

Hij heeft zijn handen vol aan orde en chaos

*Een onderzoek naar de gevoelsstructuur achter Joan of Arc's albumcover
"He's got the whole this land is your land in his hands"*

Daan van de Veerdonk
Bachelorwerkstuk ACW
Begeleider: László Munteán

Inhoud

Inleiding	3
Onderzoeksvraag	5
1. Theorie.....	6
1.2 Structures of feeling	6
1.2.1 Modernisme en postmodernisme	7
1.2.2 Metamodernisme	8
1.2 Methode	9
1.2.1 Discoursanalyse	10
1.2.2 Semiotiek	11
2. Analyse	14
2.1 Nationalisme.....	14
2.2 Ironie en kritiek	17
2.3 Orde en Chaos	19
3. Conclusie	20
Bronnen	22
Bijlage	25
Bijlage 1	25

Inleiding

Waarom zou ik Joan of Arc's "hes' got the whole this land is your land in his hands" analyseren? De nummers van het album hebben op Spotify "slechts" tussen de 6.000 en 78.000 plays, de meest gespeelde nummers zijn nog steeds van hun debuutalbum "A portable Model Of" uit 1997. Als de luistercijfers van Spotify een indicatie zijn, is het culturele bereik van de band tegenwoordig ver te zoeken. Waarom zou ik niet een cultureel fenomeen analyseren dat meer bereik, en dus meer "relevantie" heeft?

Ik denk dat de relevantie van de "irrelevante" artiest interessant is in de duiding van een tijdsgeslacht. Robin Van Den Akker en Timotheus Vermeulen geven hierin een voorzet in de uiteenzetting van hun duiding omtrent de "tijdsgeslacht", in de vorm van het metamodernisme. Hier wordt gesteld dat de katalysator van metamodernisme - en de "teloorgang" van postmodernisme - niet ligt bij een concreet moment zoals 9/11 maar bij de grotere "abstracte" veranderingen zo divers als klimaatverandering, de onhoudbaarheid van het economische systeem tot aan postkolonialisme en queer theorie (Vermeulen en Van Den Akker 2-3). Bij deze abstracte gigantische onderwerpen, zou je kunnen stellen dat slechts een relatieve kleine groep van academici, journalisten en ingewijden daadwerkelijk extensieve kennis hebben van de primaire bronnen. Desondanks zijn "de rest" van de mensen - die de effecten bewust of onbewust ervaren - genoodzaakt hier iets mee te doen. Het is alleen niet per definitie tastbaar. Er is geen grote boeman, de boeman kan namelijk ook jij zijn, jij eet wel eens vlees, koopt of werkt bij een multinational die niet tot weinig rekening houdt met het milieu en de natuur, jij hebt waarschijnlijk geld bij een bank die daarmee speculeert of investeert in initiatieven waar jij niet per definitie achter staat en jij hebt mogelijk ondervonden, of gezien hoe de economische crises van 2008 impact heeft gehad.

Wanneer we kijken naar de abstractie van de problemen en de zoektocht van de kunstenaar die zich bevindt in deze wereld, is het van belang rekening te houden met de positie van die kunstenaar zelf. Het is niet mijn intentie de gehele biografie van de kunstenaar uit te tekenen en daaruit diens levensfilosofie te destilleren, maar uit te zoeken hoe de abstracte problematiek als gedefinieerd in het kunstwerk tot uiting komt en mogelijkerwijs past binnen deze tijdsgeslacht. Toch verschilt de noodzaak van een kunstwerk per kunstenaar, zo heeft een artiest met veel bereik, die van zijn of haar kunst moet leven, mogelijkerwijs andere belangen bij dat werk. Denk bijvoorbeeld aan zakelijke belangen, het "pleasen" van de fanbase of het passen binnen het imago dat de kunstenaar gecreëerd heeft. Deze mogelijke restricties kunnen natuurlijk per kunstenaar verschillen, maar hebben wel een ding met elkaar

gemeen: ze hebben bereik en dus invloed. Juist in een tijd waarin de noodzaak van een utopie aan de kaak wordt gesteld, is het stilstaan bij die noodzaak essentieel. De noodzaak van een beroemde artiest is per definitie anders dan van een artiest zonder groot bereik of culturele invloed. Net zoals klimaatverandering een ander vraagstuk is voor de CEO van Unilever dan voor iemand uit de middenklasse, die probeert zijn of haar afval te scheiden, minder vlees te eten en minder te douchen maar tegelijkertijd een mogelijke machteloosheid kan ervaren. Ik scheid mijn afval, ik eet minder vlees, ik douche minder lang staat synoniem aan ik attendeer, ik realiseer en verwerk dit in mijn kunst, ik ga in debat met degene die mijn kunst zien. Deze vergelijking zou vals zijn als dit zou gebeuren met een “high profile” cultureel fenomeen als Childish Gambino’s “This is America”, met zijn 400 miljoen views heeft hij bereik, wat hij doet heeft op grote schaal “impact”. Maar de keuze voor “He’s got the whole this land is your land in his hands” (HGTW) is voortgekomen uit een interesse voor het werk van een kunstenaar die niet per definitie impact heeft. Die op kleine schaal opereert, die niet bij de ingewijden hoort, maar wel de mogelijke noodzaak voelt om zich te uiten. Juist deze oscillatie, tussen het niet weten of iets zin heeft en het toch maken, komt denk ik dichtbij die oscillatie tussen zinloosheid en zin, ironie en utopie.

Onderzoeksvraag

Dit onderzoek is een zoektocht naar de informatie die wordt verschaft middels een kunstwerk en wat dit zegt over de tijdsgeest. Raymond Williams heeft dit in 1961 uiteengezet in *The Long Revolution* waarin hij het idee omtrent gevoelsstructuur (“structures of feeling”; mijn vert.) uiteenzet. Hier stelt hij dat een kunstwerk een uiting is van een groter intersubjectief sentiment, gebonden aan de tijd dat het werk is gemaakt (129).

Ik stel dan ook dat de dynamiek rondom het uitgedragen sentiment anders tot uiting komt bij een kunstenaar zonder gegarandeerde impact. De druk op een kunstenaar die exposeert op een biënnale, of met dat werk zijn of haar levensonderhoud moet financieren kan wellicht een vertekend beeld geven van het sentiment dat zich achter het werk bevindt. Zodoende is de “uitgerangeerde” kunstenaar relatief belangenlozer en is de noodzaak van een andere orde. Het beeld dat wordt geschapen in HGTW biedt dan ook onderzoeksmogelijkheid om te analyseren welke overkoepelende sentimenten in HGTW te vinden zijn en binnen welke gevoelsstructuur dit geduid kan worden. Om dit sentiment te vangen zal ik dus niet analyseren in hoeverre het werk culturele impact heeft of kan hebben, maar naar het achterliggende sentiment en hoe zich dat uit.

