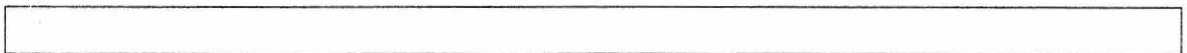


**DIE ROL VAN PIKTURALE METAFORE IN DIE  
VESTIGING VAN SURPLUS BETEKENIS IN DIE  
SKILDERKUNS**

**DEUR**

**HM MEYER**

**OKTOBER 2001**



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

Hiermee word sertifiseer dat al die materiaal, tensy anders getoon, die skrywer se eie is en dat die dissertasie ook nie aan enige ander Technikon vir kwalifikasie doeleindes voorgelê is nie.

.....Hm Meyer.....  
**HM MEYER**

## BEDANKINGS EN ERKENNINGS

My dank en waardering aan:

Mr. L.M.J. van Vuuren vir sy hulp as Studie Leier. Sy eensgesindheid, inspirasie, leiding, opoffering en onderskraging word hoog waardeer.

My familie en gesin vir hul morele en finansiële ondersteuning.

Personeel van die Inligting Sentrum vir hulp vriendelike hulp met die verskaffing van die navorsings materiaal.

My vriende en mede studente vir hul ondersteuning.

DIE HERE, MY GOD VIR GESONDHEID, KRAG EN GENADE.

## Inhoudsopgawe

<b>1.1</b>	<b>Die studieveld van hierdie dissertasie</b>	<b>1</b>
<b>1.2</b>	<b>Historiese standpunte rakende die metafoor as verskynsel: Objektiewistiese versus subjektiewistiese beskouings</b>	<b>2</b>
<b>1.3</b>	<b>Die meersinnigheid van metafore</b>	<b>7</b>
<b>1.4</b>	<b>Die rol van konteks in metaforiese beelding</b>	<b>11</b>
<b>1.5</b>	<b>Teoretiese standpunte met betrekking tot metafore</b>	<b>19</b>
1.5.1	Die Plaasvervangingsteorie	20
1.5.2	Die Vergelykingsteorie en similie	21
1.5.3	Die Interaksieteorie	24
1.5.4	Die Weersprekingsteorie	28
<b>1.6</b>	<b>Bespreking : praktiese komponent van die navorsing</b>	<b>30</b>
1.6.1	Verdraaide instinkte (afbeelding 1)	31
1.6.2	Vryverklaarde kanarie onder aasvoël se bewaring (afbeelding 2)	33
1.6.3	Jeugdige pensioen reeling (afbeelding 3)	35
1.6.4	“Perishable romantic” (afbeelding 4)	36
1.6.5	“Bermuda triangle” (afbeelding 5)	38
<b>1.7</b>	<b>Konklusie</b>	<b>39</b>
<b>1.8</b>	<b>Illustrasies</b>	<b>41</b>
<b>1.9</b>	<b>Afbeeldings: praktiese navorsing</b>	<b>43</b>
<b>1.10</b>	<b>Illustrasielys</b>	<b>48</b>
<b>1.11</b>	<b>Literatuurlys</b>	<b>49</b>

## 1.1 Die studieveld van hierdie dissertasie

Die studie is onderneem om die rol van die metafoor in die skilderkuns te ondersoek. As gevolg van die feit dat die metafoor, as beginsel normaalweg met die linguïstiek assosieer word, is dié ondersoek geloods om vas te stel in watter mate pikturale metafore eweneens in die skilderkuns toegepas kan word. Linguïstiese metafore gaan dus van naderby ondersoek word, om vas te stel in watter mate hierdie verskynsel, asook die beginsels wat daarmee verband hou, ook op ekwivalente basis in terme van pikturale metafore in die skilderkuns toegepas kan word .

Binne die raamwerk van hierdie bespreking sal daar verder 'n ondersoek geloods word na die aard van die wisselwerking tussen kunswerke, kunstenaars, vertolkers asook die ideologiese beskouings wat in die kunstenaars en vertolkers se maak- en vertolkings-proses van kunswerke vervat word.

'n Historiese oorsig word onderneem met die doel om die geldigheid van sekere opponerende, asook ondersteunende denkbeelde rakende die metafoor te ondersoek en die verandering wat hierdie denkbeelde histories ondergaan het in berekening te bring, ten einde dit te vergelyk met eietydse beskouings van die metafoor as verskynsel. Teen die agtergrond van sekere historiese sienings word meersinnigheid as beginsel verder ondersoek om vas te stel tot watter mate die meersinnige betekenis wat deur metafore voortgebring word, kunstenaars se maakprosesse en vertolkers se beoordeling van die kunswerk beïnvloed. Gegewe dat dit noodsaaklik is om die meersinnigheid van betekenis te reduceer wat deur middel van metaforiese beelding voortgebring word, word die konteks waarbinne kunswerke uitgebeeld word van naderby ondersoek as strategie wat aangewend kan word om meervoudige vertolking te reguleer. Die geldigheid van sekere eietydse teorieë rakende die toepassing van die metafoor as verskynsel in die linguïstiek, asook in die pikturale kuns, sal vervolgens ondersoek word. 'n Verdere doel van dié studie sal wees om te bepaal in watter mate dit moontlik is om surplus betekenis by wyse van geïdentifiseerde metaforiese strategieë te vestig. Die toepassing van laasgenoemde metaforiese teorieë sal dan ook illustreer word na aanleiding van die praktiese komponent van hierdie navorsing.

## 1.2. Historiese standpunte rakende die metafoor as verskynsel: Objektivistiese versus subjektivistiese beskouings

Hoewel metafore teenswoordig dikwels as vanselfsprekende deel van die mens se spreektaal, digkuns en visuele kuns geag word, was die metafoor as verskynsel binne historiese verband 'n omstrede onderwerp en is metafore meermale met agterdog en selfs met minagting bejeen. Aangesien die metafoor oënskynlik blyk om as oorwegend subjektiewe uiting te figureer, is hierdie "subjektiwiteit" met die verloop van die geskiedenis veroordeel deur diegene wat objektiewe waarheid nagestreef het. Gevolglik is dit noodsaaklik om sekere sienings ten opsigte van die geldigheid van die metafoor, wat direk aan objektivistiese en subjektivistiese standpunte verbind kan word, van naderby te ondersoek. Volgens Lakoff & Johnson (1980: 189) behels objektivistiese wetenskaplike waarhede, rasionaliteit, akkuraatheid, regverdigheid en onpartydigheid terwyl subjektivistiese emosies, insig, verbeelding, menslikheid, kuns en *hoër* waarhede behels.

Volgens die Griekse wysgeer, Plato (427-322 v.C.) begryp ons dinge in die wêreld om ons, nie in die eerste plek met behulp van woorde nie, maar met behulp van begrippe. Die verhouding tussen ons *begrippe* en die dinge om ons, loop egter met 'n lang ompad. Die dinge wat in die wêreld om ons aangetref word, was egter vir Plato slegs skadubeelde van die eintlike ware dinge, wat tot 'n ander wêreld behoort, as die wêreld wat ons kan sien. Hierdie eintlike ware dinge noem Plato *idees* en die wêreld waartoe dié dinge behoort, word as die *ideëryk* tipeer. Ons woorde is name vir begrippe, ons begrippe is herinneringe van idees in die ideëryk en die idees in die ideëryk is wat die dinge in die wêreld om ons eintlik is (vgl. Van der Merwe 1990: 2).

Indien ons woorde gebruik wat geen begrippe benoem nie, of begrippe benoem waarvoor ander woorde die gebruikelike name is, verduister ons die waarheid en bedrieg ons mekaar. Volgens die objektivistiese standpunt van Plato is digters, naamlik die meesters van metafore skuldig aan hierdie vorm van bedrieëry. In ooreenstemming met sy objektivistiese siening het Plato die waargenome wêreld, wat hy as onvolmaak beskou het, skerp gekontrasteer met 'n veronderstelde wêreld van volmaaktheid. Laasgenoemde moes dan dien as standaard of norm vir die evaluering van eersgenoemde (vgl. Berki 1977: 48). Dit kom daarop neer dat dit wat ons in hierdie wêreld sien, voel en ontdek, of alles wat daarin is, nabootsings is van

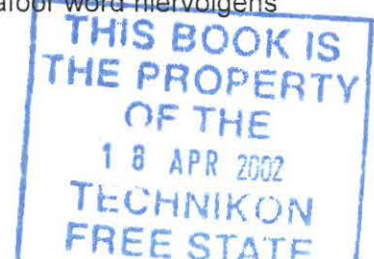
'n werklikheid wat bo die aardse verhewe is. Om by ware kennis uit te kom, moet daar dus na die vlak van die abstrakte beweeg word. Die waarheid omtrent enige verskynsel of voorwerp is nie geleë in die fisiese voorkoms waaroor dit beskik nie, maar in die begrip daarvan soos wat dit in die denke van die mens bestaan.

Hierdie standpunt van Plato wat gepaard gegaan het met teenkantiing teen die metafoor sou weldra daartoe aanleiding gee dat die metafoor verdoem is as 'n bedreiging vir filosofie. Plato het dit duidelik gestel dat waarheid absoluut is, terwyl kuns slegs 'n illusie was. Van der Merwe (1990: 5) verklaar dat die teenkantiing teen die metafoor hierteenoor uiteindelik ingehaal is deur die alomteenwoordigheid van metafore in die mens se alledaagse denke en spreke oor die werklikheid. Die metafoor word volgens Platonistiese beskouing uit die mens se denke en spreke oor die werklikheid verban omdat dit misverstand sou veroorsaak en waarheid sou verduister. Tog kon die tradisie waarbinne die metafoor veroordeel was, nie opsigself vrywaar word van die alomteenwoordigheid van die metafoor nie. Volgens Van der Merwe (1990: 5) was die uiteinde van hierdie verbanning van die metafoor *stilsweye*.

Lynreg teenoor die standpunt van Plato het Aristoteles (384-322 v.C.) die metafoor soos volg gedefinieer: "Metaphor consists in giving a thing a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, from species to genus, from species to species or on the grounds of analogy" (vgl. Aristoteles 1954: 251).

Aristoteles se positiewe beskouing van die digkuns en sy oorwegend subjektivistiese standpunt word in die volgende uittaling weerspieël: "It is a great thing, indeed, to make proper use of the poetic forms,... But the greatest thing by far is to be a master of metaphor" (Poetics 149a), "ordinary words convey only what we know already; it is from metaphor that we can best get hold of something fresh" (Rhetoric 1410b).

Volgens Aristoteles (Poetics 149a) behels die metafoor die aanwending van 'n voorwerp of 'n naam wat tot iets anders behoort. Hierdie gesteldheid word gedefinieer as "[T]he transference taking place from genus to species, from species to genus, from species to species or proportionally". Hierdie definisie behels egter net die gebruik van vergelykende beelde, wat as 'n spesiale fatsoen van die proporsionele metafoor gekarakteriseer word, waar die vergelyking eksplisiet gemerk word deur 'n vergelykingsterm byvoorbeeld "is soos." Die Metafoor word hiervolgens



bloot as 'n uitgebreide vorm van 'n vergelyking omskryf (vgl. Ricoeur 1976: 47). Aristoteles het verder hiermee die metafoor gedefinieer op grond van die aanname dat die woord die locus van metaforiese betekenis is (vgl. Van der Merwe 1990: 18).

Aristoteles se metafoor-teorie, het egter nie lank volstaan nie en het telkens te staan gekom teen Neoplatonistiese veroordeling van die metafoor. Die Britse filosoof Thomas Hobbes (1588-1679) se beskouing van die metafoor, stylfigure en ander retoriese figure as absurd en misleidend, word in die volgende standpunt vervat: “[T]hey are ‘ignes fatui’, and reasoning upon them is wandering among innumerable absurdities; and their end, contention and sedition, or contempt” (vgl. Hobbes 1904: Part 1, Chapter IV: 14-15).

Die filosoof en stigter van Britse empirisme John Locke (1632-1704) het 'n soortgelyke standpunt ten opsigte van figuratiewe taal of beeldspraak ingeneem, en die retoriek soos volg as 'n vyand van die waarheid tipeer:

“[I]f we would speak of things as they are, we must allow that all art of rhetoric, besides order and clearness; all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgment; and so indeed are perfect cheats: and therefore, however laudable or allowable oratory may render them in harangues and popular addresses, they are certainly, in all discourses that pretend to inform or instruct, wholly to be avoided; and where truth and knowledge are concerned, cannot but be through a great fault, either of the language or person that makes use of them...” (John Locke aangehaal deur Lakoff & Johnson 1980: 190-191).

Die Empiriste se teësin in die metafoor en retoriek was gegrond op 'n vrees vir subjektiwisme - emosies en die verbeelding. Deur woorde metafories te gebruik, is die verbeelding gebruik wat gelei het tot emosies en 'n strewe na illusie. Samuel Parker som die weersin teen die gebruik van die metafoor soos volg op: "All those Theories in Philosophy which are expressed only in metaphorical Termes, are not real Truths, but the meer products of Imagination, dress'd up (like Childrens babies) in a few spangled empty words" (Samuel Parker aangehaal deur Lakoff & Johnson 1980: 191).



