrijk is. Beide visies complementeren elkaar, daar zowel beeld als tekst belangrijk zijn bij graffiti.

Maar van beide is de geschreven tekst wel de meest voorkomende. Het boek van Prof. Lievens gaat bijna uitsluitend over dergelijke graffiti-teksten. Hij moest weliswaar "een drempelrees overwinnen om over dit minder academisch onderwerp een studie te maken, maar uiteindelijk vonden we dit fenomeen toch

de moeite waard voor een inventariserende en interpretatieve benadering". De drempel was echter toch nog te hoog om er ook nog een goed boek over te maken. Het lijkt eerder een tussendoortje te zijn, slordig en snel (zoals graffiti) bijeen geschreven. De inventarisatie van de graffiti is op het eerste gezicht zeer uitvoerig, maar wat is het verschil tussen "Kom gerust dichterbij, hij is korter dan je denkt" (p. 37) en "Kom dichterbij, hij is korter dan je denkt" (P; 47)? En dit is slechts één van de vele voorbeelden waarbij slechts enkele woorden verschillen of waarbij hetzelfde anders uitgedrukt wordt: "If time is money I lost millions



Jean Michel Basquiat, 'Notary', 1983.

here" (p. 47) en "I'm losing my time if time is money" (p. 73).

Nochtans "namen (wij) slechts een deel van de teksten en tekeningen in het boek op. Als selectiecriteria fungeert de representativiteit voor de corresponderende dimensie" (p.23) Llievens onderscheidt zes dimensies: seksueel, politiek, persoons- of situatiegebonden, inscriptie van namen, artistieke expressie en nonsens. Elke dimensie wordt voorafgegaan door een korte beschouwing (de "interpretatieve" benadering) en wordt verder onderverdeeld in verschillende thema's. Nu is elke indeling voor discussie vatbaar, maar welke men ook verkiest, enige consistentie en coherentie mag verwacht worden. Dit laat bij Llievens echter zeer te wensen over. Zo staat "If time..." bij het hoofdstuk "sexueel-toilet" en "I'm losing..." bij "Persoons- of situatiegebonden - persoonsgebonden uitdrukkingen van verveling, hulpeloosheid en desinteresse in auditoria en scholen" (blijkbaar heeft de vindplaats van de graffiti een invloed op de interpretatie ervan, al wordt dit nergens in de verklarende teksten gesuggereerd). "Eet meer Freud en blijf Jung" hoort thuis bij "Persoons- of situatiegebonden" en "Eet Freud, drink Adler, blijf Jung" bij "Nonsens". Natuurlijk kan één graffiti in verschillende categorieën thuishoren, maar "wanneer blijkbaar twee motieven in het spel zijn, richten wij ons naar het overwegende van de twee als ordeningsprincipe" (p.22). Nog enkele voorbeelden: "I hate rock 'n'roll" is een "ideologische boodschap" (p.61) en "Stik" is een "morele uitspraak" (p.64) (beide hebben een "politieke" dimensie!). "Stem voor werk" daarentegen is geen "Politiek" maar "Persoons- of situatiegebonden" (p.77). "Inscripties van namen" blijft beperkt tot "referenties in ik-vorm of over zelfconcept". Blijkbaar heeft men nergens namen van voetbalploegen, popgroepen e.d. gevonden. Kortom, deze inventarisatie is te slordig om bruikbaar te zijn. En wanneer de auteur op het einde op zoek gaat naar de motieven van de graffiti-schrijvers, wordt er nergens (op één uitzondering na) nog verwezen naar de bijgevoegde graffiti. Voor de motivering van het graffiti-schrijven wordt gretig gebruikgemaakt van Freud en de psycho-analyse is nooit ver weg. Graffiti worden dan ook vanuit een psychologische hoek verklaard: uiting van frustratie of verbale agressie. Graffiti als vorm van communicatie komt slechts op de tweede plaats. De aparte kenmer-

ken die graffiti een eigen plaats geven in de massacommunicatie (o.a. anonimiteit van de zender, de grote vorm-verscheidenheid enz.) komen slechts sporadisch aan bod.

De laatste hoofdstukken over "Aanbevelingen (tegen graffiti) aan de overheid en het bedrijf" zeggen meer over graffiti dan al het voorgaande: graffiti zijn een vorm van massacommunicatie, die niet door de gevestigde instanties kan gecontroleerd worden en dus ook niet kan getolereerd worden.

Een heel andere wind waait in het boek van Bianchi. "Graffiti 1990" is een verzameling artikels die in hun totaliteit meer vertellen over wat graffiti in de 80er jaren allemaal inhoudt. In de inleidende hoofdstukken, "die Mauer als erogene Zone" en "Stichworte zu einer Aesthetik der Graffiti", worden graffiti in een ruimere context gesitueerd. Aan de hand van enkele goed gekozen voorbeelden worden de betekenis en de zin van graffiti aangegeven: een scherp contrast met de slordige overvloed van Llievens. Uit het tweede hoofdstuk blijkt ook duidelijk de meer positieve visie op graffiti. Hier is geen sprake van drempelvrees. De graffiti uit toiletten worden hier niet vergeten maar de aandacht gaat, zeker in wat volgt, naar de meer artistieke vormen van graffiti.

In het derde hoofdstuk, "Drei Stationen — Zürich, Berlin und New York", worden de drie steden vergeleken. Zürich heeft zijn "Sprayer" (A. Naegeli), die met zwarte figuren de anonimiteit van de grootstad wil tegengaan. Berlijn heeft zijn muur: de langste graffiti ter wereld. En New York heeft zijn graffiti kunstenaars met hun eigen clan-structuur.

In het volgende hoofdstuk, "Porträts", komen enige kunstenaars uit Europa en Amerika aan het woord (hoewel we hier veeleer over "Wandkunst" dan over graffiti moeten spreken).

"Fassadenmalerei USA und Europa" gaat uitvoeriger in op grote muurschilderingen, al blijft het gedeelte over Europa beperkt tot een 12-tal foto's met enige uitleg. "Politische Wandbilder" behandelt het gebruik van graffiti als politiek propagandamiddel. Zowel Chili en Mexico als Italië en Spanje kennen hun eigen specifieke politieke graffiti. Interessant is hier o.a. het artikel over de evolutie van vóór tot na de revolutie in Nicaragua, "Zuerst offensiv, dann defensiv: Mauerinschriften in Nicaragua".

De laatste twee hoofdstukken behande-

len "geinstitutionaliseerde" graffiti.

"Plakataktionen" beschrijft o.a. de actie van Manfred Spies, die een reclamebord afhuurde en dit gebruikte om zijn graffiti (teksten en/of beelden) wereldkundig te maken. "Wandmalerei in der Schule" geeft twee voorbeelden van scholen die in het kader van de lessen tot het beschilderen van een muur overgingen. Dit bondig overzicht van "Graffiti 1990" bewijst dat graffiti heel wat méér is dan vluchtig gekrabbel op WC-muren, al is alles daarmee wel begonnen. Het duidelijkste voorbeeld hiervan zijn de graffiti-artiesten van New York. Wat begon met het schrijven van de eigen "indicatieletters" ("torg's") op zoveel mogelijk plaatsen groeide uit tot steeds creatievere kunstwerken. Bepaalde jongeren zijn hierdoor uit de anonimiteit getreden en hun werken halen tot 400.000 BF in de kunstgalerijen. Voorbijgaande mode of blijvende kunst? Ook Europa haalt de graffiti-kunstenaars binnen. Zo heeft de Amsterdamse stadsreinigingsdienst een vuilnisauto van graffiti laten voorzien door de graffiti-groep U.S.A. (United Street Artists). De groep U.S.A. heeft al verschillende opdrachten van de gemeente en particulieren gekregen (1).

Verliest graffiti hiermee zijn anarchistische trekjes? Zeker is dat graffiti het communicatiemedium bij uitstek blijven van de onbemiddelde "kleine man". Een laatste voorbeeld hiervan halen we uit "Graffiti 1990": het verhaal van de Zürichse krakers die de gevel van hun tot verdwijning gedoemde pand met de vlag van Zürich beschilderden, in een ultieme poging om de "burgerij" met dit "burgerlijk" symbool te vermurwen. Alhoewel ze de afbraak niet konden verhinderen leverde hun actie toch een positieve bijdrage tot de hele discussie rond graffiti.

Llievens haalt in zijn studie de kleine graffiti uit de schaduw (al staat hij er nog afwijzend tegenover) en Bianchi's werk plaatst de grotere graffiti in de schijnwerper. Beide hoeken geven een interessant overzicht van het fenomeen "graffiti", waarover het laatste woord nog niet gezegd is. Maar laat ons voorlopig besluiten met volgende graffiti: "...kann denn Sprühen wirklich Sünde sein?".