De onderzoeksvraag is zodoende als volgt: Welke gevoelsstructuur(en), als gedefinieerd door Raymond Williams, kunnen visueel en tekstueel getraceerd worden in Joan of Arc’s albumcover “He’s got the whole this land is your land in his hands”? Dit wordt onderzocht aan de hand van de deelvragen “Wat zijn kenmerken van gevoelsstructuren?” en “Wat zijn de kenmerken van HGTW?” In hoofdstuk 1.1 zet ik de theorie uiteen omtrent het begrip “gevoelsstructuur” en leg ik uit wat de kenmerken, samenhang en verschillen van sentiment zijn tussen modernisme, postmodernisme en metamodernisme. In hoofdstuk 1.2 zet ik de theorie en methode uiteen die ik zal gebruiken voor de analyse van het kunstwerk. In hoofdstuk 2 beschrijf ik het werk, duid ik de kenmerken in het werk en zal ik aan de hand van die informatie mijn interpretatie geven in relatie tot de resultaten.

1. Theorie

1.2 *Structures of feeling*

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden is het van belang uiteen te zetten wat de definitie is van een gevoelsstructuur en hoe dit geïnterpreteerd kan worden.

In 1977 gebruikt Raymond Williams de term gevoelsstructuur in zijn boek *Marxism and Literature*. Williams problematiseert in dit stuk hoe culturele analyses vaak in de verleden tijd worden beschreven. Wanneer je namelijk in het hier-en-nu leeft, zijn alle formaties, instituten en relaties, actief aan het veranderen terwijl je het “leeft”. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld kunst. Zo geeft hij aan dat “only the fixed explicit forms exist, and living presence is always, by definition, receding” (128). Zodoende is kunst een goed voorbeeld om een duiding te krijgen van een bepaald sentiment. Kunst heeft namelijk altijd een specifiek “nu” (129). Williams geeft aan dat semantische figuren, conventies en vormen in een kunstwerk indicatoren kunnen zijn van een bepaalde gevoelsstructuur (133). De definitie die Williams neerzet voor een structuur is als volgt:

A set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension. Yet we are also defining a social experience which is still in process, often indeed not yet recognized as social but taken to be private, idiosyncratic, and even isolating, but which in analysis (though rarely otherwise) has its emergent, connecting, and dominant characteristics, indeed its specific hierarchies. These are often more recognizable at a later stage, when they have been (as often happens) formalized, classified, and in many cases built into institutions and formations. By that time the case is different; a new structure of feeling will usually already have begun to form, in the true social present. (132)

Williams’ gevoelsstructuur wijkt hier af van termen als discours en mythe door zich te richten op het intersubjectieve aspect van de psychologische sociale ervaring waarin dominante kenmerken van een uiting deel kunnen uitmaken van een grotere gevoelsstructuur. De psychologische belevingswereld van de zender is zodoende dan ook een tijdsindicatie voor de intersubjectieve werkelijkheid. Het kunstwerk is de uiting en het gefixeerde punt en zodoende een uiting van een bepaald sentiment. De gevoelsstructuren die ik uiteen zal zetten zijn onlosmakelijk aan elkaar verbonden en niet geheel los van elkaar te zien. In hedendaagse

beschouwingen worden modernisme, postmodernisme en recentelijk metamodernisme als gevoelsstructuur aangeduid (Vermeulen en Van Den Akker, “Misunderstandings and clarifications”). Zodoende zal dit onderzoek bestaan uit respectievelijk 20^e en 21^e eeuwse sentimenten. Dit ligt in lijn met de uitgave van het werk (2017, 21^e eeuw) en wanneer de maker is opgegroeid (20^e eeuw).

1.2.1 Modernisme en postmodernisme

De eerste gevoelstructuur die ik uiteen zal zetten is postmodernisme en diens relatie tot modernisme. Postmodernisme is als term breed opgezet en bevat meerdere elementen. In algemene definities wordt het gedefinieerd als een 20^e eeuwse stroming in de kunsten, filosofie, architectuur en kritiek als reactie op het modernisme waarin de nadruk ligt op het wantrouwen in “grand narratives” en ideologie, bijvoorbeeld het implicite kapitalisme. Karakteristiek voor het postmodernisme is scepticisme, subjectivisme, relativisme en een negatieve verhouding met “reden” (Britannica; Oxford). Nu hebben academici verschillende definities met ieder zo zijn of haar eigen accent, toch is er wel een redelijke consensus dat postmodernisme een reactie is, of kan zijn, op ideologie in de vorm van kapitalisme (Hutcheon xiii). Maar bijvoorbeeld Jameson gaat hier in *The cultural logic of late capitalism* vrij ver in door te stellen dat iedere vorm of uiting van postmodernisme impliciet of expliciet een politieke stelling neemt tegen de natuur van multinationalaal kapitalisme (3). Om dit te kaderen zal ik gebruik maken van Linda Hutcheons analyse van postmodernisme in relatie tot fotografie in haar werk *A poetics of Postmodernism*. Waar Jameson’ theorie invloedrijk was op grote schaal als pionier, is Hutcheons theorie meer gezaghebbend (McHale 17).

Aangezien postmodernisme wordt gezien als een reactie op het modernisme is het van belang ook kort deze gevoelsstructuur te benoemen. Hutcheon beschrijft modernisme als een contradictie tussen een:

“élitist, classical need for order and its revolutionary formal innovations; its “Janusfaced” anarchistic urge to destroy existing systems combined with a reactionary political vision of ideal order; its compulsion to write mixed with a realization of the meaninglessness of writing (in the work of Beckett or Kafka); its melancholy regret for the loss of presence and its experimental energy and power of conception. (43)

Hutcheon geeft aan dat postmodernisme reageert op de (soms tegengestelde) dogma’s

die in het modernisme zijn ontstaan, zoals: “its view of the autonomy of art and its deliberate separation from life; its expression of individual subjectivity; its adversarial status vis-à-vis mass culture and bourgeois life” (43). Zodoende moet postmodernisme niet alleen gezien worden als een losstaand fenomeen, maar ook (en misschien vooral) als een reactie op de eerdere gevoelsstructuur. Het modernisme is in dezen de bodem van het postmodernisme en dus onlosmakelijk verbonden.