Met die ontwikkeling van wetenskap, wat meegebring is deur die vooruitgang van tegnologie en die Industriële Revolusie, het 'n reaksie onder digters, kunstenaars en filosofe gedurende die Romantiek ontstaan. Die Britse digters, Wordsworth (1770-1850) en Coleridge (1772-1834) het sonder skroom die rede, die wetenskap en objektiwiteit aan die Empiriste oorgelaat en sodoende verbeelding verwelkom as 'n bron van waarheid, emosies en begrip (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 192). Volgens Romantiese beskouing vervreem die wetenskap, die rede en tegnologie individue van hulself en hul natuurlike omgewing. Digkuns en kuns is hierteenoor gesien as 'n terugkeer na natuurlike elemente om humaniteit te herwin. Hierdie Romantiese siening het tot gevolg gehad dat kunstenaars en digters van die algemene samelewing vervreem is. Algaande sou die gewaarwording egter begin posvat dat die alomteenwoordigheid van die metafoer ten opsigte van spreke en denke van filosofiese belang is. Die aanhangers van die Romantiese sienswyse het deur hul voorkeur aan subjektiwisme die band tussen waarheid en redevoering aan die een kant, en kuns en verbeelding aan die ander kant versterk (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 193).

Volgens objektiwistiese beskouing is 'n objektiwistiese bestaan alleen moontlik wanneer 'n taal gebruik word wat suiwer en korrek ge-uiteer is en wat regstreeks aan die realiteit gekoppel kan word. Hiervolgens word verder geredeneer dat die metafoer en ander tipes retoriese en figuratiewe taal dus deur objektiwiteit vermy kan word. Deur 'n objektiewe lewensbestaan te volg, kan 'n onvoorwaarlike standpunt ingeneem word ten opsigte van selfbegrip, begrip vir andere en van die eksterne wêreld. Hiervolgens word aangevoer dat objektiwiteit rasonele gedrag behels, teenoor subjektiwiteit wat as irrasionele gedrag beskou kan word (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 188).

Die visuele kuns en digkuns oortref volgens subjektiwistiese beskouing rasionaliteit en objektiwiteit en bevorder die realiteit van eie emosies en intuïesies. Bewuswording word eerder deur die verbeelding as deur die rede bewerkstellig. Verbeeldings-taal, veral metaforiese taal, word deur die subjektiwiste as noodsaaklik geag om die unieke en mees persoonlike aspekte van ondervindings te openbaar. Volgens Lakoff en Johnson (1980: 189) kan subjektiwiteit egter onregverdig wees, as gevolg van die feit dat dit 'n persoonlike standpunt inneem en sodoende partydigheid bevorder. Objektiwiteit kan egter eweneens 'n gevaar inhou, deur aspekte te vermy wat van persoonlike belang is.

Deur rasonale denke te verwerp, het die Romantici ironies genoeg objektiwisme versterk. Die Romantici het egter 'n eie domein geskep, waar subjektiwisme steeds gesag openbaar het (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 192). Dit was egter 'n verarmde domein in vergelyking met dié van objektiwisme. Volgens Lakoff & Johnson (1980: 185) mag diegene wat met die Romantiese beskouing identifiseer, enige oorwinning oor objektiwisme sien as 'n triomf van die verbeelding oor die wetenskap. Uiteraard kan daar egter nie slegs op die subjektivistiese menings van individue gereken word nie. Teenoor 'n eensydige subjektivistiese beskouing verskaf die wetenskap 'n metodologie wat bo subjektiewe beperkinge beweeg, om sodoende 'n begrip van 'n universele standpunt, vêr verwyderd van vooroordeel te verkry. Die wetenskap verskaf dus 'n korrekte, definitiewe en algemene standpunt van die realiteit en deur dié metodologie, verskaf dit 'n konstante strewe na só 'n doelwit.

Volgens Lakoff en Johnson (1980: 187) word objektiwisme in terme van kategorieë en konsepte begryp. Hierdie kategorieë en konsepte stem ooreen met die eienskappe wat in die objekte opsigself vervat word. Elke individu beskik verder oor 'n begrips-sisteem wat realiseer in terme van denke en aksies wat metafories van aard is. Lakoff & Johnson (1980: 3) beklemtoon egter dat persoonlike konsepte nie slegs intellektueel (dit wil sê objektivisties) van aard is nie, maar dat dit ook die mens se daaglikse funksionering beheer. Konsepte struktureer vervolgens die mens se persepsie van die wêreld asook menslike verhoudings. Persoonlike begrips-sisteme vervul dus 'n sentrale rol in die definiëring van daaglikse realiteite. Volgens Lakoff & Johnson (1980: 3) is dit dus korrek om te aanvaar dat persoonlike begrips-sisteme grootliks metafories van aard is en dat daaglikse ondervindings eweneens oor 'n metaforiese karakter beskik.

As gevolg van die feit dat subjektiwisme na die emosionele gewaarwording en verbeelding verwys, kan dié siening direk aan meersinnigheid gekoppel word, wat vervolgens bespreek sal word. Dit is ook noodsaaklik om te meld dat Lakoff & Johnson nie sodanig objektiwiteit en subjektiwiteit verwerp nie. Albei benodig mekaar om sodoende 'n bestaan te voer en elke persoon funksioneer in 'n bewuswording waar objektiwisme en subjektiwisme vir hul vanpas is.

### 1.3. Die meersinnigheid van metafore

Teen die agtergrond van die historiese oorsig van die metafoor en die duidelike verband wat na aanleiding van hierdie oorsig voortgespruit het tussen meersinnigheid en subjektiwisme, is dit noodsaaklik om meersinnigheid van naderby te ondersoek. Meersinnigheid is uiteraard 'n komponent van die metafoor wat 'n invloed op die wisselwerking tussen die kunswerk, kunstenaars, vertolkers en die ideologiese beskouings van beide die laasgenoemde twee partye het. Ideologiese beskouings verskil in terme van die tipe oortuigings wat op politiese, religieuse, ekonomiese en kulturele agtergrond asook vooroordeel gegrond is. As gevolg hiervan ontstaan die vraag, tot watter mate die meersinnigheid van die kunswerk, die meersinnige interpretasies van die vertolkers, wat op ideologiese beskouings gegrond is, beïnvloed?

Volgens Heffernan (1985: 176) bestaan die moontlikheid om beelde te skep wat op twee verskillende maniere waargeneem of vertolk kan word. Hierdie verskynsel behels egter visuele dubbelsinnigheid wat van die metafoor onderskei moet word. Heffernan (1985: 176) toon verder dat wanneer 'n voorwerp visueel tweeledig is, dit op verskillende maniere, maar egter nie gelyktydig waargeneem kan word nie. In teenstelling met die visuele dubbelsinnigheid bestaan die metafoor uit twee of meer verskillende voorwerpe of beelde waarop die toeskouer gelyktydig moet konsentreer om sodoende 'n gelyksoortigheid tussen hierdie beelde te kan waarneem.

Umberto Eco (1989: 41) omskryf meersinnigheid in terme van sogenaamde "ope" tekste en "ope" kunswerke, wat meervoudige interpretasies omvat. Eco (1989: 20) toon vervolgens dat voorbeelde van "ope" werke, nie slegs uit 'n ongelyksoortige mengsel van toevallige komponente, bestaan of bloot uit 'n chaotiese massa saamgestel word wat enige moontlike vorm kan aanneem nie (vgl. Eco 1989: 20). Om esteties te slaag moet die produk van meersinnige kommunikasie in die mees toepaslike vorm geïnkorporeer word. Aan die ander kant, is meersinnigheid ten nouste verbind aan die karaktereienskappe van dié betrokke vorme wat 'n bydrae tot die inhoud van die kunswerk lewer. Die mate van "oopenheid" waaraan kontemporêre kuns gekenmerk word, kan verder omskryf word as die groei en vermenigvuldiging van moontlike betekenis van die boodskap wat in 'n kunswerk te kenne gegee word. Eco (1989: 42) verbind verder die metafoor as 'n faktor wat hierdie "ope" karakter aan die betekenis van kunswerke bewerkstellig.

Volgens Ricoeur (1976: 40) se omskrywing van meersinnigheid, soos wat dit in die skilderkuns realiseer, word die kunstenaar se maakproses in terme van “ikoniese uitbreiding” gekarakteriseer. Hiervolgens word getoon dat die skilderkuns aangewend word om die gegewe realiteit op grond van ‘n beperkte “optiese alfabet” te herkonstrueer. Die teorie van ikonisiteit – as ‘n estetiese uitbreiding van realiteit – verskaf ‘n deurslaggewende antwoord op Plato se kritiek van die metafoor (vgl. Ricoeur 1976: 42). Ikonisiteit behels dus die herformulering van realiteit. “Versadig-making” en “ikoniese uitbreiding” verskaf sodoende meer inligting, wat ‘n surplus van betekenis tot gevolg het.

Ricoeur (1976: 55) toon verder dat die surplus van betekenis wat op dié manier voortgebring word as die oorskot van letterlike vertolking beskou kan word. Die sekondêre betekenis wat hieruit voortspruit kan gevolglik slegs via die primêre betekenis bereik word, waar die primêre betekenis die surplus van die gegewe betekenis verskaf. Die primêre betekenis verskaf dus in effek die sekondêre betekenis as ‘n begrip van ‘n begrip.

Estetika maak een van die mees fundamentele vereistes van kontemporêre kultuur moontlik in die opsig dat dit die verborge moontlikhede van bepaalde ondervindings wat by wyse kunswerke voortgebring word openbaar. Hiermee word die wesenlike moontlikhede erken wat die “oopheid” van betekenis vir die kontemporêre kunstenaar en vertolker binne die terrein van die kunste inhou. Volgens Eco (1989: 22) skep ‘n “ope” kunswerk ‘n nuwe verhoudings-siklus tussen kunstenaars, vertolkers en elk van hierdie partye se ideologiese oortuigings wat nuwe kwessies meebring rakende die wyse waarvolgens betekenis gedeel word. Kortom blyk dit dus dat daar hiervolgens ‘n nuwe verhouding tot stand gebring word tussen die wyse waarop kunswerke aangewend en oorweeg word.

Eco (1989: 21) toon dat “ope” werke ‘n uitnodiging aan die vertolker rig, om die werk as’t ware saam met die kunstenaar te “voltooi.” Hoewel kunswerke algemeen gesproke uit ‘n tegniese oogpunt as voltooid geag kan word, bestaan daar steeds ‘n wye reeks onderlinge relasies binne die onderskeie komponente waaruit die kunswerk saamgestel is, en waaruit die vertolker moet selekteer ten einde bepaalde ontdekkings te maak. Elke vertolking waaraan die “ope” kunswerk onderwerp word bring nuwe moontlike wyses voort waarvolgens sodanige werke in terme van ‘n spesifieke smaak, perspektief of persoonlike verwensliking oorweeg kan word.

Hoewel logika en retoriek volgens Berleant (1991: 126) beide in filosofie en kuns noodsaaklik is, beskik die metafoor oor die potensiaal om meer veelseggend te wees en kan 'n metaforiese stelling weereens as 'n geldige argument optree. Die metafoor verbind beelde om 'n nuwe gewaarwording na vore te bring. Die estetiese raamwerk waarbinne die betekenis van kunswerke saamgestel word is volgens Berleant (1991: 193) van 'n multi-dimensionele aard en die metafoor dien in hierdie opsig dus 'n subspesie van meersinnigheid.

William Empson (1965: 109) se studie van meersinnigheid binne literêre verband het hom tot die gevolgtrekking gebring dat meersinnigheid as't ware op die vertolker staatmaak, en 'n sosiale konteks aan diskoers bied.

Die Italiaanse filosoof Luigi Pareyson karakteriseer die meersinnigheid wat in kunswerke realiseer as grenslose aspekte wat tegelykertyd tot bepaalde begrensings afgeperk word. Die afperking van hierdie begrensings word soos volg beskryf:

“[T]he work of art...is a form, namely of movement, that has been concluded; or we can see it as an infinite contained within finiteness...The work therefore has infinite aspects, which are not just “parts” or fragments of it, because each of them contains the totality of the work, and reveals it according to a given perspective” (Luigi Pareyson aangehaal deur Eco 1987: 21).

Die boodskap wat deur 'n meersinnige kunswerk te kenne gegee word, dien as uitnodiging aan vertolkers om oorweging te skenk aan die vele moontlike oplossings wat in die kunswerk vervat word. Wanneer die moontlike oplossings oorweeg word gee dit telkens aanleiding tot die uitbreiding van moontlike vertolkings wat opnuut oorweeg moet word. Volgens Wolterstorff (1980: 88) bestaan daar dikwels 'n lewenswêreld wat regstreeks aan die kunswerk verbind kan word, en waarbinne die kunstenaar se eie oortuigings 'n sentrale rol speel. Hoewel dit belangrik is om rekening te hou met die kunstenaar se verwagtinge, doelwitte, oortuigings en bekommernisse wat in hierdie lewenswêreld vervat word en wat bydra tot die bestaan en karakter van die kunswerk, kan daar egter nie bloot aanvaar word dat die inhoud van die kunswerk tot hierdie lewenswêreld beperk kan word nie. Daar bestaan bykans altyd sekere meersinnige ideologiese standpunte in die kunswerk, wat nie regstreeks aan die kunstenaar se eie bewussyn verbind kan word nie, en wat nie noodwendig aan hom bekend is nie. Dit is egter ook geldig om na die kunswerk te verwys as 'n werktuig waarmee uiting gegee word aan aspekte wat met 'n sekere lewenswêreld verband hou.



Die kunstenaar word egter nie daarvan weerhou om persoonlike standpunte of emosies in 'n kunswerk voor te stel nie (vgl. Eco 1989: 165). Die kunstenaar vorm uiteraard deel van 'n sekere kultuur en projekteer dié lewenswêreld wat vir homself betekenisvol is. Kunswerke behels dus volgens Wolterstorff (1980: 89) nie bloot die realisering van impulse wat met die onderbewussyn verband hou nie, maar kan eerder beskou word as die resultaat van sekere oortuigings en verwagtinge wat op die kunstenaar betrekking het.