(1) *Het Parool*, 26/8/1985, p. 8.

# een commerciële televisie voor vlaanderen ?

wim pauwels

Er is de laatste maanden heel wat te doen rond het mogelijke opstarten van een Vlaamse commerciële TV-zender, die naast de B.R.T. zou komen te staan en door reclamegelden gefinancierd zou worden. De Leuvense studentenkring van de Faculteit der Sociale Wetenschappen, «Politica», ging z'n oor te luisteren leggen bij de voornaamste betrokkenen en bracht op 22 april j.l. Dirk Verhofstadt (afgevaardigd door het Kabinet Dewael en «Librado»-producer), journalist Werner van de Walle, Cas Goossens (opvolger van BRT-Administrateur-Generaal Vandebussche), S.P.-volksvertegenwoordiger Van den Bossche, BRT-journalist Guy Polspoel, Kris Rogiers van de N.V. Beeldindustrie en Guido Depraetere, spreekbuis van de Werkgroep Vlaamse Televisie samen in een debat. De twee grote uitgeversverenigingen VMM en OTV bleven thuis, en ook de reclamewereld liet verstek gaan.

Het pleidooi voor commerciële televisie krijgt vooral gestalte vanuit politieke en zakelijke kringen. Politici durven de objectiviteit van de nieuwsdienst wel eens in twiffel trekken en koppelen daaraan hun eis het BRT-monopolie te doorbreken. De commerciële belangen worden o.a. door de Vlaamse dag- en weekbladuitgevers behartigd: ze willen zich indekken tegen de dreigende verliezen in hun reclame-inkomsten en vragen dan ook compensaties voor de door een commerciële zender «gestolen» reclamegelden. Dat zou kunnen door een participatie in die zender, maar daarover zijn de twee uitgeversverenigingen, OTV en VMM, het nog niet eens.

Intussen heeft de BRT niets tegen een Vlaamse commerciële zender, kan deze gerust naast de openbare omroep komen te staan; maar, voegde Cas Goossens er aan toe, dan moet de nationale zender wél voldoende middelen krijgen om haar taak naar behoren te blijven vervullen, moet een stevige financiële basis gegarandeerd worden.

De BRT heeft het nu al krap (Guy Polspoel gaf enkele frappante voorbeelden), maar een verdere afbouw van de dotatie van het kijk- en luistergeld zou onaanvaardbaar zijn.

Er moet ook gesleuteld worden aan het media-beleid, men moet zich vragen gaan stellen over de levensvatbaarheid van een commerciële zender, de inhoudelijke kant van de zaak moet van naderbij worden bekeken. Kris Rogiers brak een lans voor een creatieve en Vlaamse aanpak, en stipte aan dat zijn N.V. Beeldindustrie (een studie bureau, twee reclamebureau's, twee filmproducenten en twee uitgeversmaatschappijen) bereid is 150 miljoen in een commerciële omroep te pompen. Ook BRT-producer Guido Depraetere wees vooral op inhoudelijke aspecten en hij pleitte ervoor dat men weer eens grondig zou nadenken over de programmatie, de eindregie, de aanwending van de eigen middelen en bovenal het eigen gezicht waarmee een privé-zender zich zal moeten presenteren. De Werkgroep Vlaamse Televisie (WVT) wil zich daarbij aan Veronica en ITV spiegelen.

Ondertussen blijven heel wat vragen onopgelost, is er nog heel wat onenigheid over hoe een commerciële zender er nu precies uit moet gaan zien, nemen de uitgeversverenigingen een tweeslachtige houding aan wat betreft hun eventuele deelname. De BRT kan zich intussen grondig bezinnen over het door haar gevoerde beleid en de aan de Vlaamse kijker voorgeschotelde programma's. De voorvechters van commerciële TV van hun kant zullen de kijker voor hun zender moeten weten te winnen en tornen daarmee op tegen een meer dan vijftig jaar oude traditie.

Het worden boeiende maanden in medialand. We kunnen nog alle richtingen uit, niets is al definitief beslist, en het «Wordt Vervolgd» waarmee moderator prof. Boone het debat afsloot, is dan ook zeker niet uit de lucht gegrepen.

feiten  
en  
meningen  
uit  
de  
media-  
wereld

LUC DUJOURIE,  
KRIS VANDERSTAPPEN  
EN  
WIM VAN DER BIESEN

Met zijn nieuwjaarstoespraak tot het B.R.T.-personeel heeft administrateur-generaal PAUL VANDENBUSSCHE heel wat (pers)stof doen opwaaien. Hij hield een vurig en vrij agressief pleidooi voor het behoud van het tweede televisienet op de B.R.T. Hij was nl. van mening dat «de B.R.T. zich radicaal dient te verzetten tegen de plannen van sommige kleinmoedige krantenuitgevers, die aanspraak maken op het tweede TV-net van de B.R.T., zelf terugdeinzen voor enige investering en alleen de grove winsten van de etherreclame willen opstrijken om de verliezen van hun wanbeleid als kranten-managers goed te maken». Anderzijds wil Vandenbussche, die reeds verscheidene jaren een voorstander is van het Britse omroepmodel voor Vlaanderen, «een openbare regie voor de etherreclame met open boeken, naar het Nederlandse model van de STER». De administrateur-generaal is er dan ook van overtuigd dat «de B.R.T.-TV onmisbaar is om etherreclame van enige omvang in Vlaanderen te helpen lanceren».

Een en ander ontlokte heel wat commentaar in het mediamilieu: kritiek en onbehagen bij de dag- en weekbladuitgevers, instemming bij omroepmensen die van mening waren dat hij «de vinger op de wonde had gelegd». De wellicht laatste nieuwjaarstoespraak van de administrateur-generaal bleef in ieder geval niet onopgemerkt.

Het is reeds sedert de Tweede Wereldoorlog dat de Franse overheid een opvallende bezorgdheid toont voor de «doorzichtigheid en het pluralisme» van de pers. Concreet betekent zulks dat men bepaalde maximale marktaandelen per uitgever bepaalt en dat men al te verregaande monopolisering tegengaat. Dat deze problematiek de laatste jaren terug op de voorgrond is getreden is te wijten aan een bezorgde (linkse) overheid en een (rechtse) persmagnaat met een niet te stillen honger naar nog meer persproducten. De onverdroten ijver van deze laatste, ROBERT HERSANT, noopte de regering op 24 oktober 1984 tot het vastleggen van strengere normen in een zoveelste perswet. Toen deze wetgeving uitkwam viel Hersants persimperium reeds ruim buiten de wettelijke normen, maar het niet-terugwerkende karakter van de wet hield hem nog een tijdje buiten schot. Tot Hersant op 3 januari jl. een regionaal blad «Le Progrès de Lyon» aankocht, een duidelijke provocatie die de overheid dan ook niet onbeantwoord kon laten en prompt een ad hoc commissie

aan het werk zette onder de leiding van de links-radicalen ex-minister Caillavet.

De verwachte uitspraak kwam op 10 januari en luidde dat Hersant artikel 12 van de perswet had overtreden, waarna men voorstelde de «Progrès» in handen van een voorlopige beheerder te geven en ondertussen uit te kijken naar eventuele andere kooplustigen.

De afloop van het verhaal is vooralsnog onduidelijk: Hersants onschendbaarheid als Euro-parlementariër, de Franse verkiezingen van maart, de daaropvolgende machtswisseling en vooral de waarschijnlijke wijziging van de perswetgeving maken een eventuele prognose volstrekt onmogelijk.

De 25ste BERT LEYSENPRIJS voor televisie werd toegekend aan Jan Neckers en Fred De Waele voor hun tweedelig documentair programma «De Bevrijding», dat werd samengesteld uit flarden van amateurfilms, opgenomen tijdens de bevrijdingsdagen van 1944. De jury noemde het «een document van unieke waarde».

De PRIJS Van de TV-KRITIEK 1985 ging naar de BRT-film «Nena» van Paul Pourveur (scenario) en Jan Keymeulen (regie) omwille van «de dramatische kracht en de sterk visuele uitwerking van een origineel gegeven».

De GOUDEN KLOKKE ROELAND voor de radio was voor Studio Brussel omwille van «de constante hoge kwaliteit van muziek en presentatie in een eigen moderne stijl».

De GROTE PRIJS van de Unie van de Filmkritiek werd voor 1985 toegekend aan de film «Stranger than Paradise» van Jim Jarmush. De tweede en derde plaats was respectievelijk voor «Brazil» van Gillian en voor «The Year of the Dragon» van Cimino.

De VLAAMSE MEDIARAAD die bij decreet op 2 mei 1985 werd opgericht, is nog steeds niet samengesteld wegens een ... GESLACHTSPROBLEEM. Reeds in augustus 1985 had de toenmalige gemeenschapsminister van Cultuur, Poma, de betrokken verenigingen en instellingen aangeschreven om hun kandidaten voor de Algemene Ver-

gadering van de Mediaraad bekend te maken.