Wat die reactie dan precies is, is volgens Hutcheon gebaseerd op een aantal aannames. Zo gaat men binnen het postmodernisme ervan uit dat alle culturele praktijken een ideologische subtext hebben (xii-xiii). Hutcheon citeert hierbij ook Charles Russell die aangeeft dat postmodernisme niets anders is dan de “art of criticism” met geen enkel ander doel dan bevragen (42). Dit wordt evident wanneer Hutcheon ingaat op postmoderne fotografie, waarin het debat over wat “echt” is in de trant van fictie en non-fictie, kunst en het echte leven, als postmodern wordt gekenmerkt (10). Ook in relatie tot de auteur is Barthes *The Death of the author* een belangrijke theorie (81), überhaupt het idee van “de maker”, in de letterlijke zin, is al problematisch. Zo wordt door Hutcheon meerdere malen het postmoderne werk *Photographs by Andreas Feininger* van Sherrie Levine aangehaald, waarin Levine een foto maakt van de foto's van Feininger en als zodanig presenteert (77; 119; 140; 190; 228). Dit klaarblijkelijke schoolvoorbeeld van postmoderne fotografie van Levine speelt met een dimensie die van belang is in de overwegingen binnen dit onderzoek.

1.2.2 Metamodernisme

Waar postmodernisme reageert op het modernisme, is metamodernisme niet los te zien van postmodernisme. Metamodernisme is een relatief nieuw begrip. Ik maak hier gebruik van de definitie(s) van oa. Robin Van Den Akker en Timotheus Vermeulen in hun essay *Notes on metamodernism* uit 2010 en in het boek *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* uit 2017.

Van Den Akker en Vermeulen beschrijven het metamoderne als een oscillatie tussen modernisme en postmodernisme. Er wordt hier gerefereerd aan Emmanuel Kants idee van het negatieve idealisme, het “alsof” (“as-if”; mijn vert.). Vanuit dit standpunt zou het streven van de mensheid een exercitie zijn van zelfbedrog waarin een doel wordt nagestreefd waarvan men weet dat het niet haalbaar is. De mensheid zou zich inzetten voor een groter doel “alsof” dat zin heeft, om de pretentie van morele en politieke progressie te bewerkstelligen, terwijl dat niet per definitie plaatsvindt. Van Den Akker en Vermeulen gebruiken hiervoor de

pakkende beeldspraak van de ezel die een wortel, vastgebonden aan een stok en voor de neus van de ezel bungelt, volgt maar deze nooit zal pakken. “Metamodernism moves for the sake of moving” (“notes on metamodernism” 5).

Hoe zich dat verhoudt tot het (post)moderne is volgens Van Den Akker en Vermeulen dus een oscillatie. Zoals ze het zelf beschrijven:

It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity. Indeed, by oscillating to and from or back and forth, the metamodern negotiates between the modern and the postmodern. (5-6)

Deze oscillatie geeft dus ook aan dat (post)moderne tendensen niet per definitie weg zijn en dat vele elementen van deze gevoelsstructuur aanwezig zijn bij hedendaagse uitingen (4). Zo kan het zijn dan HGTW zowel tendensen van (post)modernisme als metamodernisme kan bevatten. De vraag is echter welke richting en betekenis de uiting vertolkt.

Hoe dit proces zich verhoudt tot fotografie wordt door Raoul Eshelman uiteengezet in “notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism”. Volgens Eshelman was de modernistische strategie om schoonheid in het alledaagse te vinden, in tegenstelling tot het postmoderne, waarin ironie plaatsvindt in het vastleggen van de “realiteit” zonder het onderwerp te overstijgen, uiteindelijk terugkomend op de banaliteit van diezelfde realiteit, wat op zichzelf ironisch is. Zoals Eshelman Roland Barthes citeert uit *Camera Lucida* “the photograph never transcends its subject matter for the sake of something else” (183). De metamoderne foto heeft volgens Eshelman wel hetzelfde startpunt, waarin bijvoorbeeld banale objecten of situaties afgebeeld worden. Het cruciale verschil is volgens Eshelman dat bij een metamoderne foto de kijker wordt geforceerd de banaliteit te overstijgen naar esthetiek en transcendentie. Eshelman noemt dit performatisme (184). Performatisme kan in dit opzicht als handvat worden toegepast in de analyse en in hoeverre het werk van Joan of Arc het subject overstijgt, of in hoeverre er een oscillatie plaatsvindt tussen de gevoelsstructuren.

1.2 Methode

In dit hoofdstuk zet ik de onderbouwing van de analyse uiteen. Om de gevoelsstructuur van HGTW te ontrafelen wordt in dit onderzoek gebruik gemaakt van

discoursanalyse en semiotiek. Beide theorieën bieden zowel een theoretische fundering als methodische handvatten voor de analyse. Daarnaast komen beide uit een analyse traditie waarin wordt onderzocht wat zich achter de oppervlakte bevindt. Discoursanalyse richt zich op de systematische samenhang van objecten en de machtsstructuren die zich daarin uiten (zie 1.2.1) en semiotiek richt zich op de dialectiek van “betekenis” van de tekst - in dit geval ook de “visuele tekst” - en wat de mogelijke achterliggende boodschap is (zie 1.1.2).

1.2.1 Discoursanalyse

De grondlegger van het begrip “discours” is Michel Foucault. Foucault geeft in *Archeologie and Knowledge* aan dat discoursanalyse gebruikt kan worden voor het “ordenen van objecten”. Discours (discussie, gesprek (Dictionary)) is enigszins verwant aan de theorie van semiotiek (zie 1.2) waarin de tekens worden geanalyseerd maar gaat hier verder in door de systematische samenhang van de objecten te behandelen (Foucault 49). Discours is in principe de samenhang van objecten (bijvoorbeeld taal), gedachten, conventies en instituten. Wanneer betekenis connecties maakt met andere uitingen spreekt Foucault over een discursieve formatie (“discursive formation”; mijn vert.). Deze discursieve formaties zijn gedeelten van een discours. Lynda Nead definieert discours dan ook als “a particular form of language with its own rules and conventions and the institutions within which the discourse is produced and circulated” (Rose 136-137). Wanneer we dus de discursieve formatie van HGTW analyseren binnen een bepaald discours is het van belang dit af te bakenen. In dit geval zal het worden geanalyseerd binnen het discours van “kunst”¹.