Stuart Hall (1988) dui in die volgende uitlating aan dat die metafoor as 'n werktuig aangewend word om 'n logika aan ideologiese standpunte te verskaf:

“[T]he ideological sign is always multi-accentual, and Janus faced - that is, it can be discursively rearticulated to construct new meanings, connect with different social practices, and position social subjects differently... Like other symbolic or discursive formations, [ideology] is connective across different positions, between apparently dissimilar, sometimes contradictory, ideas. Its 'unity' is always in quotation marks and always complex, a saturating together of elements which have no necessary or eternal 'belongingness.' It is always, in that sense, organized around arbitrary and not natural closures” (vgl: Hall 1988: 273).

During (1999: 5) redeneer dat ideologie 'n vorm van diskoers binne 'n kombinasie van beelde behels wat uit alombekende kennis en waardes saamgestel is. Ideologie bied in hierdie opsig begrip aan die “lewe”, open 'n simboliese orde en verskaf mag aan individue. During (1999: 6) toon verder dat meersinnigheid 'n tegniese begrip is, aangesien meersinnigheid as verskynsel voortvloei uit individuele tekens, wat as afsonderlike eenhede funksioneer. Meer dinamiese konsepte spruit voort uit die wyse waarop hierdie tekens en eenhede gekombineer word, ten einde as leidrade tot begrip vir hierdie konsepte te dien wanneer bekende kulturele produkte met onbekende elemente verbind word, om veelvuldige betekenis voort te bring wat op verskillende situasies van toepassing is. Volgens During (1999: 196) ontlok die metafoor 'n ruimte vir die vestiging van betekenis, en word hierdie vorm van teoretiese openbaring aangewend om verby die grense van alledaagse kennis te beweeg.

Die lewenswêreld van kunstenaars en toeskouers van kunswerke wat deel vorm van bepaalde kulture en subkulture, hou 'n duidelike verband met die ideologiese

oortuigings wat binne hierdie kulture of subkulture as geldig beskou word. 'n Probleem wat egter met die meersinnigheid van kunswerke gepaard gaan, is dat sodanige kunswerke juis die gaping aan verskillende sosiale of kulturele groeperinge verleen om hul eie subjektiewe vooroordele en ideologiese oortuigings in die vertolking van die kunswerk te laat geld.

#### **1.4. Die rol van konteks in metaforiese beelding**

Gegewe die voorkoms van meersinnigheid in kunswerke, ontstaan die vraag of meersinnigheid enigsins deur die kunstenaar beheer kan word en indien wél, op watter wyse? 'n Verdere vraag wat hieruit voortvloei is die kwessie of dit moontlik is om die meersinnigheid van kunswerke by wyse van strategieë soos bepaalde leidrade, assosiasies en konnotasies te reduceer. Hierdie vraagstukke word in die volgende ontleding volledig oorweeg ten einde die rol van die konteks en visuele teks wat in kunswerke vervat word te bespreek aan die hand van die wisselwerking tussen die visuele kunswerk, kunstenaars, vertolkers asook in terme van kunstenaars en vertolkers se ideologiese oortuigings.

'n Verdere kwessie is dat meersinnige begrip die gevaar loop om bloot in wanbegrip te ontaard. Volgens Ricoeur (1976: 17) word meersinnige vertolking van kunswerke gereduseer deur die konteks wat in hierdie werke vervat word. Konteks reduceer dus wanbegrip, maar kan egter nie meersinnigheid totaal uitskakel nie. Ricoeur (1976: 48) tipeer die metafoer as 'n retoriese figuur wat assosiasies of verwantskappe as 'n uitgangspunt gebruik om letterlike terme met figuratiewe terme te vervang. In dié verband vervang figuratiewe betekenis die letterlike betekenis. Meersinnigheid verskaf sodoende 'n basis vir die kreatiewe uitbreiding van betekenis met behulp van die metafoer. Konteks vervul dus die funksie om sekere meersinnige inligting te reduceer en te beheer. Net so kan konteks gebruik word om meersinnige ideologiese interpretasie te beheer, sodat dit nie buite beheer raak nie.

Buiten die meersinnigheid soos wat dit byvoorbeeld in woorde vervat word, bestaan daar eweneens meersinnigheid binne tekste as geheel wat veelvuldige interpretasies ontlok. Hierdie meersinnigheid word enersyds bewerkstellig deur die wisselwerking tussen die leser se vasgestelde begrip van die teks en andersyds deur die begrip van die teks, soos dit deur die outeur geïmpliseer word (vgl. Ricoeur 1981: 108). Wanneer 'n woord nie aan 'n bepaalde konteks binne 'n teks as geheel verbind word

nie, het dit uiteraard tot gevolg dat die woord meerduidige betekenis tot gevolg sal hê. Die ontbrekende aspekte wat deur die betekenis van 'n afsonderlike woord verteenwoordig word, kan verder tot verskillende en selfs opponerende kontekste behoort.

Volgens Heffernan (1985: 177) vereis alle metafore, hetsy linguïsties of pikturaal, 'n konteks. Nes die linguïstiese metafoor 'n konteks benodig wat deur die outeur tot stand gebring word, benodig die pikturale metafoor 'n konteks wat deur die kunstenaar voortgebring word. Konteks kan egter nie as identies met die aard van die teks beskou word nie. In hierdie opsig word 'n konteks nie bloot deur die kunstenaar verskaf nie, maar realiseer die konteks juis wanneer die vertolker hierdie konteks verklaar of interpreteer in dié verband dat konteks beide onderhewig is aan *verklaring* en *gebeurtenis*. *Gebeurtenis* bepaal die betekenis van konteks. Bryson toon verder dat konteks as 'n vorm van *omraming* beskou kan word. *Omraming* is nes die oorspronklike konteks, 'n skeppingsproses wat by wyse van vertolking voortgebring word en nie bloot deur die kunstenaar verskaf word nie. Konteks ontstaan as 'n geheelbeeld en sluit alle gebeure en objekte in wat moontlik as *konteks* geklassifiseer kan word, behalwe die visuele teks, wat slegs deur konteks toegelig en georden word (vgl. Bryson 1994: 72). Die visuele teks se veranderlike kwaliteite word deur die bestendigheid van die konteks vervang. Konteks verplaas dus eiesoortige kwaliteite na die teks en in dié verband kan teks as konteks in 'n vormingstadium beskou word.

Die teks-konteks verhouding het tot gevolg dat die konteks direk geïdentifiseer kan word met die voorgestelde funksies van bepaalde konneksies, temas en karaktereienskappe van kunswerke. Binne die samehang van die visuele teks en konteks bestaan daar 'n soort kringloop van globale inhoud, aangesien elke nuwe vertolker die kunswerk opnuut met nuwe betekenis bekleë en sodoende die inhoud en die kringloop van betekenis opsigself aanvul. Die konteks is die gebied waarbinne 'n sekere visuele uiting te kenne gegee word, tesame met ander uitings wat tot dieselfde teken-sisteem behoort.

Nadin (1984: 337-338) wys tereg op die onderskeid tussen visuele en linguïstiese teks en toon dat linguïstiese teks 'n opeenvolging van woorde behels, teenoor die ikoniese teks waar die visuele konfigurasie van wenslike belang is. Wanneer die beeld tesame met 'n bepaalde omgewing of milieu waargeneem word (dus ook in samehang met ander beelde) word hierdie omgewing deel van die beeld en vervul dit



in hierdie samehangende verhouding die rol van die konteks waarbinne die kunswerk funksioneer.

Die wisselwerking tussen die kunswerk, kunstenaar, vertolker asook die ideologiese oortuigings wat deur elk van hierdie rolspelers in stand gehou word, dien as konstante bron van betekenis hernuwing, wat in die vorm van 'n boodskap aan die vertolker gerig word. Hierdie wisselwerking kan ook geag word as vertolkers se ontrafeling van 'n betekenis wat in 'n verskuilde vorm aan hul gebied word. Volgens Ricoeur (1981: 14) verskil die betekenis van die teks met die subjektivistiese intensies van die outeur. Ricoeur (1981: 19) toon verder dat die wisselwerking in noue verband is met die begrip van persoonlike bestaan en inter-persoonlike verhoudings.

Ricoeur (1981: 43) definieer die wisselwerking, as 'n begrip wat gegeneer word in samehang met die interpretasie van teks. Dié wisselwerking dien as aanwyser van die objektivistiese vlak van begrip, tesame met die struktuur van die teks. Hoewel die teks volgens Ricoeur (1981: 65) as 'n sleutel-konsep van die wisselwerking beskou kan word, is dit egter nie die enigste faktor wat binne die wisselwerking van belang is nie. Die leser se verhouding tot die teks word beïnvloed deur die subjektiwiteit van die outeur en terselfdertyd word hierdie kwessie van subjektiwiteit na die vertolker verplaas. Ten einde begrip vir die teks te bekom, word daar nie van vertolkers vereis om hulself bloot in die teks te projekteer nie, maar om persoonlike openbaring deur middel van die teks te bereik. Ricoeur (1981: 182) beskryf die persoonlike openbaring wat vertolkers op dié manier bereik soos volg: "To understand is not to project into the text, it is to receive an enlarged self from apprehension of proposed worlds, which are the genuine object of interpretation."

Aangesien die wisselwerking nie definieer kan word in terme van die soeke na die psigologiese intensies van die outeur wat agter die teks verskuild is nie, bly dit 'n probleem om te verklaar hoe interpretasie uiteindelik geskied. Volgens De Beer (1984: 254) hou interpretasie verband met 'n manier om "in - die - wêreld te wees", naamlik om 'n wêreld tot stand te bring soos wat deur bemiddeling van die teks ontplooi. In werklikheid is dit wat in 'n teks te interpreteer is, 'n voorgestelde wêreld. Teks lei tot die bemiddeling waardeur die mens homself verstaan. Hiermee word die subjektiwiteit van die vertolker aan die orde gestel: 'n kunswerk baan vir homself die weg tot die vertolker en skep só 'n objek (teenoor) die subjek (vgl. De Beer 1984:

256). Hierdie soort wisselwerking opponeer dié tipe objektiwiteit wat veronderstel is om die wetenskaplike verduideliking van voorwerpe te karakteriseer.

Opponerende visuele stellings wat by wyse van metafore gekombineer en voortgebring word, hou ten nouste met konteks verband. Verskeie vorme van meervoudige opposisie, veral dié in die visuele kuns is vergelykbaar met meer komplekse linguïstiese stellings. In visuele kuns word verskillende kontekste van betekenis, sinspeling en metaforiese beelding gebruik om sodoende meervoudige opposisies voort te bring (vgl. Rothenberg 1979: 219). Konteks speel 'n belangrike rol om by te dra tot die vertolker se definiëring en begrip van opponerende visuele stellings en dra by om die raaiselagtigheid wat met visuele metafore gepaard gaan, deels op te klaar.

Kunstenaars eien dikwels tydens die skepping van hul kunswerke 'n opponerende konteks in hul werk, wat meermale nie dadelik deur 'n vertolker bespeur word nie (vgl. Rothenberg 1979: 250). Die titel van 'n kunswerk dra egter soms by tot die metaforiese verklaring van 'n kunswerk. Naturalistiese skilderye openbaar die visuele wêreld deur 'n subtile kombinasie van verbale leidrade en herkenbare fatsoene. Titels of onderskrifte dien verder ook as leidrade tot die herkenning van 'n primêre betekenis van sekere vorme. Hierdie vorme skep 'n visuele konteks, waarbinne verskeie soorte betekenis moontlik word (vgl. Heffernan 1985: 178).

In die geval waar die kunstenaar 'n visuele konfigurasie van 'n titel of 'n onderskrif voorsien, word die beperkings oorkom, om die kunswerk slegs op grond van gedeelde kennis te interpreteer. In hierdie opsig verleen titels of onderskrifte soms sigbaarheid aan onsigbare verwysings wat as gids dien om die inhoud van die kunswerk te interpreteer. Johns (1984: 323) verklaar dat leidrade dadelik op die vertolker se visuele assosiasie fokus. Woorde is noodwendig simbolies en referensieël van aard, teenoor beelde wat op 'n meer spesifieke konteks en visuele konfigurasie moet vertrou. Deur visuele assosiasies in kunswerke te kenne te gee wat oor 'n "dringendheid" en impak beskik, verleen kunstenaars 'n gewaarwording van aksie aan die metafoer. Die manier waarop die vertolker deur beelde gekonfronteer word, word sodanig deur die kunstenaar beheer, dat hul gelyktydig hul ou konteks verloor en gesamentlik van 'n nuwe kragtiger konteks voorsien word (vgl. Johns 1984: 332). Konteks wat *verloor* word, word hiermee in verhouding gestel tot die nuwe konteks wat deur die vertolker *gevind* word, en word die nuwe bron van

vertolking wat hivolgens voortgebring word. Die beheer wat die kunstenaar oor die konteks uitoefen dra dus by om meersinnige vertolking te beheer.

Een onafhanklike herkenbare vorm, wat gewoonlik met iets anders geassosieer word, word gewoonlik nie in 'n skildery uitgebeeld nie. 'n Onafhanklike vorm verkry egter 'n identiteit deur die funksie wat dit verrig. Heffernan (1985: 174-175) toon dat die afsonderlike fatsoene of beelde in 'n visuele konfigurasie identifiseer word deur die pikturale konteks waarbinne dit geplaas word. Die eenhede waaruit 'n ikoniese teks saamgestel word, vorm dus 'n samehangende geheel wat die konteks tot stand bring. As geen van die eenhede waaruit 'n ikoniese teks saamgestel word in samehang met 'n pikturale titel herken word nie, bestaan daar geen visuele manier om die kode wat deur die beeld voortgebring word te verstaan nie. Gevolglik moet die vorms en kleure waaruit die visuele konfigurasies saamgestel word slegs in terme van hul abstrakte formele verhouding oorweeg word. Die vertolker se herkenning van die basiese elemente waaruit 'n skildery saamgestel word, gee dus aanleiding tot die eiening van die konteks waarin al die ander elemente gesamentlik betekenis aanneem (vgl. Heffernan 1985: 175).

