

**Verbeeldingryke hermeneutiese interaksie in die skilderkuns:
“ope” betekenis as innoverende inisiatief.**

Deur

P.W. Burger

NOVEMBER 2001

*“ Wat was, sal weer wees,
wat gebeur het, sal weer gebeur.
Daar is niks nuuts in hierdie wêreld nie.”*

Prediker 1:9

**Voorgelê ter vervulling van die vereistes van die B-Tech Graad in Beeldende
Kunste – skilderkuns in die Departement Geestes wetenskappe, aan die
Technikon Vrystaat 2001**

Hiermeer sertifiseer die skrywer dat, tensy anders vermeld, al die materiaal wat in hierdie dissertasie vervat is, sy eie werk is. Die inhoud daarvan is ook nie aan enige ander Technikon vir kwalifikasie doeleindes voorgelê nie.



.....
P.W. BURGER



Bedankings en erkennings

My opregte dank en waardering aan:

- * Mnr L.M.J. van Vuuren vir sy uitstekende leiding as studieleier en ook vir sy onbaatsugtige opoffering van tyd en geduld.

- * My ouers, asook familie en vriende vir hulle volgehoue belangstelling, aanmoediging en finansiële ondersteuning.

- * Alle dank, eer en erkenning aan my Skepper vir Sy krag en sterkte.

INHOUDSOPGAWE

1. Die probleemstelling

2. 'n Historiese oorsig met betrekking tot beskouings rakende die artistieke verbeelding.

2.1 Die Hebreeuse verbeelding

2.2 Die Prometheus-mite van die verbeelding

2.3 Plato se filosofie van vorme

2.4 Die Middeleeuse, Renaissance en Barok verbeelding

2.5 Die Romanties-idealitiese verbeelding

2.6 Eksistensialities-Modernitiese verbeelding

2.7 Modernitiese mediatisering: die “kwyning” van die verbeelding

2.8 Postmodernitiese reprodusering: die “siekte” van die verbeelding

3. Hermeneutiese interaksie as moontlike geneesmiddel van die verbeelding.

3.1 Dood van die outoritiese verbeelding: lank lewe die kunsresepteur.

3.2 Hermeneutiese interpretasie as sin van die werklikheid

3.3 “Ope” kunswerke as hermeneutiese strategie

3.4 Die redusering van “ope” betekenis as hermeneutiese strategie.

3.4.1 Konteks as faktor in die redusering van “ope” betekenis

3.4.2 Interpretasie, evaluering en resepsie se rol in die redusering van “ope” betekenis

3.4.3 Spore van die maakproses as redusering van die “ope” betekenis

3.4.4 Leidrade en die redusering van “ope” betekenis

3.4.5 Voorkennis as faktor in die redusering van “ope” betekenis

3.5 Verbeeldingryke hermeneutiese interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en toeskouers

4. Toepassing: ‘n analise van geselekteerde kunswerke uit die praktiese navorsing

5. Konklusie

ILLUSTRASIES

GESELEKTEERDE ILLUSTRASIES VAN PRAKTIESE NAVORSING

LITERATUURLYS

1. Die probleemstelling

Postmoderne kunswerke hou volgens die Franse filosoof Jacques Derrida (1980: 155) nie verband met enige oorsprong by 'n bepaalde kunstenaar of skepper nie, maar verwys slegs na 'n anonieme spel met beelde en uitbeeldings wat verwyderd is van 'n oorspronklike werklikheid. Hiermee word te kenne gegee dat oorspronklike uitbeelding tot niet gegaan het en dat die outoratiewe kunstenaar as gesaghebbende skepper in die 20ste eeu onttroon is. Hierdie toedrag van sake voorspel vir Derrida die einde van die kreatiewe verbeelding van die mensdom soos wat dit in die kunste weerspieël word. In dié verband word verder aangevoer dat die kunstenaar en toeskouer binne die raamwerk van die huidige massamedia se massageproduseerde produkte onbekend is aan mekaar in terme van 'n sender-ontvanger sisteem, en dat die kunstenaar se funksie as 'oorspronklike' skepper van betekenis ook tot niet gegaan het (vgl. Kearney 1988).

Dit is volgens die Franse literêre kritikus Roland Barthes (1915-1980) kenmerkend van die post-modernisme dat beeld fragmentasie by wyse van kunstenaars se voorkeur vir montage en collage 'n narratiewe spel speel met die verbeelding van elke individuele toeskouer. Teen hierdie agtergrond kan daar dus aanvaar word dat alle beelde as meersinnige aanduiers van betekenis funksioneer wat op 'n individuele geestesvlak deur die toeskouer formuleer word (vgl. Barthes 1977: 39). Die toeskouer oorskry dus die funksie of terrein van die kunstenaar as oorspronklike outeur en bied 'n vrye interpretasie aan die meersinnige fragmente van verstrooide moontlike betekenis wat in Postmoderne kunswerke te kenne gegee word. Derrida en Barthes se argument bring die sentrale vraagstuk wat in hierdie dissertasie behandel gaan word na vore, naamlik of kunstenaars van elke era, en veral die huidige era, steeds met nuwe verbeeldingryke kunswerke, nuwe "inkarnasies" van die ou absolute waardes van die skoonheid, oorspronklikheid en kreatiewe verbeelding voredag kan kom. Ten einde hierdie vraagstuk te ontleed, is dit uiteraard noodsaaklik om as vertrekpunt 'n historiese ondersoek te loods om sodoende die volgende te bepaal:

- (i) Die stand van die kunstenaar as verbeeldingryke skepper van die kunswerk gedurende bepaalde historiese eras
- (ii) Die stand van die toeskouer as verbeeldingryke vertolker van die kunswerk gedurende die verloop van die geskiedenis
- (iii) Die aard van verbeeldingryke interaksie tussen kunstenaar en toeskouer tydens verskillende historiese tydperke

Die verwagting is dat dit moontlik sal wees om na aanleiding van só 'n historiese oorsig

- a) 'n verklaring te kan bied vir die huidige stand van die kunstenaar en toeskouer soos uiteengesit deur Derrida en Barthes.
- b) 'n bepaling te maak van 'n alternatiewe wyse waarop oorspronklikheid en kreatiewe verbeelding steeds realiseer in terme van die interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en toeskouers.

2. 'n Historiese oorsig met betrekking tot beskouings rakende die artistieke verbeelding

2.1. Die Hebreeuse verbeelding

Die kwessie van oorspronklikheid en die ontstaan van die verbeelding het al begin in Genesis. Verbeelding is so oud soos die skepping self en het volgens Kearney (1988: 39) 'n oorsprong in die mens se sondeval in die paradys. Die Hebreeuse term vir verbeelding, *yotser* is afkomstig van die woord *yetsirah* wat 'skepping' beteken. Die term *Yotser* dui vervolgens op die Skepper (vgl. Kearney 1988: 39). Nadat God (*Yotser*) die *yatsar (mens)* in Sy eie beeld geskape het (vgl. Gen. 1:26), het Hy die mens die vermoë gegee om Sy skepping na te boots. Hierdie begeerte na nabootsing word bevestig deur Adam en Eva wat met die sondeval van die verbode vrugte geëet het om meer soos God te wees.



Met die sondeval ontstaan verbeelding, naamlik, die vermoë om te onderskei tussen goed en kwaad, tussen die verlede en die hede asook tussen God en die mens. Deur die mens se verbeelding skep hy vir himself onbepaalde moontlike realiteite. Maar die menslike verbeelding word in terme van tradisionele Hebreeuse beskouing gesien as 'n dwaalbegrip verwyderd van god, wat geïdealiseerde selfskepping deur narsissisme behels.

Die Hebreeuse beskouing van die verbeelding word soos volg deur die teologiese kommentator Martin Buber (1952: 93-7) uiteengesit:

'Imagination is good and evil, for in the midst of it man can master the vortex of possibilities and realize the human figure proposed in creation, as he could not do prior to the knowledge of good and evil[...] Greatest danger and greatest opportunity at once[...] To unite the two urges of the imagination implies to equip the absolute potency of passion with the one direction that renders it capable of great love and great service. Thus and not otherwise can man become whole.'

2.2 Die Prometheus-mite van die verbeelding

Verbeelding in die Griekse tradisies van Plato (427-322v.C) en Aristoteles (384-322v.C) verwys na die beeld, en uitbeelding in terme van die antieke mite oor die Griekse mitologiese figuur, Prometheus se strewe om vir die mens die vermoë te gee om sy eie wêreld te skep. Die naam Prometheus beteken om te antisipeer oor wat die toekoms mag inhou deur die projeksie van moontlikhede. Volgens die Griekse mitologie het Prometheus die fakkel van goddelikheid by die gode gesteel en dit vir die mensdom gegee sodat hulle vir hulself 'n wêreld kon skep wat kon dien as 'n nabootsing van die wêreld van die gode (vgl. Kearney 1988: 80). Volgens hierdie handeling, wat korrespondeer met die optrede van Adam, word aangevoer dat Prometheus die mens verwyder het van goddelike skepping en menslike skepping verander het in 'n vormlose selfskepping deur middel van die verbeelding.

Hoewel Prometheus bydra tot die mens se humanisme, word hy deur die Griekse god Zeus gestraf omdat hy teen die goddelike skepping beweeg. Deur sy herskepping van menslikheid veroorsaak Prometheus dus die verval van goddelikheid deur sy oorskryding en verandering van die realiteit as goddelik in oorsprong (vgl. Kearney 1988: 85).

Plato was gekant teen die idee van nabootsing (*mimesis*), omdat dit nie as 'n geldige weergawe van realiteit kon dien nie. Plato verwys na Prometheus se diefstal as 'n begeerte na saligheid, wat hom verhef van mens bo dier. Deur sy verwysing na die Prometheaanse mite word Plato se verwerping van verbeelding duidelik, en word menslike skepping beskou as die nabootsing (*mimesis*) van die oorspronklike werklikheid. Aangesien daar hiervolgens slegs een oorspronklike bestaan, word alle nabootsings wat vanaf hierdie werklikheid bestaan, as vervalsings beskou (vgl. Kearney 1988: 85).

Daar bestaan vele voorbeelde van hierdie vorm van verbeelding: onder andere die Hebreeuse *yetser*, die Griekse *phantasia*, die Latynse *imaginatio*, die Duitse *Einbildungskraft*, asook die Engelse en Franse *imagination*. Al hierdie vorme van verbeelding word veroordeel as nabootsing deur die uitbeelding van 'n reeds bestaande realiteit (vgl. Kearney 1988: 15).

2.3 Plato se filosofie van vorme

Plato het die wêreld, soos wat dit regstreeks waargeneem word, as onvolmaak beskou. Hierdie onvolmaakte wêreld word gekontrasteer met 'n veronderstelde wêreld van volmaaktheid deur afbeelding, en laasgenoemde moes dan dien as standaard of norm vir die evaluering van eersgenoemde (vgl. Berki 1977: 47). Dit kom daarop neer dat alles wat in die wêreld deur die mens geskep is as nabootsings van God-geskepe realiteite geag word. Ten einde ware kennis van die werklikheid te verwerf, moet daar dan na die vlak van die abstrakte (transendentale) verwissel word. Die waarheid omtrent enige voorwerp soos byvoorbeeld 'n boek of

'n stoel is nie geleë in die fisiese vorm waaroor dit beskik nie, maar in die begrip daarvan soos wat dit in die denke van die mens realiseer. Daar word dikwels hierna verwys as Plato se *filosofie van vorme* (vgl. Berki 1977). Plato argumenteer verder in sy essay getiteld "*The Republic*" dat idees van werklike objekte afkomstig is van die realiteit, en dat die idees van hierdie objekte deur die mens omskryf word op grond van 'n universele basis wat deur verskillende individue verklaar word as die ideale beskrywing van sodanige die werklike objek (vgl. Bornedal 1996: 29). Wanneer verskillende individue dus dieselfde beskrywing gebruik om hierdie objekte te omskryf mag dit dan verwys na hul idees wat ooreenstem (vgl. Bornedal 1996: 120).

Mimesis wat hiervolgens deur die verbeelding van die kunstenaar voortgebring word wanneer hy die boek of stoel skilder, word gesien as namaaksels deur die kunstenaar. 'n Skilder kan byvoorbeeld 'n portret van 'n skoenmaker skilder sonder om enigsins iets van die skoenmaker se vakmanskap te verstaan en mag dalk die toeskouer oortuig van die werklikheid van die uitbeelding. Die kunstenaar maak dus asof hy meer weet as wat hy werklik verstaan deur die objektiewe voorkoms uit te beeld. Kunstenaars se uitbeeldings hou volgens Plato geen verband met die realiteit nie en bly slegs objektiewe nabootsings wat vër verwyderd is van die werklikheid (vgl. Kearney 1988: 92; Bornedal 1996: 21).

Plato verwys verder in sy bespreking van Prometheus se mite na die irrasionele karakter van die verbeelding wat waarheid opoffer vir 'n erotiese begeerte. Die instinktiewe hoedanigheid van die emosie word hiermee as bedreiging beskou teenoor die rasionele karakter waaroor die rede beskik. Plato verwys laastens na die idealistiese aard van die verbeelding en die neiging daarvan om die waarheid te verberg. Wat mimesis deur middel van die verbeelding ondersteun is 'n blote plaasvervanging - 'n vorm van plaasvervanging waar die vals heruitbeeldings die realiteit naboots en selfs vervang. Maar Plato beseft ook dat die kunstenaars soms uitbeeldings gebruik om waarheid na te streef, soos die mens wat abstrakte idees as denkbeeldige figure stoor in die geheue as ervaring.

Aristoteles verklaar die idee van 'n kreatiewe skeppende verbeelding (*phantasma*) as 'n brug tussen die subjektiewe innerlike wêreld, en die uiterlike objektiewe wêreld. Hy verwys na die mens wat die eksterne wêreld denkbeeldig weerspieël in die subjektiewe geheue, as menslike ondervinding daarmee. Empiriese waarhede dien dus as sensoriese ondervinding wat in die geheue van die mens gestoor word. Aristoteles bring die mens se historiese verwysingsraamwerk binne die verband van verbeelding (vgl. Kearney 1988: 107). Hy sien eerstens die rol van beeldskepping as 'n innerlike, eerder as 'n uiterlike aksie. Aristoteles is verder van mening dat beelde in meervoudige terme funksioneer as gevolg van uiteenlopende sensoriese belewenisse wat met die vertolking daarvan gepaard gaan.

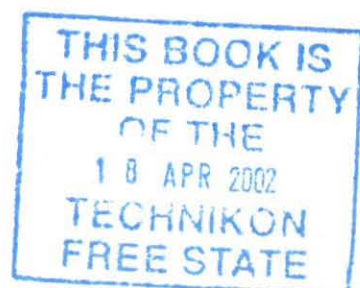
2.4 Die Middeleeuse, Renaissance en Barok verbeelding.

Gedurende die Middeleeue is die kunstenaar se verbeelding onderdruk deur die Christelike doktrines wat deur die kerk en die teokratiese gemeenskappe van hierdie tyd voorgeskryf is. Tydens hierdie tydperk word die kerk beskou as die enigste bevoegde instelling wat ondersteuning en aanmoediging aan die sosiale kultuur van Europa kon bied. Rome is byvoorbeeld as 'n onafhanklike staat bestuur deur 'n biskop wat as die spirituele leier beheer uitgeoefen het oor die verantwoordelikhede van die gemeenskap. Die Pous het andersyds die outoriteit en mag gehad om selfs konings en keisers te ekskommunikeer. Binne die raamwerk van hierdie stelsel was die kerk so invloedryk in die samelewing dat dit opsigself as die enigste liggaam geag is wat bevoeg was om kwessies aangaande kennis en kuns aan die gemeenskap voor te skryf (vgl. Tarnas 1991: 160).