Overeenkomstig artikel 7 van het decreet werden ze verzocht per mandaat drie namen op te geven waarvan er maximum twee van hetzelfde geslacht mochten zijn. Verscheidene verenigingen hebben echter alleen mannelijke kandidaten voorgedragen, zodat de Mediaraad niet kon samengesteld worden bij gebrek aan vrouwen. De huidige Cultuurminister, Patrick Dewael, heeft de betreffende verenigingen opnieuw aangeschreven, doch zeven onder hen hebben nog steeds niet geantwoord. Het blijft dus wachten zowel op vrouwelijke kandidaten als op de Mediaraad.

Nu ook de traditionele banden met Fleet Street gesloopt worden, lijkt niets een pijlsnelle (r)evolutie in de Britse pers nog in de weg te staan. Het verhaal dat al enige tijd, zij het sluimerend, aan de gang was, kwam voor het eerst op opzienbarende wijze aan de oppervlakte, toen eind januari 1986 RUPERT MURDOCH plots besloot zijn «News International» (The Sun, The Times, Sunday Times en News of the World) van Fleet Street naar een «burcht» in Wapping, aan de rand van Londen, over te brengen.

Dit uiterst moderne, computergeleide gebouwcomplex bleek, gelet op de «verdedigingsgordel» van prikkeldraad, hoge muren en politiemacht een ietwat cynische anticipatie op de voorspelbare reacties van de drukkersvakbonden. Dat Murdoch zich uitstekend had voorbereid bleek al snel toen op het moment dat drukkers en zettters nog maar aan protest dachten hun ontslagbrieven - 5000 in aantal - reeds klaar lagen en hun plaats reeds was ingenomen door 500 technici. De korte strijd leek al gauw slecht toen Murdoch erin slaagde de journalisten - zei het tegen de prijs van een fikse loonsverhoging - aan zijn kant te krijgen. Ook de distributieproblemen waren na enkele dagen van de baan toen Murdoch ging allusies maken op een eigen (vakbondsvrij) distributienet.

Diegenen die meenden dat met het opstarten van «la 5» en «la 6» de belangrijkste horden genomen waren bij het openstellen van het FRANSE AUDIOVISUELE BESTEL, zijn bedrogen uitgekomen. Beide zenders kregen van in het begin af te rekenen met een aantal voorspelbare en minder voorspelbare problemen.



Tegen alle verwachtingen in miste «la 5» haar première volkomen. Slechts 1,8% van het kijkpubliek bleek geïnteresseerd in de show die Silvio Berlusconi op poten zette. Dat lage cijfer was gedeeltelijk te wijten aan de onvoldoende technische infrastructuur, die Télédiffusion de France (de Franse RTT) kon bieden: de zender kon begin maart slechts ontvangen worden door 20% van de Franse kijkers.

De zender trok bovendien in de daaropvolgende dagen en weken slechts een fractie van het verwachte kijkpubliek aan. Einde maart was de kijkdichtheid zelfs gedaald tot onder het peil van de kijkdichtheid van de betaaltelevisiezender Canal Plus. De openbare omroepen TF1, A2 en FR3 deden het daarentegen uitstekend.

Verder werd stilaan duidelijk dat de «façon italienne» waarmee Berlusconi de programmatie van de zender opvult, toch enige recalibratie vergt. De speelfilms, die dankzij het uitzonderlijk gunstige lastenboek massaal kunnen uitgezonden worden, lokken veel kijkers. De spelprogramma's gaan evenwel volkomen de mist in.

Over «la 6» lopen de meningen sterk uiteen. Deze «zender van de populaire (Franse) cultuur» richt zich immers in hoofdzaak op de jongeren. Deze publieksgroep is echter ondervertegenwoordigd in de kijkdichtheids-onderzoeken die doorgaans uitgevoerd worden. Het station zou vooral bekeken worden door jongeren op een tweede televisietoestel, naast het huiskamer-apparaat. Zeker is in elk geval dat de problemen met de verdeling van de signalen, de beperkte programmatie en de gespecialiseerde publieksgroep geen spectaculaire kijkdichtheden kunnen doen verwachten.

«La 7» tenslotte, het kanaal dat de Franse audiovisuele cultuur een steuntje zou moeten geven, zal pas volledig operationeel worden na de lancering einde 1986 of begin 1987 van de Franse satelliet TDF-1.

Op 27 februari 1986 deelde de directie van «Het Belang van Limburg» aan haar lezers mee «dat de Heer HUGO CAMPS uit vrije wil zijn ontslag heeft aangeboden als hoofdredacteur van de krant». Camps had dit hoofdredacteurschap in 1976 overgenomen van C.V.P.-senator Hubert Leynen («Tennax») en was sindsdien de (politieke) spreekbuis en het uithangbord van het blad geworden. Sinds enige tijd bestond er een conflict tussen de hoofdredacteur en zijn redactie en directie. In oktober 1985 werd de leiding van het blad zelfs toevertrouwd aan een driemanschap: Hugo Camps (poli-

तिक commentator), Luc Van Loon (dagelijks beheer) en Richard Swartenbroekx (chef-redacteur). Een fel omstreden artikel in het weekblad «Humo» (20 februari 1986) onder de titel «Paleisrevolutie op "Het Belang"». Hugo Camps: de Koning van Limburg in vrije val», heeft het ontslag van de hoofdredacteur ongetwijfeld bespoedigd.

Een zo mogelijk nog spectaculairder verhaal is dat van EDDIE SHAH en zijn nieuw blad «TODAY».

Shah kwam reeds enige tijd geleden in het nieuws door zijn problemen met de vakbonden, een overigens gewonnen strijd waarin hij werd gesteund door de vakbondsbeluogende wetgeving van de regering Thatcher.

Opmerkelijk is niet zozeer het feit dat Shah met zijn nieuw «huis-aan-huis» blad Today zijn heil had gezocht buiten het traditionele kader van Londen en Fleet Street, maar wel het revolutionair nieuwe karakter van het blad waarmee hij lijnrecht ingaat tegen de rijke Britse perstraditie. Het lijkt er vooral op dat hij, inzake technologie, nog verder is gegaan dan Murdoch, wat zich vooral uit in datgene wat hij aan de klant kan presenteren: een volledige 44 bladzijden-kleuren-druk, een handig tabloid-formaat, een goedkopere prijs en een zeer vroeg aanbod elke morgen.

Ook zal het blad, terwille van de snelle verspreiding, in verschillende centra over het gehele land geproduceerd worden en dat door niet meer dan 800 personeelsleden, waaronder slechts 125 journalisten.

Redactioneel zegt men een neutrale lijn te gaan volgen en zal men in tegenstelling tot enkele concurrenten - een redelijk purtijnse krant worden, dat wil zeggen: geen bloot, bingo, schandalen en gruwelijke moorden. Of Shah's revolutionaire ideeën succes en respons hebben bij het publiek valt voorlopig nog niet te voorspellen, maar zijn grote succes bij de reclamebureaus en de reacties van de concurrentie laten wel één en ander vermoeden. Zo is men bij Murdoch en Maxwell (The Mirror) niet alleen op meer kleuren en technologie overgaan, maar is er ook daar sprake van vernieuwde en nieuwe titels.

Dat de kettingreactie nu maar pas goed is op gang gekomen en dat de concurrentie op het scherp van de snede zal uitgevochten worden lijkt voor de hand te liggen, wat laat vermoeden dat er in de nabije toekomst nog één en ander te verwachten valt vanuit de Britse pers-hoek.

Dat er een hemelsbrede kloof kan liggen tussen het nobele streven om rust en orde te herstellen en zulks in praktijk te brengen is voor niemand een geheim. Een en ander wordt dezer dagen nog eens onderstreept in het onzekere milieu van de VRIJE RADIO'S. De door de PTT vooropgestelde streefdoelen om spoedig te komen tot een ether met erkende vrije zenders, vastomlijnde golflengten en dito zendercapaciteiten, bleken ietwat te voortvarend en optimistisch te zijn geweest. Vooreerst lijken procedure en controle die tot de erkenning moeten leiden door allerlei politieke, juridische en logistieke problemen erg lang aan te slepen. Als gevolg daarvan komt men momenteel in een onoverzichtelijke situatie terecht waarmee niemand gelukkig kan zijn: er zijn de erkende - en belastingen betalende - zenders tegenover niet erkende en storende soortgenoten, erkende zenders die de regels gaan overtreden om de niet erkende de loef af te steken en bovendien een aantal zenders die lang moeten wachten op erkenning en zolang reclame-inkomsten moeten derven. In deze laatste materie heeft men dan nog het bijkomende probleem dat terzake eigenlijk nog geen echte wetsbepalingen bestaan. Een vluchtige balans vertelt ons echter dat diegenen die momenteel nog niet tot de zowat 600 gelukkigen behoren misschien nog wel twee jaar op erkenning kunnen wachten.