Bryson (1994: 73) argumenteer dat die vertolker se resepsie van die visuele teks tydens 'n bepaalde historiese periode, as een van die beslissende aspekte beskou kan word wat bydra tot die vertolker se konstruksie van die teks se betekenis. Die opvatting van 'n *tydlose* respons teenoor kunswerke word hivolgens bevraagteken. Die moontlikheid bestaan dus dat die visuele teks in samehang met konteks, met verloop van tyd verander na aanleiding van die beweging van een milieu of periode na 'n ander (vgl. Bryson 1994: 77). Ikoniese teks kan gevolglik nie buite die omstandighede waarin die vertolker hierdie teks lees bestaan nie. Dit is verder ook nie moontlik om die toekomstige verhouding van die ikoniese teks met ander kontekste, op latere tye vooruit te bepaal nie. Konteks kan in dié verband omskryf word in terme van die *plek* en *jaar* van voltooiing of uitstalling. Dit is die enigste werklike konteks.

Ricoeur (1976: 75) toon dat die begrip wat by wyse van vertolking bekom word deur middel van 'n gissings-proses verwerf word. Die geskrewe betekenis van die teks stem dus nie bloot met die rasonale betekenis of intensies daarvan ooreen nie. Die intensies van die teks word terselfdertyd vervul maar ook herroep aangesien die teks nie langer as die "stem" van 'n outeur beskou kan word nie. In hierdie opsig kan die teks dus as stom beskou word. Ricoeur (1976: 75) beklemtoon in dié verband dat

die intensies van die outeur as duister, soms oorbodig, soms nutteloos en soms as nadelig in verhouding met die interpretasie van die verbale betekenis van die kunswerk geag kan word. 'n A-simmetriese verhouding ontstaan dus tussen teks en vertolker waar slegs een van die deelgenote binne hierdie verhouding vir die ander kommunikeer. Aangesien gissing en geldigverklaring onderskeidelik in 'n subjektiewe en objektiewe verhouding tot die teks verbind is, bestaan daar volgens Ricoeur (1976: 79) altyd meer as een manier om die betekenis van die teks te verklaar. Die teks verskaf egter 'n afgebakende gebied van moontlike konstruksies.

Ricoeur (1976: 77) argumenteer dat die handeling waarmee die vertolker onderskei tussen aspekte van betekenis wat belangrik of minder belangrik is, opsigself ook deur middel van 'n gissingsproses geskied. Ten einde die betekenis van die teks uit te lê, moet dit as geheel begryp word. Teks wat as 'n geheel verklaar word neem verskillende wendings rakende verskillende fasette van betekenis in ag, soos wat dit uiteindelik met die geheel verband hou.

Berleant (1991: 11) toon in ooreenstemming met Ricoeur (1976) dat die vertolkingsproses deurentyd geskied by wyse van respons teenoor nuwe inligting wat tot 'n onvoltooide situasie toegevoeg word, as 'n proses van geleidelike herkenning van betekenis. Teks kan dus nie slegs as 'n geheel gesien word nie, maar ook as 'n proses van 'n veranderende perspektief, waarbinne die vertolker 'n geheelbeeld van die situasie skep wat deur die teks te kenne gegee word (vgl. Berleant 1991: 113). 'n Komplekse verbeeldings-proses vind plaas, waarbinne die vertolker 'n gestalt ontwikkel en beheer uitoefen oor die kompleksiteit van die teks, deur opeenvolgende belewenis te betrek, en sodoende verstrengeld te raak in die teks. 'n Gewaarwording van persoonlike betrokkenheid by die teks word ook tegelykertyd bewerkstellig. 'n Interaksie tussen bestaande en nuwe gewaarwording wat deur die teks te kenne gegee word, het tot gevolg dat die vertolker daarop aangewese is om sy vertolking van betekenis voortdurend te wysig namate die teks as geheel oorweeg word. Volgens Berleant (1991: 121) is 'n "werk" nie net 'n objek nie, maar eerder 'n ondervinding waar die vertolker en die teks een word. In hierdie opsig word vertolking beskryf as 'n gebeurtenis wat met behulp van ondervinding plaasvind, waar die vertolker kennis, agtergrond, persoonlikheid, persepsie en begrip betrek om die teks te aktiveer. Sonder 'n vertolker besit die teks dus nie oor enige betekenis nie.



Ricoeur (1976: 99) toon verder dat teks gedefinieer kan word in terme van die verhouding van die primêre teenoor die sekondêre betekenis daarvan. Sekondêre betekenis stel die werk "oop" tot meersinnige vertolkings. By wyse van die proses van geldigverklaring toets die vertolker sy gissings en word moontlike betekenis teenoor mekaar opgeweeg. Interpretasie vind dus plaas wanneer gissing getoets en beoordeel word. Eco (1990: 29) beskryf konnotasie as 'n verskynsel wat onafskeibaar van konteks is en dui aan dat dit ontstaan wanneer 'n bepaalde aanwysing in die kunswerk op 'n latere stadium deur die vertolker met verdere betekenis beklee word. Ten einde konnotasies se sekondêre betekenis te begryp is dit noodsaaklik dat vertolkers insae sal hê in die algehele primêre betekenis van die kunswerk. Daar moet dus deurentyd rekening gehou word met die primêre betekenis, om sodoende die geldigmaking van die sekondêre betekenis te bewerkstellig. Volgens Eco (1990: 30) is metafore 'n "sub-spesie" van konnotasies. Wanneer 'n konnotasie kultureel aanvaarbaar word, moet die konnotasie altyd op die konteks gegrond word. Die vertolker is daarop aangewese om van assosiasie tot assosiasie te beweeg, om sodoende die geldigheid van elke konnotasie te oorweeg. Volgens Eco (1990: 30) open elke assosiasie 'n nuwe konnotasie en vermenigvuldig konnotasies telkens namate vertolkers vorige konnotasies met elke stap laat vaar, as gevolg van hul neiging om van assosiasie tot assosiasie te beweeg.

Volgens Bryson (1983: 60) is die skeidslyn tussen denotasie en konnotasie in die geval van visuele beelde baie duidelik. Denotasie dui op letterlike betekenis en konnotasie op die figuurlike. Denotasie dui op 'n feitlike visuele diskoers en hou met ander woorde verband met die oorspronklike fisiese en narratiewe betekenis. Konnotasie dui op emosionele diskoers en hou verband met die ontrafeling van betekenis. In die geval van skilderkuns, is die onderskeid tussen denotasie en konnotasie 'n noodsaaklike vereiste. Denotasie spruit voort uit 'n herkenningshandeling wat deur ikonografiese kodes beheer word. Dié kodes is egter nie ondubbelsinnig nie en die moontlikheid bestaan dat 'n sekere vertolker 'n misplaasde ikonografiese kode kan aktiveer en sodoende die onderwerp van die skildery op foutiewe wyse kan identifiseer. In die geval van sekere skilderye, waar die ikonografiese kodes oor 'n gereëde en bestendige status beskik, word die diversiteit van teks deur kodes van herkenning beheer (vgl. Bryson 1983: 62). Konnotasie bevestig en ondersteun denotasie, sodat laasgenoemde opgehef word tot die vlak van "waarheid".

Die verskil tussen implisiete- en eksplisiete betekenis kan ook geag word as die verskil tussen “bewussyns” en “emosionele” taal, oftewel die verskil tussen objektiwisme en subjektiwisme. Net so word die verskil tussen die “bewussyns-taal” en “emosionele-taal” geag as denotasie en konnotasie. Denotasie word dus verbind aan die “bewussyns-taal”. As “emosionele-taal” dui konnotasie egter op méér as slegs die absolute betekenis en kan konnotasie dus as meersinnig tipeer word. Die figuurlike betekenis van teks word dus aan konnotasie verbind (vgl. Ricoeur 1976: 46).

Volgens Van der Merwe (1990: 112) kan daar tussen ‘n woord se kern-betekenis en rand-betekenis onderskei word. Beardsley (1958: 125) toon dat hierdie onderskeid ook aangedui kan word met die terme denotasie en konnotasie. Soms word die term konnotasie egter gebruik om te slaan op kernbetekenisse en soms om randbetekenisse aan te dui. Daarom lyk dit verkieslik om die denotasie-konnotasie terminologie te verruil vir kernbetekenis en randbetekenis en waar nodig die term konnotasie, slegs te gebruik met betrekking tot randbetekenis. Onder kernbetekenis word verstaan die eksplisiete betekenis - dit wat regstreeks aangedui word. Onder randbetekenisse word verstaan die betekenselemente wat ook opgeroep kan word - afhange van dit wat deur die konteks veroorloof word, maar nie regstreeks aangedui word nie. Sommige gebruikskontekste kan byna die hele spektrum van betekenis-konnotasies as’t ware met een haal doodvee - soos byvoorbeeld in die geval waar wetenskaplik - tegniese taal, met ander woorde objektivistiese taal gebruik word.

Konnotasie word deur vertolkers as ‘n feitelike gegewe ervaar en nie as ‘n artistieke of kulturele produksie nie. Konnotasie bevestig dus betekenis as verbonde aan ‘n objektiewe wêreld en nie as “produkt” van ‘n sekere kulturele werksaamheid nie. Denotasie behoort tot die interne orde van die beeld en daar word nie van die vertolker vereis om implisiete betekenis buite die grense van die skildery se letterlike betekenis te vind nie. Konnotasie daarenteen funksioneer binne ‘n algemene sosiale struktuur en laat die ruimte om ‘n skildery se betekenis aan transformasie te onderwerp. Konnotasie-kodes ontbreek aan kodifisering wat in ikonisiteit en denotasie sigbaar is. Die betekenis van konnotasie-kodes, in teenstelling met ikonografiese-kodes, is dus nie eksplisiet nie en van ‘n meersinnige aard. Volgens Bryson (1983: 98) beweeg die vertolker vanaf een gekonnoteerde beeld tot die volgende, en sodoende word vertolkers gekonfronteer met ‘n nuwe betekenis, wat

van die bestaande betekenis afgewyk het. Konnotasie en “raam” (konteks) is soos reeds getoon inter-afhanklike terme.

Volgens Ricoeur (1981: 22) word metafore nes teks binne die raamwerk van die retoriek geanaliseer. Die basiese eenheid van metafore en teks is teenwoordig, al is dit maksimaal soos aangetref by metafore of minimaal soos by teks. Hierdie feit dui daarop dat die teorie van interpretasie by beide entiteite van toepassing kan wees en dat die kwessies wat betrekking het op die interpretasie van die een, moontlik die ander se probleme mag oplos. Die analise van die metafoor is dus 'n geskikte gids tot die analise van die taalkundige of visuele teks. In hierdie opsig kan die linguïstiese of ikoniese teks as gestruktueerde totaliteit geag word en moedig dit die vertolker aan om die verwysings-dimensie van die metafoor in gedigte of in visuele konfigurasies in ag te neem. In die tradisionele retoriek is die metafoor beskou as 'n tipe stylfiguur - 'n manier waar 'n figuurlike woord 'n letterlike woord vervang, op die gronde van 'n moontlike ooreenkoms. In teenstelling met hierdie tradisionele beskouing toon eietydse navorsers op die gebied van taal soos *I.A. Richards*, *Max Black* en *Monroe Beardsley* dat die metafoor primêr op die vlak van 'n woord in *samehang* met die *sin* funksioneer.

Ricoeur (1981: 62) meen dat teks 'n persoon instaat stel om op 'n afstand te kommunikeer en dat teks nie eksklusief aan die outeur of vertolker behoort nie. As 'n geskrewe diskoers, kan die karaktertrekke van teks gespesifiseer word in kategorieë van produksie en in terme van die verhouding tussen spraak en geskrewe werke. Visuele beelde en -konfigurasies word ook hierby ingesluit.

### **1.5. Teoretiese standpunte met betrekking tot die metafoor**

Verskeie teenstrydige argumente word deur teoretici voorgehou van die wyses waarop metaforiese beelding in kunswerke toegepas word. Gevolglik is dit belangrik om hierdie teenstrydige argumente van naderby te ondersoek om sodoende 'n geldige metafoorteorie of teorieë te identifiseer wat vir doeleindes van die praktiese komponent van hierdie navorsingsprojek geïmplementeer kan word. Gegewe die wyses waarop die meersinnige betekenis van metaforiese beelding enersyds beheer en gereduseer word, is dit andersyds van belang om vas te stel op welke wyse metafore andersyds steeds bydra om surplus betekenis in kunswerke te bewerkstellig. Teen hierdie agtergrond is dit vervolgens naadsaaklik om te bepaal

hoe metaforiese beelding die wisselwerking bemiddel tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers en elk se ideologiese oortuigings.

### **1.5.1. Die Plaasvervangingsteorie**

Ooreenkomstig die beginsels van die Plaasvervangingsteorie word daar in terme van taal aangevoer dat woorde name is waardeur dinge benoem word en dat woorde daarom oor *gefikseerde ware* betekenis beskik (vgl. Van der Merwe 1990: 54). Hierdie gesteldheid word beskryf as 'n proses van oordrag: 'n Woord waartoe 'n gebruiklike *ware* betekenis behoort, word oorgedra na 'n *vreemde* betekenis, dit wil sê 'n betekenis wat gebruiklik tot 'n ander woord behoort. Die woord wat in die proses van oordrag van sy *ware* betekenis ontkoppel word en aan 'n *vreemde* betekenis geheg word, word as die *metaforiese woord* beskou. Die *ware* betekenis wat as gevolg van hierdie proses van oordrag deur 'n *vreemde* woord - die metaforiese woord - benoem word, word gevolglik as die *metaforiese betekenis* beskou. Van der Merwe (1990: 54) toon aan dat die locus van die *metaforiese betekenis* dus die *metaforiese woord* is, wat vanuit sy *ware* locus ingevoer word, in 'n *vreemde* locus as plaasvervanger.