In ooreenstemming met die Middeleeuse doktrines moes die inhoud van kunswerke op rasionele wyse en in terme van religieuse onderdanigheid geïnterpreteer word. Die gebruik van ikonografie was verder afgebaken en tot streng opvoedkundige didaktiese beginsels beperk. 'n Geabstraheerde vorm van uitbeelding is gebruik, sodat kunswerke nie deur die nabootsing van die werklikheid God as unieke Skepper van alles sou ontken nie (vgl. Gombrich 1972: 97).

Die gebruik van ikonografie was binne die Christendom opsigself as religieuse handeling beskou. Kunswerke se denkbeeldige kwaliteite is beperk sodat die toeskouer nie die kunstenaar se uitbeelding kon verwar met 'n ware realiteit nie. Die kerkvader Augustinus van Hippo (354–430 n.C.) het in dié verband beklemtoon dat God die enigste skepper van die werklikheid is. Binne die Middeleeue was die waarde van die kunswerk bepaal deur die kostes van die materiale, en die tegniese vakkundigheid waarmee kunstenaars hul materiale beheers het. Kunstenaars is deur gildes beheer en het bloot as ambagsmanne opgetree wat produktief kunswerke vir kommissies gekep het. Die kunstenaar bevind homself hiermee binne 'n milieu waar daar van hom geen inisiatief verwag word nie, aangesien selfs sy talent deur 'n spesifieke finansiële raamwerk beheer was (vgl. Van Den Berg 1986: 23). Die kunstenaar se verbeelding is dus as onvolkome beskou teenoor die almag van God as enigste skepper van die werklikheid. Kunstenaars kon dus geen besef vorm van hulself as individuele kreatiewe skeppers nie en was nie enigsin in 'n posisie om hul oorspronklike idees te laat geld nie.

Kuns produksie binne werkswinkels, was onder toesig van die gildes se hoofde of die kommissie heer se opdragte wat streng beheer uitgeoefen het op die aard van kunstenaars se produksie. Volgens Walter Cahn (1979: 5) was kunstenaars verplig om aan hierdie gilde sisteme te behoort. Binne die 11de en 12de eeuse Cluniacensiese kloosters was die illustrasie van kerk manuskripte en muurskilderye uitgevoer deur monnike. Die monnike het telkens saam vergader in die werkswinkels waar hulle manuskripte gekopieër en geïllustreer het. Die monnike het gedien as toesighoudende *meesters* oor die vakleerlinge en ambagsmanne. Die vakleerlinge moes streng by die voorgeskrewe reëls van tradisionele dissiplines van uitbeelding hou. Die ambagsmanne was meestal onbekend, terwyl sekere name en handtekening van monnike tot vandag toe bekend is aan ons (vgl. Van Den Berg 1986: 12-14).



Gedurende die Renaissance van die 14de eeu met die geleidelike verval van die gildes, het kunstenaars hul losgemaak van die roetines van 'n werkwinkel opset en het hulle in hul kunswerke toenemend van 'n meer individualistiese styl gebruik gemaak, byvoorbeeld Cimabue (c. 1240) en Giotto (c. 1267) (vgl. Wittkower 1961: 296). Die nuwer geslag professionele kunstenaar het nou prominensie verkry namate Da Vinci (c. 1412-1481), Michelangelo (1475-1564), en Raphael (1483-1520) in sekere kringe soms selfs hoër geag is as die Pous.

Die Renaissance kunstenaar het kunswerke geproduseer wat getuig het van wetenskaplike bemeestering van ruimte, anatomiese realisme, en die gebruik van lig en donker modulering om diepte aan te toon. Die Renaissance kunstenaar het skilderkuns gebruik om die toeskouer te betrek en direk deel te maak van die komposisie deur die aanwending van drie-dimensionele perspektief en ander pikturale strategieë om die werklikheid te weerspieël wat die toeskouer kon herken (vgl. Zeri 1986). Lineêre perspektief binne kunswerke is bestudeer in terme van die visuele persepsie van afstand (vgl. Gibson 1950). Die toeskouer se oog was die beginpunt, wat verbeeldingryke lyne geprojekteer het na die kunswerk se verdwynende agtergrond. Die kunstenaar het by wyse van die toeskouer se oogpunt objekte perspektiwies op die prentvlak weergegee (vgl. Berleant 1991: 57). Die Renaissance kunswerk was 'n kommunikerende dialoog tussen die kunstenaar en die toeskouer, waar die kunstenaar se motiewe verbeeldingryk deur die toeskouer geïnterpreteer is (vgl. Dubois 1988).

Kunstenaars van die klassieke eras is weldra sterk beïnvloed deur die Protestantse Reformasie in die Noorde van Europa. Die produksie van kunswerke vir die kerk en aristokrasie het terselfdertyd ook begin afneem (vgl. Van Den Berg. 1986: 5). Aangesien die kunstenaars nou nie meer gebind was aan die kerk en gildes nie, het hulle stelselmatig kompetisie begin ervaar van ander kunstenaars, en het hul opdragte begin uitvoer vir kliënte wat uit die ryk sosiale klasse afkomstig was. Binne die Renaissance getuig die kunswerke van wetenskaplike bemeestering en 'n naturalistiese uitbeelding van die werklikheid. Toeskouers moes die kunswerke

krities beoordeel (binne 'n kunstenaar-toeskouer dialoog) as geldige kopieë van die werklikheid (vgl. Bornedal 1996: 3).

Volgens publieke opinie is kunstenaars gedurende die klassieke eras meermale as eksentriek en eienaardig beskou, omdat die geniale kunstenaar gesien was as onvoorskryfbaar deur tradisie en kulturele konvensies (vgl. Bornedal 1996: 9). Kunstenaars wat die gilde spesialiteit verlaat het, wou die produksie van hul werk in afsondering beheer. Die Boheemse kunstenaar, wat in isolasie van die Barokse gemeenskap ontwikkel het, het nou na vore begin tree. Carravaggio (1573-1610), El Greco (c. 1541), Hals (1581-1666) en Rembrandt (1606-1669) wat obsessief was oor hul werk, het kunstenaarskap opsigself as 'n natuurlike gawe gesien (vgl. Smith 1989: 18). Hierteenoor het Giovan Battista Armenini egter beklemtoon dat kunstenaars hul onberispelike maniere en akademiese opvoeding moes handhaaf deur ongedissiplineerde optrede te vermy en dat hul nie bloot deur oorspronklikheid moes aandag trek nie (vgl. Wittkower 1961: 299). Omdat die onafhanklike kunstenaar verhewe, en in 'n seker mate vry was van die gemeenskap, kon hulle hulself nou ontdek. In dié verband word geredeneer dat kuns na aanleiding van hierdie opvatting in die plek van religie gestel is.

Binne die kunswerke van die Barok verval die voorskriftelikheid van visuele omskrywings, en word daar van die toeskouer verwag om konstant sy visie te herformuleer sodat hy die kunswerk kan waarneem vanuit die verskeie oogpunte wat die kunstenaar bied. Hierdie soort ingesteldheid word weerspieël in Jan Vermeer (1632-75) se uitbeelding van die onderwerp in sy kunswerk getiteld *An Artist in His Studio* (1665) (figuur 1). Vermeer beeld in hierdie skildery 'n toneel uit van 'n kunstenaar by sy esel wat besig is om 'n model te skilder. Die kunstenaar se identiteit, soos sy motiewe is onsigbaar omdat hy van agteraf deur die toeskouer waargeneem word. Die kunstenaar bied hiervolgens as't ware vir die toeskouer insig tot sy skeppingsproses, aangesien die toeskouer die posisie inneem waar die werklike kunstenaar sou staan. Hiermee bevind die toeskouer homself dus in die posisie van die skepper asof hyself besig is om die kunswerk te skep en dus ook

besig is om die meersinnige konteks en betekenis van die kunswerk te formuleer (vgl. Tashiro 1973: 56). Hiervolgens word die bevoegdheid van die kunstenaar as alleenskepper as't ware deur die toeskouer misken en word die toeskouer die geleentheid gebied om sy eie kreatiewe verbeelding aan te wend in dié beoordeling van die kunswerk.

Na aanleiding van die opkoms van die middelklas in Europa en akademiese institusie (tussen 1715-1789), is die beheer van kunstproduksie toenemend geassosieer met professionele akademiese instellings. Kunstenaars was onderworpe aan die dissiplines en standaarde van die kuns akademies. In hierdie opsig is 'n vorm van didaktiese kuns by wyse van estetiese definisies, tegniese formules en teoretiese debatte voorgeskryf. Met die ontstaan van die *Royal Academy of Arts* in 1768 is die kunstenaar se werk beheer deur akademiese tradisies en reëls van uitbeelding wat die studente nougeset moes navolg (vgl. Kristeller 1951: 495-527).

Kunstenaars se kreatiwiteit is verder gedurende hierdie tydperk deur 'n publieke verbruikersmark, gallerye en museums gemanipuleer (vgl. Van den Berg 1986: 20). Aan die einde van die 18de eeu het die akademie as instelling drasties verander namate sommige romantiese skrywers soos die Duitse letterkundige Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) in sy essay getiteld *Von Deutscher Baukunst* (1772) die kwessie bevraagteken het of dit werklik moontlik was om kuns te onderrig.

2.5 Romanties-idealitiese verbeelding

Binne die 18de en 19de eeu het kunstenaars begin wegbreek van die kunsakademies. Vir die Romantici was die kunstenaar nie meer 'n nabootser nie; trouens, die begrip *mimesis* verdwyn in die tyd van die Romantiek uit die diskussie oor kuns. M.H. Abrams toon in sy boek *The mirror and the lamp* (1971) dat die

Romantici die beeld van die spieël (wat nabootsing en passiewe weergawe impliseer) vervang het met die beeld van die lamp (wat uistraal, lig gee en verhelder). Vir die Romantici is die kunste nie *mimesis* nie, maar *creatio* (skepping). Verbeelding het, naas *vryheid*, die belangrikste begrip van die Romantiek geword. Hiermee is aangevoer dat verbeelding die kunstenaar in staat stel om 'n nuwe wêreld te skep; om iets nuuts tot stand te bring, net soos God. Hierdie verbeeldingswêreld is nie 'n floue nabootsing of 'n vervalsing van die werklikheid beskou nie, maar juis as die beste, die wesentlike, en eintlike realiteit. Die kunstenaar is beskou as verhewe bo die mensdom, en vervreem van die samelewing waar hy in isolasie kunswerke skep. Die kunstenaar het homself van die mimetiese heruitbeelding van die werklikheid verwyder en met uitbeeldings vorendag gekom wat nog net in sy subjektiewe verbeelding bestaan het. Die Romantiese kunstenaars het verder emosie en intuïsie as verhewe bo die rasionele denke van die klassieke eras geag en was van mening dat rasionele denke kritiese areas van die belewenis van kunswerke verwaarloos het.

Tydens die 18de eeu word natuurwetenskap gebaseer op wiskundige, asook kognitiewe sisteme. Die Skotse filosoof David Hume (1711-1776) en die Britse filosoof Edmund Burke (1729-1797) wou 'n universele standaard vir smaak vasstel in terme van die beoordeling van kunswerke deur die toeskouer. Omdat toeskouers se beoordeling van kunswerke wissel van persoon tot persoon, word hierdie beoordeling beskou as 'n finale respons wat realiseer op 'n persoonlike vlak (vgl. Bornedal 1996: 37).

Binne die Romantiek is die menigte intensies en plurale betekenis van kunsuitings, soos veral die digkuns beskou as onbegrensde suggestie van betekenis (vgl. Aneschi 1959: 25). Die implisiete "ope" werk kan hiervolgens dus op verskeie maniere vertolk word, soos in die digkuns waar die woorde op 'n veelvoed van moontlike betekenis kan dui wat van leser tot leser verskil (vgl. Eco 1989: 25). Die informele "ope" werke wat gedurende hierdie tyd op die voorgrond begin tree het, het impliseer dat toeskouers deur die verbeeldingryke herroeping van hul

bestaande en voorspelbare ervaring op kunswerke begin staatmaak het om nuwe verbeeldingryke ervarings te ontdek en te te verklaar.

Die Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) het in sy essay getiteld *Critique of pure reason* (1781) aangevoer dat die estetiese oordeel van werklike objekte binne die natuur. Volgens Kant se bekende beskouing behels die menslike verbeelding 'an art hidden in the depths of nature' (vgl. Kearney 1991: 1). Hiermee is verder redeneer dat kunstenaars se estetiese idees, wat geformuleer word deur hul eie subjektiewe persepsie van die wêreld, die kunswerk se inhoud verwyder van die natuur, en op dié manier 'n unieke werklikheid tot stand bring gelykstaande aan dié wat in die natuur aangetref word (vgl. Kant 1964: 24). Binne die moderne era van die 19de eeu het die verbeeldingryke *Avant-garde* kreatiewe mens op die voorgrond getree as 'n bron van innovasie en oorspronklikheid wat deur sy kreatiewe verbeelding homself vrygestel het van die alledaagse lewe en konvensies. Kragtens sy kreatiewe verbeelding is die kunstenaar beskou as verhewe, goddelik, 'n profeet, maar ook verhewe bokant die gemeenskap. Hierdie vooruitstrewende rol van kunstenaars het gepaard gegaan met die industriële en tegnologiese vooruitgang binne die beskawing, en het die verskyning van die goue eeuse Bourgeoisie tot gevolg gehad (vgl. Woodward 1980: 153).

2.6 Eksistensialisties-Modernistiese verbeelding

Eksistensialisme is afkomstig van 19de eeuse Romantiese idealisme wat deur die mens gesien is as 'n bron van alle waarheid wat oorspronklike vorme skep sonder historiese verwysing (vgl. Kristeller 1951: 21). Met die opkoms van die Westerse Bourgeoisie van die 20ste eeu het 'n vorm van self skeppende waarheid ontstaan waarvolgens die mens sy onafhanklikheid van die gemeenskap verklaar het en homself as verhewe bo die gemeenskap beskou het. Hierdie nuwe onafhanklikheid het grootliks verskil van eertydse Feodale gemeenskappe, wat die mens gesien het as onderdanig aan die bestaande hierargie. Volgens Romanties- idealistiese

sienings word die subjektiewe onafhaklikheid van die individu as 'n vryheid preordinasie beskou. Hiervolgens kon die individu (verwyder van sosiale bemiddeling) selfverwesenliking nastreef deur die aanwending van die kreatiewe verbeelding as bevryding van die hierargiese beheer.

Die Duitse filosoof Martin Heidegger (1889-1976), argumenteer dat hierdie Bourgeoisie kuns-utopia egter in 'n teenoorgestelde uitbeelding van die werklike ontaard het, wat die statiese, beperkte orde van die hierargie misken het en slegs vryheid kon bied binne die beperkte raamwerk van hierdie utopia (vgl. Heidegger 1962: 177). Die Bourgeoisie voorsien dus op 'n outoritêre wyse aan die individu se humanisme, stel hom vry van die eksterne gebondenheid en bied hom interne verbeeldingryke vryheid.

Die Skotse filosoof David Hume (1711-1776) sien subjektiewe representasie, wat deur die sintuie voortgebring word, as slegs 'n geestes kopie van die werklikheid wat 'n fiktiewe permanente kultuur word, naamlik 'n kultuur wat dien as 'n illusionêre fantasie (vgl. Deleuze 1973: 41-47). Hierdie subjektiewe fantasie word deur die mens en die kunstenaar gemanipuleer deur verbeelding, wat 'n fiktiewe collage word van die wêreld. Hume verklaar verder na aanleiding van sy empiristiese beskouing dat die verbeelding fiktiewe nabootsings voortbring (vgl. Sokolowski 1963: 200-3). Hume verwys soos Plato na kunstenaars as leuenaars wat die werkheid deur verbeelding as 'n fiktiewe werklikheid uitbeeld (vgl. Hume 1888: 121; Abrams 1971: 164).