Einde maart 1986 werd bekend gemaakt dat de Wetstraatverslaggever van de BRT-radio, MARC PLATEL, naar «Het Belang van Limburg» was overgestapt om er Hugo Camps op te volgen als politiek commentator. Hij wordt derhalve ook lid van het triumviraat van hoofdredacteurs van het Limburgse blad. Marc Platel studeerde rechten en communicatiewetenschappen aan de R.U.Gent en was sinds 1967 werkzaam op de BRT-radioredactie.

Ook op het VLAAMSE MEDIAFRONT bleef het allerminst rustig. Consternatie alom toen OTV begin maart aankondigde haar activiteiten voorlopig «op een waakvlam» te zetten, aangezien de basis-voorwaarden voor het ontwikkelen van COMMERCIELE TELEVISIE in Vlaanderen niet vervuld zouden zijn. Deze voorwaarden werden door OTV als volgt omschreven: het verbod op reclame door de openbare omroep, een stevige kapitaalstructuur en een project dat een hoogstaand programma biedt. Eventuele compensatie voor het verlies aan adver-

tentie-inkomsten van de geschreven prs zou, aldus OTV, geen deel mogen uitmaken van het project, omdat dit de leefbaarheid ervan in gevaar zou brengen.

De Raad van Bestuur van de BRT kondigde daags nadien aan dat het instituut een spoedige opheffing wenste van het verbod op etherreclame, om het afvloeien van advertentiekapitaal naar het buitenland op korte termijn een halt toe te roepen.

Als reactie op de mededeling van OTV verspreide VMM medio maart een mededeling, waarin gesteld werd dat de Vlaamse Media-maatschappij voldoende kapitaal en creativiteit in huis had om zonder vertraging met een commercieel net van start te gaan. Het geheel van de Vlaamse pers zou aan dit project kunnen deelnemen.

Minister van Cultuur Dewael deed op zijn beurt stof opwaaien door in een interview met het weekblad Topics te verklaren een staatsuitsluiting voor kranten, die deelnemen aan een commerciële omroep, niet uit te sluiten. De hevige reacties op deze uitsluiting deden de minister later verklaren dat het om een misverstand zou gaan, en dat er geen sprake zou zijn van een eventuele subsidiëring van een commercieel kanaal.

Terwijl de SP aandrang op een mediapact tussen alle betrokken partijen, verspreidde de CVP op haar beurt een communiqué. Behalve een waarschuwing tegen de «rozero-de boodschap van de BRT-missionarissen» werd daarin gesteld dat de CVP een vast deel van het kijk- en luistergeld wilde toekennen aan de BRT om twee volwaardige netten uit te bouwen, dat de commerciële zender geen overheidsgeld zou krijgen en dat de partij op korte termijn duidelijkheid wenste van de uitgevers. Deze laatste werden voor een blok geplaatst: indien ze zouden blijven aarzelen, zou de CVP een concept steunen, waarbij de BRT opnieuw een kans zou maken als drager van etherreclame.

Nadat Minister Dewael op het congres van het liberaal Vlaams Studentenverbond nog eens de noodzaak van een succesvolle commerciële omroep had benadrukt, maakte tenslotte einde maart de VU ook haar ideeën over het mediabeleid bekend. Centraal in deze medianota staat de bescherming van de openbare omroep: pas als de leefbaarheid en het concurrentievermogen van de BRT gewaarborgd zouden zijn, zou de VU haar bezwaren tegen een eventuele mededinger laten varen.

Men hoeft geen profeet te zijn om in te zien dat we nog een heel eind verwijderd zijn van een Vlaamse commerciële omroep.

## uit de tijdschriften

### JOURNAL OF COMMUNICATION

Uitgegeven door:  
Annenberg School Press,  
University of Pennsylvania,  
3620 Walnut Street, Philadelphia, PA 19104  
ISSN 0021-9916

Vol. 35, nr. 3

Susan B. SHIMANOFF, *Expressing Emotions in Words: Verbal Patterns of Interaction*, 16.  
Yeshayahu NIR, *Cultural Predispositions in Early Photography: The Case of the Holy Land*, 32.

Marcellus S. SNOW, *Arguments For and Against Competition in International Satellite Facilities and Services: A U.S. Perspective*, 51.  
Eileen MAHONEY, *A report on «Space WARC» '85: Negotiating Competitive Forces*, 60.

Andrea KAVANAUGH, *A report on Who Determined U.S. Satellite Policy on INTELSAT*, 70.  
*The Marketplace of Ideas Revisited*, 80.  
Benjamin M. COMPAINE, *The Expanding Base of Media Competition*, 81.

Ben H. BAGDIKIAN, *The U.S. Media: Supermarket or Assembly Line?*, 97.  
Paul M. HIRSCH, *U.S. Cultural Productions: The Impact of Ownership*, 110.

Heikki HELLMAN and Martti SORAMÄKI, *Economic Concentration in the Videocassette Industry: A Cultural Comparison*, 122.  
Edward S. HERMAN, *Diversity of News: «Marginalizing» the Opposition*, 135.

Robert M. ENTMAN, *Newspaper Competition and First Amendment Ideals: Does Monopoly Matter?*, 147.

### DE PERS - LA PRESSE

Uitgegeven door:  
Belgische Vereniging van de Dagbladuitgevers, v.z.w.  
Belliardstraat 20, bus 5, B-1040 Brussel

Jg. 31, nr. 3 (123), december 1985

F. VAN ISACKER, *De miskennis van het zwijgrecht in de media*, 1.  
*Le Journal et Indépendance continue à paraître*, 7.

C. Matrige, *président de la C.A.E.J.*, 9.  
20 jaar NVPT, 9.

*De pers en haar toekomst, Management &*

*Marketing Symposium te Brussel*, 11.  
Jean Claude Nicole: *Quel avenir pour le journal?*, 13.  
*Hoe scoort advertentie in dagblad?*, 23.  
37e FIEJ-Kongres, 31.  
*Pour la liberté d'expression dans les nouveaux médias*, 41.  
AFP: *150 ans déjà*, 45.

### MEDIASPOUVOIRS

Politiques, Economies et Stratégies des Médias

(vroeger Presse Actualité)

Uitgegeven door:

Bayard-Presses

5, Rue Bayard, F-75393 Paris

Nr. 2, Mars 1986

### MEDIAVENIR

Xavier RAUFER, *Terrorisme: Court manuel de déminage à l'usage des médias*, 5.

Jean-Claude NICOLE, *Stratégie d'un groupe de presse*, 16.

François MARIET, *États-Unis: «USA Today» réveille la presse*, 26.

Martial DASSÉ, *Petite revue de la presse d'Asie du Sud-Est*, 37.

Robert BOURE et Emma BAO-DELAUNAY, *Télématique et associations: Les leçons de Blagnac*, 46.

### MEDIALOGUE

*Moins d'état dans la communication?*, 59.

Francis BALLE, *L'impératif démocratique*, 61.  
La parole aux politiques:

Alain MADELIN, *Diriger ou libérer, il faut choisir*, 67.

Charles FITERMAN, *Pour un service public rénové*, 72.

Denis BAUDOUIN, *La communication est l'affaire de tous*, 77.

Jean-Jack QUEYRANNE, *Organiser la compétition public-privé*, 83.

Philippe BELINGARD, *Les interrogations du juriste*, 93.

Guy PINEAU et Pierre MUSSO, *Audiovisuel: Le laboratoire italien*, 101.

Alain BRAVO et François HENROT, *Télécommunications, trois exemples de déréglementation: États-Unis, Grande-Bretagne, Japon*, 110.

### MEDIANALYSE

*La bibliothèque de la communication*, 125.

## THE QUARTERLY JOURNAL OF SPEECH

Uitgegeven door:  
Speech Communication Association,  
5105 Backlick Road, Annandale, VA 22003  
ISSN 0033-5630

Vol. 72, nr. 1, feb. 1986

Thomas B. FARRELL, *Rhetorical Resemblance: Paradoxes of a Practical Art*, 1.  
John S. NELSON and Allan MEGILL, *Rhetoric of Inquiry: Projects and Prospects*, 20.  
Robert HARIMAN, *Status, Marginality, and Rhetorical Theory*, 38.  
John STEWART, *Speech and Human Being: A Complement to Semiotics*, 55.  
H. Lloyd GOODALL, Jr., Gerald L. WILSON, and Christopher L. WAAGEN, *The Performance Appraisal Interview: An Interpretive Reassessment*, 74.

## CAHIERS DU CINEMA

Revue mensuelle du Cinéma  
Uitgegeven door:  
Editions de l'Etoile, s.a.r.l.,  
9, passage de la Boule-Blanche,  
F-75012 Paris.