Volgens die Plaasvervangingsteorie behels die metaforiese gebeure die verplasing van een woord en die plaasvervanging van 'n ander - vandaar die benaming (vgl. Heffernan 1985: 175). Die filosoof Max Black (1963: 31) tipeer die Plaasvervangingsteorie soos volg: "Any view which holds that a metaphorical expression is used in place of some equivalent literal expression, I shall call a substitution view." Volgens die metaforiese betekenis behels die metaforiese gebeure dus gewoon die naamsverandering van 'n betekenis. Van der Merwe (1990: 55) dui aan dat die woord vir die *ware* betekenis van 'n woord instaan wat dit vervang. Die metafoor is hiervolgens vergelykbaar met 'n *leenwoord* - wat van die gebruiklike semantiese locus in die taal ontleen word en aan 'n nie-gebruiklike betekenis gekoppel word.

Deur die proses van verplasing en plaasvervanging word die gebruiklike verband tussen die metaforiese beeld en sy oorspronklike *ware* betekenis verbreek. Metaforiese gebeure word hiervolgens dus beskou as bloot die doelbewuste omkering van die gebruiklike benoeming van betekenis tot 'n ongebruiklike verbloeming van betekenis. Vanuit 'n literêre oogpunt gesien, behels hierdie vorm



van metaforiese implimentering die opsetlike gebruik van taal, wat strydig is met sy eie aard en word hierdie aanwending van taal as 'n taalkonvensionele misdaad gesien (vgl. Van der Merwe 1990: 55). Daar word egter geen betekenisverandering deur die metaforiese gebeure bewerkstellig nie, slegs 'n naamsverandering. Die metafoor word volgens hierdie beperkte beskouing dus bloot gesien as 'n *pseudoniem*.

Johns (1984: 294) bevestig bogenoemde aan die hand van 'n illustrasie, "*The inside structure of the bone*" (vergelyk fig 1) waar die struktuur van 'n been teenoor die struktuur van 'n brug jukstaponeer word. Visuele plaasvervanging vind plaas waar die beenstruktuur bloot as plaasvervanger dien om die struktuur van die brug te vervang. Die teenoorgestelde plaasvervanging is ook geldig. Dit is dus duidelik dat visuele plaasvervanging wel bestaan en aangewend kan word om pikturale betekenis te vestig. Dit is egter duidelik dat sodanige plaasvervangende en illustratiewe konteks niks "nuuts" voortbring nie.

Opgesom impliseer bogenoemde bespreking dat die Plaasvervangingsteorie geen *nuwe* betekenis konstitueer nie en dat daar in terme van taal slegs 'n *naamsverandering* en in terme van die visuele kuns slegs 'n *beeldverandering* van gegewe betekenis voortgebring word. Uit die voorafgegaande blyk dit dus dat die Plaasvervangingsteorie geen kreatiewe funksie aan die metafoor kan toeken nie en sodoende dus nie as 'n *ware* metaforiese verskynsel beskou kan word nie.

### **1.5.2. Die Vergelykingsteorie en similie**

Die Vergelykingsteorie berus op die similie as vertrekpunt. In teenstelling met die Plaasvervangingsteorie wat die aard van die metaforiese gebeure as 'n proses van plaasvervanging beskryf, word hierdie beskrywing egter op die agtergrond geskuif wanneer die metafoor in terme van die Vergelykingsteorie omskryf word. Hierdie verskuiwing word veroorsaak deurdat die Vergelykingsteorie die metafoor definieer vanuit die perspektief van die similie. 'n Similie is 'n letterlike uitdrukking waarin 'n veronderstelde ooreenkoms van betekenis voorgestel word, deur die betrokke betekenis in vergelyking tot mekaar te stel (vgl. Van der Merwe 1990: 68).

In die geval van die Vergelykingsteorie, word 'n tweede weg van interpretasie gevolg, met die similie as vertrekpunt en die metafoor as bestemming van die definisie (vgl.

Van der Merwe 1990: 67). Die aard van die similie is om die betekenis-ooreenkoms waarop dit berus tot uitdrukking te bring. Khatchadourian (1968: 227) verwys na die toepassing van hierdie benadering as die "similarity view of metaphor". Waar betekenis-ooreenkoms in die Plaasvervangingsteorie opgeroep word na aanleiding van die wyse waarop die aard van die metafoor as 'n proses van plaasvervanging begryp word, geskied die teenoorgestelde in die geval van die Vergelykingsteorie. Betekenis-ooreenkoms word nou nie net geïdentifiseer as grondslag vir die metaforiese gebeure nie, maar ook hanteer as sleutel tot 'n verklaring van die aard van die metaforiese gebeure.

Ooreenkomstig die Vergelykingsteorie, behels die metafoor nes die similie 'n vergelyking van betekenis op grond van 'n veronderstelde ooreenkoms tussen die betrokke betekenis. Die meer algemene manier om 'n objek of aksie te illustreer is om dit voor te stel nes of soos iets anders (vgl. Johns 1984: 294). Die vergelyking wat in die geval van die linguïstiese metafoor aangewend word, gebruik egter nie die term soos as 'n sintaktiese vergelykings-term nie. Nes die similie stel die metafoor 'n betekenis-ooreenkoms voor deur 'n vergelyking te tref, maar die sintaktiese besonderhede word dus nie verstrekkend nie. Die metafoor en similie verskil gevolglik sintakties en semanties. Die metafoor stel slegs die noodsaaklike en die vanselfsprekende word veronderstel. Anders as die similie wat slegs die gelykstrom van die letterlike betekenis semanties gelei, is die metafoor die geleier van die semantiese wisselstrom van die letterlike en figuurlike betekenis (vgl. Van der Merwe 1990: 82).

Die similie kan visueel gesproke as die mees direkte vorm van beeld-jukstaposisie tipeer word wat as't ware as 'n samepersing van visuele stellings optree. In ooreenstemming met Van der Merwe (1990) en Scheffler (1979) se uiteensetting van die linguïstiese similie, toon Johns (1984: 295) dat die visuele similie herleibaar tot 'n vergelyking is. Volgens die beginsels van die Vergelykingsteorie word twee verwante visuele stellings by wyse van jukstaponeering in een abstrakte idee saamgevat. Die metafoor se basiese funksie word hiermee beskou as die jukstaposisie van bekende elemente op onbekende wyses: te wete die verbinding van idees en dinge wat nie voorheen verbind is nie. Soms ontstaan die visuele similie uit 'n afbeelding waar die eteriese kwaliteit van inligting nageboots word. Deur die kunswerk in terme van jukstaponeering te begryp, vind 'n verdere semiotiese abstraksie in terme van die similie plaas. Hiermee word dan aangevoer dat hierdie sogenaamde abstraksie tot die samesmelting en interaksie van elemente in meer komplekse fatsoene van die metafoor lei. Terwyl die Vergelykingsteorie die verskeie

soorte similie afsonderlik van mekaar beheer, sodat 'n vergelyking getref kan word, versmelt die metafoor denke en beelde as een (vgl. Johns 1984: 298).

Hiervolgens word geargumenteer dat die metafoor 'n nuwe *eendersheid* in plaas van 'n alreeds bestaande *eendersheid* genereer (vgl. Johns 1984: 293). Johns (1984: 294) toon dat die Vergelykingsteorie in die visuele kunste gereeld gebruik word om ingewikkelde of onsigbare fisiese prosesse te illustreer om sodoende direkte verteenwoordiging te vermy. Die *eendersheid* van visuele vorm word hiermee vertolk na aanleiding van die *eendersheid* wat in die betrokke onderwerp vervat word en lei tot die vergelyking van objekte wat in werklikheid uiteenlopend van aard is (vergeelyk fig 2). In hierdie toepassing van die Vergelykingsteorie word die menslike asemhalingsstelsel by wyse van naasmekaarstelling byvoorbeeld met 'n meganiese stelsel vergeelyk, wat daarop dui dat daar 'n ooreenkoms tussen 'n menslike asemhalingsstelsel en 'n meganiese stelsel bestaan. Albei mag dalk op die oog af dieselfde funksie verrig, maar fisies is hul uiteenlopend.

Hierdie vorm van jukstaponering behels die bevryding van objekte uit hul gewone kontekstuele verband en sodoende word 'n herkombinasie in 'n nuwe konteks tot stand gebring (vgl. Johns 1984: 304). Hiervolgens word die konteks versterk en word die visuele konfigurasie op grond van universele beginsels vertolk. Hoewel die kunstenaar hiermee poog om nuwe informasie oor te dra, word daar bloot 'n dubbelsinnige (dus nie 'n meersinnige) interpretasie binne die visuele konfigurasie bewerkstellig en word die mate van surplus betekenis wat oorgedra word tot 'n enkele nuwe variant van betekenis beperk.

In teenstelling met die beginsels van die Vergelykingsteorie is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat metaforiese interpretasie nooit verflou nie en altyd instaat is om nuwe insigte op te lewer. Die soeke na 'n "nuwe" konteks, as 'n belangrike gelyksoortigheid, moet dus nie bloot tot 'n ander gelyksoortigheid beperk word nie (vgl. Scheffler 1979: 95). Aangesien die metafoor duidelik nie tot bloot 'n enkele versinsel beperk kan word nie en voorspelbaarheid ontwyk, is dit verder belangrik dat die metafoor immuun sal wees teen enige formules en ruimte sal laat vir intuïtiewe vertolking. Slegs wanneer gelyksoortigheid in terme van 'n bepaalde insiklike beginsel herken word wat van kontekstuele insig afhanklik is, kan intuïsie tot halt geroep word en kan die metafoor as kreatief geag word. Die tekortkominge van die Vergelykingsteorie is geleë in die feit dat gelyksoortigheid slegs tot 'n formule beperk word. Wanneer daar dus van gelyksoortigheid verwag word om 'n

volwaardige metaforiese rol te vertolk, verval die formule in 'n blote wesenloosheid en word dit afhanklik van 'n eensydige en beperkte konteks (vgl. Scheffler 1979: 96).

Na aanleiding van die voorafgaande bespreking is dit dus duidelik dat die Vergelykingsteorie, nes die Plaasvervangingsteorie geen kreatiewe funksie openbaar nie en sodoende nie as 'n volwaardige metafoor teorie geklassifiseer kan word nie.

### **1.5.3. Die Interaksieteorie**

In teenstelling met die Plaasvervangingsteorie en Vergelykingsteorie word die Interaksieteorie binne linguïstiese verband deur Van der Merwe (1990: 99) omskryf as die aktiewe samevoeging van twee denkbeelde wat oor *verskillende* onderwerpe handel. Die metafoor word hiervolgens beskou as die resultaat van die interaksie wat tussen hierdie denkbeelde bewerkstellig word. Richards (1971: 93) vat die Interaksieteorie soos volg saam: "[W]hen we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is the resultant of their interaction."

Van der Merwe (1990: 90) gebruik die terme *tenor* en *vehicle* om hierdie twee denkbeelde rakende die verskillende onderwerpe te tipeer. Die *tenor* word uitgesonder as die *saak* waaroor die woord handel terwyl die *vehicle* as die *middel* beskryf word wat ingevoer word om die betekenis te benader. Die verhouding tussen tenor en vehicle kan in 'n sekere sin beskryf word as 'n jukstaposisie, 'n teenoormekaarstelling van betekenis op só 'n wyse dat die een betekenis in terme van bepaalde eienskappe van die ander beskryf word (vgl. Van der Merwe 1990: 99). Hiermee word getoon dat die semantiese samespel wat die betekenis van sinne in die algemeen konstitueer, óók 'n interaksie van betekenis behels. Volgens Johns (1984: 314) behels 'n suksesvolle pikurale metafoor 'n jukstaposisie van ongelyksoortighede, wat nie tot 'n enkele eendersheid beperk word nie. Hiervolgens is dit moontlik om nuwe kennis by wyse van die pikurale metafoor voort te bring. Die essensie van die Interaksieteorie is dan ook juis geleë in die potensiaal daarvan om nuwe kennis voort te bring.

In metafore vind daar nie alleen 'n interaksie tussen betekenis plaas nie, maar verkeer betekenis ook in gemeenskap met mekaar, waar die een die oorhand oor die ander kry, deur die eienskappe van die ander toe te eien. Die betekenis van die

metaforiese uitdrukking in die geheel, is dus die gevolg van hierdie vrye verkeer tussen betekenis (vgl. Van der Merwe 1990: 100; Richards 1971: 96). Albei hoef egter nie teenwoordig te wees nie. Dikwels word slegs die *vehicle* verstrekk, terwyl die *tenor* slegs veronderstel word.

Die metaforiese gebruik word onderskei van algemene taalgebruik, op grond van die identifisering van die *tenor-vehicle* verhouding, as onmisbare voorwaarde vir die soort interaksie wat grondliggend is aan metafore. Die soort interaksie waaraan die *tenor-vehicle* verhouding gekenmerk word verskil van die onmiddellike interaksie van betekenis, wat die sin in semantiek konstitueer (vgl. Van der Merwe 1990: 101).