Die Deense filosoof Soren Kierkegaard (1813-1855) het hierdie outoritêre eienskappe wat die bourgeoisie gemeenskap aan die kunstenaar toegesê het verwerp en was van mening dat die kunstenaar vir die toeskouer *incognito* ('n onbekende figuur) moes wees sodat hy nie die toeskouer se ideale kon voorskryf nie (vgl. Kearney 1988: 203). Die Duitse filosoof Frederic Nietzsche (1844-1900) is verder van mening dat ook God as outoritêre figuur in die moderne kultuur verval het na aanleiding van die mens se vrysinnige strewe na selfopenbaring as 'n

kreatiewe bron van waarheid (vgl. Nietzsche 1974: 181-182). Nietzsche verheerlik verder die kunstenaar wat die veelvoudige kompleksiteit van menslike bestaan uitbeeld. Hiermee word aangevoer dat die eksistensialistiese mens nie meer absolute waarhede skep nie, omdat dit verval het en nou ontstaan het as mites van persoonlike fiktiewe waarhede (vgl. Camus 1955: 87; Winner 1982: 54).

Die Duitse filosoof Edmund Husserl (1859-1938) het in sy *Ideas* (1962: 59-66) verklaar dat hierdie fiktiewe waarhede aan die mens kennis bied. Die Franse filosoof Jean Paul Sartre (1905-1980) sien hierdie fiktiewe waarhede as 'n onwerklikheid - dit wil sê 'n verbeeldingryke wêreld. Sartre (1972: 18) argumenteer verder dat dit dus vir die toeskouer van kunswerke van belang is om die intensie van die uitbeelding te ag as verbeeldingryke fiksie van die kunstenaar. Hiermee word geredeneer dat hierdie persepsie van die kunstenaar dan die verwysingsraamwerk van die toeskouer kan verryk omdat dit die kunstenaar se eie waarhede simuleer en dus waarheid opsigself op spontane wyse genereer. Aangesien verbeelding, sowel as persoonlike waardesisteme egter van mens tot mens verskil, mag dit volgens Sartre (1972: 18) verwys na die nietigheid van absolute waarhede wat deur kunswerke voortgebring word. Die mens verwerp hiervolgens die werklike realiteit in sy strewe na 'n verbeeldingryke utopia wat slegs in die persoonlike begeerte van die self, as 'n fiktiewe onwerklikheid bestaan (vergelyk 2.3). Hierdie ideale verbeeldingryke bestaan is egter nie bereikbaar nie en word inderwaarheid 'n fiktiewe werklikheid. Die mens skep volgens Sartre (1948) deur sy subjektiewe verwysing 'n werklike bestaan waarvoor hy eties verantwoordelik is, en verklaar dus hiermee sy onafhanklike keuses wat alle eksterne seggenskap verwerp. Sartre besef egter dat hierdie individualistiese outoriteit van die mens hom vervreem van die wêreld en humanisme.

2.7 Modernistiese mediatisering: die “kwyning” van die verbeelding

In 1912-1913 het die Franse skilder Georges Braque (1882-1963) en Pablo Picasso (1881-1973) koerantuitknipsels in hul collages ingesluit en het hul hiermee die media direk deel gemaak van die beeldende kunste. Die fisiese voorkoms van die werk was kommersieel en onpersoonlik. Marcel Duchamp het hierdie benadering verder gevoer deur gebruiksobjekte as 'ready made' kunswerke uit te stal wat só die idee van 'n verbeeldingryke kunstenaars-nuutskepping nietig verklaar het. Duchamp (1887-1968) voorspel in hierdie verband die einde van die kreatiewe verbeelding wat voortgebring word deur kuns wat realiteit naboots en sodoende ditself as realiteit weerspreek (vgl. Kearney 1988: 254).

Andy Warhol (1928-1987) was een van die bekendste Pop kunstenaars wat deur sy aanwending van die sistekerm drukproses honderde reproduksies van produkte van die moderne massakultuur gemaak het. Uit geleedere van die “hoë” kuns kultuur is hierdie werke veroordeel as onpersoonlik en onoorspronklik, en is dit beskou as 'n standaard of norm van 'n kommersiële bestaan en kultuur. Die tegniek was ekonomies en vinnig en is tekenend van die drastiese verandering van 'n hoë kuns kultuur na 'n kulturele kunsindustrie. Deur middel van hierdie werkwyse kon alle 'ready-made' beelde produseer word in reekse - by wyse van massaproduksie wat oorspronklike geloofwaardigheid vervang het. Postmodernisme het 'n era ingelei waartydens die groei van die massamedia die toeskouer se idee van die werlikheid gevorm het (vgl. Warhol 1975: 7).

Warhol (1975: 10) is van mening dat kuns 'n meganiese massa produseerbare kommoditeit geword het. Hy toon verder dat kontemporêre kuns beïnvloed is deur die opkoms van die grafiese revolusie, byvoorbeeld fotografie, elektroniese drukprosesse, film, televisie, ensomeer. Die ontstaan van die tegnologiese beeld het ook die psigiese bewussyn van die mensdom gekoloniseer, deur die media industrie as 'n herprodusering van realiteit. Die Duitse kritikus Walter Benjamin

(1892-1940) bevraagteken die oorspronklikheid van só 'n kunswerk deur sy standpunt dat beeldmateriaal as 'n herproduksie van die historiese verwysing beskou kan word. Soos die meeste kommoditeite van die massamedia, het die gemediatiseerde kunswerke bloot 'n verbruikersprodukt geword wat op narsissistiese wyse deur die toeskouer gemanipuleer word (vgl. Benjamin 1973: 108).

Die mens lewe vandag binne 'n 'globale gemeenskap', wat deur die uitbreiding van die kommunikasie media teweeg gebring is, byvoorbeeld die massamedia en die internet. Die gemeenskap word op soortgelyke wyse deur die eietydse inligtingstechnologie beïnvloed en verander as wat die Industriële Revolusie die gemeenskap aan die begin van die 20ste eeu verander het. Die massamedia word die moderne mens se bron van informasie waarop hulle hul bestaan baseer. In hierdie verband het veral die Amerikaanse ideologie gedien as dominante bron vir TV programme, films, advertensies, asook kommunikasie sisteme. Die werke van Duchamp en Warhol bevraagteken die unieke skepping van die hierargiese realiteit deur hul aanwending van die massageproduseerde werk wat na geen historiese oorspronklike verwysing nie, en dus ook nie as 'n oorspronklike nuutskepping beskou kan word nie.

Aan die einde van die sewentigerjare het kommersiële kuns meer prominent geword namate die kunstenaars hulself verlustig het in die tegnieke en materiale van die populêre verbruikerskultuur, byvoorbeeld Claes Oldenburg se Mickey Mouse, Warhol se Coca-Cola reeks, Roy Lichtenstein se opgeblaaste strokiesprente; asook Robert Rauschenberg se herskeppings van Goya, Delacroix en Velasquez se kunswerke (vgl. Kearney 1988: 346).

Binne die raamwerk van massageproduseerde produkte is die ontvanger en die sender onbekend aan mekaar, en bestaan daar geen persoonlike kontak tussen hulle nie. Binne die raamwerk van kommunikasie tussen kunstenaar en vertolker, is vertolkers se respons op dieselfde manier onderhewig aan die bestaande houdings, waardes en stereotipes van die toeskouer. Eweneens kan twee persone dieselfde

koerantberig lees en kan elkeen die inhoud daarvan as regverdiging van hul eie standpunt beskou (vgl. Berki 1977: 45).

2.8 Postmodernistiese reprodusering: die “siekte” van die verbeelding

Die postmoderne beeld is vir die Franse filosoof Jacques Derrida (*b.* 1930) verwyder van enige outoritêre oorsprong van die kunstenaar en verwys slegs na 'n anonieme spel van beelde en uitbeeldings (vgl. Derrida 1980: 155). Hiervolgens word getoon dat postmodernistiese uitbeelding blyk asof dit slegs as 'n spel van herproduksie van beelde beskou kan word. Soos die premoderne style se identifisering van die beeld as 'n weerspieëling van die realiteit (binne Plato se *Republiek*), en die modernistiese kreatiewe nuutskepping, behels die postmoderne siening 'n herproduksie by wyse van oneindige vermenigvuldiging van beelde deur middel van 'n oppervlakkige, onpersoonlike vorm van aanduiding.

Deur die herprodusering van die werklike realiteit word die nabootsing onskeibaar van die werklike en word dit deur middel van die massamedia van die individu vervreem. Hiermee verval oorspronklike uitbeelding deur kunstenaars en word dit vervang deur 'n onpersoonlike vervalsing (vgl. Gallo 1986). Dit is byvoorbeeld asof nuusberigte opgevoer word deur akteurs. Binne die huidige kultuur is dit asof nabootsing meer oortuigend is as die ware realiteit - gegewe dat die elektroniese media naamlik televisie, film en radio voorwaardelik oorspronklike waarheid vervang en dit denkbeeldig *ad infinitum* op meganiese wyse herproduseer. Die kreatiewe humanistiese verbeelding word dus vervang deur 'n onpersoonlike verbruikersistiem van vals uitbeeldings asook 'n hervertolking van kulturele tradisies. Jean Baudrillard (vgl. Crowther 1993b: 191) verwys na die simuleringsproses waarvolgens die werklikheid deur die media herskep word as 'n hiper-realiteit. Hy argumenteer dat hierdie nagebootste realiteit beheer word deur die norme en stereotipes van die massamedia. Baudrillard beklemtoon verder die

weersprekende aard van die massamedia wat opsigself by 'n voortdurende proses van herhaalde analise betrokke is en vasgevang is in 'n doolhof van self-refleksie en selfbespotting (vgl. Hassan 1971: 256). Baudrillard verwys eweneens na herstrukturering wat binne die huidige kultuur ontaard in 'n mimesis van media beeldmateriaal wat selfweerspreekend van aard is deur die uitbeelding van alreeds-uitgebeelde vorms (vgl. Crowther 1993b: 196).

Verskeie postmoderniste redeneer dat die optiese beeld die werklike weerspieël, en dat hierdie beeld as 'n realiteit beskou word. Hiervolgens word die wêreld wat deur die media voorgehou word as die werklike wêreld, deur die massamedia herproduseer. Die realiteit word hiermee as onskeibaar van die uitbeelding daarvan beskou binne 'n raamwerk waar die oorspronklike met 'n namaaksel vervang is. Die Postmoderne tydperk is tekenend die dood van menslike verbeelding en die kunstenaar se funksie as 'oorspronklike' skepper van betekenis het tot niet gegaan (vgl. Kearney 1988: 253).

Volgens Jacques Derrida (1980: 154-5) is dit kenmerkend van die postmodernisme dat dit by wyse van simbole 'n narratiewe spel speel met die verbeelding van die toeskouer. In sy essay "*The Postcard*" wat handel oor die gekommersialiseerde kultuur vergelyk Derrida die postmoderne gesteldheid met 'n kommersiële poskaart wat vrylik deur die kommunikasiekanale beweeg sonder 'n bestemming. Hievolgens word geredeneer dat 'n boodskap wat gestuur word nie meer oorspronklik deur die sender aan die ontvanger oorgedra word nie, maar eerder bekou kan word as 'n massa van gedupliseerde narratiewe sonder 'n definitiewe oorsprong. Die produktiewe skepper van oorspronklike betekenis se funksie word hiermee vervang deur dié van die '*bricoleur*', naamlik iemand wat rondspeel met fragmente van betekenis wat hy nie self geskep het nie (vgl. Kearney 1988 : 13). Dit is bykans asof die betekenis ontaard het in die voorkeure van die toeskouer.



Die postmoderne kunstenaar word 'n deelnemer aan 'n spel van simbole; hy bevind homself as 'n anonieme figuur binne 'n milieu van beelde wat hy kan simuleer en herproduseer soos wat hy wil (vgl. Kearney 1988: 294).

3. Hermeneutiese interaksie as moontlike geneesmiddel van die verbeelding

'n Sentrale vraag wat voortspuit uit die voorafgaande historiese oorsig, is of Plato se veroordeling van die kunstenaar as mimetiese skepper nie moontlik geldig is nie. Het mimesis, en die gebrek aan artistieke verbeelding wat daaraan gekoppel word, nie maar net bloot weer gedurende die Postmodernisme in 'n nuwe gedaante verskyn nie? Gegewe hierdie Postmodernistiese verval van die kunstenaarsverbeelding, bestaan die vraag verder of die kunstenaar se toename in status vanaf nederige ambagsman (Middeleeue), na individualis (Renaissance), na boheem (Barok) en uiteindelik na goddelik profeet (Romantiek) enigsins 'n getroue weerspieëling kan wees van die kunstenaar se verbeeldingsvermoëns.

Aangesien dit uit die historiese oorsig blyk dat die kunstenaar nie as alleenskepper enige aansprake op die verbeelding het nie, bestaan die vraag of die Postmodernistiese verbeelding nie moontlik juis tot wasdom kom binne die interaktiewe verbeeldingryke wisselwerking tussen kunstenaars en toeskouers nie. Die historiese oorsig het immers getoon dat die status van die toeskouersverbeelding in belangrikheid toegeneem het vanaf 'n nederige onderhorigheid aan Christelike doktrines (Middeleeue), na 'n kommunikerende dialoog met die kunstenaar (Renaissance) en die uiteindelijke prominensie van die vertolker as privaat opdraggewer (Barok). Gegewe dat die interaktiewe verhouding tussen die kunstenaar en vertolker versteur is deur die goddelike, profetiese en kreatiewe rol wat eensydig tydens die Romantiek aan die kunstenaarsverbeelding toegedig is, word die hipotese gestel dat die versteuring van hierdie verhouding juis

aanleiding gegee het tot die geleidelike agteruitgang en verval van die artistieke verbeelding gedurende die Postmodernisme.

In die bespreking wat volg, gaan moontlike strategieë ondersoek word waarvolgens die verbeeldingryke interaksie tussen kunstenaars en toeskouers bewerkstellig kan word, ten einde vas te stel of artistieke verbeelding nie juis binne hierdie verhouding realiseer nie. Vervolgens sal getoon word op welke wyse hierdie strategieë in die praktiese komponent van hierdie navorsing toegepas is.

3.1 Dood van outoratiewe verbeelding: Lank lewe die kunsresepteur.

Die Franse literêre kritikus Roland Barthes (1915-1980) was een van die mees prominente teoretici wat deur middel van sy semiotiese ondersoek gepoog het om so volledig as moontlik rekenskap te gee van al die variasies van betekenis wat deur kommunikasie moontlik gemaak word. Hiermee is gepoog om naas die direkte verwysing wat in kommunikasie voorkom ook al die konnotasies voortspruitend uit die tekens wat as kommunikasiemiddele gebruik word, in ag te neem. In sy latere werk het Barthes toenemend op die rol van die leser klem gelê, en die subjektiwiteit van die leser benadruk. In hierdie verband het hy die denkbeeld weerlê dat 'n teks oor slegs 'n enkele gevestigde, "korrekte" interpretasie beskik. Barthes het verder 'n onderskeid getref tussen leestekste en skryftekste. Leestekste is konvensioneel en vereis selgs een gepaste leesersinterpretasie. By skryftekste daarenteen, is die leser meer kreatief en word die leser as't ware 'n medeskrywer en skepper van betekenis. Met verloop van tyd het Barthes al hoe sterker gereageer teen die "objektiewe" interpretasies van die vroeë teksgerigte benaderings, en het hy toenemend 'n persoonlike verhouding tussen die leser en die teks beklemtoon.