Voor Foucault is een discours een vorm van macht, waarin een regime van waarheid (“regime of truth”; mijn vert.) de dominante aannames van dat betreffende discours beschrijft (Rose 137-138). Met deze analyse is dus de suggestie van Foucault’s theorie dat macht niet top-down wordt uitgeoefend, maar mensen disciplineert door de dominante aannames van het regime van de waarheid binnen een bepaald discours. Norman Fairclough beschrijft dit door dit fenomeen te benoemen als een dominante ideologische formatie (IDF) (“ideological dominant formation”; mijn vert.), oftewel de aanname binnen een discours als “common sense” te laten ervaren. Het doel van discoursanalyse zou dan ook zijn deze “common sense” te ontmaskeren als ideologisch en dit met een kritische blik te analyseren (27). In de context van dit onderzoek zal discoursanalyse dan ook uitsluitend worden gebruikt als een manier “to

¹ Het zou bijvoorbeeld ook geanalyseerd kunnen worden vanuit het discours van journalistiek of geschiedenis.

explore how images construct specific views of the social world” (Rose 140), oftewel voor de duiding van het wereldbeeld dat wordt uitgedragen in het werk.

Deze afbakening heeft wel een aantal implicaties. Binnen het theoretische veld van discoursanalyse is het uitgangspunt dat teksten (“tekst” is in deze context iedere vorm van een “uiting” met betekenis (Eco 151)) een eigen werkelijkheid vormen (Van den Berg 30). Van den Berg geeft aan dat deze benadering drie implicaties heeft, met als belangrijkste implicatie “dat taalgebruik vooral opgevat wordt als constructie van een werkelijkheid en niet als een weerspiegeling of expressie daarvan” (30). Deze implicatie is van belang bij het onderzoeken van HGTW om in acht te nemen dat we spreken over een constructie van één werkelijkheid, meerdere zijn dus ook mogelijk. Het is dan ook aan de onderzoeker om hier bescheiden in te zijn.

De tweede implicatie gaat over de noodzaak in het erkennen van de zender² (31). Zowel Roland Barthes in *The Death of the Author* en Umberto Eco in *A theory of Semiotics* (18-19) benadrukken deze implicatie en voegen hier aan toe dat non-intentionele tekens en culturele interpretaties hier ook (of juist) onder kunnen vallen (19). De definitie van een teken is volgens Eco alles wat gebaseerd is op een eerdere sociale conventie en als iets anders geïnterpreteerd kan worden (16). Dit betekent dat tijdens het analyseren, niet alleen de intentionele elementen gewogen worden, maar dat er juist ook rekening gehouden moet worden met de non-intentionele en subjectieve interpretatie van de onderzoeker.

De derde implicatie is dat de uiting bedoeld of onbedoeld verstrekkende gevolgen kan hebben. Zodoende is retorica een belangrijke factor binnen discoursanalyse (van den Berg 31). Deze implicatie is van groot belang in de analyse van HGTW. Zowel de bedoelde als onbedoelde kenmerken die betekenis (kunnen) dragen binnen HGTW geven duiding over de mogelijke ideologie of gevoelsstructuur (zie 2.2). Deze implicatie ligt ook sterk in lijn met Barthes “mythes” (Barthes 216) en is dan ook voor de hand liggend om als methode toe te passen (zie 1.1.2 en 2.1).

Deze implicaties, in lijn met Foucault, betekenen dat de elementen van HGTW met betekenis worden geduid en ontrafeld om zodoende te kunnen beargumenteren welke elementen wel of niet binnen een bepaalde gevoelsstructuur zouden passen aan de hand van de elementen binnen de discours formatie.

1.2.2 Semiotiek

² In veel gevallen is de zender de maker, maar dit kan bijvoorbeeld ook een krant zijn die het in een frame plaatst.

Naast discoursanalyse wordt in de analyse van de visuele tekst in deze scriptie gebruik gemaakt van semiotiek. Semiotiek is door meerdere academici uiteengezet met ieder net wat andere accenten. Ik zal gebruik maken van de methode van Roland Barthes aangevuld met theorie van Umberto Eco, hoewel Barthes theorie een explicietere utiing heeft kan Eco's fundinering impliciet bijdragen aan de argumentatie in de analyse.

Zodoende kan discoursanalyse naast semiotiek een behulpzame methode zijn voor de analyse van betekenis. Zo gebruikte Mieke Bal in *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* een aanpak waarin ook discoursanalyse wordt onderbouwd met semiotiek en geeft ze aan dat er bepaalde overlap is tussen de definitie van discours en Barthes' mythes. Zo stelt ze dat "discourses are repositories for myth models that become "naturalized"—taken for granted as obvious truths" (5). Het ene sluit het andere dan ook niet uit, en zoals Bal stelt, gaat het er in beide gevallen om dat het vanzelfsprekende oncijferd wordt, discours is in dat opzicht de macht achter de objecten en de mythe is de samenhang. Maar wat is dan precies die mythe?

Barthes beschrijft in *Mythologieën* een systeem waarin een correlatie ligt tussen een betekenaar, betekende en het teken. Hierin is het teken de associatie tussen de betekenaar en het betekende. Een uiting kan meerdere betekenissen hebben, wanneer de betekenaar wordt gekoppeld aan een betekende, ontstaat het teken. Oftewel "de betekenaar is leeg, het teken is vol, als betekenis" (Barthes 213). Er ontstaat een mythe wanneer een intersubjectief systeem van tekens als betekenaar en betekende samenhang krijgt. Barthes noemt dit een "mythe" (214-215). De mogelijke samenhang van deze tekens in HGTW zullen blijk geven van een mogelijke ideologie of gevoelsstructuur in de uiting. Deze methode van Barthes biedt gereedschap om dit uiteen te zetten. De Barthiaanse methode om de mythe te ontrafelen biedt inzicht in de mogelijke machtsstructuur die zich in de symboliek schuilhoudt.

Anders dan Barthes, beschrijft Umberto Eco in *A theory of semiotics* een aanpak om ieder fenomeen van betekenis ("signification"; mijn vert.) of communicatie te duiden (3). Hij maakt daarin een onderscheid tussen betekenis en communicatie (4). Binnen Eco's theorie wordt vastgesteld dat er sprake is van interpretatie van de communicatie. Waarin de geadresseerde niet met zekerheid kan vaststellen wat de zender exact bedoelt. De semiotische analyse vanuit de ontvangende probeert zo beargumenteerd mogelijk de esthetische ervaring te vertalen en te interpreteren (275-276). Desalniettemin is het volgens het Eco van belang dat geadresseerde analyseert en niet zonder wikken en wegen de intentie van de auteur verraadt (276). De informatie die uit dit process vergaard wordt en dus van belang is voor dit onderzoek, kan volgens Eco twee soorten kennis bevatten. Namelijk: "a combinational

knowledge about the entire range of possibilities available within the given codes” en “historical knowledge about the circumstances and the codes (indeed all the norms) of a given artistic period”. Beide inzichten geven daarnaast ook duiding dat een uiting niet gereduceerd kan worden tot een alomvattende formule die alle uitkomsten van duiding blootlegt (276). Zodoende zijn er buiten de analyse van HGTW in deze tekst altijd andere mogelijkheden en interpretaties, maar geeft Eco’s theorie en methode houvast om een analyse uit te voeren die één perspectief op het werk biedt. Om die reden is Eco’s perspectief aanvullend op Barthes’ methode, juist omdat het minder uitgaat van een intentie en meer nadruk legt op de culturele en artistieke context van de maker.