Omraming (konteks) en jukstaposisie verskaf die basis van interaksie. Die interaksie van meer ingewikkelde visuele sinsleer verskaf 'n semantiese speling, in dié opsig dat die metafoor die similie saampers, deur 'n stelling van blote "eendersheid" in 'n stelling van "identiteit" te omskep (vgl. Johns 1984: 299).

Scheffler (1979: 108) som die aard van die Interaksieteorie op in die volgende sewe punte:

- (i) 'n Metaforiese stelling word uit twee onderwerpe - naamlik primêre en sekondêre onderwerpe saamgestel.
- (ii) In plaas daarvan om hierdie onderwerpe slegs as objekte te beskou, word dit as sisteme geag wat met objekte verband hou.
- (iii) 'n Metafoor verskaf 'n sisteem van geassosieerde impliserings aan die primêre onderwerp, wat inderwaarheid tot die sekondêre onderwerp behoort.
- (iv) Gegewe dat dié tipe impliserings normaalweg uit *veralgemenigings* bestaan, mag hul afwykende konotasies te kenne gee, wat deur die skrywer verskaf word.
- (v) 'n Metafoor selekteer en organiseer die eienskappe van die primêre onderwerp, deur stellings daarvan te impliseer wat normaalweg op die sekondêre onderwerp van toepassing is.
- (vi) Hierdie soort impliserings behels verskuiwings in die betekenis van woorde wat tot dieselfde sisteem as die metaforiese uitdrukking behoort. Sekere van die verskuiwings behels metaforiese verplasing.
- (vii) Oor die algemeen bestaan daar geen eenvoudige *basis* waarvolgens die noodsaaklike verskuiwings van betekenis bewerkstellig kan word nie. Daar bestaan dus geen algemene rede waarom sekere metafore slaag en andere nie.

Ooreenkomstig die Interaksieteorie, word 'n beeld voortgebring wat gelyktydige gewaarwording van twee onderwerpe vereis, sonder om 'n vergelyking te tref (vgl. Johns 1984: 298).

Metafore is nie oppervlakkige simptome van taal, wat met voorbedagte rade verkeerdelik gebruik word nie. Dit is ook nie 'n bykomstige vermoë van verbloeming of versiering wat taal openbaar, naas sy wesenlike vermoë van benoeming nie. Nog minder is metafore pseudonieme of ornamente, soos wat deur die Plaasvervangingsteorie veronderstel word. Die metafoor is egter die lewensbeginsel van aktuele spreke en dus ook verantwoordelik vir die oorlewing van taal en kuns. Die metafoor behels dus nie die verplasing en plaasvervanging van woorde nie, maar die wedersydse omgang van betekenis, dit wil sê die semantiese owerspel van kontekste (vgl. Van der Merwe 1990: 98).

Johns (1984: 293) promoveer die Interaksieteorie bo die Plaasvervangings- en Vergelykingsteorie en argumenteer dat die metafoor in terme van die Interaksieteorie nie slegs gebruik word om op 'n reeds bestaande betekenis uit te brei nie. 'n Nuwe betekenis word geskep deur teenoorgestelde beelde in 'n nuwe konteks te verbind. Op hierdie wyse genereer die metafoor 'n nuwe *eendersheid* in plaas daarvan om bloot by 'n reeds bestaande *eendersheid* te volstaan. In teenstelling met die Vergelykingsteorie, wat tot bestaande eendershede beperk word, vereis die Interaksieteorie van die toeskouer om beide onderwerpe wat in die visuele konfigurasie vervat word gelyktydig te oorweeg sonder om bloot 'n vergelyking te tref (vgl. Johns 1984: 298).

Soos Johns (1984) begunstig Black (1962) die Interaksieteorie bo die Plaasvervangingsteorie op grond van die begrip en kreatiewe produksie wat ooreenkomstig met die beginsels van die Interaksieteorie bewerkstellig word.

Deur letterlike semiotiese terme van metafore te gebruik, word gepoog om visuele kwaliteite te verduidelik en te beheer, wat andersins oor geen bepaalde aanwysing beskik nie of baie subjektief beskryf word (vgl. Johns 1984: 293). Die rol van die vertolker behels nie slegs 'n passiewe waardering nie, maar eerder 'n interaksie met die beelde om sodoende deel van die interpretasie te word. Deur die vertolker slegs met fragmente van betekenis te konfronteer, vereis die konfigurasie wat in die verband deur die kunstenaar saamgestel word die deelname van die vertolker om sodoende as't ware die betekenis van die kunswerk te voltooi (vgl. Nadin 1970: 131-



139). Deur ongelyksoortige beelde met mekaar in verband te bring word 'n soort interaksie voortgebring waarmee 'n dubbele effek bewerkstellig word aangesien elke beeld 'n eie visuele suggestie of letterlike assosiasies voortbring wat binne die grense van 'n konfigurasie, reflekteer word (vgl. Johns 1984: 317). Deur ongelyksoortige elemente teenoor mekaar te jukstaponeer word nuwe inligting gegenereer en word kommunikasie versterk. In hierdie opsig omvat John Heartfield se komposisie getiteld "*As in the Middle Ages – So in the third Reich*" (vergelyk fig 3) die volle kombinasie van metaforiese oogmerke wat op 'n streng formele vlak van visuele eendersheid ontstaan. Twee eenderse beelde (similie) maak die interaksie van gedeelde verskynsels en analogiese parallelle moontlik, wat tot die gedeeltelike samevalling van opeenvolgende simbole lei (vgl. Johns 1984: 319). John Heartfield was bewus van simboliese gewaarwording in 'n gegewe kultuur en beheer die geheel en afsonderlike fatsoene van 'n beeld, wat saamval met die herkenning van klassieke retoriese reëls. Heartfield bemeester hier die mees ingewikkelde proses van deklasifikasie en herklassifikasie.

Albert Rothenberg (1979) se omskrywing van die term Janusiaanse denke vind noue aansluiting by die beginsels waarvolgens die Interaksieteorie realiseer. Janusiaanse denke bestaan uit die gelyktydige waarneming van twee of meer teenoorgestelde idees, beelde of konsepte. Die Janusiaanse denkproses hou verband met die eienskappe wat aan Janus, die Antieke Romeinse god, toegedig is, - wat oor die vermoë beskik het om sy gesigte op só 'n manier te draai dat dit gelyktydig in verskillende rigtings kon kyk. Teenoorgesteldes of antiese word volgens Rothenberg op 'n soortgelyke vlak waargeneem. Hierdie soort denkproses word beskou as inherent tot kreatiwiteit en funksioneer in die breë in alle soorte kreatiewe prosesse, byvoorbeeld op intellektuele en pragmatiese terreine, asook in die visuele kuns. Meervoudige opposisie is afhanklik van konteks en is geweldig kompleks. Die visuele kunstenaar gebruik meervoudige konteks, beeldkonnotasies en metafore om 'n verskeidenheid teenstellings te produseer. Konteks word dus benodig om die voorkoms van opposisie te definieer en om die verwarring wat deur logiese opposisie voortgebring word te vermy (vgl. Rothenberg 1979: 220).

Kragtens die Janusiaanse denkproses vind die formulering van bepaalde teenstellings nie afsonderlik plaas nie, maar eerder gelyktydig. Die proses behels in hierdie opsig die *eiening* en *identifisering* van 'n opposisie, wat saamval met die begrip dat sekere teenstellings gelyktydig binne kontekstuele verband optree (vgl.

Rothenberg 1979: 250). Hierdie soort denkproses word soms onbewustelik deur kunstenaars aangewend, in 'n poging om kunswerke met estetiese trefkrag te voorsien. Dit gebeur dus dikwels dat kunstenaars betrokke is by al die prosesse wat met Janusiaanse denke gepaard gaan sonder dat hul enigsins sistematies of uitdruklik daarvan bewus is.

Alhoewel beide die formulering en waarneming van teenstellings 'n deurslaggewende aspek van Janusiaanse denke is, kan albei egter onafhanklik van mekaar voorkom. Na aanleiding van bogenoemde bespreking blyk dit dat die formulering van teenstellings dus 'n noodsaaklike rol in enige taak vervul, naamlik intellektueel of kreatief (vgl. Rothenberg 1979: 251).

#### **1.5.4. Die Weersprekingsteorie**

Die oorgang vanaf die Interaksieteorie na die Weersprekingsteorie behels eerder 'n verbesondering van perspektief as 'n algemene perspektiefverandering. Beardsley (1958: 142) definieer die Weersprekingsteorie as 'n stelling wat óf indirek weersprekend óf vanselfsprekend vals in konteks is. Die modifiseerder sluit hiervolgens karaktertrekke in wat beide valshede of waarhede behels.

Ooreenkomstig die Weersprekingsteorie onderskei Beardsley (1958: 122-123) tussen 'n vlak van eksplisiete en 'n vlak van implisiete betekenisoordrag, wat tot 'n mindere of meerdere mate kenmerkend is van enige vorm van aktuele spreke. Tot die vlak van eksplisiete betekenisoordrag behoort die *primêre* betekenis en tot die vlak van implisiete betekenisoordrag, behoort die *sekondêre* betekenis (vergelyk punt 1.4). Die beginsels van die Weersprekingsteorie verklaar dus die aard van die metaforiese uitdrukking na aanleiding van hierdie onderskeid tussen *primêre* en *sekondêre* betekenisoordrag. Met dié onderskeid word die tradisionele onderskeid tussen letterlik en figuurlik ook gekorrigeer. Van der Merwe (1990: 122) toon dat die letterlike betekenis bloot binne die gebruikskonteks, by wyse van konnotasies in samehang met die totale betekenis begryp moet word.

Hoe meer ingewikkeld dit is om die toepaslike konnotasies op te spoor, hoe ondeursigter is die metafoer. Hierin speel die semantiese gesigsvermoë van die vertolker natuurlik 'n groot rol. Vir die opmerksame en sensitiewe vertolker sal dit egter selde onmoontlik wees om betekenis te maak van 'n uitdrukking wat die indruk wek dat dit onsinnig is (vgl. Van der Merwe 1990: 119). Die uitdrukking moet



sodoende deur die vertolker omgekeer word, sodat die verskuilde sekondêre betekenis na vore kom, wat op metaforiese verdraaiing dui.

Die primêre betekenis word dus geïgnoreer en die sekondêre betekenis word geïnterpreteer as die eintlike betekenis van die uitdrukking. Die metafoor bied hiermee 'n vergelyking aan wat tussen onvergelykbare bewerkstellig word, danksy die invoering van 'n nuwe betekenis deur middel van metaforiese verdraaiing. 'n Ooreenkoms word tussen teenstellende terme in die metafoor tot stand gebring en onmiddellik geopenbaar (vgl. Van der Merwe 1990: 166). Beardsley (1962: 299) is van mening dat teenstrydighede teenwoordig moet wees om verbale elemente te kwalifiseer as metafore. Verbale metafore genereer egter altyd 'n kwaliteit van konflik en spanning. Konflik, tragedie en die metafoor vorm tesame intrinsieke faktore wat uit die verhouding van opposisie en antitesis voortspruit. Dié faktore dui ook op die aanwending van Janusiaanse denkprosesse, wat 'n noodsaaklike rol vervul om kreatiewe denke voort te bring.

Ten einde verder te toon hoe die beginsels van die Weersprekingsteorie in die visuele kuns manifesteer, is dit noodsaaklik om ironie, sarkasme, die cliché en die hiperbool as uitdrukkingsvorme in meer detail te bespreek.

*Ironie* hou in terme van die metafoor ten nouste verband met weerspreking as strategie. Hoewel die primêre betekenis, van die kunswerk deur middel van die weersprekingstrategie na vore gebring word, word die sekondêre betekenis egter as meer belangrik geag. 'n Stelling word dus hiervolgens gemaak waar presies die teenoorgestelde bedoel word. Ironie jukstaponeer dus die werklike tot 'n teenoorgestelde finale resultaat (vgl. Johns 1984: 308).

Hierteenoor vernietig *sarkasme* die primêre betekenis om sodoende die absurde te oordryf. Hierdie strategie is daarop gemik om die vertolker te laat begryp dat die stelling wat voorgehou word, nie die *eintlike* bedoeling is nie en dat die bedoeling gevolglik op die sekondêre vlak van die betekenisoordrag gesoek moet word (vgl. Van der Merwe 1990: 115). Die *hiperbool*, as 'n metaforiese element, skep 'n hiërargie binne die konteks van 'n kunswerk en versterk die boodskap by wyse van oordrywing. Die hiperbool oordryf gereeld een aspek van 'n beeld buite proporsie in verhouding met ander beelde in die visuele konfigurasie, of maak gebruik van 'n beeld wat opsigtelik binne 'n sekere konteks herhaal word (vgl. Johns 1984: 309). Black (1962: 326) beskryf hierdie implementering van die hiperbool soos volg: "[I]t suppresses some details, emphasizes others - in short, organizes our view."

Die metafoor wat deur die kunstenaar in sy werk tot stand gebring word, maak dit vir vertolkers moontlik om nuwe dinge op nuwe maniere te ervaar. Vooropgestelde en banale denkprosesse produseer kategorieë en klasifikasies wat in 'n *cliché* naamlik, in uitgeputte simbolisme kan ontaard. Ironies moet 'n kunstenaar beseef dat 'n cliché juis in terme van kommunikasie oor die potensiaal beskik om op kreatiewe wyse verdraai en uitgebuit te word. Cliché verteenwoordig die grondbeginsel en eksplisiete kennis van 'n vertolker. Deur die cliché te herrangskik in 'n nuwe konteks en die metafoor toe te laat om die alledaagsheid en banaliteit wat met 'n cliché gepaard gaan te rekonstrueer, kan 'n totaal nuwe betekenis geskep word (vgl. Johns 1984: 318)

Strategieë soos ironie, sarkasme, hiperbool en cliché word onder andere deur kunstenaars as noodsaaklike uitdrukkingsvorme in die ontmaskering van propaganda aangewend. Deur sy kunstwerk te voorsien met die titel "*The powers that protect you*" (vergelyk fig 4), word die belang van Stalin as historiese figuur in só 'n mate deur Rodchenko oordryf dat hierdie figuur ontmasker word vir wat dit werklik is. Die titel verskaf dus in samehang met die oordrewe konteks waarbinne hierdie kunstwerk uitgebeeld word 'n leidraad aan die vertolker, wat gelade is met ironie.