Nr. 374, juillet-août 1985

MARGUERITE DURAS, ÉTÉ 85  
Serge TOUBIANA, *Présentation*, 5.  
*Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit: entretien avec Marguerite Duras*, 6.  
Marguerite DURAS, *Le scandale de la vérité (sur le droit des auteurs)*, 13.  
«SHOAH» DE CLAUDE LANZMANN  
Marc CHEVRIE, «Das ist das Platz», 15.  
Hervé LE ROUX, *Un film de Pologne*, 17.  
*Le lieu et la parole: entretien avec Claude Lanzmann*, 18.  
JEUNES ACTEURS: LA GÉNÉRATION THÉÂTRE  
Hervé LE ROUX, *Le celluloid et les planches*, 23.  
Hervé LE ROUX, *Juliette Binoche, Wadeck Stanczak, Lambert Wilson, Pauline Lafont, Lucas Belvaux, Jacques Bonnaffé, Robin Renucci*, Par Hervé le Roux et Frédéric Sabouraud  
*Dominique Besnehard: le défricheur*, 25.  
CANNES 85 (SUITE): LES SÉLECTIONS PARALLÈLES  
Marc CHEVRIE et Hervé LE ROUX, *Perspectives du cinéma français: Point de fuite*, 35.  
Michel CHION, *Semaine de la critique: le cinéma à la petite semaine*, 40.  
Alain BERGALA, Marc CHEVRIE et Alain PHILIPPON, *Un certain regard: Oh, les beaux yeux!*, 43.

Olivier ASSAYAS, Alain PHILIPPON et Charles TESSO, *Quinzaine des réalisateurs: L'Europe et les autres*, 48.

Nr. 375, septembre 1985

«RAN» D'AKIRA KUROSAWA  
Charles TESSO, *Le jugement des flèches*, 4.  
Bertrand RAISON, *Kurosawa dans le miroir japonais*, 9.  
«POLICE» DE MAURICE PIALAT  
Serge TOUBIANA, *L'épreuve de vérité*, 11.  
Alain BERGALA et Serge TOUBIANA, *Les rayures du zèbre: entretien avec Maurice Pialat*, 15.  
Yann DEDET et Marc CHEVRIE, *La mémoire des rushes*, 21.  
«IT'S ALL TRUE» D'ORSON WELLES  
Bill KROHN, *A la recherche du film fantôme*, 25.  
JACQUES DOILLON TOURNE «LA TENTATION D'ISABELLE»  
Alain PHILIPPON, *Tout près de la frontière ou la méthode sur le vif*, 35.  
ALF SJÖBERG AU FESTIVAL DE LA ROCHELLE  
Antoine DE BAECQUE, *Le cinéma de l'irruption*, 43.  
CINÉMA D'ANIMATION  
Pascal VIMENET, *La capture du mouvement*, 46.

## JOURNAL OF BROADCASTING & ELECTRONIC MEDIA

Uitgegeven door:  
Broadcast Education Association,  
Department of Communication,  
The Ohio State University,  
205 Derby Hall, Columbus, Ohio 43120  
ISSN 0021-938X

Vol. 29, nr. 1, Winter 1985.

Douglas A. BOYD and Joseph STRAUBHAAR, *Developmental Impact of the Home Video Cassette Recorder on Third World Countries*, 5.  
Jacob WAKSHLAG and William Jenson ADAMS, *Trends in Program Variety and the Prime Time Access Rule*, 23.  
John David VIERA, *Towards the Deregulation of Satellites: An Economic Analysis of the FCC Decision to Allow the Sale of Satellite Transponders*, 35.  
John M. WEGNER, *Home Interactive Media: An Analysis of Potential Abuses of Privacy*, 51.  
Walter GANTZ, *Exploring the Role of Television in Married Life*, 65.  
Michael GRIFFIN, *What Young Filmmakers Learn from Television: A Study of Structure in Films Made by Children*, 79.

Vol. 29, nr. 2, Spring 1985.

James G. WEBSTER, *Program Audience Duplication: A Study of Television Inheritance Effects*, 121.

Frank HENRIKSEN, *A New Model of the Duplication of Television Viewing: A Behaviorist Approach*, 135.

Gina M. GARRAMONE, *Effects of Negative Political Advertising: The Roles of Sponsor and Rebuttal*, 147.  
John H. PENNYBACKER, *The Character Standard: Will It Survive RKO?*, 161.  
Michael NOLAN, *Canadian Election Broadcasting: Political Practices and Radio Regulation 1919-1939*, 175.  
K. Tim WULFEMEYER and Lori L. McFADDEN, *Effects of Actualities on Radio Newscasts*, 189.  
Irfan ERDOGAN, *Children's Media Use in a Turkish Town*, 195.  
Susan B. KAISER and Joan L. CHANDLER, *Older Consumers' Use of Media for Fashion Information*, 201.  
Richard H. DAVIS and G. Jay WESTBROOK, *Television in the Lives of the Elderly: Attitudes and Opinions*, 209.

Vol. 29, nr. 3, Summer 1985.

Alan M. RUBIN, *Uses of Daytime Television Soap Operas by College Students*, 241.  
Rodney CARVETH and Alison ALEXANDER, *Soap Opera Viewing Motivations and the Cultivation Process*, 259.  
Dafna LEMISH, *Soap Opera Viewing in College: A Naturalistic Inquiry*, 275.  
Alison ALEXANDER, *Adolescents' Soap Opera Viewing and Relational Perceptions*, 295.  
Bradley S. GREENBERG and Dave D'ALESSIO, *Quantity and Quality of Sex in the Soaps*, 309.  
Rhoda ESTEP and Patrick T. MACDONALD, *Crime in the Afternoon: Murder and Robbery on Soap Operas*, 323.  
Richard L. BAXTER, Cynthia DE RIEMER, Ann LANDINI, Larry LESLIE, and Michael W. SINGLETARY, *A Content Analysis of Music Videos*, 333.  
Milton J. SHATZER, Felipe KORZENNY and Betty Ann GRIFFIS-KORZENNY, *Adolescents Viewing Shogun: Cognitive and Attitudinal Effects*, 341.

Volume 29, nr. 4, Fall 1985.

Mickie EDWARDSON, Kurt KENT, and Maeve McCONNELL, *Television News Information Gain: Videotex versus a Talking Head*, 367.  
Olle FINDAHL and Birgitta HÖJER, *Some Characteristics of News Memory and Comprehension*, 379.  
Barrie GUNTER, *News Sources and News Awareness: A British Survey*, 397.  
Robert M. BERNARD and Gary O. COLDEVIN, *Effects of Recap Strategies on Television News Recall and Retention*, 407.  
Margaret ANDREASEN, *Listener Recall for Call-in versus Structured Interview Radio Formats*, 421.

Lucy L. HENKE, *Perceptions and Use of News Media by College Students*, 431.  
Wayne D. HOYER and Jacob JACOBY, *Miscomprehension of Public Affairs Programming*, 437.  
Ronald J. FABER, Stephen D. REESE and H. Leslie STEEVES, *Spending Time with the News Media: The Relationship between Reliance and Use*, 445.

# uit de literatuur

## SOCIOLINGUISTIEK

Nessa WOLFSON en Joan MANES (eds.), **Language of Inequality**, Mouton Publishers, Berlin — New York — Amsterdam, 1985, 411 blz.

Linguïstische ongelijkheid, discriminatie op basis van de taal, taalimperialisme... dergelijke sociolinguïstische fenomenen hebben uiteraard alles te maken met een ruimere sociale ongelijkheid, discriminatie en onderdrukking. Ze zijn er niet alleen een reflectie van, maar ook instrumenten waarmee, samen met andere factoren, overheersing en sociale stratificatie geconstitueerd en bestendigd worden.

Onderhavig werk bevat een aantal teksten waarin "taal en sociale ongelijkheid" geanalyseerd wordt in diverse landen (gekenmerkt door b.v. postkolonialisme, immigratie of meertaligheid) en in diverse interactietypes. Heel wat aandacht wordt hierbij besteed aan taalpolitieke aspecten (zoals taalstandaardisatie), vaak gecombineerd met een analyse van de onderwijspolitiek in een bepaald land. Het boek is uitgegeven als nr. 36 in de reeks **Contributions to the Sociology of Language** en bevat naast het voorwoord van de redacteuren een voorwoord van Dell Hymes en een inleidend hoofdstuk van de hand van Einar Haugen.

L.V.P.

## TELEVISIE

Joachim DENNHARDT & Daniela HARTMANN (Hrsg.), **Schöne neue Fernsehwelt. Utopien der Macher**, Kindler Verlag GmbH, München, 1984, 318 blz., geïll.