In de praktijk betekent dit dus dat met deze onderbouwing de tekst geanalyseerd zal worden aan de hand van retorica, iconografie en tekstanalyse. Hierin zet ik uiteen wat de mogelijke gevoelsstructuur is op basis van mogelijke mythes, ideologieën en subjectieve cultureel geïnspireerde interpretaties.

2. Analyse

Zoals in 1.1.2 is aangegeven, is het van belang om zowel de eigen interpretatie als de intentie van de maker in de analyse mee te nemen. De keuze om de volgende aspecten apart te analyseren is al een keuze an sich. De analytische keuzes van foto 1 zijn op basis van mijn culturele context en interpretatie. Een foto (bijlage 1) recht uitgelijnd op een witte achtergrond met boven de foto in cursief “Joan of Arc” en “He’s got the whole this land is your land” geschreven. In het midden van de foto staat een man zichtbaar vanaf zijn middel (“medium long shot”). Hij heeft een shirt aan met hierop een afbeelding van een atoombom. Hij staat voor een gordijn of doek. Achter hem staan een aantal stoelen, een opgerolde kabel, de zijkant van een versterker en is de hals van een gitaar zichtbaar.

2.1 Nationalisme

Als eerste de titel van de artiest en het werk. Dit is naar alle waarschijnlijkheid de eerste code waarmee de ontvanger in aanraking komt. Zo staat het niet alleen bovenaan de afbeelding zelf, maar wordt het met de aanduiding ‘artiest-album’ beschreven bij zowel online platforms als Spotify en Apple Music, als bij websites van muziekwinkels. De meest voor de hand liggende referentie van de bandnaam is naar Jeanne d’Arc. Jeanne d’Arc was een Franse heldin, icoon en heilige (Lanhers en Vale) en werd vaak gebruikt voor verschillende doeleinden als icoon voor Frans nationalisme (Coker). Hoewel de link met Frans nationalisme voor de hand ligt, is er talloze keren aan Jeanne d’Arc gerefereerd door de kunstgeschiedenis heen (Wikipedia). De mogelijke intertextuele connecties met andere uitingen zijn zodoende ruim. Toch lijkt de artiestennaam in de context van dit werk een referentie naar nationalisme gezien de samenhang met de titel van het werk en het t-shirt van de gefotografeerde.

De titel van HGTW is zonder twijfel een referentie naar “This land is your land” (TLIYL) uit 1944 van de Amerikaanse folkzanger Woody Guthrie. TLIYL is door Guthrie geschreven als reactie op Katie Smiths “God Bless America”. Guthrie gebruikte dezelfde tekst maar zei in de laatste zin van het refrein in plaats van God Bless America, de woorden “This land was made for you and me”. Een kritiek op Smiths retoriek en haar beeld van Amerika waar Guthrie zich totaal niet in kon vinden, “What “America” had Kate Smith been singing of? ... not the bread line “in the shadow of the steeple,” by the “Relief Office” where Guthrie’s “People ... stood hungry” (Kaufman 28-29). Je zou TLIYL dus kunnen zien als verzet tegen een bepaalde vorm van nationalisme of een kritiek op een trots die hij niet deelde. Desalniettemin is in 2002 TLIYL geïnstitutionaliseerd als Amerikaans nationaal

symbool (Library of Congress) en werd het protestlied zélf een vorm van trots. Dus afhankelijk van de context zou je TLIYL kunnen zien als zowel een nationalistisch symbool, als een reactie op nationalisme. Zowel trots, als verzet.

Het t-shirt van de gefotografeerde beeldt een ontploffing van een atoombom uit. Dit is in Amerikaanse context ook een verwijzing naar het Nationalisme, zo legt David E. Nye uit in zijn boek *American Technological Sublime*. Nye borduurt hier voort op Immanuel Kants notie van het sublieme (“sublime”; mijn vert.). Volgens Nye linkt Kant het sublieme met kwantiteit, tegenover de kwaliteit van schoonheid (6). Dit sublieme zet Kant uiteen in twee vormen.

Ten eerste de “dynamic sublime”, waarin de kijker van een veilige afstand iets aanschouwt dat verschrikking oproept, zoals een vulkaanuitbarsting of de woestheid van de zee. Ten tweede de “mathematical sublime”, iets wat onvatbaar is qua grootte. Gezien alles in de natuur meetbaar is en dus alleen groot is in relatie tot iets anders is dit type sublimiteit vooral een filosofisch idee (7). Nye geeft aan dat er in de Verenigde Staten het mens gemaakte samenkomt met het natuurlijke sublieme (23), dit Amerikaanse sublieme wordt hierdoor gefuseerd met uitingen van religie, nationalisme, en technologie (43). Zodoende is de brug naar de atoombom niet ver. De rechtvaardiging van de atoombom was niet los te koppelen van patriottisme (229). Hoewel voor velen de atoombom een bron van sublieme terreur was, werd het door door vele wetenschappers en een deel van het publiek gezien als een voorbode voor toekomstige welvaart (234) en zijn nucleaire testlocaties een populaire toeristische attractie (237). Deze psychologische oscillatie van het sublieme op individueel niveau en bij het Amerikaans technologische sublieme op nationaal niveau laten zien dat er meerdere interpretaties mogelijk zijn van het t-shirt in HGTW. Want behalve de mogelijk Amerikaans nationalistische connotaties van macht die gebonden zijn aan de atoombom, kent de VS ook een grote geschiedenis van antinucleaire protesten (Kitschelt). Mode is op zichzelf al een vorm van dialoog (Miller 18) tussen deze twee interpretaties, maar wordt deze dubbele lading extra kracht gegeven doordat het shirt in hetzelfde werk zit als de referentie naar Guthrie, waar dezelfde dubbele lading kan worden ervaren. Zowel trots, als verzet.