Barthes (1977: 142) toon in sy essay '*The Death of the Author*' dat literêre werke dikwels deur 'n leser vertolk word as 'n onpersoonlike spel van simbole, en

Meermale nie vir lesers dui op 'n uiting of stelling wat van die outeur alleen afkomstig is nie. Daarmee is die leser vry om sy/haar eie betekenis te skep. Hy is in dié verband van mening dat die media van die huidige kultuur nie meer gesentreer is rondom die outeur as persoon, sy lewe, en sy smaak nie (vgl. Barthes 1977: 143). Volgens Barthes (1977: 39) is alle beelde meersinnige aanduiers wat die toeskouer op 'n individuele geestesvlak formuleer. Vervolgens sien Barthes (1977: 142) die visuele teks van die massamedia nie as uitdrukking wat aan 'n bepaalde outoratiewe figuur of alleenskepper toegesê kan word nie, maar eerder as 'n onpersoonlike linguïstiese spel van simbole en ikonografie. Hiervolgens kan die afleiding gemaak word dat die nuwe lewe van die teks die kunstenaar as outoratiewe figuur vervang. Die toeskouer oorskry dus die funksie van die outeur en ervaar die meersinnige fragmentasie van verstrooide moontlike betekenis. Hierdie denkwysse staan volgens Crowther (1997: 195) in skrilte kontras met die Romantiese teorieë van die 19de eeu waarvolgens die individuele kunstenaar as verwyderd van interaksie met die toeskouer geag is. Ten einde 'n geloofwaardige en getroue uitbeelding van die realiteit te skep, is die kunstenaar daarop aangewese om 'n verbeeldingryke teks te gebruik om die leser te oorreed van die oorspronklikheid daarvan.

Barthes (1977: 46) redeneer dat enige outoratiewe onderneming, as 'n oorspronklike en unieke uitbeelding, gebaseer word op reeds bestaande idees wat die toeskouer op 'n persoonlike manier interpreteer. Crowther (1993b: 199) toon in dié verband dat die werk van Julian Schnabel (geb. 1951) en David Salle (geb. 1952) 'n goeie voorbeeld is van die wyse waarop postmoderne kunstenaars reeds bestaande idees implementeer deur hul eklektisistiese benadering van die inhoud en die vermenging van persoonlike ideologieë wat in 'n enkele komposisie gekombineer word (vergelyk figuur 2 en 3).

Umberto Eco (1979: 195) se beklemtoning van die leser se rol sluit aan by die opvattinge van Barthes. Die onderskeid wat Eco tref tussen "ope" en "geslote" tekste, stem andersyds grootliks ooreen met die onderskeid wat Barthes tref tussen

lees- en skryftekste. Eco wys daarop dat taalkommunikasie volgens 'n kode geskied en van toepassing is op 'n taalsisteem van reëls of konvensies, wat uit 'n ingewikkelde hiërargie van subkodes bestaan. Subkodes is dikwels kultuurgebonde en ontstaan wanneer 'n teken met verskeie betekenisfasette konsekwent op 'n bepaalde wyse deur die lede van 'n sekere groepering uit die samelewing geïnterpreteer word. Hiermee word getoon dat subkodes dinamies is en vir die een groepering 'n assosiasie genereer wat vir 'n ander iets anders beteken.

Die interpretasie-rol van die toeskouer by kunswerke behels 'n aktiewe konstruksie van moontlike betekenis wat in die kunswerk vervat word. Toeskouers gebruik hul algemene kennis en ervaring van die werklikheid, asook hul vorige ondervinding met betrekking tot kunswerke om die betekenis agter die visuele teks en assosiasies wat met onderskeie kunswerke gepaard gaan, op te klaar. Hierdie ervaring en vorige ondervinding word aangewend om die meersinnige inhoud van kunswerke deels tot konvensionele- en kulturele stereotipes te reduceer (vgl. Winner 1982: 266). Wat duidelik is, is dat die rolverandering van die kunstenaar as oorspronklike skepper van betekenis, deels vervang word met die aktiewe vertolkings of "skeppingsproses" van die toeskouer. Toeskouers se soeke na sinvolle tekste wat met hul eie verwysingsraamwerk vereenselwigbaar is, realiseer wanneer hul fokus op die assosiasies waarmee die kunstenaar verbindings maak met die werklikheid. Toeskouers is in hierdie opsig betrokke by die naspeuring van die "ope" betekenis van die visuele teks, en onderwerp hierdie teks aan konstante herformulering na aanleiding van hul individuele en persoonlike interpretasies (vgl. Winner 1982: 274). Die moderne kunste, wat volgens sekere kritici reeds sy oorsprong gehad het in die Renaissance, wou die kompleksiteit van die werklikheid weergee deur te fokus op die eklektisistiese en veelsinnige begrip van die werklikheid (vgl. Tashiro 1973: 54). Hierdie veelduidige betekenis van kunswerke hou onder andere verband met Leonardo Da Vinci se toepassing van *sfumato*. Deur middel van sy wasige en dowwe uitbeelding van die Mona Lisa se glimlag, bied Da Vinci byvoorbeeld aan die toeskouer die geleentheid om te besluit oor die uitdrukking op haar gesig. Omdat die emosionele en subjektiewe herkenning van

elke individuele toeskouer verskil, is dit asof die toeskouer die besluit gebied word om te beslis oor die inhoud en konteks van die kunswerk. Die rolverandering tussen kunstenaars en toeskouers as medeskeppers van betekenis word eweneens 'n "ope" debat soos wat dit deur Jan Vermeer in sy kunswerk getiteld *An artist in his studio* (1665) te kenne gegee word (vergelyk 2.4). As mede skepper aan die kunstenaar se "ope" inhoud, neem die toeskouer dus deel aan die verbeeldingryke konstruksie van betekenis en begrip binne kunswerke.

3.2 Hermeneutiese interpretasie as sin van die werklikheid

'n Alombekende feit wat leerlinge reeds in hul vroeë skoolloopbaan te wete kom is dat daar verskeie vorme van kennis bestaan wat nie noodwendig op eksperimentele of empiriese vlak verwerf word nie. Hieronder resorteer byvoorbeeld vakdissiplines soos die geskiedenis, tale, letterkunde, ekonomie en kuns. Die mens het ook reeds sedert die antieke oudheid besef dat daar baie ander soorte kennis bestaan, naamlik 'n ander soort wetenskap wat nie noodwendig iets met eksperimente en empiriese toetsing te make het nie. Ou geskrifte soos byvoorbeeld die Bybel kan volgens Eco (1990: 11) onder hierdie vorm van kennis gekategoriseer word. Hierdie ou geskrifte is van groot belang en betekenisvol, maar is meermale uiters moeilik om te verstaan. Dit is dikwels oorspronklik in 'n taal geskryf wat nie noodwendig vir die breë gemeenskap toeganklik was nie - die Bybel byvoorbeeld in Hebreeus en Grieks. Ten einde sodanige tekste te begryp is dit noodsaaklik om die boodskap daarvan oor te dra in terme van 'n eietydse waardestelsel. Die teks maak 'n appél op die mens, wat beteken dat dit nie net gehoor en begryp moet word nie, maar dat die mens daarop sal reageer en dit sal uitleef.

Die bestaan van hierdie breër beeld van die wetenskap kan teruggevoer word na Hermes, die boodskapper wat die woorde van die Griekse gode vir die mense moes interpreteer. Hy moes dit wat buite menslike begrip geleë was, vir die mense sê of *uitdruk*, vir hulle uitleë of *verklaar* en vir hulle *vertaal*. Hierdie drie fasette bly steeds

belangrik in dié tradisie, wat die *hermeneutiese* tradisie genoem word, en uiteraard ook van toepassing is op die vertolking van kunswerke. Soos die antieke geskifte is die kunswerk geweldig betekenisvol, maar tog moeilik om te verstaan buite die konteks van die kunstenaar se motiewe. Kunswerke omvat gewoonlik die persoonlike persepsie van die kunstenaar, en is vir die individuele toeskouer 'n totaal vreemde wêreld. Die kunswerk as 'n hermeneutiese entiteit, slaan 'n brug tussen twee tradisies, wat dikwels fel in botsing met mekaar staan. Ons ken dit beter as die tradisie van die geesteswetenskappe en die natuurwetenskappe. Maar die een kan nie bestaan sonder die ander nie. Daarvan is die kunswerk 'n bewys: dit funksioneer enersyds deels op grond van rasionele beginsels, maar kan andersyds nie interpreteer word sonder 'n taal, 'n koderingstelsel binne die kunswerk nie (vgl. Barthes 1977: 19). Daar word dus aangevoer dat die kunswerk 'n appél op sy leser maak, maar moeilik verstaanbaar is binne hierdie interpretasieproses.

Kunswerke en beeldskeppings wat optree as waarneembare entiteite word deur die mens tot stand gebring as uitbeeldings van die werklikheid. Belangrik is die veronderstelling dat die kunswerk nie in isolasie bestaan nie, maar deel is van 'n kommunikasieproses waarin vier elemente onderskei kan word volgens Jakobson (aangehaal deur Van der Merwe *et al.* 1990): die kunstenaar, 'n kunswerk, 'n toeskouer en die samelewing waaraan elke individu behoort. In ooreentemming met hierdie eenvoudige model van die kommunikasieproses kan redeneer word dat die *kunstenaar* as die sender optree wat die kunswerk (*teks*) aan 'n ontvanger (*toeskouers*) stuur. Ten einde te verseker dat die kommunikasieproses effektief sal realiseer, is dit noodsaaklik dat die sender en die ontvanger 'n sekere *kode* sal deel (byvoorbeeld die taalkode Afrikaans of die kuns akademiese kode van Modernisme) op 'n soortgelyke manier as wat senders en ontvangers byvoorbeeld die Morsekode deel. Ten slotte is daar 'n *kanaal* of medium nodig (die kunswerk) waardeur die kommunikasie tussen die sender en die ontvanger bewerkstellig word.

Die term hermeneutiek het tans steeds drie duidelik onderskeibare betekenis. Hermes moes eerstens die gode se woorde sê, verkondig of *uitdruk*. Hierdie betekenis lê klem op die ekspressiewe en performatiewe aspek van teks binne kunswerke, asook die seggingskrag van die woord of die beeld. Hermes moes tweedens die gode se woorde *vertaal* in menslike taal. Vertaling in dié verband behels baie meer as net 'n blote oorsit vanaf een taal na 'n ander: die boodskap van die Heilige Skrif moes byvoorbeeld ook oorgedra word vanaf 'n eertydse kultuurkonteks na 'n kulturele raamwerk wat huidiglik van krag is. Hermes moes derdens die gode se woorde *verduidelik* aan die mense deur helder te maak wat duister was, om bekend te maak wat onbekend was, ensomeer (vgl. Van der Merwe 1990: 8).

3.3 “Ope” kunswerke as hermeneutiese strategie

“Ope” kunswerke ontstaan as gevolg van die meersinnige kompleksiteit van die werklikheid wat dit onmoontlik maak om definitiewe begrip vas te vang. Die hermeneutiese wisselwerking tussen die kunstenaar se verwysingsraamwerk, en die verbeeldingryke verifieëring van die toeskouer se interpretasie, maak albei verantwoordelik vir die skepping van begrip binne kunswerke.

Die Amerikaanse filosoof John Dewey (1859-1952) verwys na kunswerke as kulturele artefakte wat persoonlike ondervindings, feite en waardesisteme van verskillende gemeenskappe bevat (vgl. Dewey 1934: 194-195). Die toeskouers van hierdie artefakte (uitbeeldings) gebruik persoonlike opvattinge om die betekenis daarvan te vergelyk met hul individuele oordeel om só die inhoud van die kunswerk te formuleer. Op hierdie wyse word die subjektiewe omskrywing van die kunstenaar se motiewe gevolglik verder deur die produktiewe verbeelding van die toeskouer verruim en is toeskouers betrokke by die vestiging van surplus betekenis (vgl. Crowther 1993a: 67-68).

Toeskouers van kunswerke word in samehang met die verloop van die geskiedenis onder verskillende sosiale groeperinge gevestig en gekondisioneer. As daar aanvaar word dat resepsie van kunswerke aan 'n spesifieke groep, met 'n spesifieke smaak vir kuns gekoppel kan word, kan daar eweneens aanvaar word dat onderskeie groeperinge oor verskillende kulturele kodes van artistieke vertolking beskik wat hulle op bepaalde maniere manipuleer, en dat lede van hierdie groeperinge hul toegang tot hierdie kodes met wisselende vlakke van kundigheid kan gebruik (vgl. Bryson 1994: 74).

Persepsie kan dus binne die visuele kunste beskou word as 'n veranderende historiese verskynsel waar uitbeeldings beïnvloed word deur kulturele en tradisionele bemiddeling van formele aspekte, stereotipes en ontwerp, konvensie, asook deur toeskouer verwagtinge en ideologie, wat ikonografies deur die kunstenaar weergegee word (vgl. Bourdieu 1968: 587-612). Gibson (1971: 34) definieer uitbeeldings verder as ikoniese artefakte en sosiaal-bemiddelde kommunikasie-objekte wat uitdrukking gee aan visuele informasie. Kendall Walton (1990: 359) verwys binne literêre verband na die verhalende verteller of kunstenaar wat doelbewus lesers met "ope" kunswerke konfronteer sodat hul 'n eie opinie van die inhoud daarvan kan vorm. In sy verwysing na die "ope" karakter wat in sekere visuele kunswerke realiseer, dui Eco (1989: 7) aan dat sodanige werke 'n vrye vorm van interpretasie van die toeskouer verlang. Hiervolgens word die kunswerk deur die kunstenaar aangewend om die gemeenskap se opinies en oortuigings metafories te simuleer, en word daar van toeskouers verwag dat hul die standpunte wat in die kunswerk te kenne gegee word met hul eie standpunte sal vergelyk en daarop sal uitbrei. Omdat die kunstenaar en die vertolker aan mekaar onbekend is, verkry die kunswerk 'n onbepaalde karakter - naamlik 'n onvoltooidheid waarvoor die toeskouer eties die verantwoordelikheid verkry om die kunswerk te voltooi (vgl. Eco 1989: 19). Eco verwys hierna as 'n vorm van 'guerrilla oorlog' aangesien daar hiermee van toeskouers verwag word om hul eie kritiese vermoë vir vertolking te formuleer, en sodoende te onderskei tussen die verskillende kommunikasiekodes wat die kunswerk as visuele medium aan hul bied. Die "ope" werk dui dus op 'n

gesteldheid waar die kunswerk in terme van die vertolking daarvan aan konstante herformulering onderwerp word.

Berleant (1970: 88-89) omskryf die estetiese transaksie as die interaksie en kreatiewe spel tussen die kunstenaar en die toeskouer waar die kunswerk dien as visuele kommunikasiemedium. Berleant (1970: 88-89) verduidelik hierdie gesteldheid soos volg: *"There is the art object, an intentional object that is aesthetically significant when there is an appropriate transaction which engages a perceiver with it"*. 'n Kunswerk is dus eers voltooi wanneer die toeskouer 'n gepaste respons daarop gelewer het. Toeskouers kan verder slegs 'n gepaste respons op 'n kunswerk lewer wanneer hul by die kunswerk betrokke raak. Vanaf die Baroktydperk is die kunswerk in toenemende mate gesien as 'n vorm van onopgeloste raaisels (vergelyk 2.4). Verskeie kunswerke van die Barok blyk om oor 'n onpeilbare karakter te beskik, waar die kunswerk die indruk skep dat dit in voortdurende transformasie verkeer, sodat die toeskouer persoonlik op die "ope" meersinnige konteks daarvan kan uitbrei. Omdat die toeskouer staatmaak op sy persoonlike verwysingsraamwerk wanneer hy gekonfronteer word deur 'n doelbewuste raaiselagtigheid van die kunstenaar se implisiete motiewe, maak hy gewoonlik staat op sy voorkennis van die kunste en die kunssinnige handeling van die kunstenaar. Hiervolgens kan geredeneer word dat die individuele toeskouer staatmaak op sy persoonlike verwagtings oor hoe die kunswerk effektief geïnterpreteer kan word (vgl. Winner 1982: 214). Die assosiasies waarmee die kunstenaar sy motiewe bied as leidrade mag ook die "ope" teks vir die toeskouer reduceer tot 'n outonome stel konvensies, en mag inderwaarheid die raaiselagtigheid oplos deur die toeskouer wat staatmaak op sy konvensionele begrippe en persoonlike oordeel van die meersinnige aanduiding van die kunstenaar (vgl. Tashiro 1973: 49).