Het Europese medialandschap is in volle evolutie. Evenals in België stelt men zich in West-Duitsland de vraag hoe het verder moet met de publiekrechtelijke omroep, en met name hoe de verhoudingen zullen uitgetekend worden tussen de commerciële zenders en de openbare omroepen ARD, ZDF en NDR/WDR/SDR. In "Schöne neue Fernsehwelt" bekijken de auteurs deze problematiek van binnenuit, vanuit het standpunt van de producenten van televisieprogramma's. In een reeks interviews en essayistische bijdragen worden min of meer bekende Duitse makers van televisie aan het woord gelaten, zodat zij hun mening kunnen geven over de openbare omroep, de privé-televisie, commerciële televisie, de relatie tussen

deze verschillende omroepvormen en de rol die zijzelf daar menen in te kunnen spelen. Dit boek is een interessant stuk illustratie- en studiemateriaal voor ieder die de pogingen tot het doorbreken van het publiekrechtelijk televisie-monopolie in Vlaanderen en Wallonië volgt. Het werk verliest wel enigszins aan relevantie doordat zelfs 'bekende' Duitse 'sterren' bij ons vrij onbekend zijn, en omdat de lezing van het boek minstens enige noties van het Duitse omroepbestel vereist.

K.V.

Philip SCHLESINGER, Graham MURDOCK, Philip ELLIOTT, **Televising 'Terrorism'. Political Violence in Popular Culture**, Comedia Press, London, 1983, 181 blz., geïll.

De mediaberichtgeving over terrorisme is steeds een delicate zaak. De aanslagen van terroristische en anarchistische groepen als de CCC en de zg. 'Bende van Nijvel' en de frequente lezers-reacties in dag- en weekbladen maken duidelijk hoe gevoelig dit punt ligt bij beleidsmensen, journalisten en de gewone man in de straat.

Vaak draait een discussie in dit verband rond de vraag of vele — indien niet alle — terroristen hun aanslagen plegen, precies omwille van de publiciteit voor hun politieke of anderszorgelijke doeleinden. Moedigt men i.a.w. het terrorisme niet aan door uitgebreid een licht te werpen op de terreur en de organisaties die ze uitoefenen?

Deze vragen vormen de kern van "Televising Terrorism", een grondige uitdieping van de problematiek van het belichten door de media van al dan niet politiek geïnspireerd geweld. Interessant en ongetwijfeld vernieuwend is het feit dat de auteurs zich niet beperkt hebben tot zg. actualiteitsuitzendingen (het televisiejournaal en nieuwsanalyses, zoals 'Actueel' en 'Panorama' op de BRT) maar ook de fictionele verslaggeving van terrorisme — series waarin gebeurtenissen zullen voorkomen die duidelijk geënt zijn op aanslagen of overvallen uit de realiteit — behandelen.

De kwestie van de BBC-uitzending over het geweld in Noord-Ierland, die niet zo lang geleden heel wat stof deed opwaaien in de kringen van mediaspecialisten, bewijst dat werken als deze een stevig gegrond bestaansrecht hebben.

K.V.

## POPULAIRE CULTUUR

Ariel DORFMAN, **The Empire's Old Clothes (Waht the Lone Ran-**

**ger, Babar and other Innocent Heroes do to our minds...)**, Pluto Press, London, 1983, 225 blz.

Ariel Dorfman, co-auteur van onder meer "How to read Donald Duck", gaat er van uit dat bepaalde uitingen van de meerderheids-cultuur aangezien moeten worden als elementen van een strategie, die erop gericht is deze meerderheidscultuur als enige juiste te propagieren. De auteur analyseert in die zin de traditionele Amerikaanse populaire cultuur, meer bepaald de producten van Walt Disney, de Lone Ranger-verhalen, artikels uit Readers Digest en de Babar-sprookjes.

De kracht van dit werk is tegelijk zijn belangrijkste zwakte, m.n. Dorfman's uitgangspunt. Wie Dorfman volgt in zijn strategie-theorie zal dit vlot geschreven boek waarschijnlijk in één adem uitlezen. Indien men er evenwel van vertrekt — een alternatief uitgangspunt — dat Walt Disney, Readers Digest enz. als facetten van de meerderheidscultuur de waarden en normen van deze cultuur zal uitdragen, zonder dat er per se van een strategie hoeft gesproken te worden, lijken een aantal conclusies eerder vergezocht.

K.V.

## HORROR

Martin BARKER, **A Haunt of Fears. The Strange History of the British Horror comics Campaign**, Pluto Press, London, 1984, 227 blz., geïll. Martin BARKER (ed.), **The Video Nasties. Freedom and Censorship in the Media**, Pluto Press, London, 1984, 131 blz.

Martin Barker gaat, hetzij als auteur, hetzij als redacteur, in deze beide werken in op hetzelfde fenomeen, m.n. de onderliggende politiek-ideologische fundamente van zg. 'zedelijkheidscampagnes'. Twee van dergelijke campagnes, die beide plaatsvonden in Groot-Brittannië, worden belicht. In de jaren '50 werden plots de 'horror comics', de griezel- en misdadstrips, als een deus ex machina naar voor getoverd als de belangrijkste verdervers van de jeugdige Engelse lezers. Een grootscheepse en druk becommentarieerde actie leidde naar een wet, die handelaars verbod oplegde bepaalde van deze strips te verkopen. Recent (1984) werd een gelijkaardige campagne gevoerd tegen de 'video nasties', die resulteerde in de Video Recordings Bill, een verkapt censuurwet.

De auteur concludeert dat er telkens eerder sprake is van een meer algemene onder-

stroom van 'versterking van het gezag', waarbij een aantal cultuuruitingen met een afwijkend karakter ten opzichte van de 'main stream' — zoals de horror comics en de video nasties — de voor de hand liggende en vrij weerloze slachtoffers zijn. Door middel van gemanipuleerde onderzoeken wordt 'aangetoond' dat deze producten schadelijk zijn voor de jeugd. Diegenen, die de onderliggende praktijken bekritisseren, worden snel gedoodverfd als verdedigers van de betreffende producten zélf, en worden op alle mogelijke manieren geneutraliseerd.

Zowel in "A Haunt of Fears" als in "The Video Nasties" beperkt men zich niet tot het opstellen van een chronologie van de gebeurtenissen. De voorwerpen van beide campagnes — de strips en de videofilms — worden grondig geanalyseerd, om na te gaan waarom ze precies een dergelijke grootschalige afkeer konden losweken. Ook de rol van de media in beide campagnes komt ruim aan bod.

Nu de video nasties ook in België door sommigen als een probleem worden aangevoeld, loont het zeker de moeite — voor alle betrokken personen en instanties — de bovenstaande werken grondig door te nemen.

K.V.

## FILMLEXIKON

Herbert HOLBA, Günter KNORR & Peter SPIEGEL,

**Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz,** Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, Stuttgart, 1984, 461 blz., geïll.

Filmlexikons staan of vallen met de toegankelijkheid, volledigheid en accuraatheid van de informatie die zij verstrekken. Wat deze aspecten betreft klimt "Reclams deutsches Filmlexikon" ruim boven de middelmaat uit.

Hoewel het behandelde gebied eerder beperkt lijkt, wordt men verrast door de overvloed aan feitenmateriaal.

Het grove aantal illustraties bevordert in hoge mate de leesbaarheid.

K.V.

Rolf GIESEN,

**Lexikon des phantastische films** (2 Banden), Verlag Ullstein GmbH (Populäre Kultur), Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1984, 378 & 356 blz.

Deze boekjes bevatten een vrij volledig overzicht van de fantastische en de science-fiction film, bijeengebracht in twee volumes. Het pocket-formaat biedt ongetwijfeld een aantal voordelen. Men kan de boekjes bvb. als een handig geheugensteuntje gebruiken, wat vaak niet het geval is met encyclopedische werken. Anderzijds bevatten de boekjes geen enkele illustratie, zodat de leesbaarheid vermindert, en werden, mogelijk omdat de schrijver het volume wenste te reduceren, een aantal films niet beschreven (bvb. John Carpenters 'Dark Star'). De opgenomen films worden vrij volledig geïdentificeerd, zonder dat de auteur ze evenwel tracht te situeren in een andere dan zuiver alfabetische classificatie.

Handig, maar niet noodzakelijk.

K.V.

## CRIME STORY

Ernest MANDEL,

**Delightful Murder. A Social History of the Crime Story,**

Pluto Press, London, 1984, 152 blz.

Dit boekje toont aan hoe ver men komt wanneer men, uitgaande van een conclusie, een onderzoek gaat verrichten. Mandel vertrekt immers van de idee dat veranderingen, evoluties en mentaliteitswijzigingen in de sociale Umwelt weerspiegeld worden in de aard en het karakter van de boeven en ordehandhavers in fictionele misdaadverhalen.