De bovenstaande referenties naar nationalisme van specifieke tekens zijn mogelijke betekenissen. Zoals is beschreven in 1.1.2 is er sprake van een mythe wanneer dit samenhang krijgt. Barthes gebruikt in *Mythologieën* het voorbeeld van een zwarte soldaat die op de voorkant van een tijdschrift een militaire groet uitbeeldt in een Frans uniform. Barthes koppelt dit aan Frans imperialisme door te stellen dat in dit voorbeeld de betekenaar de visuele elementen zijn, zoals de jongen, het uniform, de vlag en dat het betekende de Franse en militaire elementen zijn (216). Dit is de beeldtaal. Maar deze voorkant van het tijdschrift is

geen symbool van het Franse imperialisme, maar is een vorm die deel uitmaakt van het grotere concept (218). Omdat de betekenis de koppeling is tussen de betekenaar en het betekende, is er sprake van vervorming om het concept met de mythe en de inhoud te betrekken (222). De mythe is in dit voorbeeld het goedpraten van het Franse imperium. Maar doordat de vorm op afstand staat, ontstaat er geen direct conflict en is dit voorbeeld slechts een uiting hiervan (223-226). In tabel 1 heb ik dit uiteengezet op basis van Barthes tabel (215).

Mythe	Taal	<u>Betekenaar</u>	<u>Betekenis</u>
		Jongen, geheven arm, huidskleur, militaire kleding	Salutatie, andere huidskleur (autochtoon), Franse identiteit
		<u>Teken</u>	<u>betekende</u>
		Zwarte soldaat die een militaire groet uitbeeldt in een Frans uniform.	In Frankrijk zijn we allen gelijk onder de nationale vlag, ongeacht je huidskleur
		<u>Teken</u> Imperialisme is niet slecht. Deze zwarte jongen komt waarschijnlijk uit de kolonie en is ook trots op Frankrijk. Dit is geen onderdrukking maar trots!	

Zoals is te zien in tabel 1 is de onuitgesproke mythe een samenkomst van de vorm en het concept (teken, betekende). Als ik deze methode zou toepassen op HGTW en probeer op dezelfde manier te redeneren als Barthes komt het er als volgt uit (tabel 2).

Taal	<u>1. Betekenaar</u>	<u>2. Betekenis</u>
	Man, instrument, doek, t-shirt, tekst	atoombom, Amerikaanse nationaliteit, Amerikaanse identiteit

Mythe	<u>Teken</u>	<u>betekende</u>
	Man gefotografeerd en geassocieerd met taal in relatie tot Amerikaans nationalisme.	Als individu word je hoe dan ook geconfronteerd met de Amerikaanse identiteit, probeer daar een weg in te vinden.
	<u>Teken</u>	
	Amerikaans nationalisme is een vorm van onderdrukking.	

De nationalistische iconografie, zoals eerder beschreven geeft mogelijke betekenis aan de betekenaars. De vorm en het concept leiden tot een interpretatie van het Amerikaans nationalisme wat HGTW mystificatie. Deze analyse “ontcijfert” dan ook het dominante discours van HGTW, wat niet alleen valt binnen kunst, maar ook binnen nationalisme. Barthes methode rijmt in dat opzicht met Foucault, dat het ordenen van objecten in dit geval een correlatie toont tussen overkoepelende macht, in dit geval de Amerikaanse nationaliteit en de Amerikaanse identiteit. Opvallend is alleen dat de verschillende interpretaties van zowel de referentie naar Guthrie, als de referentie naar de Atoombom met tegenovergestelde sentimenten opgevat kan worden. Je zou het ironisch kunnen noemen.

2.2 Ironie en kritiek

Nu is ironie geen raar sentiment in een onderzoek waarin postmodernisme wordt meegewogen. Volgens Lee Konstantinou definiëren menig hedendaagse schrijvers ironie als een essentieel component van postmodernisme. De definitie van ironie die hiervoor wordt aangehouden is “an ethos, a stance that interprets the world of language as a corrosive practice of symptomatic, sceptical or paranoid reading” (88). De kenmerken die hier worden aangestipt als cynisch (the world of language as a corrosive practice), sceptisch en paranoia zijn, met een welwillende blik, terug te vinden in HGTW. Zo laat Barthes mythe zien dat er een laag van kritiek op nationalisme is in HGTW. Maar tegenover dit perspectief van ironie binnen postmoderne context zijn er ook alternatieve perspectieven op ironie in de vorm van “post-irony”. Zo beschrijft Konstantinou dat er in reactie op postmoderne ironie vier distincte reacties zichtbaar zijn geworden: “motivated postmodernism”, “credulous metafiction”, “the postironic bildungsroman” en “relational art” (89). Ieder met eigen kenmerken, maar in de context van dit onderzoek geven vooral gemotiveerd postmodernisme (“motivated postmodernism”; mijn vert.) en lichtgelovige metafiction (“credulous metafiction”; mijn vert.)

een interessante nieuwe kijk op HGTW. Konstantinou zet de twee richtingen uiteen met de premisse dat er een distinctie is tussen postmoderne ironie als vorm en postmoderne ironie als inhoud. Met postmoderne ironie als vorm wordt bedoeld de ironische stijl, genres en typen van presentatie. Met postmoderne ironie als inhoud worden ironische houdingen, theorie, instituties en fenomenen bedoeld (89).

Wanneer het gaat om gemotiveerd postmodernisme geeft Konstantinou aan dat binnen deze theorie zowel de postmoderne vorm als inhoud niet wordt geweerd. Maar dat kunstenaars postmoderne kunstvormen gebruiken om niet zozeer kritiek te leveren op iets, maar het als representatie van de werkelijkheid te zien. Hiermee worden de oude codes niet, zoals postmoderne traditie betaamt, ondermijnt maar zorgen ze juist voor een set van nieuwe representatieve codes (90-91). Vanuit deze zienswijze is het werk een vorm van realisme (92). Opvallend aan Konstantinou's definitie is dat het in dit opzicht ook gaat om de intentie van de maker. Of het wel of niet bedoeld is als kritiek. De biografische informatie die wordt gegeven bij HGTW is summier. Wie is de man? Waar is de foto genomen? Hier is geen informatie over beschikbaar, de foto zelf is slechts het "bewijs" dat het (wat is afgebeeld) heeft plaatsgevonden. Zo is het slechts alleen gissen naar de intentie en ben je als lezer genooddaakt tot interpretatie. Wanneer ik een werk interpreteer vanuit mijn eigen culturele context (vanuit semiologisch perspectief) is het werk per definitie een extern element dat mijn eigen belevingswereld beïnvloedt. Wanneer zowel de vorm als de inhoud een postmodern sentiment heeft en de intentie van de zender summier uiteengezet is, is het onontkomelijk om een werk te interpreteren en het inhoud toe te schrijven. De representatie van de werkelijkheid is al een boodschap an sich, kritisch of niet³.