3.4 Die redusering van “ope” betekenis as hermeneutiese strategie.

Die aanwesigheid van “ope” betekenis wat in kunswerke vervat word, bring die volgende vraagstukke aan orde: kan die “ope” betekenis van kunswerke enigsins beheer word en op watter wyse? Is dit moontlik dat hierdie “ope” betekenis deur sekere leidrade, assosiasies en konnotasies ensomeer gereduseer kan word? Dié vraagstukke word in die volgende bespreking hanteer aan die hand van die hermeneutiese wisselwerking tussen kunstenaars en toeskouers se begrip-sisteme.

Resepsie is ‘n oorkoepelende begrip wat die verhoudings tussen kunswerke en lesers beskryf. Hierdie verhouding kan vanuit drie invalshoeke bestudeer word, naamlik: vanuit dié van toeskouers, vanuit die “visuele” teks binne kunswerke, asook vanuit die wisselwerking tussen kunswerke en toeskouers. In die geval waar hierdie verhouding vanuit die kunswerk bestudeer word, bestaan die vraag byvoorbeeld op welke manier ‘n toeskouer deur ‘n kunswerk “gestuur” of gemanipuleer word. Anders gestel: wat is die “invloed” of die “werking” van die kunswerk op die toeskouer?

Resepsie is die manier waarop lesers ‘n “visuele” teks “lees”, waarop hul aan hierdie teks binne die kunswerk ‘n betekenis toeken. Met die opkoms van die 19de eeuse moderne estetika het die outonomie van die individu meer prominensie verkry. Die Duitse filosoof Friedrich Hegel (1770-1831) was reeds gedurende hierdie tydperk van mening dat kunswerke deels geskep word by wyse van toeskouer resepsie en dat die kunswerk as ‘n lewlose artefak van ‘n afwesige kunstenaar oor ‘n “ope” of meersinnige karakter beskik. Die artefak is hiervolgens beskou as die materiële basis van die estetiese objek, en kan binne hierdie verband slegs oor ‘n potensiële betekenis beskik, wat deur die leser gerealiseer moet word. Resepsie is in dié verband beskou as die weerspieëling van die artefak in die subjektiewe gees van die toeskouer asook in die kollektiewe bewussyn van ‘n gemeenskap (vgl. Mukarovsky 1936: 112). Die estetiese funksie word naamlik geaktualiseer in ‘n

bepaalde sosiale konteks wat dus ook onderhewig is aan verandering. Volgens die Praagse strukturalis Jan Mukarovsky (1936: 19) poog lesers as deel van hul estetiese resepsie om die letterkundige teks se onbepaaldheid te reduseer tot 'n outonome versameling betekenis. Die Strukturaliste van die 20ste eeu het 'n beslissende invloed gehad in die ontdekking van die rol van die leser. In ooreenstemming met die prominensie wat hul aan die leser toegesê het, het hul binne die letterkunde begin wegbreek van die Romantiese standpunt van die outeur as die enigste geniale skepper van betekenis en is kunswerke nie meer as selfstandige entiteite of spieëlbeelde van die outeur beskou nie. Hiermee word geredeneer dat kunstenaars en kunswerke deel vorm van 'n sosiale struktuur waarbinne die kommunikatiewe funksie tussen kunstenaars en toeskouers as uitgangspunt dien. Volgens die Amerikaanse kritikus Stanley Fish (1976: 147-173) is die "visuele" teks onderworpe aan 'n interpreterende gemeenskap wat beskik oor 'n stel konvensies waaruit sowel die kunstenaar en die toeskouer put. Betekenis wat binne die verband van 'n interpreterende gemeenskap bewerkstellig word, word soos volg deur Fish beskryf:

"[I]t is interpretive communities, rather than either the text or the reader, that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading but for writing texts, for constituting their properties. In other words these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read than, as is usually assumed, the other way around" (vgl. Fish 1980:10).

3.4.1 Konteks as faktor in die redusering van "ope" betekenis

Vir die doeleindes van dié studie word daar gelet op die manier hoe die toeskouer betekenis binne kunswerke naspeur om hermeneuties hul persoonlike begrip te versterk en uit te brei. Daar word aanvaar dat die kunstenaar die verbeeldingryke

konteks van kunswerke saamstel uit sy persoonlike begrip en persepsie van die werklikheid, en dat die toeskouer hierdie konteks interpreteer deur middel van hul eie persoonlike verwysingsraamwerk. Die vraag bestaan of dit dus vir die toeskouer moontlik is om die inhoud van die kunswerk effektief deur middel van sy eie interpretasie strategie te begryp.

Betekenis van kunswerke is deels vasgelê en aangeleer, word deels bepaal deur die konteks (van die konteks se inhoud) waarin dit gebruik word en is deels die resultaat van hoe die mens individuele betekenis toeken. Baie betekenis word soms aangeleer as kulturele ikone. Daar is altyd sprake van ooreenstemming en verskil in die manier waarop die mens die wêreld begryp. Uit die hermeneutiek blyk dit duidelik dat die mensdom meestal reeds deels oor 'n voorkennis beskik van iets wat hul poog om te begryp. Toeskouers word egter net so dikwels verras deur onverwagte kontekste wat in kunswerke vervat word, wat meebring dat hul vooroordeel, voorkennis of aanvaarde ideologie versteur word en blyk om arm en eensydig te wees. Die *konteks* waarbinne beelde in kunswerke geplaas word, speel 'n bepalende rol om die wyse te bepaal waarvolgens dit interpreteer moet word. Die konteks waarbinne die kunstenaar die kunswerk uitbeeld dui onder andere op 'n bepaalde visie rakende die samelewing wat uit die visuele teks afgelei kan word. Toeskouers probeer dan om hierdie visie te rekonstrueer deur dit in verband te bring met hul begrip van die werklikheid. Dikwels fokus die toeskouer op die visie wat kenmerkend is van die tydperk of kultuur waarin dit geproduseer is.

Die konteks waarbinne iets verduidelik word, is van groot belang, omdat mense meestal dinge begryp teen 'n agtergrond of horison wat reeds aan hul bekend is. Dus word daar hiervolgens geredeneer dat begrip 'n mate van *voorkennis* vereis (vgl. Kearney 1988: 272). Insig en begrip vir kunswerke is dus onderhewig aan kennis wat die toeskouer reeds het van kunswerke. Hermeneutiek is vandag nie net 'n ander naam vir interaksie nie. Dit het 'n onderafdeling van die filosofie geword wat juis ondersoek instel na die voorwaardes vir effektiewe interpretasie (vgl. Palmer 1977: 13-23).

Betekenis kunswerke is kortom 'n ingewikkelde samespel van drie faktore:

- (i) aangeleerde kultuureenhede (of voorkennis)
- (ii) die mens se eie ervaring, afleidings of konstruksies, en
- (iii) die invloed wat die samehang van semiotiese stelsels uitoefen.

3.4.2 Interpretasie, evaluering en resepsie se rol in die redusering van “ope” betekenis

Die hermeneutiek of interpretasie van kunswerke fokus veral op die “lees” en begryp van individuele kunswerke. Gewoonlik word drie oogpunte onderskei waarvolgens die toeskouer die visuele teks van kunswerke bestudeer: naamlik *interpretasie*, *evaluering* en *resepsie*. *Interpretasie* het betrekking op die betekenis van die individuele teks waarmee die betrokke kunstenaar sy persepsie van die wêreld weergee. Toeskouers kom in dié verband byvoorbeeld teen die volgende vraagstukke te staan: Wat is die betekenis van die kunswerk? Hoe is dit geskep? Wat is die verhouding tussen verskillende aspekte of oogpunte wat in die kunswerk vervat word?

Die analise van 'n enkele beeld is verder afhanklik van 'n groot verskeidenheid raamwerke buite die kunswerk as geheel. Ten einde insig in hierdie raamwerk te verkry word historiese, sosiale en individualistiese kennis benodig, asook ervaring (vgl. Bryson 1983: 39; Winner 1982: 275). Hoewel die beelde waaruit die kunswerk saamgestel is oënskynlik as onafhanklike eenhede bestaan, is hierdie eenhede nooit opsigself genoegsaam nie. Die interpretasie daarvan bly afhanklik van die toeskouer se kennis, vaardigheid en kreatiewe verbeelding (vgl. Bryson 1983: 39). Sommige mense beskou *evaluering* as die enigste doel van kunswerke. By evaluering word 'n konteks van die kunswerk binne 'n waardesisteem geplaas. Ook in dié opsig behels evaluering nie bloot 'n studie van 'n enkele beeld of objek nie, aangesien die konteks met verskillende standaarde, norme en ander beelde in



verband gebring en vergelyk word. Die eis om waardes uit te sluit en slegs op feitlike gegewens te fokus, is 'n nalatenskap van die Positivisme van die 19de eeuse empiriste en hul poging om betroubare kennis slegs op waarneming te baseer (vgl. Bryson 1983: 19-20).

Resepsie behels die studie van die ontvangs van 'n teks of visuele tekste in kunswerke, deur lesers of toeskouers. As sodanig behels resepsie streng gesproke nie bloot 'n studie van die individualistiese teks nie. Dit neem egter wél die individuele teks as uitgangspunt en poog om duidelikheid te verkry oor aspekte soos: Hoe is die teks ontvang? Watter aspekte van die teks trek besondere aandag? Hoe is die teks oor 'n tydperk ontvang? (vgl. Van der Merwe 1990: 18).

Die geskiedenis van die wyse waarop kunswerke ontvang word, die bepaling van die manier waarop dié werke die status van kultuur objekte verwerf het, of nie verwerf het nie en die redes daarvoor, lewer volgens Karl Popper (aangehaal deur Winner 1982) 'n belangrike bydrae tot die kunsgeskiedenisstryding. Huidig verkies baie mense om resepsie empiries aan te pak, om sodoende die ontvangs van tekste met behulp van feitlike verifieëring te ondersoek. Ook in hierdie soort studie is daar 'n sterk hermeneutiese aanslag. Interpretasie is egter heeltemal anders as om eksperimente uit te voer. Die hermeneutiese aanslag vereis van die toeskouer om uit 'n massa gegewens die belangrikste en mees relevante gegewens te selekteer vir persoonlike begrip (vgl. Eco 1990: 21).

3.4.3 Spore van die maakproses as redusering van “ope” betekenis

Uitbeeldings deur kunstenaars word deur toeskouers waargeneem en vertolk deur die leidrade wat die kunstenaar bied oor sy skeppingsproses soos formele merke, figure, vorms, ontwerpe en fisiese voorkoms wat die kunswerk aan hul bied. Hierdie

formele kwaliteite word visuele stimuli wat met die toeskouer kommunikeer (vgl. Bann 1989).

In die visuele kunste is dit die kunstenaar se taak om verbeeldingryke uitbeeldings te openbaar by wyse van projeksie en self-ekspressie van denkbeeldige wêrelde (vgl. Gilmour 1986). Die "visuele teks" wat deur die kunstenaar aangewend word om 'n kunswerk uit te beeld behels 'n korrelasie wat bereik word tussen sy ervaringswêreld en die uitdrukkingsmiddele (die medium byvoorbeeld olieverf), wat hy gebruik om hierdie ervaringswêreld op fiktiewe wyse sigbaar oor te dra ten einde met die toeskouer te kommunikeer. Subjektiewe waarneming is vir die toeskouer 'n interne proses binne sy eie psigiese privaatheid (vgl. Bryson 1991: 23).

Op soortgelyke wyse as tydens die Renaissance waar die prentvlak beskou is as 'n deursigtige venster van die kunstenaar se persoon, word die kunswerk deur die toeskouer gesien as verbeeldingryke fiksie en as die idee van 'n fiktiewe outeur. Umberto Eco (1990: 128) verwys in hierdie verband na die fiktiewe karakter van die outeur in terme van 'n model outeur deur die toeskouer nagespeur kan word, en wat in 'n ordenende hoedanigheid optree deur die teks tot eenheid te verbind. Volgens hierdie handeling verwys Kendall Walton (1990: 335) daarna as die outeur se persona wat die vertelling skets. Eco (1990: 2) argumenteer dat die kunswerk na afloop van die skeppingsproses as onafhanklik figureer van die kunstenaar se intensie, en oopgestel word vir 'n wye verskeidenheid van potensiële vertolkings deur die toeskouer. In hierdie opsig hou die vertolking van die kunswerk se betekenis nie bloot verband met die oorspronklike intensie van die kunstenaar nie.

Hierteenoor is Rosand (1987: 43) egter van mening dat die fisiese merke, as spore van die kunswerke se maakproses; dien as weerspieëling van die kunstenaar se persoonlikheid en dat hierdie merke of spore die toeskouer nader neem na die persona of intensie van die kunstenaar. Hiermee word dan geredeneer dat die toeskouer die werklike outeur van die kunswerk misken, as gevolg van sy afwesigheid, en eerder fokus op die verbeeldingryke idees en merke wat agterbly as

'n afskaduwing van die kunstenaar se persona. In 'n beskouing verwant aan dié van Rosand het die Australiese skilder Oskar Kokoschka (1886-1980) met sy voordrag getiteld "On the Nature of Vision" (1912) die volgende laat blyk: "*Without intent I draw from the outside world the resemblance of things; but in this way I myself become part of the world's imaginings.*" (Kokoschka aangehaal deur Bryson 1988: 53). In hierdie verband argumenteer hy dat wanneer die kunstenaar die realiteit weergee, hy homself deel maak van die uitbeelding. Die merk van die kunstenaar word dus gesien as 'n spoor van sy verbeeldingryke kuns produksie wat eweneens deur die toeskouer nagespeur kan word. Met sy verbeeldingryke respons op die kunswerk word die toeskouer deelagtig aan die skeppingsproses, en rekonstrueer hy verbeeldingryk die tegniese maakproses as deel van sy interpretasie na aanleiding van die model riglyne wat die kunswerk hom bied (vgl. Bryson 1988: 88).

In samehang met die konteks waarbinne bepaalde beelde met mekaar gekombineer word, speel die kunstenaar se merk deels 'n bydraende rol om die "ope" karakter van die visuele teks te reduseer en is dit vir die toeskouer gevolglik moontlik om meer sin te maak van die betekenis wat daarmee te kenne gegee word (vgl. Eco 1989: 36). Volgens Bal & Bryson (1991: 183) speel die merk as gids tot die kunstenaar se implisiete teenwoordigheid in die kunswerk 'n bydraende rol om die meersinnigheid of die oopheid van die visuele teks te reduseer. Jonathan Culler (1988: xvi) toon verder dat die plurale kontekste in die kunswerk verder gereduseer word wanneer dit ook binne 'n sosiale verband vertolk word. Die kunstenaar antisipeer toeskouers se respons op die kunswerk deur 'n denkbeeld van hierdie toeskouers te vorm as ideale of model toeskouers; Eco (1990: 46-52) verwys hierna as 'n beeld wat deur die kunstenaar gevorm word van *model lesers*. Hiervolgens word die toeskouer deur die kunswerk en die outeur se tekstuele strategieë gekultiveer in die vestiging van betekenis. Ten einde die implisiete teks wat in die kunswerk vervat word effektief te interpreteer, vorm toeskouers eweneens 'n beeld van die *model outeur* of die persona as beraming van die kunstenaar se motiewe.

3.4.4 Leidrade en die redusering van “ope” betekenis

Die persona van die kunstenaar as 'n implisiete teenwoordigheid in kunswerke mag dien as 'n reduserende inisiatief van die “ope” betekenis van die visuele teks. Die kunstenaar se verbinding van sy verwysingsraamwerk met gedagtes en beelde binne kunswerke kan gesien word as 'n verwantskap of assosiasie met sy gemoed en persepsie van die werklikheid. Omdat die beelde en idees binne kunswerke geassosieer word met sy persoonlike ondervindinge is dit naspeurbaar, of stem dit deels ooreen met die persoonlike ervaringe van die toeskouer. Hierdie strategie van die kunstenaar mag dien as konvensionele konstruksies van norme en algemene begrippe van die werklikheid (vgl. Crowther 1993b: 9).