Wanneer hij tenslotte zijn — overigens boeiend — betoog besluit met te stellen dat de relatie tussen de sociale crisis die we nu beleven en de fictionele misdaadroman een dialectische relatie is, wacht je als lezer een beetje op een 'clou' die je blijkbaar ontgaan is. Daarnaast is Mandel een vloeiend stijlhanteerder, die er op een of andere wijze telkens opnieuw in slaagt de lezer mee te slepen.

K.V.

## PRAKTIJKBOEK

J.-P. COLLIGNON,

**Savoir écrire, savoir téléphoner. Guide pratique de la correspondance et du téléphone,** Duculot, Paris-Gembloux, 1980, 95 blz.

Nu meer en meer blijkt dat de kennis van de Franse taal, toch de tweede taal voor veel Nederlandersprekenden in Vlaanderen, er voortdurend op achteruit gaat, lijkt voor dit soort werkjes een serieuze markt te ontstaan. Deze "boite à outils de la langue française" verschaft inderdaad inzicht in een aard van praktijk-Frans, dat extreem gebruiksgericht is.

In een aantal hoofdstukken wordt helder en overzichtelijk uiteengezet op welke wijze men een brief of telefoongesprek in de Franse taal begint en beëindigt, welke de klassieke zinswendingen en woordgebruik zijn e.d.m.

Het boekje werd opgevat als een werkinstrument, en voldoet in die zin volledig.

K.V.

## NIEUWE MEDIA

Bernd SCHROB,

**Familie am Bildschirm. Neue Medien im Alltag** Ullstein, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1982, 180 blz.

Dit pocketboek is ontstaan n.a.v. een gelijknamige televisieserie die door de Südwestfunk Baden-Baden werd geproduceerd. Het richt zich niet tot de communicatiespecialist, maar tot de doorsneeburger die op de hoogte wil zijn van de technische vernieuwingen in de mediawereld en van de gevolgen die die vernieuwingen kunnen meebrengen. Het is de bedoeling de gebruiker van de nieuwe media zo te informeren dat hij zelf kan bepalen in hoever hij van het bestaande aanbod gebruikmaakt en eventueel het risico wil lopen een stuk privacy op te moeten geven.

In het eerste deel wordt uiteengezet welke toestellen in de komende jaren ter beschikking zullen zijn, waartoe ze dienen en wat ze kunnen. Onmiddellijk hierbij aansluitend wordt onderzocht welke positieve en negatieve aspecten voor het privé- en voor het maatschappelijk leven de nieuwe technische middelen kunnen hebben.

Speciale aandacht wordt besteed aan de mogelijkheid het bestaande aantal televisieprogramma's bijna onbeperkt uit te breiden en aan de hiermee verband houdende mogelijkheden en gevaren (lokale televisie, "open channel", privatisering en commercialisering). Ingegaan wordt ook op de rol van de mediapedagogiek en het belang van de bescherming van de privésfeer. Het geheel wordt afgesloten met een kort overzicht van de 4 in de Bondsrepubliek geplande pilootprojecten kabeltelevisie.

Hoewel de auteurs zich telkens inspannen om zowel pro- als contra-argumenten aan bod te laten komen, wordt het duidelijk dat zij eerder kritisch tegen de toekomst aankijken. Zij gaan ervan uit dat zowel in de huidige als in de toekomstige mediasystemen en -technieken de personaliteit van de mens haar onaantastbare waarde moet behouden, dat de televisiekijkende mens niet tot een telegeleid object mag worden gedegradeerd, een mogelijkheid die volgens de auteurs ook vandaag de dag al aanwezig is.

Een diametraal tegengestelde houding wordt ingenomen door:

Claudia MAST,

**Zwischen Knopf und Kabel. Kommunikationstechnik für Wirtschaft und Feierabend,** Edition Interfrom, Zürich, 1983, 103 blz.

Volgens schrijfster lijden de critici van de nieuwe communicatietechnologieën aan intellectuele arrogantie en kortzichtigheid, wanneer ze een commercialisering van de omroep, een overspoeling met programma's, de ondergang van de pers en van de privacy voorspellen. Om te beginnen is communicatietechniek meer dan alleen maar televisie, aldus de auteur. Daarnboven is het een onbewezen stelling dat een groter programma-aanbod ook meer televisieconsumptie betekent. Claudia Mast vindt het contradictoerisch dat sommigen als het om de geschreven pers gaat de doorsneeburger als mondig genoeg beschouwen om een verantwoorde keuze te maken, terwijl ze wat de telecommunicatie betreft zijn mondigheid onderschatten. De negatieve gevolgen van de nieuwe techniek zijn voor de drukmedia in ieder geval kleiner dan de positieve. De pers heeft meer baat bij een samenwerking met de "nieuwe media" dan bij een confrontatie. Ook op het gebied van de kantoorcommunicatie is de inbreng van de "nieuwe media" positief: repetitieve handelingen kunnen door de techniek worden overgenomen, wat de arbeid meer inhoud zal geven. Grotere werkloosheid valt niet te vrezen.

De auteur is van mening dat het nieuwe aan de "nieuwe media" vooral bestaat in de overgang van massa- naar individuele communicatie, in de mogelijkheid tot meer directe contacten, in het creëren van meer keuzemogelijkheden en meer inspraak voor de gebruiker.

In hoever deze euforische visie te maken heeft met het feit dat Claudia Mast naast haar acti-

viteit als docente in de communicatiewetenschap ook aan het hoofd staat van de afdeling maatschappelijk vormingswerk bij de Siemens AG, moet hier in het midden worden gelaten.

G.R.

L.R. VAN DULLEMEN (red.),  
**Negen aspecten van computertechnologie en maatschappij**,  
Kluwer, Deventer, 1984, 136 blz.

Op 7 december 1984 organiseerde de (Nederlandse) Vereniging van Importeurs en Fabrikanten van Kantoormachines (VIFKA) een voorlichtingsdag voor beleidsmakers. Het doel van deze dag was de parlementariërs te informeren over informatica en automatisering. Op het programma stonden demonstraties van en discussies over computertoepassingen en computergebruik. Dat de rol van de overheid in de discussie centraal stond, spreekt voor zich. De in dit verzamelwerk opgenomen artikels werden geschreven om enerzijds in een kort bestek de belangrijkste aspecten van (de gevolgen van) computertechnologie te belichten en anderzijds als basis te dienen voor de discussie over o.a. maatschappelijke gevolgen, de centrale positie van de PTT en de privacy-wetgeving.

D.D.G.

Harald BARTL,  
**Handbuch BTX-Recht. Mit einem Kommentar zum Bildschirmtext-Staatsvertrag**,  
R.v. Decker's Verlag, G. Schenck, Heidelberg, 1984, 351 blz.

De introductie van nieuwe communicatietechnologie, in casu videotex, roept steeds een aantal juridische vragen op, zowel met betrekking tot de inhoud als m.b.t. de rechten en plichten van de informatieleveranciers en gebruikers. Zoals in de meeste landen waar videotex (Bildschirmtext) werd ingevoerd, is ook in de Duitse Bondsrepubliek de reglementering van dit medium aan de gang, op het nationale en op het regionale (Länder) niveau. Dit boek geeft een zeer uitvoerig overzicht van de stand van zaken van deze reglementering en van de filosofie die hieraan ten grondslag ligt.

D.D.G.

Reinhart RICKER,  
**Die Einspeisung von Rundfunkprogrammen in Kabelanlagen aus Verfassungsrechtlicher Sicht**,  
VDE-Verlag GmbH, Berlin/Offenbach, 1984, 170 blz.

Dit rapport van de "Wissenschaftliche Begleitkommission zum Versuch mit Breitbandkabel in der Region Ludwigshafen/Vorderpfalz", gaat in op de mogelijke sociale (met de nadruk op de juridische) problemen die kunnen rijzen bij de stelselmatige uitgroei van breedband- en satellietverbindingen in de Duitse Bondsrepubliek. Meer bepaald wordt de regio Ludwigshafen als voorbeeld gesteld waar sinds enkele

jaren wordt geëxperimenteerd met allerlei kabeltoepassingen.

D.D.G.

Eberhard WITTE,  
**Zeitungen im Medienmarkt der Zukunft**,  
C.E. Poeschel Verlag, Stuttgart, 1984, 124 blz.

Door de opkomst van nieuwe media als teletekst, videotex, kabeltelevisie, satellietomroep, e.d. wordt de krant in een nieuwe concurrentiepositie geplaatst, zowel op het redactionele vlak als op het vlak van de advertentieinkomsten.

Dit boek geeft een analyse van deze veranderende marktsituatie en van de gevaren die dit voor de krant kan meebrengen.

Op basis van deze analyse wordt een poging ondernomen om de evolutie van de krant in de nabije en verdere toekomst te schetsen.