Bij Lichtgelovige metafictie is de postmoderne vorm gebruikt om de postmoderne inhoud af te wijzen. Konstantinou geeft aan dat Eshelmans performatisme hier aan gelieerd is (Konstantinou 92-94). Eshelman geeft aan dat bij performatisme het beginpunt hetzelfde is als postmodernisme "it starts off with unappealing, banal objects or situations". Het Cruciale verschil is volgens Eshelman dat bij de performatieve foto, de kijker zich gaat identificeren en de banaliteit overstijgt. Door middel van vorm, wordt door schoonheid en overstijging ("transcendence"; mijn vert.) voorbij de postmoderne ironie gekeken (Eshelman 184). Hiermee wordt de mogelijke cynische sfeer van een situatie niet ontkent, maar verschuilt zich een optimisme die zoekt naar schoonheid in de betreffende situatie.

³ Als de eigen interpretatie zou worden losgelaten in ruil voor de intentie van de maker om een vorm van realisme te bewerkstelligen opent er een heel nieuw probleem. Wat is dan precies de waarheid achter de foto? De zogenoemde "truth claim" (zie Tom Gunnings "What's the point of an index?").

De vraag die dus gesteld moet worden, op basis van de nationalistische verwijzingen, beschreven in 1.3.1, is in hoeverre de verwijzingen naar een kritiek sturen en in hoeverre het gaat om lof. Is het een mantel der liefde of een discours van onderdrukking. Het mantel der liefde-perspectief zou voorbij het postmoderne gaan met een laag van oprechtheid. Of is het diep cynisch tegenover Amerikaans nationalisme? Postmoderne kritiek. Wordt er daadwerkelijk gestuurd naar een overstijging van het banale in HGTW?

2.3 Orde en Chaos

Om daadwerkelijk een duiding te krijgen van de gevoelsstructuur die aanwezig is bij HGTW komt het wellicht neer op de vraag in hoeverre de titel van HGTW sarcastisch is. Is het logischer om “he’s got the whole this land is your land in his hand” te vertalen naar “hij heeft het lot in eigen handen in dit vrije land”, of eerder het tegenovergestelde. Om deze patstelling te overstijgen zijn Nietzsche's perspectieven uit *The Birth of Tragedy from the spirit of music* uit 1872 een interessante vergelijking. Hierin beschrijft Nietzsche de positie van het individu in relatie tot andere krachten. Hij zet hier twee perspectieven uiteen: Het Apollinische (“Apollonian”; mijn vert.) en het dionysische (“Dionysian”; mijn vert.), twee tegenovergestelden. Het Apollinische perspectief gaat uit van een individu die vanaf een bepaalde afstand kan inspelen op de realiteit, binnen dit perspectief zijn termen als “reden”, “orde” en “kosmos” het leitmotif. Het Dionysische perspectief presenteert de realiteit als een turbulente stroom die het individu overdondert, termen als “razernij”, “overmaat” en “chaos” zijn dan ook toepasselijk (Magnus en Higgins 22-24).

Ik zou willen stellen dat de twee interpretaties van de titel van HGTW symbool staan voor de twee perspectieven van Nietzsche. Is het Amerikaans nationalisme een turbulente stroom die het individu overdondert (chaos), of is er genoeg afstand zodat het individu het lot in eigen hand heeft (kosmos). De Dionysische interpretatie suggereert dat HGTW als postmoderne kritiek gelezen kan worden, de Apollinische interpretatie ziet een bepaalde orde in het werk en suggereert een performatieve overstijging.

3. Conclusie

In document is de vraag onderzocht: Welke gevoelsstructuur(en), als gedefinieerd door Raymond Williams, kunnen visueel en tekstueel getraceerd worden in Joan of Arc's albumcover "He's got the whole this land is your land in his hands"? Zoals staat beschreven in de analyse zijn er vele aanwijzingen in HGTW die refereren naar het Amerikaans nationalisme. Zodoende kan er gesteld worden dat het werk zich niet alleen verhoudt tot het discours van de kunst, maar ook tot het discours Amerikaans nationalisme. Om te beschrijven welk sentiment, of gevoelsstructuur, wordt aangegrepen binnen dit discours zijn er meerdere interpretaties mogelijk en uiteen gezet. Op basis van HGTW's verhouding met post-ironie en via een Barthiaanse mythe-analyse komt dit neer op twee interpretaties. De Apollinische interpretatie en de Dionysische interpretatie. Hoewel er natuurlijk andere interpretaties mogelijk zijn, is het voor de analyse van de gevoelsstructuur van belang om het werk te interpreteren vanuit het hier-en-nu. Zoals Williams beschreef, gaat het bij de beschrijving van een gevoelsstructuur over de spanning die zich voordoet in een sociaal klimaat dat aan het veranderen is. Gezien HGTW een relatief recent werk is, is het dus vanzelfsprekend nog niet uitgekristalliseerd in hoeverre het zich verhoudt tot de huidige, nog niet definitief gedefinieerde, tijdsgeest. Maar juist vanwege die ongedefinieerde tijdsgeest is het relevant om de twee interpretaties en diens samenhang te signaleren. Want hoewel de Apollinische en Dionysische interpretatie haaks op elkaar staan, is er niet per definitie sprake van een patstelling.

Zo kan gesteld worden dat de interpretaties op zichzelf de oscillatie van het werk blootgeven. Nietzsche geloofde dat een balans tussen Apollo en Dionysus nodig is in de zoektocht naar betekenis (Magnus en Higgins 22). Vanuit deze samenkomst van tegenstellingen valt ook Vermeulen en Van Den Akker's definitie van metamodernisme uit te leggen. De definitie "metamodernism is characterized by the oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment" ("Notes on metamodernism" 2) valt vanuit twee aspecten te interpreteren. Enerzijds de blik van de kijker, die het werk op twee, vrijwel tegenovergestelde, manieren kan duiden en zodoende een oscillatie in het werk kan zien. Anderzijds is er de intentie van de maker zelf, zoals bij gemotiveerd postmodernisme en lichtgelovige metafiction waarin de maker de postmoderne vorm en/of inhoud probeert te overstijgen. In principe zijn deze twee aspecten van elkaar afhankelijk. Zo kan de maker noch zo'n overstijgende intentie hebben, bij een postmoderne blik van de kijker hoeft het niet zo geïnterpreteerd te worden. Dit kan ook andersom, een performatieve blik kan

een postmoderne intentie als een onironische representatie interpreteren. Dit legt ook direct de arbitrariteit van het woord ‘oscillatie’ bloot. Alles wat niet direct gecategoriseerd kan worden, of buiten de kenmerken van academia valt, kan er enigszins mee geduid worden. Zodoende is het bijna een koepelbegrip voor alles dat genreoverstijgend is.