Denotasie dui op die letterlike betekenis van beelde in kunswerke en konnotasie op die figuurlike. Denotasie dui op 'n feitlike visuele kommunikasie en hou met ander woorde verband met die oorspronklike fisiese en narratiewe betekenis. Wanneer die kunstenaar 'n denotasie bied van die werklikheid, byvoorbeeld 'n foto daarvan, kan hy ook die konvensionele begrippe daarmee uitbrei en selfs vervang deur die konteks waarin dit uitgestal word (vgl. Barthes 1977: 42). Denotasie spruit voort uit 'n herkenningshandeling wat deur ikonografiese kodes beheer word.

Die konnotasies of konneksies wat die kunstenaar maak as implisiete inhoud van die kunswerk, bied vir die individuele toeskouer 'n suggestie van die kunstenaar se persoon en sy persoonlike oordeel van die werklikheid (vgl. Barthes 1977: 17-19). Eco (1990: 29) beskryf konnotasie as 'n verskynsel wat onafskeibaar van konteks is. Die konnotasie wat die kunstenaar bied mag 'n verskeidenheid van nuances van betekenis veronderstel. Wanneer die kunstenaar die werklikheid weerspieël, bied hy as't ware 'n simulering daarvan en poog geensins om die bestaande werklikheid na te boots nie te, maar om dit wat nie sigbaar is of onkonvensioneel is duideliker te laat blyk. Die manier waarop die kunstenaar die werklikheid konnoteer mag ook as aanduiding dien tot sy motiewe en kan hierdeur die “ope” betekenis van die

kunswerk suggestief reduceer. Volgens Bryson (1983: 98) beweeg die vertolker vanaf een gekonnoteerde beeld tot die volgende, en sodoende word vertolkers gekonfronteer met nuwe betekenis, wat verbeeldingryk van die werklikheid afgelei word.

Ander leidrade wat die kunstenaar mag gebruik is die simulerings proses (dus 'n vergelyking van betekenis op grond van veronderstelde ooreenkomste tussen die verwysingsraamwerke van die kunstenaar en die toeskouer). Die meer konvensionele manier waarop kunstenaars uitbeeldings of idees illustreer is om dit voor te stel nes dit in die individuele begrip van die toeskouers berus (vgl. Johns 1984: 294). Volgens Johns (1984: 304) behels dié simulering die bevryding van objekte van hul gewone kontekstuele verband en word dit herkombineer in 'n nuwe konteks met elke nuwe interpretasie. Hiervolgens word die konteks versterk deur die universele vertolking van die visuele konfigurasie en poog die kunstenaar om nuwe informasie oor te dra.

3.4.5 Voorkennis as faktor in die redusering van “ope” betekenis

Die *gestalt* sielkundige, Rudolf Arhneim (1962: 30), is van mening dat die kunstenaar 'n refleksie bied van sy persoonlike verwysingraamwerk sowel as die verwagtings wat hy koester van die werklikheid. Wanneer die toeskouer die kunswerk interpreteer maak hy volgens Winner (1982: 68) ook staat op sy algemene verwagtings sowel as sy konvensionele kennis van die kunste en die werklikheid. Dit mag ook verwys na die kunstenaar se voorkeure van uitbeelding en die toeskouer se eie individuele smaak.

Dit is byvoorbeeld duidelik dat hoe meer effektief die kunswerk die werklikheid, asook konvensionele kennis en verwagtinge weerspieël, hoe meer maak die toeskouer staat op hul bestaande estetiese oordeel en voorkennis van kunswerke. Omdat die toeskouer 'n sekere verwagting koester van die manier waarop

kunstenaars kommunikeer en sekere konnotasies gebruik, mag dit die raaiselagtigheid van die kunswerk reduceer (vgl. Winner 1982 :90). Die kognitiewe konstruksie van die individuele toeskouer maak dus staat op die leidrade wat die kunstenaar bied as toonbeeld van konvensionele stereotipes binne die kunste, asook die kulturele konvensionele manier van uitbeelding. Soms is die kunstenaar daarop aangewese om verbeeldingryke wêrelde te skep verwyder van konvensionele toeskouer verwagtinge wat die toeskouer dus bevestig met sy persoonlike verwysingsraamwerk en dan verbeeldingryk daarop uitbrei om meer sin daarvan te maak.

3.5 Verbeeldingryke hermeneutiese interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en toeskouers

Die Engelse digter William Blake het gesê die kunstenaar sien “*a World in a grain of sand and a Heaven in a Wild flower*” (Blake aangehaal deur Van der Merwe et. al. 1990: 42). Die wesenlike waarhede wat die kunstenaar met sy kreatiewe verbeelding ontdek, word meestal deur middel van simbole aan die gemeenskap oorgedra omdat hierdie wesenlike waarhede gewoonlik nie in die alledaagse taal voldoende uitgedruk kan word nie (vgl. Winner 1982: 254). Die menslike vermoë tot uitbeelding word in die Westerse tradisie deur twee onderskeie begrippe duidelik:

- (i) die uitbeeldings-funksie wat beelde skep van ‘n reeds bestaande realiteit (*mimesis*), sowel as
- (ii) die kreatiewe beeld produksie as selfbewuste oorspronklikheid (*creatio*).

Hierdie basiese opvatting van die verbeelding kom voor vanaf die antieke griekse tydperk tot met die moderne eksistentialiste, en het betrekking op die daaglikse menslike ervarings sowel as kuns produksie. “Ope” of meersinnige aanduiding stel die mensdom in staat om die kompleksiteit van die werlikheid te waardeer, en dien om drome en fantasie van die menslike begrip in verstaanbare terme te herformuleer (vgl. Winner 1982: 61).

Binne die ondersoek na verbeelding, bevind die mens hulself in 'n ope debat en hermeneutiese wisselwerking tussen verskeie historiese paradigmas wat die menslike begrip oor verbeelding tot stand gebring het. Binne die Postmoderne paradigma van 'n meersinnige bestaan word daar aangevoer dat die kreatiewe verbeelding van die individu na geen oorspronklike begrip verwys nie, maar dalk eerder na niksheid (*nihilisme*). Volgens Richard Kearney (1988: 17) word die mens se verbeelding deur die tegnologiese kontemporêre kultuur van die massamedia gedegradeer tot 'n kommersiële begrip, en verval enige oorspronklike skepping van die verbeeldingryke individu in 'n doolhof van weerspreking. Die einde van oorspronklike skepping en verbeelding mag dus verwys na die einde van waarheid (asook interpretasie, betekenis, verwysing, en geskiedenis) (vgl. Kearney 1988: 359). Kearney vra na aanleiding van hierdie siening die vraag: "Wat gebeur na verbeelding?". Na aanleiding van sy volgende aanhaling blyk dit dat betekenis grootliks verband hou met 'n strewe na waarheid:

We must learn to live after truth[...] In front of us is an abyss. We cannot 'know' what lies there because it is 'knowledge' that we leave behind[...] We tell a tale of nihilism in two stages: relativism and reflexivity. When we consider the status of our theories and our truth, we are led to relativism. Relativism, in turn, turns back on itself and disappears into the vicious spiral of reflexivity.

Na aanleiding van die voorafgaande aanhaling mag daar enersyds verwys word na die massamedia wat die mensdom se persepsie van die werklikheid verallerdaags het, maar mag die persepsie daarvan andersyds tog verbeeldingryk deur die mens uitgebrei en aangevul word met hul verskeie individualistiese persepsies (vgl. Kearney 1988: 365). Dus kan daar aangevoer word dat die verbeeldingryke persepsie van die individuele mens uitbrei op die bestaande universele beskouings van die massamedia deur die meersinnige bestaan daarvan, volgens Eco (1979: 195) te interpreteer volgens eie individuele interpretasie. Na aanleiding van die

vorige stelling moet dit tog in ag geneem word dat die verbeeldingryke interpretasie van die individu afkomstig is van die meersinnige teks binne 'n interafhanklikheids verhouding (vgl. Kearney 1988: 387). In sy omskrywing van die funksie van uitbeelding verwys Boehm (1978) na 'n hermeneutiese *Anschauichen* (die Duitse term vir verbeeldingryke uitbeelding) wat deur visuele kunswerke te kenne gegee word en waaraan die toeskouer aktief deelneem.

Boehm beskryf die aard van hierdie deelname soos volg:

“Hermeneutic criticism spells out that image concepts which are governed by the idea of the mirror, the copy, the illustration in fact conceal the proper matrix of the image, what images really are like. As implied by terms like ground, image-likeness, boundary or trace, its nature is not to copy, but to make visible that which will not achieve visibility without picturing or independent of pictures.” (vgl. Boehm 1978: 457).

Kreatiewe verbeelding soos wat dit in die toeskouer se vertolking van die kunswerk verlang word, transformeer waarneming tot estetiese waardering, en daar kan volgens Growe (1986: 825) geredeneer word dat die produktiewe verbeelding 'n subjektiewe fantasie by die toeskouer tot stand bring. As visuele uitbeeldings vereis kunswerke subjektiewe sowel as objektiewe herkenning binne die belewenis van beide die kunstenaar en die toeskouer. Deur middel van verbeeldingryke analise word bewuste en onderbewuste empatie, assosiasie en emosie by individuele toeskouers voortgebring (vgl. Tilghman 1970). Iser (1984: 387-395) is van mening dat 'n visuele teks nóg met die werklike voorwerpe uit die wêreld van die leser, nóg met sy ervarings gelykgestel kan word. Elke afsonderlike waarneming van 'n kunswerk behels in hierdie opsig 'n onvoorspelbare aksie vir die kunstenaar omdat dit in die afwesigheid van hom geskied. Kunswerke wat deur die kunstenaar geskep is vir toeskouer interaksie, realiseer volgens Gombrich in die verbeeldingryke spel waarbinne die toeskouer sy eie verwysingsraamwerk laat geld (vgl. Gombrich 1962).

Kunswerke bied enersyds 'n interpretasie (uitbeelding) van die wêreld en lewer andersyds kommentaar oor die aard van menslike bestaan wat vervat word in persoonlike opinies en ideologiese oortuigings. Verbeelding as 'n voorwaarde vir bestaan dien as 'n basis vir kunswerke. Die kunstenaar se produktiewe verbeelding en die toeskouer se verbeeldingryke resepsie, maak albei partye hermeneuties verantwoordelik vir die produksie van kunswerke.

Hiervolgens kan geredeneer word dat die toeskouer die kunswerk konkretiseer na aanleiding van 'n verbeeldingryke respons wat realiseer by wyse van 'n kommunikasie-dialoog wat tussen die verwysingsraamwerk van die toeskouer en die kunstenaar bewerkstellig word. Die Duitse filosoof Friedrich Hegel (1967: 666) het in hierdie verband verder getoon dat twee verskillende verbeeldingryke interaksies plaasvind met die kunswerk, naamlik die produktiewe dialoog tussen die kunstenaar en die medium, asook die reseptiewe dialoog tussen die toeskouer en die kunswerk. Die etiese begrip van die individu verskil van persoon tot persoon en vertolkers van kunswerke vergelyk hermeneuties hul eie realiteite om effektief te identifiseer met die bestaan van waarhede wat verskuil is in die verbeeldingryke uitbeelding van die werklike. Die hermeneutiese interpretasie van kunswerke deur die toeskouer onderskei tussen die wyse waarop die kunstenaar die kunswerk integreer binne die gemeenskap of hoe hy dit moontlik afsluit daarvan, hoe hy kommunikeer, of hoe hy daardeur interpretasie manipuleer. Soos Aristoteles verwys Paul Ricoeur (1981: 100) na die verbeelding as die kulturele verwysingsraamwerk van die mens (vergelyk 2.3), wat hy hermeneuties herinterpreteer om van die werklikheid sowel as van kunswerke sin te maak. Ricoeur is van mening dat die mens verbeeldingryk oor 'n voorlopige idee van die werklikheid asook van kunstenaars se uitbeeldings beskik waarop daar op etiese wyse uitgebrei, hersien en opgeklaar kan word. Paul Klee vat die aard van hierdie uitbreiding treffend saam in die volgende uitlating: "*Art does not oppose the visible; rather it makes visible*" (Klee aangehaal deur Rouve 1986: 116).

4. Toepassing: ‘n analise van geselekteerde kunswerke uit die praktiese navorsing

Ten einde die toepassing van die voorafgaande navorsingsbevindinge te illustreer, word vyf kunswerke ontleed uit die totale twaalf werke wat vir hierdie studie geproduseer is. Na aanleiding van die bespreking wat volg poog die navorser om te toon welke strategieë geïmplementeer is om enersyds die “ope” betekenis van die betrokke werke te reduceer, en om andersyds aan te dui watter inisiatiewe geneem is om ‘n verbeeldingryke interaksie met toeskouers te bewerkstellig.

4.1 “Bricoleur” (afbeelding 1):

Hierdie kunswerk is ‘n eksperimentele werk wat tydens die aanvang van die studie voltooi is, en betrek die toeskouer om op ‘n ietwat letterlike wyse by die kreatiewe rekonstruksie en projeksie van betekenis betrokke te raak. As titel van hierdie werk sinspeel die term *Bricoleur* op ‘n handeling waarvolgens die toeskouer rondspeel met fragmente van betekenis wat hy nie self geskep het nie (vergelyk 2.8). Deur toeskouers met klipfragmente te konfronteer, is hul daarop aangewese om dit self te herstruktureer tot die mees logiese narratief. Die kunswerk dien dus as ‘n werktuig waarmee leidrade aan die toeskouer gebied word om die mees toepaslike interpretasie te bewerkstellig. Die fatsoene van die onderskeie klipfragmente word in dié verband op die rooi skilderoppervlak uitgemerk en elk van die beskilderde fragmente word verder op die agterkant genommer om só die toeskouer in staat te stel om die implisiete konteks en moontlike betekenis van die werk te ontrafel en dus ook te reduceer. Dus is daar twee konsepte duidelik naamlik: (i) die “skeppingsproses” van die toeskouer wat rondspeel met die klipfragmente om sodoende die konteks waarbinne die kunswerk uitgebeeld word te openbaar; (ii) die outoratiewe aanduiding van die kunstenaar se skeppingsproses as gids dien tot die mees toepaslike interpretasie.

Deur middel van die ooglopende ongeordende en arbitêre manier waarop die klipfragmente op die grondvlak voor die skilderdoek verstrooi word, word daar gesinspeel op 'n gebrek aan visuele orde, asook op die fisiese afwesigheid van die kunstenaar wat normaalweg veronderstel is om hierdie orde as deel van sy maakproses te bewerkstellig. Hiermee word te kenne gegee dat die merke of spore van die kunstenaar se maakproses, sowel as sy nommer verwysings, vir die toeskouer dien as visuele stimuli om self sin te maak van die afwesige kunstenaar se narratief. Hoewel hierdie (voorlopige) konteks oënskynlik daarop dui dat dit moontlik is om bloot 'n *eenduidige* betekenis van hierdie werk te ontsluit nadat al die klipfragmente in posisie geplaas is, is dit uiteraard belangrik dat opmerksame toeskouers sal beseft dat nuwe variante van betekenis gevestig word telkens wanneer elke volgende klipfragment toegevoeg word om die geheelkonfigurasie te vorm. Hiermee word toeskouers dus telkens met nuwe meerduidige kontekste en betekenis gekonfronteer, en word hul algaande daarvan bewus dat hul nie alleen betrokke is by 'n kreatiewe besluitnemingsproses nie, maar ook inderwaarheid besig is om die "ope" betekenis van die kunswerk te ontrafel en te reduseer.