D.D.G.

C. BOSCHHUIZEN, Ph. VANHOUTTE, R. VEL-LINGA, H. VERBOOY (red.),  
**Handboek Kantoorautomatisering - technieken, toepassingen, organisatie**,  
Kluwer/NIVE, 1984, ca. 600 blz.

Kantoorautomatisering omvat een scala van technieken en toepassingen zoals gegevensverwerking, tekstverwerking, micrografie, facsimile, reprografie, telex, e.d. Essentieel voor kantoorautomatisering is door het gebruik van deze technieken en toepassingen de effectiviteit en de efficiency te verhogen. Computerapparatuur is daarbij enerzijds noodzakelijk voor het automatiseren van de traditionele kantoortaken, anderzijds voor de integratie resp. combinatie van de verschillende technieken en toepassingen tot één systeem, waardoor nieuwe mogelijkheden en nieuwe toepassingen ontstaan.

De auteurs van het Handboek Kantoorautomatisering hadden de bedoeling kennis en inzicht te verschaffen in dit proces, een opzet waarin zij o.i. zeer goed geslaagd zijn. Het handboek is ingedeeld in zestien secties: zes technisch georiënteerde delen, waarin de basisfuncties van informatiebehandeling alsmede specifieke gebruiksfuncties aan de orde komen, drie secties die direct betrekking hebben op de organisatie die ten gevolge van de invoering van kantoorautomatisering verandert, vier secties die handelen over invoering, wetgeving, ervaringsaspecten, literatuur, opleidingen en organisaties, één sectie waarin nieuwe ontwikkelingen behandeld worden en tenslotte twee delen met verwijzende gegevens (trefwoordenregister en leveranciersregister).

D.D.G.

May Katzen, (ed.),  
**Multi-Media Communications**,  
Frances Pinter Ltd., London, 1982, 156 blz.

Dit boek bevat een aantal bijdragen die met de gemeenschappelijke noemer "elektronische informatiedistributie" kunnen worden aangeduid.

Naast een introductie van M. Katzen zelf over telematica bevat het boek een aantal artikels rond het thema elektronisch publiceren. Ook het medium videotex komt in ruime mate aan bod. Tenslotte is ook een bijdrage opgenomen over het gebruik van de beeldplaat in het kantoor van de toekomst.

Een zeer ruim onderwerp als elektronische informatiedistributie kan uiteraard niet in een bestek van 150 bladzijden ten gronde worden behandeld. Dit boek mist derhalve over de gehele lijn enige diepgang.

D.D.G.

Pauline MARSTRAND, (ed.),  
**New Technology and the Future of Works and Skills**,  
Frances Pinter, London/Dover, 1984, 260 blz.

Dit verzamelwerk is een verslag van een symposium dat in augustus 1983 in Londen werd georganiseerd door de British Association for the Advancement of Science.

De bijdragen handelen over korte- en lange termijn-trends op de arbeidsmarkt in functie van technologische ontwikkelingen.

In het bijzonder wordt aandacht besteed aan de kantoorautomatisering en de invloed daarvan op de werkgelegenheid.

D.D.G.

Bildschirmtext - Anbieter-Vereinigung,  
**Das Bildschirmtext-Recht entwickelt sich**,  
VDE-Verlag GmbH, Berlin/Offenbach, 1985, 164 blz.

Technologische ontwikkelingen lopen vaak jaren vooruit op sociale veranderingen (in casu de wetgeving). Dit geldt evenzeer m.b.t. de nieuwe media, waarvan videotex (Bildschirmtext) deel uitmaakt.

In de schoot van de Westduitse vereniging van videotex-informatieleveranciers is men echter sinds enkele jaren bezig het medium videotex juridisch te omkaderen. Rechten en plichten van de verschillende belangengroepen (PTT, informatieleveranciers, servicebureau's, gebruikers), reclame, privacy, auteursrecht en het interactief gebruik van videotex zijn hierbij vooral aan de orde.

Dit boek geeft een overzicht van de huidige stand van zaken van de videotex-wetgeving in de Duitse Bondsrepubliek. Er wordt niet enkel ingegaan op de wetgeving, maar ook op de bestaande zelfregulerende codes betreffende videotex.

D.D.G.

De bijdragen in dit nummer zijn van:

Eddy HENDRIX, Pascal LEFEVRE en Wim PAUWELS, studenten in de licentie Communicatiewetenschap, K.U.Leuven.

Godelieve DE MAEYER en Bruno KNAEPS, Licentia(a)t(e) in de Communicatiewetenschap, K.U.Leuven.



# CONCENTRA-GROEP

UITGEVERS EN DRUKKERS IN DE KOMMUNIKATIE-INDUSTRIE

## HET BELANG VAN LIMBURG

LIMBURGS KLEURRIJK DAGBLAD

BURELEN

HERKENRODESINGEL 10, 3500 HASSELT - TEL. 011-294.211

KAREL DE GROTELAAN 1, 1040 BRUSSEL - TEL. 02-230.62.15

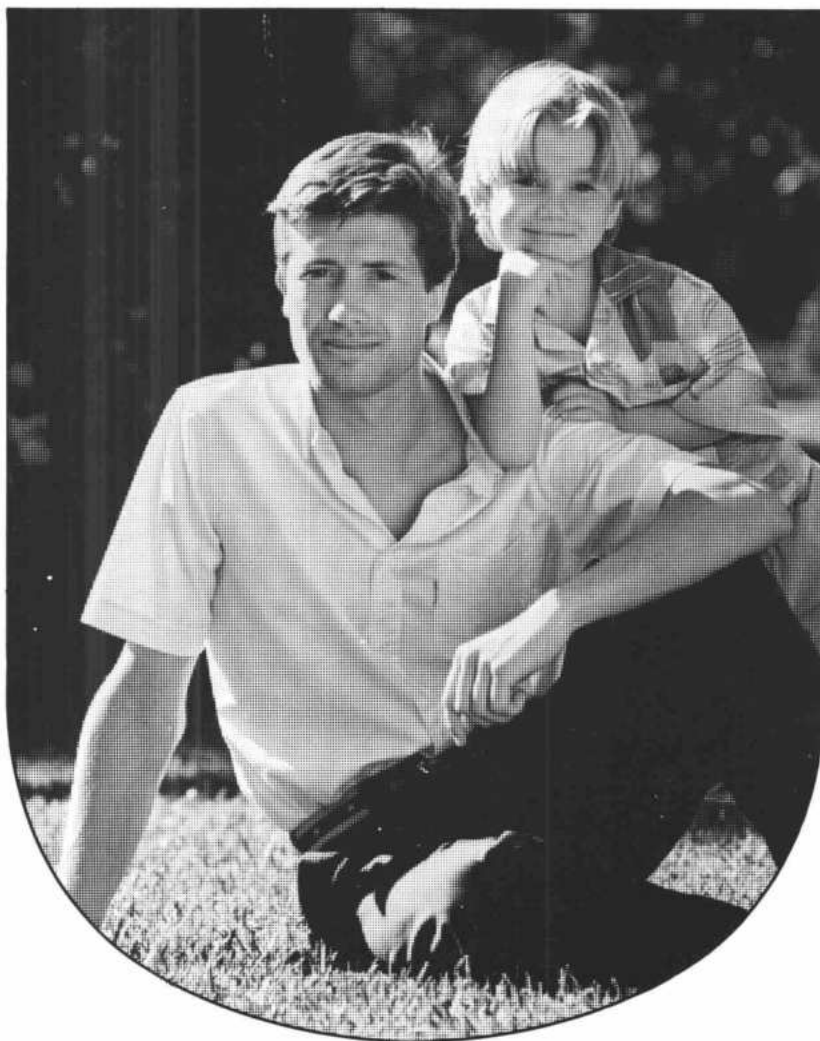
C.L.P. LTD., COLLEGE HOUSE, WRIGHTS LANE, KENSINGTON W.8.5SH,  
GREAT-BRITAIN - TEL. 1.602.71.81

# "Mijn bank is altijd op z'n best"

Het Gemeentekrediet bestaat 125 jaar. In de loop van al die jaren werd een netwerk uitgebouwd van 1300 bankkantoren. Ook u vindt in uw buurt een specialist die u een volledige bank-service biedt.

De grote keuze in betaaldiensten maken het u heel wat eenvoudiger. De talrijke spaarformules leveren een hogere interest op. Kredietvormen scheppen nieuwe mogelijkheden. En door het gebruik van de meest geperfectioneerde technieken verlopen de verrichtingen probleemloos en snel.

Breng een bezoek aan een agent van het Gemeentekrediet. Hij zal u warm en hartelijk ontvangen, als een goede buur. U vindt zijn adres in de Gouden Gids onder rubriek "Banken."



**Gemeentekrediet**  
de bank op z'n best