De implicatie voor HGTW's en diens geuite gevoelsstructuur staat in dat opzicht ver van de categorisering van het werk. Als de blik van de kijker een doorslaggevende factor is, is metamodernisme dan slechts een speelveld voor degene met culturele invloed? Wellicht is er een mogelijke correlatie tussen succes (of het ontbreken daarvan) en cynisme? Is het niet zo dat de succesvolle kunstenaars reden hebben om ‘hoop’ en uniformiteit na te streven? En dat in het “3^e wereldland”, De Verenigde Staten, een hele andere realiteit afspeelt? Ik denk dat HGTW een voorbeeld is van een gevoel dat de worsteling van het individu laat zien met betrekking tot de veranderende tijdsgeest in De Verenigde Staten, het ongemakkelijke huwelijk van Dionysus en Apollo dat zich buiten de schijnwerpers afspeelt.

Deze interpretatie van HGTW biedt een perspectief op een werk en refereert hierin naar overkoepelende sentimenten zoals nationalisme. Hoewel het kunstwerk een uiting is van een bepaald sentiment, is de interpretatie van de kijker leidend. Zodoende zou een andere onderzoeker middels dezelfde methode mogelijk tot andere conclusies komen. De zwaarte van de conclusies in relatie tot het inter-subjectieve aspect van een gevoelsstructuur zijn afhankelijk van vergelijkingsmateriaal. Zodoende zou een vergelijkend onderzoek HGTW binnen een breder inter-subjectief narratief kunnen plaatsen. De lezer moet er rekening mee houden dat de schaal van het onderzoek relatief klein is en dat dit heeft geleid tot een relatief beperkte analyse van het werk waarin bijvoorbeeld een stylistische analyse in kunsthistorische context grotendeels niet is uitgevoerd. Tevens paste de relatie tussen HGTW en de muziek die daar aan gekoppeld is, niet binnen de omvang van dit onderzoek en blijven mogelijke referenties, sentimenten en nuances onbenoemd.

Bronnen

- Adams, Rachel. "Michel Foucault: Discourse." *Critical Legal Thinking*, 4 Jan. 2019, criticallegalthinking.com/2017/11/17/michel-foucault-discourse/.
- Akker, Robin van den, en Timotheus Vermeulen. "Periodising the 200s, or, the emergence of Metamodernism." *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism*. Ed. Van Den Akker et al. Rowman & Littlefield int, 2017. 1-21.
- Akker, Robin van den, en Timotheus Vermeulen. "Misunderstandings and clarifications". *Notes on Metamodernism*, 2015, <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>. Geraadpleegd op 1 juni, 2019.
- Akker, Robin van den, en Timotheus Vermeulen. "Notes on metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, no. 1, 2010, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.
- Barthes, Roland. *Mythologieën*. Vertaald door K. Jongenburger. Ijzer, 2002.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author" *Ubuweb*. 1967, www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf.
- Burke, Seán. *Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh UP, 1992.
- Coker, Stephanie Louise. *How Legend Constructs French National Identity: Jeanne d'Arc*. LSU Digital Commons. 2007, https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3458&context=gradschool_dissertation.
- Duignan, Brian. "Postmodernism." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 25 Okt. 2018, www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy.
- Eco, Umberto. *A theory of semiotics*. Indiana UP, 1976.
- Eshelman, Raoul. "Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism." *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism*. Ed. Van Den Akker et al. Rowman & Littlefield int, 2017. 183-201.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study Of Language*. Longman Pub, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge. 1988, www.researchgate.net/profile/Amna_Shehata/post/Do_you_think_historiographical_

metafiction_is_postmodern_style_or_genre/attachment/59d63d4179197b807799a1ae/AS%3A418985913929728%401476905434368/download/printed+Linda+Hutcheon-A+Poetics+of+Postmodernism_+History%2C+Theory%2C+Fiction+%281988%29.pdf.

- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge & The Discourse on Language*. Vertaald door A.M. Sheridan Smith. Pantheon Books NY. 1972,
monoskop.org/images/9/90/Foucault_Michel_Archaeology_of_Knowledge.pdf.
- Gunning, Tom. "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs." *Nordicom Review*, vol. 25, no. 1-2, pp. 39-49. 2017, DOI: <https://doi.org/10.1515/nor-2017-0268>.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Verso Books, 1991.
- Kaufman, Will. *Woody Guthrie, American Radical*. University of Illinois P, 2015.
- Konstantinou, Lee. "Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism." *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism*. Ed. Van Den Akker et al. Rowman & Littlefield int, 2017. 87-103.
- Kitschelt, Herbert, P. "Political Opportunity Structures and Political Protest: Anti-Nuclear Library of Congress. "Complete National Recording Registry Listing ." *The Library of Congress*, www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing, Geraadpleegd op 9 mei, 2019.
- Movements in Four Democracies." *British Journal of Political Science*. Vol. 16, No. 1, pp. 57-58. 1968, www.jstor.org/stable/193981.
- McHale, Brian. "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives." *Diacritics*, Vol. 22, No. 1, pp. 17-33. 1992, www-jstor-org.ru.idm.oclc.org/stable/pdf/465235.pdf?refreqid=excelsior%3Aa8c54b7de27677cca2c6eb9aa9c8ff30.
- Miller, Joshua. "Fashion and Democratic Relationships." *Polity*. Vol. 37, No. 1, pp. 3-23. 2005, www.jstor.org/stable/3877060.
- Lanthers, Yvonne, en Malcolm G.A. Vale. "Saint Joan of Arc." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 20 Feb. 2019, www.britannica.com/biography/Saint-Joan-of-Arc.
- Nye, David. *American Technological Sublime*. The MIT press, 1996.

Oxford. "Postmodernism | Definition of Postmodernism in US English by Oxford Dictionaries." *Oxford Dictionaries / English*, Oxford Dictionaries, en.oxforddictionaries.com/definition/us/postmodernism.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. SAGE Pub, 2001.

Short, T.L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge UP, 2007.

Wikipedia. "Cultural Depictions of Joan of Arc." *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 4 Mei 2019, en.wikipedia.org/wiki/Cultural_depictions_of_Joan_of_Arc.

Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Chatto&Windus, 1961.

Bijlage

Bijlage 1

Joan of Arc

He's Got The Whole This Land is Your Land in His Hands