4.2 "Under your skin" (afbeelding 2):

Die titel, "*Under your skin*", sinspeel op 'n werklikheid of realiteit wat regstreeks op toeskouers van toepassing is en dus direk deel vorm van hul kulturele agtergrond en ervaringswêreld (vergelyk 3.4.1). As hermeneutiese strategie word vertolkers nie alleen gekonfronteer om hul voorkennis met betrekking tot 'n kultuur (in dié geval 'n vergange vorm van vroeë setlaars) te oorweeg nie, maar veral ook om opnuut te besin oor hul vooropgestelde voorkennis of vooroordeel teenoor hierdie kultuur, asook oor ander kulture.

Hierdie kunswerk kan óf as muurbehangsel óf as 'n soort vloermat op die grond uitgestal word. Die vel as ouwêreldse of relatief-primitiewe kultuurgebonde objek, dien as agtergrond of horison om die basiese sosiale konteks, tyd, milieu en verwysingsraamwerk waarbinne hierdie werk uitgebeeld word, te vestig (vergelyk

3.4.1). Deur die aanwending van die vel as skilderoppervlak word daar dus gepoog om konnotasies te vestig met hierdie ouwêreldse milieu, en dien die vel dus opsigself as 'n element wat aangewend word om die "ope" betekenis van die kunswerk te reduseer.

Die konnotasie wat aan die vel op die vloer as gebruiksartikel gekoppel word as objek waaroor die toeskouer kan loop, impliseer verder dat daar nie alleen oor die vel nie, maar ook oor die beelde (naamlik die ouwêreldse familieportret) geloop kan word, of dat dit as verbruikersprodukt gebruik kan word om 'n mens se voete daaraan af te vee. Hiermee word toeskouers as "verbruiker" gekonfronteer om 'n kulturele waardesisteem van voorgeslagte wat in hierdie kunswerk inderwaarheid implisiet as 'n vervangbare, weggooibare kommoditeit voorgelê word, in herooring te neem, of om opnuut daarvoor te besin.

Die kunstenaar se voorkeure en stylistiese hantering mag vir die toeskouer dien as beraming van wat die intensie van byvoorbeeld die kleurgebruik behels, soos die monochroom tonales van wit en swart wat die toeskouer kan vereenselwig met ou familie portrette van die voorgeslagte. Die kunswerk bied leidrade ten opsigte van assosiasies wat met hierdie stereotipiese kleurgebruik vereenselwig kan word, soos byvoorbeeld konvensionele norme en die onbuigbaarheid met hierdie tradisionele kulturele norme gepaard gaan. Die kleurgebruik dui voorts op 'n somberheid en melancholie wat sinspelings ontlok na 'n hunkering tot die ouwêreldse norme en waardes wat blyk om dikwels deur die nuwer, moderne geslagte verloën te word.

Die merke en gefragmenteerde beeldmateriaal is vanaf die aanvangstadium deur die kunstenaar, as toonbeeld van sy narratiewe, op die skilderoppervlak geskilder. As deel van dié proses is objekte en figure in sekere areas weggewerk, terwyl hierdie aanvanklike objekte en figure in ander areas behou is. Deur middel van hierdie gefragmenteerde proses waarmee enkele van die beelde bo-oor mekaar superponeer word (soos byvoorbeeld die gelaatstrekke in sekere van die portrette

wat bo-oor mekaar herhaal word) is daar doelbewus gepoog om as't ware verskillende vlakke van "ope" betekenis te bewerkstellig.

Die ruitagtige, of "grid"-indeling van die komposisie word aangewend om die beeldmateriaal verder te fragmenteer en dui op 'n proses soortgelyk aan dié van Julian Schnabel se werk (vergelyk figuur 3) waar beeldmateriaal doelbewus gefragmenteer word om sodoende die "ope" betekenis van hierdie gefragmenteerde beelde te beklemtoon.

4.3 "The Viewmaster" (afbeelding 3):

Hierdie werk dien as 'n studie oor hoe 'n kunswerk die werklikheid weerspieël en dit herstruktureer as 'n afbeelding daarvan. Soos wat die ervaring van die werklikheid as 'n denotasie binne visuele kunswerke afgebeeld word is dit duidelik dat die kunstenaar dit kan herstruktureer as 'n konnotasie van sy implisiete konteks. Met die titel "Viewmaster" poog die navorser om die konnotasie te vestig wat sinspeel op die oënskynlike potensiaal van die kunswerk as 'n medium waarmee beeldmateriaal van die werklike bestaanswêreld as drie-dimensionele illusies, soos met die "Viewmaster" speelding, getrou voort gebring kan word.

Die linkerkantste meer gefragmenteerde primitiewe figure en die twee vertegnologiseerde regterkantste figure kom in relasie en konteks met mekaar deur die maskers wat deur albei groepe gedra word as deel van hul rituele verrigtinge. Vervolgens maak die navorser die konnotasie dat daar deur middel van hierdie figure met hul maskers gesuggereer word dat die maskers dien as 'n medium waaragter die figure skuil, asook waaragter daar gepoog word om die werklikheid te verskuil. Buiten hierdié gemeenskaplike konnotasie poog die navorser ook om verskille tussen die primitiewe figure en die twee vroufigure aan die regterkant te vestig deur hul onderskeie tegniese hantering, wat opsigself impliseer dat die linkerkantste figure meer natuurlik hanteer is, soos byvoorbeeld hul naak bo-lywe teenoor die geklede vroufigure in die regterkant. Die twee beelde staan in kontras



met mekaar deur die linkerkant s'n as 'n meer primitiewe milieu teenoor die regterkantste figure wat meer hedendaags geklee is.

Die tegniek en merk waarmee die navorser die linkerkant s'n geskilder het lyk ook meer suggestief teenoor die gedetailleerdheid van die vroulike figure. Hierdie verskille impliseer dat die spore van die maakproses (vergelyk 3.4.3) soos die formele merke en ontwerpstrategieë in dié verband in die kunswerk dien as leidrade tot die moontlike betekenis van die skildery. Die relatief-statische merke, asook die gefragmenteerde ontwerp wat in die omgewing en "wêreld" van die primitiewe figure aan die linkerkant uitgebeeld word, is in kontras met die glasryk-gepoleerde, weerkaatsende en formeel-ontwerpte omgewing of "wêreld" waarbinne die twee vroufigure hulself bevind. Die blink-gepoleerde areas op die metaaloppervlak regs in die komposisie as merk deur die kunstenaar aangewend om 'n weerkaatsende oppervlak te skep, verander óf transformeer voortdurend soos die toeskouer hierdie oppervlak vanuit verskillende hoeke betrag, en is weereens 'n kontras met die merk wat in die omgewing van die primitiewe figure in die linkerkant gebruik is wat nie 'n reflekerende oppervlak is nie, maar relatief-staties gedefineer word.

Die transformerende, weerkaatsende werklikheid wat regs in die komposisie tot stand gebring word, konfronteer die toeskouer om voortdurend by die fisies-veranderende en meersinnige werklikheid aantepas. Hierdie vorm van "ope" betekenis wat die kunstenaar skep deur sy skeppingsproses is al afkomstig van die Renaissance era waar Leonardo Da Vinci deur die tegniek *sfumato* 'n onbepalende effek weergegee het wat die uitbeelding van die werklikheid oopgestel het tot 'n meersinnige weerspieëling (vergelyk 3.1). Die toeskouer word hiermee die keuse gebied om hierdeur aktief deel te neem aan die verbeeldingryke konstruksie van die betekenis deur sy voorkeure en verwysingsraamwerk. Soos die gebuigde en gesweide metal die beelde fragmenteer en distorteer, transformeer dit die konteks tot 'n "ope" betekenis wat deurentyd verander by die toeskouer as hy rondom die werk beweeg.

Die blokke of “grid” waarin die beeldmateriaal verdeel is, is geïnspireer deur Malcolm Morley se werk getiteld *S.S. Amsterdam at Rotterdam* (1965), waarmee populêre poskaarte by wyse van n ruit verdeling gefragmenteer is en daarna blok-vir-blok op die doek getranskribeer is. Deur hierdie proses was hy van mening dat die merke waarmee hy elke blok geskilder het die betekenis van al die blokke wat gesamentlik die geheelkonfigurasie vorm, “oop” stel vir menige interpretasies en dus nie meer gesien kan word as bloot ‘n banale kopie van die werklikheid nie, maar eerder as ‘n estetiese kunswerk (vgl. Crowther 1993a: 187).

Soos wat die beeldmateriaal deur ‘n “grid-sisteem” gefragmenteer word, word fisiese blokke uit die staal prentvlak gesny wat oop ruimtes of “gate” by sekere dele van die komposisie laat wat die agtergrond of fisiese wêreld agter hierdie openinge direk deelmaak van die prentvlak, sowel as om beide kunswerk en omgewing deel te maak van die konteks van die kunswerk. Deur hierdie leidrade wat die navorser aan die toeskouer bied van die “viewmaster”-bestaanswêreld wat uitgebeeld word, vergelyk hy op ‘n ironies manier dit met die fisiese wêreld. Die fisiese werklikheid wat deur die openinge skyn mag dus verwys na die utopiese werklikheid waarna Plato strew (vergeelyk 2.3), en die toeskouer word gekonfronteer om ‘n keuse te maak tussen die geldigheid van die geskilderde werklikheid en die fisiese waarneembare werklikheid. Plato het die werklikheid wat deur die kunswerk herproduseer word, tot ‘n afbeelding daarvan, verdoem (vergeelyk 2.3) en was van mening dat dit nie as ‘n waardige entiteit kan wees soos die werklike nie. Dit is egter duidelik dat ‘n begrip van die werklikheid nes die gefragmenteerde konteks van die kunswerk onderhorig is aan meersinnige interpretasie van elke individuele vertolker. Wat dié kunswerk dus sy toeskouers bied is ‘n beter besef oor hul werklikheid wat soos die kunswerk oor ‘n veranderlike konteks besit wat met elke individuele vertolking, elk ‘n unieke situasie dien as ‘n hermeneutiese soeke na waarheid en betekenis en as ‘n verdieping tot hul hul begrip van die werklikheid.

4.4 Jou fool (afbeelding 4):

Die mediatisering van die huidige era maak dit meestal onmoontlik om te onderskei tussen die werklike bestaanswêreld en die kunsmatige wêreld wat deur die media voorgehou word, en dit wil soms voorkom asof die uitbeeldings van die media die eintlike oorspronklike vervang. Die media kultuur het dus grootliks die mens se idee van die werklikheid gemonopoliseer (vergelyk 2.7).

By wyse van hierdie kunswerk se aanmekeer gelapte samestelling en *collage* van beeldmateriaal word konnotasies geïmpliseer van die wyse waarvolgens die massamedia 'n kunsmatige werklikheid saamflans en herproduseer. Dus dien die kunswerk as 'n kunsmatige entiteit waarmee elke vertolker 'n persoonlike assosiasie kan vorm van hierdie gefragmenteerde werklikheid. Deur middel van die manier waarop die fisiese-waarneembare werklikheid in die oop gleuwe tussen hierdie gefragmenteerde en getimmerde werklikheid sigbaar is, word op verwante wyse as in "The Viewmaster" (vergelyk 4.3) gesinspeel op konnotasies wat die toeskouer knoop om te besin oor die aard van die realiteit asook die aard van waarheid.

Jan Vermeer se skildery getiteld "An Artist in His Studio" (1665) (figuur 1) het as sentrale vertrekpunt vir die skepping van hierdie werk gedien en het betrekking op die kunstenaar wat sy motiewe en konteks struktureer by wyse van fragmente van betekenis, wat die toeskouer die geleentheid bied om as 'n genoot aan die ontrafeling en redusering van betekenis deelagtig te wees. Op soortgelyke wyse as in Vermeer se skildery waar die toeskouer as't ware oor die skouer van die kunstenaar kan loer, om te kan sien hoe hy die kunswerk saamstel, word toeskouers oor die skouers van die twee toeskouers in die voorgrond 'n kykie gebied op wat dit behels om deelagtig te wees aan die mimetiese skeppings wat deur die media voorgehou word.

4.5 “OZ” (afbeelding 5):

Die titel “OZ” verwys na die film “The Wizard of Oz” (1939) wat gebaseer is op die novelle van Frank Baum as sentrale verwysingsraamwerk van hierdie skildery (vgl. Maltin 1994: 1462). Die Amerikaanse film aktrise, Judy Garland, vertolk die rol van “Dorothy” wat deur die navorser aan die regterkant van die prentvlak uitgebeeld word.

Omdat die skildery die film *Wizard of Oz* as uitgangspunt neem, word daar uiteraard van die vertolkers verwag om voorkennis van die verhaal en intriges te beskik om ten einde hul verwysingsraamwerk te gebruik om die “ope” betekenis van die kunswerk te reduceer tot ‘n verstaanbare narratief. Die karakter *Dorothy* is kenmerkend stereotipies en ‘n herkenbare konteks van die film, en die hondjie in die mandjie dien as ‘n bevestiging waarmee die vertolkers van die kunswerk dadelik aansluitings kan maak met die film. Die storielyn handel oor ‘n meisie van Kansas wat van haar tuisdorp weggevoer word, “Over the Rainbow” na ‘n sprokieswêreld wat buite haar verwysingsraamwerk bestaan en totaal fiktief en verbeeldingryk is. *Dorothy* word doelbewus uitgebeeld op juis die baie bekende moment in die storielyn waar sy beseft dat sy haarself nie meer bevind in ‘n omgewing wat aan haar bekend is nie. Hierdie oomblik van beseft dien as die intrige waarmee die fiktiewe verhaal ontknoop, naamlik die moment waar sy uit haar gewone saai werklikheid bevry word en aan ‘n alter-reality blootgestel word, waar sy uiteindelik ‘n nuwe en onbekende werklikheid sien.

Agter *Dorothy* kom daar opsigtelik ‘n spieël voor, soortgelyk aan dié by teaterkleedkamers en mag vir die vertolkers herkenbaar wees vanweë die tipiese kolbeligting wat aan weerskante en aan die bokant van die spieël aangebring is, om doelbewus as ‘n meerduidige objek te dien in die skildery. Dit kom ook voor dat nie óf *Dorothy*, óf die figuur aan die linkerkant in die voorgrond gereflekteer word nie en dat die kunstenaar juis hierdeur die konnotasie by die vertolkers probeer tuisbring dat die spieël ‘n valse konteks is en dat die refleksie in die spieël dus nie die

spieëlbeeld van die werklikheid (die alter-werklikheid wat *Dorothy* sien) kan wees nie.

Die figuur in die voorgrond aan die linkerkant verwyder homself fisies van die omgewing deur uitgebeeld te word sonder sig en oë, met oorfone op, wat in teenstelling met *Dorothy* is in terme van die duidelike karakter wat sy voorstel. Hierdie toonbeeld mag vir die toeskouer verwys na die stand wat *Dorothy* dalk in kon wees voordat sy haar stereotipiese verwysingsraamwerk uitgebrei het deur die nuwe en onbekende ondervindings. Die figuur links in die voorgrond blyk oorwegend om donkerder as die helder verligte *Dorothy* te wees en mag vir die vertolkers aandui dat die verligte *Dorothy* in dié verband implisiet as leidraad dien van die oomblik waar die alter-werklikheid aan haar openbaar word. Die figuur wat dus “in die donker” uitgebeeld word dien as ‘n leidraad van iemand wat nie kan sien nie (met ander woorde dat die alter-werklikheid wat *Dorothy* sien dus vir hierdie figuur verskuil is). Die feit dat die linker-figuur oorfone dra mag ook daarop dui dat hy kan hoor, maar dat sy gesig en oë deur die donker strale, wat vanaf die spieël weerkaats word, verdonker word en dat daar mag gesinspeel word op dié figuur wat nie sien wat *Dorothy* sien nie, en ook nie soos sy kan sien nie.