In die Interaksie – en Weersprekings kategorieë word die vermoë van die metafoor openbaar om by uitstek betekenisverandering te bewerkstellig en nuwe betekenis op te wek (vgl. Van der Merwe 1990: 132). Die onvermoë van die Interaksieteorie om tussen letterlike en figuurlike betekenis te onderskei, word in die Weersprekingsteorie oorkom sonder dat daar teruggeval word in die posisie waar letterlike gebruik as *korrek* teenoor die figuurlike gebruik as *afwykend* gestel word. Verder plaas die Weersprekingsteorie groter klem op die belang van logiese opposisie, kontradiksie of absurditeit as noodsaaklike grondslag vir die metaforiese gebeure teenoor die Interaksieteorie (vgl. Van der Merwe 1990: 133).

## **1.6. Bespreking: praktiese komponent van die navorsing**

Die oogmerk van dié volgende ontledings is gefokus op die aard van die metaforiese strategieë, wat vir die doeleindes van die praktiese navorsing toegepas is. Die keuse het slegs op vyf kunstwerke vir ontleding geval, losstaande van die feit dat tien werke wel geskep is. Sodoende kan 'n meer intense ondersoek in die struktuur van dié kunstwerke geloods word. Alhoewel tegniese aspekte wel van belang is, sal daar slegs op dié aspekte konsentreer word, in gevalle waar dit 'n bydraende rol in die ondersteuning van bepaalde metaforiese strategieë speel. Daar word voorgeneem

om te toon welke strategieë in die praktiese komponent toegepas is, om die meersinnige betekenis van dié komponent aan bepaalde begrensings te onderwerp. 'n Verdere oogmerk is om te toon welke wyse die metafoor as strategie in individuele kunswerke ingespan is om surplus betekenis te bewerkstellig. Na aanleiding van die bespreking van die praktiese navorsing gaan gepoog word om bepaalde beperkinge te identifiseer wat steeds voorkom. Metaforiese strategieë sal dus ook identifiseer word, wat in toekomstige werke aangewend kan word om die beperkings te oorbrug.

### **1.6.1. Verdraaide instinkte (afbeelding 1)**

Soos reeds in die bespreking rakende die rol van die konteks (vergelyk punt 1.4) getoon is, kan titels en onderskrifte as leidrade aan die vertolker dien om 'n kunswerk te vertolk. Die titel *Verdraaide instinkte* sinspeel uiteraard op die onvanpaste instinkte van die wildehond wat enersyds instinktief op sy onmiddellike omgewing, naamlik die karkasse sal reageer, asook op die instinkte van die blinde man wat andersyds daarop aangewese is om te reageer op die instinkte van die wildehond wat as gidshond optree.

Sekere assosiasies en konnotasies, wat aan beide die man en wildehond gekoppel word, kan as moontlike leidrade om vertolking te vergemaklik dien (vergelyk punt 1.4). Die loopstok sowel as die hond aan die leiband en donkerbril word met die man geassosieer, wat tot die konnotasie lei dat die man moontlik blind is. Daarenteen word die wildehond met karkasse assosieer. Die posisie waarin die wildehond verkeer, die ore wat gespits is en die oop bek konnoteer die natuurlike instinkte, wat met die wildehond gepaard gaan. Verdere aspekte wat met die man assosieer word, is byvoorbeeld die strikkie op die man se linkerkantste bors, asook die swart pak klere wat onderskeidelik op visueel-gestremdheid en opvoeding dui. Sarkasme as deel van die Weersprekingsteorie (vergelyk punt 1.5.4) word moontlik deur middel van die man implementeer, waar die absurde oordryf word. Sodoende verwys die man moontlik, deur middel van sarkasme op kortsigtige sakemanne in die algemeen.

Ironie, as deel van die Weersprekingsteorie (vergelyk punt 1.5.4), waar 'n stelling gemaak word, maar presies die teenoorgestelde gedoel word, speel moontlik 'n noodsaaklike rol in die interpretasie van die kunswerk. Deur juis 'n wildehond teenoor 'n blinde man te plaas, word ironie suggereer. Ironie – weens die feit dat die blinde man 'n doodgewone gidshond verwag, maar egter met 'n wildehond voorsien word, om hom te lei. Dit is ook moontlik ironies dat die man homself in die situasie bevind, naamlik in die koelkas. Alhoewel die man wel blind mag wees, is hy as

gevolg van ingebore instinkte wel bewus van sy onmiddellike omgewing en omstandighede. 'n Vraag kan dus afgeva word naamlik, wie werklik die leiende figuur in die konteks verteenwoordig? 'n Verdere voorbeeld van ironie sinspeel op die wilde hond as gevolg van die feit dat enige hond wild of mak nie werklik onder beheer in die omgewing van karkasse gehou kan word nie, alhoewel dit blyk of hiër wel 'n poging aangewend word.

Faktore wat moontlik aanleiding tot die skepping van dié kunswerk gegee het, sinspeel moontlik op situasies van beheer of beheerloosheid. Alhoewel die man moontlik blind is, kan beheer in die situasie waarin hy homself bevind, steeds uitgeoefen word. Instinktief is dit moontlik dat die man wel besef dat die omgewing waarin hy homself bevind onmiddellike gevaar inhou. Die man se glimlag lei moontlik tot die konnotasie dat hy by sy omstandighede aangepas het. Die man mag dalk fisies blind wees, maar geestelik nie. Geestelike visie kan dus ook weereens aan ingebore instinkte gekoppel word.

Deur 'n blinde man, wilde hond en karkasse saam as kontekstuele elemente te gebruik word die aspek van "instinkte" versterk. As gevolg van die feit dat die man geestelik siende met behulp van instinktiewe gewaarwording en geestelike kennis is, kan ideologiese vooroordeel 'n noodsaaklike rol vertolk. Emosie dien dus as 'n vooroordeel-konsep, as gevolg van die feit dat die man 'n tekort aan oordeel het. Emosie dui ook op subjektiewe gewaarwording (vergelyk punt 1.2). Die karkasse sinspeel op die idee van "lokaas" wat juis instinktiewe reaksie versterk en sodoende vooroordeel tot gevolg het.

Moontlike metaforiese strategieë wat onderskeidelik in hierdie kunswerk geïmplementeer word dui onderskeidelik op die Weersprekingsteorie en Interaksieteorie. Teen die agtergrond dat ironie en sarkasme moontlik in die kunswerk teenwoordig is, wat direk op weerspreking dui, is dit dus vanpas om die Weersprekingsteorie as kontekstuele element in dié ontleding te ag (vergelyk punt 1.5.4). Deur twee teenstellende aspekte – die blinde man en wilde hond saam te plaas, wat as gevolg van hul ingebore instinkte op 'n eendersheid dui, kan die gebruik van die Interaksieteorie hier suggereer word (vergelyk punt 1.5.3).

Die onderskeie metaforiese aspekte het uiteraard meersinnige vertolkings tot gevolg. Teen dié uiteensetting gebruik die kunstenaar die beperkte omgewing, naamlik die koelkas as kontekstuele element om meersinnigheid te reguleer. Die karkas aan die regterkant dien as raam wat die blinde man dwing om binne die koelkas te beweeg

en nie na buite te beweeg nie. Sodoende is subjektiewe vertolking slegs tot die direkte omgewing beperk en word meersinnige interpretasies onder beheer gebring.

Herhaling as konteks-regulerende aspek word moontlik gesuggereer. Die stempels op die karkasse asook die lint op die man se bors, donkerbril en loopstok het sekere vooroordele tot gevolg. Die stempels kategoriseer die vleis in 'n sekere klas, terwyl die lint, staf en donkerbril die man as blind kan kategoriseer. Sekere vooroordele kan met visueel-gestremde persone verbind word, wat soms tot sekere irritasie kan lei. Met behulp van die voorsiene konteks word subjektiewe vooroordeel nie slegs tot die blinde man beperk nie, maar kan dit ook aan die wilde hond en hangende karkasse verbind word, as gevolg van die feit dat dit juis die laasgenoemde aspekte is wat vooroordele ten opsigte van die man versterk. Teen die agtergrond van die reeds bespreekte geestelike visie blyk dit moontlik dat veralgemeende vooroordele en ideologiese standpunte onvanpas kan wees. Die blinde man is dalk in 'n moeilike situasie geplaas, maar ontsnapping is moontlik.

Tegniese aspekte byvoorbeeld die herhaling van die karkasse en die kleur kontras dra moontlik tot die komplimentering en aanvulling van die metaforiese strategieë wat in dié werk vervat word by. Die ligte kleurgebruik in die voorgrond sinspeel moontlik op 'n deur wat die man na buite kan lei. Die deur kan egter na 'n volgende onvanpaste situasie lei, wat weereens ironie versterk en op direkte weerspreking dui. Die oorwegende koue kleurgebruik in die agtergrond voorsien die kunswerk met 'n diepte-gevoel en tesame met die herhalende karkasse word die illusie van vasgevangendheid asook moontlike gevaar versterk. Sodoende word die direkte omgewings-aspekte oordryf en die Weersprekingsteorie versterk (vergelyk punt 1.5.4).

### **1.6.2. Vryverklaarde kanarie onder aasvoël se bewaring (afbeelding 2)**

Teenstellende elemente in konteks sinspeel op vryheid (die vliënde voëls en aasvoëls) teenoor gebondendheid (kanaries in hokkies en die lopende mans). Deur aktetasse uit te beeld wat terselfdertyd as voëlhokke geïnterpreteer kan word, word 'n metaforiese verdraaiing tot stand gebring. Kontekstuele elemente byvoorbeeld, die sakemanne, kanaries in die voëlhok-aktetasse, aasvoëls, asook die voëls wat vry rondvlieg is geïmplementeer om 'n verband tussen kanaries en sakemanne asook die aasvoëls en die vryvliënde voëls aan te dui.

Moontlike assosiasies, konnotasies en leidrade word deurgangs aangetref om subjektiewe vertolking te vergemaklik. Die mans word as gevolg van hul kleredrag en aktetasse met die sakewêreld assosieer. Daarenteen word die kanaries met die hokkies assosieer wat op die konnotasie dui, dat hul moontlik troeteldiere kan wees. As gevolg van die feit dat die voëlhokke blyk om terselfdertyd as aktetasse op te tree kan die kanaries moontlik met die sakemanne assosieer word. Die voëlhokke konnoteer 'n gevoel van beskerming teen moontlike eksterne elemente en onmiddellike gevaar. Die kanaries as assosiasie verkeer dus in interaksie met die assosiasies aan die sakemanne verbode. Die konnotasies wat met die aasvoëls as konsep gepaard gaan kan ook aan die sakemanne verbind word. In 'n korporatiewe wêreld is oorlewing in terme van finansiële standvastigheid noodsaaklik. As een persoon verkeerde keuses neem wat sy ondergang tot gevolg het, sal die volgende persoon dalk voordeel trek. Gelykstaande hieraan aas aasvoëls op hul reeds dooie prooi.

Die Weersprekingsteorie as metafoorstrategie word in die fatsoen van metaforiese verdraaiing en die hiperbool geïmplementeer (vergelyk punt 1.5.4). Deur die aktetasse as voëlhokke voor te stel vind weerspreking plaas, waar beide aktetasse en voëlhokke as afsonderlike aspekte moontlik kan funksioneer. Deur juis die aasvoëls tesame met sakemanne en kanaries te implementeer word die hiperbool as kontekstuele element versterk. Die aasvoëls oordryf dus die kanaries se lot en kan moontlik met die sakemanne assosieer word, wat gewetenlose optredes in 'n korporatiewe wêreld konnoteer.

Deur die titel ***“Vryverklaarde kanarie onder aasvoël se bewaring”*** te implementeer word sekere leidrade verskaf om die vertolking van die kunswerk te vergemaklik (vergelyk punt 1.4). Die titel as leidraad dui op weerspreking, as gevolg van die feit dat die kanaries inderwaarheid nie vryverklaar is nie en moontlik glad nie deur die aasvoëls beskerm of bewaar word nie. Die kanaries is egter vasgevang in hul onmiddellike omgewing, naamlik die aktetas-voëlhok-kombinasie, waar alle gebeure buite die hokke waargeneem kan word, maar nie aan deel geneem kan word nie.

Die lopende mans, kanaries en aasvoëls suggereer op herhaling as konsep in dié gegewe konteks. Deur herhaling word daar op sekere onbuigbare konvensies en die soms ironiese norme van die eietydse samelewing gesinspeel waarmee die vryheid van die mens aan bande gelê word. As gevolg van die feit dat die mans op soortgelyke wyse geklee is, dieselfde lopende posisie inneem, dieselfde aktetasse dra

en sodoende anoniem voorkom word herhaling versterk. 'n Gevoel van anonimiteit word deur die gesigslose mans en vliënde voëls verskaf. Deur die herhaling van die aasvoëls en vliënde voëls (twee aasvoëls aan die onderkant van die komposisie en twee vliënde voëls aan die bokant van die komposisie) kan herhaling dus moontlik as kontekstuele element dien.