In die agtergrond is ‘n suggestie van ‘n *Madonna and child* skildery waarmee die kunstenaar ‘n konnotasie skep van vergange eras waarmee die vertolkers bekend is deur hul gevestigde verwysingsraamwerk. Hierdie konnotasie kan ook eweneens gekoppel word aan die vergange eras wat eensydige konvensionele refleksies belangrik geag het (vergelyk 2.4). Die konnotasies wat aan hierdie vergange era, wat in die spieël weerkaats word, gekoppel word dien as ‘n valse spieëlbeeld wat ook afgespeel word teenoor die alter-werklikheid wat *Dorothy* ontdek het.



5. Konklusie

Uit hierdie studie word dit duidelik dat daar uit die mens se persepsie van die werklikheid beide 'n begrip van die onbegryplike, en 'n verbeeldingryke projeksie voortspruit wat verband hou met persoonlike waardesisteme en verwysings. In elke nuwe situasie lyk die waarheid anders, en moet daar na nuwe strukture gesoek word wat hierdie nuwe waarhede kan uitbeeld. Binne elke nuwe kunswerk kom daar tog iets unieks na vore waarna verwys word en wat teruggevoer kan word na 'n spesifieke kunstenaar binne sy, of haar, spesifieke samelewing - daarin is die unieke van die verbeelding geleë.

In die skepping en vertolking van elke nuwe kunswerk bestaan daar 'n strewe na herkenning, 'n hunkering na iets oorspronklik - die teenstelling tussen 'n blote werklikheidservaring en dit wat 'n fantasie is. Die kunswerk is altyd 'n vorm van dialoog, wat sy beginpunt het by 'n unieke kunstenaar en 'n unieke toeskouer, elk in 'n unieke situasie. Die doel van die dialoog is egter nie 'n bevestiging van die uniekheid van elkeen se situasie nie, maar eerder om die uniekheid hermeneuties te oorbrug en om verbindingskanale tussen kunstenaars en toeskouers te bou. Die kunstenaar streef na die verbinding van die persoonlike ervarings met die algemene wat steeds tot verskillende lesers op verskillende tye en plekke kan spreek.

Die etiese dialoog is betekenisloos sonder gemeenskaplike grond tussen die kunstenaar en die resepteurs van kunswerke. Deur hierdie navorsingsprojek se toepassing van kunsinnige benaderings is gewys op die wesenlikheid om, wanneer daar verskille in die opvattinge van die implisiete kunstenaar en die toeskouers is, die tema en tendens van die kunswerk te "interpreteer" in 'n algemene tema wat die lewensbeskouing en ervaring van die implisiete kunstenaar sowel as die toeskouer kan omvat. Sodoende kan die individuele ervaring met 'n meer algemeen-menslike ervaring verbeeldingryk in verband gebring word (vgl. Van der Merwe 1990: 228).

Deur die verwaarlosing van die etiese dimensie gedurende die 20ste eeu is die kunste vereng en vervlak. Deur die eksplisiete bybring van die konsepte van kreatiwiteit en verbeelding by die interpretasie van kunswerke deur toeskouers, kan die vertolkersbelewenis verryk word en 'n basis gebied word vir die ondersoek van die spanning in die kunste tussen die unieke en die algemene, die relatiewe en die absolute; die immanente en die transendentale. Die verbinding van die absolute en tydlose met die stoflike en tydelike in die kunste sou die moontlikheid kon bied vir 'n verdieping van die toeskouer se ervaring deur die bybring van 'n verbeeldingryke dimensie daarin.

Argan, die Italiaanse Marxis vra of kuns nie dalk 'n hoogtepunt bereik het binne kontemporêre era nie. Hoewel dit volgens Argan (aangehaal deur Küng 1981: 13) blyk asof kuns sy funksie binne die gemeenskap verloor het, is hy tog van mening dat die mens, soos die kunstenaar, deur sy verbeelding nuwe uiteenlopende ekspressie vind. Kunstenaars se individuele kreatiewe en verbeeldingryke projeksie help die mensdom om nuwe betekenis te heg aan hul "afwesige" verbeelding. In hierdie opsig verryk kunstenaars die mens se gemoedsgesteldheid teenoor die realiteit en dra kunstenaars by om die realiteit meer betekenisvol te maak.

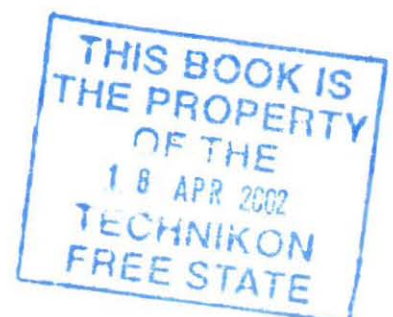
ILLUSTRASIES

Fig. 1. Cumming, R. 1995. *Annotated art*. South Africa, Cape Town: Human & Rousseau (Pty) Ltd. P. 58.

Fig. 2. Avedon, E. 1987. *Salle*. New York: Random House. P. 27.

Fig. 3. Gardner, L. *Art through the ages*. 1996. New York: Harcourt Barce & Company. P. 1129.

Fig. 4. Costantino, M. 1994. *Leonardo*. London: PRC Publishing. P. 97.

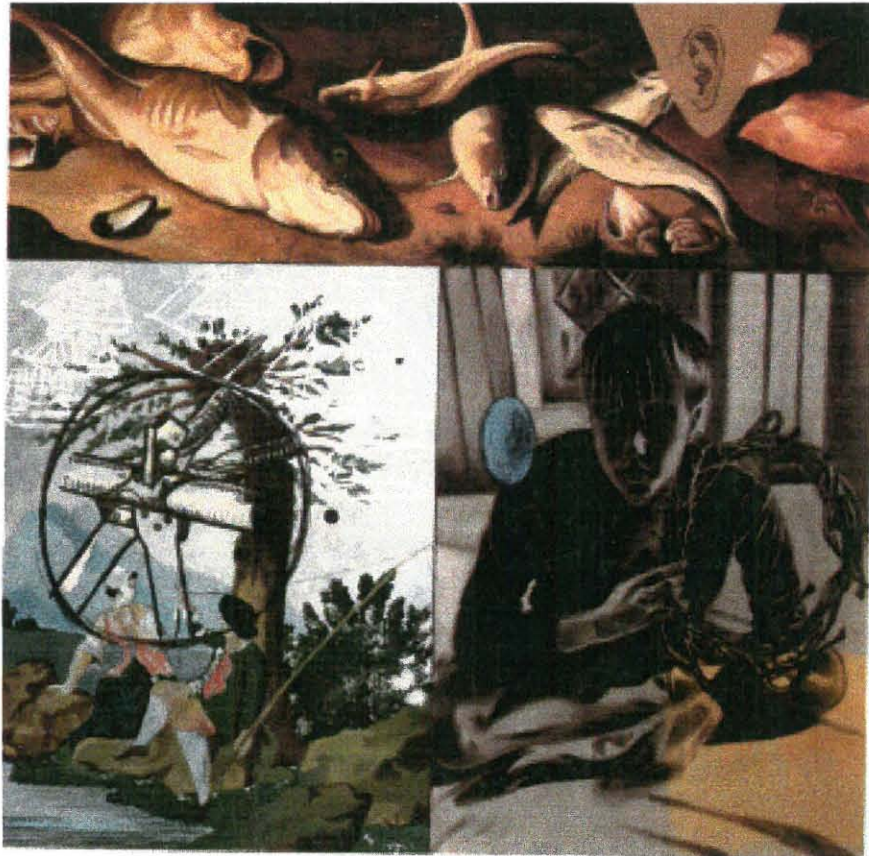




Figuur 1.

The Artist's Studio

Jan Vermeer; c. 1665; 120 x 100 cm; olie op doek;
Kunsthistorisches Museum, Vienna



figuur 2.
Byron's Reference to Wellington
David Salle; 1987; 102" x 103"; olie op doek;
Mary Boone Gallery, New York



figuur 3.
The Walk Home
Julian Schnabel; 1984-1985; 9'3" x 19'4";
olieverf, porselein borde, en veselglas op bord;
Pace Gallery, New York.



figuur 4.
Mona Lisa
Leonardo da Vinci;
77 x 58 cm; olie op hout,
Musée du Louvre, Paris.

GESELEKTEERDE ILLUSTRASIES VAN PRAKTIESE NAVORSING



Afbeelding 1.

P.W. BURGER

"Bricoleur"

2000

Gemengde media; 100 x 150 cm.



Afbeelding 2.

P.W. BURGER

“Under your skin”

2000

Gemende media; 110 x 112 cm.





Afbeelding 3.

P.W. BURGER

“The Viewmaster”

2000

Gemengde media; 90 x 150 cm.



Afbeelding 4.

P.W. BURGER

Jou fool

2000

Gemende media; 100 x 120 cm.



Afbeelding 5.

P.W. BURGER

“OZ”

2001

Olie of doek; 100 x 150 cm.

LITERATUURLYS

Abrams, M.H. 1971. *The mirror and the lamp*. New York: Oxford University Press.

Anceschi, L. 1959. *Autonomia ed aeteronomia dell' arte*. Florence: Vallecchi.

Arnheim, R. 1962. *The genesis of a painting: Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press.

Bal, M. & Bryson, N. 1991. *Semiotics and art history*. The Art Bulletin (June 1991), Vol. 73, No. 2, p.p. 174-208.

Bann, S. 1989. *The true vine: On visual representation and western tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*. London: Fontana.

Benjamin, W. 1973. *Illuminations*. Frankfurt: Fontana.

Berki, R. N. 1977. *The process of government*. Chicago: Dent.

Berleant, A. 1970. *The aesthetic field. A phenomenology of aesthetic experience*. Springfield: Thomas.

Berleant, A. 1991. *Art and engagement*. Philadelphia: Temple University Press.

Boehm, G. 1978. *Zu einer hermeneutik des hildes*. Gadamer, H.-G. & Boehm, G. (Hrsg). 1985. *Die Hermeneutik und die wissenschaften*. Frankfurt A.M.: Suhrkamp: 444-471.

Bornedal, P. 1996. *The interpretations of art*. Lanham, Maryland: University Press of America.

Bourdieu, P. 1968. *Outline of sociological theory of art perception*. *Revue internationale des sciences sociales* 20(4): herdruk in Bourdieu 1993. *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.

Bryson, N. 1983. *Vision and painting. The logic of the gaze*. London. Macmillan.

Bryson, N. 1988. *Calligram: essays in new art history from France*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bryson, N. et al. (eds.) 1991. *Visual theory. Painting and interpretation*. New York: Icon Editions.

Bryson, N. 1994. *Art in context*. Bal, M. & Boer, E (eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Buber, M. 1952. *Good and evil*. New York: Scribner.

Camus, A. 1955. *The Myth of Sisyphus*. New York: Vintage Books.

Cahn, W. 1979. *Masterpieces: chapters on the history of an idea*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

Crowther, P. 1993/A. *Critical aesthetics and post modernism*. London: Claredon Press.

Crowther, P. 1993/B. *The language of twentieth century art*. London: Yale University Press.

Crowther, P. 1997. *The language of twentieth century art - A conceptual history*. New Haven and London: Yale University Press.

Culler, J. 1988. *Framing the sign. Criticism and its institutions*. Oxford: Blackwell.

Deleuze, G. 1973. *'Le pouvoir de l' Imagination dans la morale et dans la consciencé empirisme et subjectivite.* Paris: Presses universitaires de France.

Derrida, J. 1980. *La Carte Postale.* Paris: Flammarion.

Dewey, J. 1934. *Art as experience.* London: Allen & Unwin.

Dubois, C. G. 1988. *L' Imaginaire de la Renaissance.* Paris: P.U.F.

Eco, U. 1979. *The Role of the reader.* Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. 1989. *The open work.* United States of America: President and fellows of Harvard College.

Eco, U. 1990. *The limits of interpretation.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Fish, S. 1976. *Interpreting the Variorum.* In: Fish 1980. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities.* Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Fish, S. 1980. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University Press.

Gallo, M. 1986. *Sur La Place de l'Intellectuel Aujourd'hui.* Paris: Beaubourg. 15 January 1986.

Gibson, J.J. 1950. *The perception of the visual world.* Boston: Houghton Mifflin.

Gibson, J.J. 1971. *The information available in pictures.* *Leonardo* 4: 27-35.

Gilmor, J. 1986. *Picturing the world.* Albany: State University of New York Press.

Gombrich, E. 1962. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press.

Gombrich, E. 1972. *The story of art*. London: Phaidon.

Grove, B. 1986. *Bilder se hen*. Merkur (9/10): 825-44.

Hassan, I. 1971. *The dismemberment of Orpheus: Towards a post-modern literature*. Oxford: University Press.

Hegel, G.W.F. 1967. *Phenomenology of mind*. New York: Harber and Row Publishers. Translation J.B. Baille.

Heidegger, M. 1962. *Kant and the problem of metaphysics*. Translated by J. Churchill, Indiana: University.Press.

Hume, D. 1988. *A treatise of human nature*. London; New York: Dent; Dutton.

Husserl, E. 1962. *Ideas*. New York: Collier.

Iser, W. 1984. The interplay between creation and interpretation. *New literary history* 15(2): 387-395.

Johns, B. 1984. *Visual metaphor. Lost and found*. *Semiotica*, Vol. 52(3/4): 291-313.

Kant. 1964. *Critique of pure reason*. Translated by N. Smith. London: Oxford University Press.

Kearney, R. 1988. *The wake of the imagination: Ideas of creativity in Western culture*. London: Hutchinson.

- Kearney, R. 1991. *Poetics of imagining. From Husserl to Lyotard*. London: HarperCollinsAcademic.
- Kristeller, P.O. 1951. The modern system of the arts. A study in the history of aesthetics. *Journal of the History of ideas*. Vol 12.
- Küng, H. 1981. *Art and the question of meaning*. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Maltin, L. 1994. *Movie and video guide 1995*. New York: Penguin Group.
- Mukarovsky, J. 1936. *Ästhetische funktion, norm und ästhetischer wert als soziale focken*. In Mukorovsky, 1970: 7-112. Michigan: University of Michigan.
- Nietzsche, F. 1974. *The gay science*. Methuen: Vintage Books.
- Palmer, R.E. 1977. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ricoeur, P. 1981. *Hermeneutics and the human sciences*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Rosand, D. 1987. *The meaning of the mark*. (Lawrence, Kan): University of Kansas, Spencer Museum of Art.
- Rouve, P. 1986. *Art and technology*. René Berger & Lloyd Edy (eds.). New York: Paragon House.
- Sartre, J.P. 1948. *Nacht zonder dageraad*. Farneker: Wever.
- Sartre, J.P. 1972. *The psychology of imagination*. New York: Citadel Press.

Sokolowski, R. 1963. Fiction and illusion in David Hume's philosophy. *The modern schoolman*, XLV, p.p. 200-3. New York: Praeger.

Smith, B. 1989. The death of the artist as hero. *Essays in history and culture*. Melbourne: Oxford University Press.

Tarnas, R. 1991. *The passion of western mind: understanding the ideas that have shaped the world*. London: Pimlico.

Tashiro, T. 1973. Ambiguity as aesthetic principle. *Dictionary of history of ideas*. Wiener, P.P. (ed.) 48-61.

Tilgman, B.R. 1970. *The expression of emotion in the visual arts. A philosophical inquiry*. Nijhoff: The Hague.

Van Den Berg, D.J. 1986. *Kunsgesiedenis*. Bloemfontein: Universiteit Vrystaat.

Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 1990. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik Uitgewers.

Walton, K. L. 1990. *Mimesis as make-believe*. London: Harvard University Press.

Warhol, A. 1975. *From A to B and back again: The philosophy of Andy Warhol*. London: Cassell.

Winner, E. 1982. *Invented worlds. The psychology of the arts*. London: Harvard University Press.

Wittkower, R. 1961. *Born under Saturn. The character and conduct of artists*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Woodward, K. 1980. *The myths of information: Technology and postindustrial culture*. London: Routledge and Kegan Paul.

Zeri, F. 1986. *Renaissance et pseudo-renaissance*. London: Rivages.