Die mans kom gesigsloos voor, weens die feit dat hul hoofde deurgaans deur die grense van die skildery afgesny word. 'n Anonieme gevoel word verskaf wat moontlik as identiteitsloosheid voorgestel kan word. Identiteite gaan verlore en persone word slegs as nommers geag.

Sekere ideologiese vooroordele word in terme van die sakemanne uitgebuit. Moontlike vooroordele, wat reeds bespreek is, kan op die identiteitsloosheid en gewetenloosheid in 'n korporatiewe wêreld sinspeel. Dié vooroordele word sodoende ontbloot en oordryf deur die gevoel van anonimiteit.

### **1.6.3. Jeugdige pensioen reëling (afbeelding 3)**

Die kunswerk is geskep met die moontlike doel op weerspreking. Bejaarde persone in stampkarre skep die konteks waarbinne metaforiese verdraaiing te kenne gegee word. Die beginsel van metaforiese verdraaiing (vergelyk punte 1.4 en 1.5.4) realiseer in hierdie skildery in terme van die stampkarre wat in die vorm van rolstoel uitgebeeld word.

Die kontras tussen die ouderdomme, vryheid (voorgestel deur die Feriswiel in die agtergrond) en gebondenheid (voorgestel deur die rolstoel-stampkar-kombinasie en die loopring) sinspeel op 'n metaforiese weergawe van individuele lewensverloop. Die stampkar-rolstoel-kombinasie as konsep kan onder andere die verouderingsproses suggereer, waarop daar geen beheer uitgeoefen kan word nie.

'n Ironiese verband tussen die rolstoel-stampkar-kombinasie en die loopring word suggereer. Teen die uiteensetting van die kleuter in die loopring as kontekstuele element wat aan die begin van uiteenlopende lewensverloop is in verhouding met die bejaarde persoon, word ironie versterk. Deur die kleuter in 'n loopring, as hulpmiddel te plaas om te leer loop en daarenteen bejaarde persone in rolstoel-stampkarre, word die stelling gemaak waar die teenoorgestelde bedoel word (vergelyk punt 1.5.4). Dit blyk of die bejaarde persone die rolstoel-stampkar-kombinasie gebruik om van punt A tot B te beweeg as gevolg van die feit dat hul moontlik nie meer kan loop nie.

Deur 'n rolstoel-stampkar as kombinasie te gebruik wat opsigself 'n teenstrydige objek, met ander woorde 'n objek wat enersyds gestremdheid, hulpeloosheid, afhanklikheid, magteloosheid en broosheid assosieer, maar terselfdertyd ook opwinding, plesier, vermaak en selfs 'n mate van irritasie kan dui, word meersinnige konnotasies versterk (vergelyk punt 1.4). Die konnotasie van hulpeloosheid, afhanklikheid, weerloosheid, magteloosheid (soos in die geval van die rolstoel) kan ook moontlik aan die loopring gekoppel word. Die gehekelde kombors, rooi vlaggies, Feriswiel in die agtergrond en helder kleurgebruik, as kontekstuele elemente kan moontlik met die stampkarre asook opwinding, plesier en vermaak assosieer word.

Teen dié agtergrond hou hierdie teenstellende gelyksoortighede moontlike implikasies in. Simpatie ten opsigte van die bejaardes blyk om as emosionele subjektiwiteit voor te kom. Die implikasie hieraan verbode sinspeel op die feit dat simpatie egter nie vanpas is nie, weens die feit dat die bejaarde persone wegbreek van subjektiewe vooroordeel, wat simpatie insluit. Dit blyk of die bejaardes hul eie lewenspad vorentoe baan, met behulp van die rolstoel-stampkar-kombinasie.

Deur die loopring binne die area, waar die stampkarre veronderstel is om te bots te plaas, word daar op die feit gesinspeel dat die rolstoel-stampkarre moontlik teen die kleuter kan bots, wat weereens sekere moontlike implikasies kan inhou. Die moontlike verhouding tussen bejaarde persone en kleuters of dalk hul kleinkinders impliseer egter die teenoorgestelde, naamlik dat die kleuter moontlik aan geen direkte gevaar (botsing) blootgestel is nie. Die kleuter aan die regterkantse voorgrond in verhouding met die ander bejaarde persone in die middel- en agtergrond, sinspeel egter op die lewensverloop as 'n wisselwerking, met ander woorde van jonk tot oud. Die implikasies hieraan verbode dui weereens gelykstaande aan laasgenoemde dat die verouderings-proses 'n realiteit is en alle persone te beurt val.

#### **1.6.4. "Perishable Romantic" (afbeelding 4)**

Op tegniese vlak speel die wyse waarop bepaalde objekte en figure (byvoorbeeld die vark, vrouefigure en die karkasse) deur middel van die beligting in die toneel beklemtoon word, en objekte (byvoorbeeld die man en die vark in middelgrond) deur middel van beskaduwing verskuil word, 'n noodsaaklike rol en dra grootliks by om die konteks van die skildery aan te vul.



Die gedagte van “preservering” tree met behulp van die titel naamlik, “*Perishable Romantic*” en die verkoelings-trok, as kontekstuele konsep na vore. Die “bederfbare” vrag in die koeltrok, naamlik die implisiete verganklikheid (en selfs verrotting) van die karkasse en die “dames van die nag”, sinspeel op die titel asook die teenstellende idee van “preservering”. Die kwessie dat die karkasse van beeste saam met die twee vroue, beide op soorte verbruikerskommoditeite sinspeel, suggereer dat die karkasse en die vroue moontlik verhandelbaar is.

Dit is opvallend dat die mansfiguur links in die middelgrond van die komposisie agter die deur van die koeltrok verskuil is, asook die motor met die flitsende ligte in die agtergrond agter die koeltrok. Die gesig van die naakfiguur regs in die voorgrond word ook deur die fisiese grense van die skildery afgesny en is sodoende nie sigbaar nie. Teen die agtergrond van laasgenoemde vertolk anonimiteit moontlik ‘n noodsaaklike rol, wat tot meersinnige vertolking kan dui (vergelyk punt 1.3). Assosiasies wat direk aan die man in die linker middelgrond gekoppel kan word, suggereer moontlik op die feit dat die man ‘n kliënt van die drie dames in die komposisie kan wees. Anonimiteit word dus in hierdie geval verkies, wat ook op die naakte figuur en persone in die motor in die regterkantse agtergrond kan sinspeel. Dit is moontlik dat die naakte figuur skaam oor haar omstandighede is en ook sodoende anonimiteit verkies. Die sinspeling van die vroue as verbruikerskommoditeite versterk weereens die gevoel van onpersoonlike anonimiteit. Die naakte figuur blyk om geen identiteit te toon nie, wat weereens in die beroep – naamlik as seks-werkers verwag en verkies word. Die persone in die verligte motor verkies ook moontlik om anoniem te bly, terwyl die verligte ingang van die gebou aan die regterkant hul wel blootstel aan identifisering, wat moontlik ironies kan wees (vergelyk punt 1.5.4).

Die vark met die rooi strik om die nek suggereer vele konnotasies, in samehang met die res van die konteks waarbinne die onderskeie beelde met mekaar gekombineer word. Die rooi strik kan byvoorbeeld sinspeel op ‘n geskenk (of selfs ‘n onwelkome geskenk). Dit kan verder sinspeel op die rooi strikkie van die VIGS embleem, of bloot funksioneer as ‘n onvanpaste en oordrewe versiering. Die oordrewe “Moulin Rouge-agtige” kleredrag van die twee vrouefigure blyk eweneens om te dien as oppervlakkige versiering, waaragter hulle enersyds skuil, maar wat andersyds dien om hul ware karakter te openbaar – naamlik die ietwat rare rol wat hulle in die samelewing vervul.

Ideologiese standpunte sinspeel op vele negatiewe konnotasies wat aan die “vroue van die nag” gekoppel word. Religieuse vooroordele koppel moontlik *sonde* as kontekstuele komponent aan die vroue se beroep en lewenswyse. Die keuse om hul omstandighede agter te laat is egter ook 'n moontlikheid. Laasgenoemde word in verhouding met die nommerplaat en chevron-teken verbind, wat as waarskuwing aan die vroue dui en moontlik hul vermaan om hul lewens omstandighede te verbeter.

Deur 'n kunswerk te produseer wat opsigself moontlik as blatant kan voorkom, word vertolkers as't ware uit gelok om hul ideologiese standpunte te laat geld. Die assosiasie van die vroue as verhandelbaar, nes die karkasse en varke in die voor- en middelgrond kan moontlike konfrontasie suggereer word. Die kunsmatige beligting aan die bokant van die trok, blyk enersyds om as versiering op te tree, terwyl dit andersyds fokus op die dames plaas. Die dames, as fokuspunt, word dus deur middel van die beligting verder aan die vertolker en ideologiese vooroordeel bloot gestel.

#### **1.6.5. “Bermuda triangle” (afbeelding 5)**

Die kwessie dat 'n teken wat veronderstel is om teen gevaar te waarsku opsigself in 'n misleidende objek omskep word, wat bedrieg en dus eerder gevaar voortbring, as om dit te verhoed word hier gesuggereer. Bogenoemde kan dus moontlik op ironie sinspeel (vergelyk punt 1.5.4). Verdere ironiese aspekte kan enersyds aan die titel **“Bermuda triangle”** en andersyds aan die “Bermuda triangle” as mite gekoppel word. Die valse weergawe van die geld sinspeel ook direk op “gevaar” as 'n kontekstuele konsep. Geld word dus ironies aan die misterieuse gebeure verbonde aan die “Bermuda triangle” gekoppel, wat 'n persoon moontlik kan konsumeer. Teen die agtergrond van laasgenoemde kan 'n waarskuwing egter wel aan vertolkers gerig word, om nie finansieël te gulsig te raak nie. Die aasvoël as assosiasie konnoteer sodoende ook 'n aspek van gevaar (vergelyk punt 1.4). Na aanleiding van bogenoemde word die alledaagse, geykte mite rodome die “Bermuda triangle” doelbewus met die ewe alledaagse en bekende padteken in verband gebring, ten einde die vertolker te konfronteer met 'n werklikheid wat slegs skyn om bekend te wees, maar inderwaarheid onbetroubaar en vals is.

Die titel sinspeel ook moontlik in samehang met die objekte wat in hierdie skildery gekombineer word, verder op die konnotasies van valsheid (die ooglopende valse banknote), verraderlikheid (die aasvoël as emblematiese teken), en misdaad (die



figuur wat op soortgelyke wyse as wat die posisie van 'n lyk by 'n misdaadtoneel uitgebeeld word).

Die Weersprekingsteorie as metaforiese strategie word moontlik in die kunswerk toegepas. Oordrywing word deur middel van die aasvoël en die man met die rooi omlýning suggereer, wat ook as weerspreking dien (vergelyk punt 1.5.4). Die aasvoël wat gewoonlik met dooie prooi assosieer word, word hier ook met die man, wat moontlik op die "dood" dui assosieer. Die konnotasie wat hieruit voortspruit dui weereens, tesame met die padteken as konteks op 'n waarskuwing aan die vertolker. 'n Verdere weersprekings-komponent, naamlik die cliché wat uitgeputte simbolisme konnoteer word met die padteken assosieer (vergelyk punt 1.5.4). Deur die padteken egter met verdere kontekstuele elemente te voorsien, soos byvoorbeeld die aasvoël en die valse weergawe van geld, word 'n nuwe konteks geskep, waar die cliché moontlik nie vanpas is nie.

Ideologiese implikasies in terme van die valsheid wat in hierdie skildery suggereer word, sinspeel moontlik direk op vooroordeel wat aan gulsigheid en die konsep van "dood" gekoppel kan word. Ekonomie en politiek, asook religie as noodsaaklike ideologiese komponente kan moontlik direk aan die kunswerk verbind word, wat verdere negatiewe vooroordele impliseer.

Teen die agtergrond kan die mens se beskouing van die waarheid egter nie as absoluut geag word nie. Daar bestaan egter moontlike valshede, soos wat byvoorbeeld in die skildery onder die dekmantel van die waarheid verskuil word. Moontlike kommentaar oor die mensdom se voorgestelde idees van die waarheid – 'n waarheid wat as vals deur middel van die skildery moontlik ontbloot mag word. Deur valse geld te implementeer wat moontlik as ware geld assosieer word, word laasgenoemde dalk versterk.

## **1.7. Konklusie**

Teen die agtergrond van die feit dat daar slegs op surplus betekenis, wat opsigself deur die metafoer voortgebring is gefokus word, kan moontlik op 'n leemte dui. Na afloop van die bespreking van die praktiese komponent blyk dit egter of tegniese aspekte in samehang met metaforiese strategieë, 'n wedersydse komplimenterende rol kan vertolk. Dié betrokke kwessie blyk egter om van besondere belang te wees, wat in toekomstige navorsing in hierdie studieveld onderneem kan word.

Alhoewel daar deurgaans op surplus betekenis gefokus is, is daar weinig aandag aan die kreatiwiteit van kunstenaars en vertolkers geskenk, wat met die vestiging van hierdie surplus betekenis gepaard gaan. Laasgenoemde kan ook bydra as 'n fokuspunt vir die doeleindes van toekomstige navorsing.

Na aanleiding van die praktiese navorsing is tot die gevolgtrekking gekom, dat daar 'n baie dun skeidslyn tussen enersyds die Vergelykings- en Plaasvervangingsteorieë, en andersyds die ware metafoor teorieë, naamlik die Interaksie- en Weersprekingsteorieë bestaan. In toekomstige navorsing gaan dit egter deurentyd van belang wees om rekening te hou met die beperkinge van die Vergelykings- en Plaasvervangingsteorieë.

## 1.8. Illustrasies

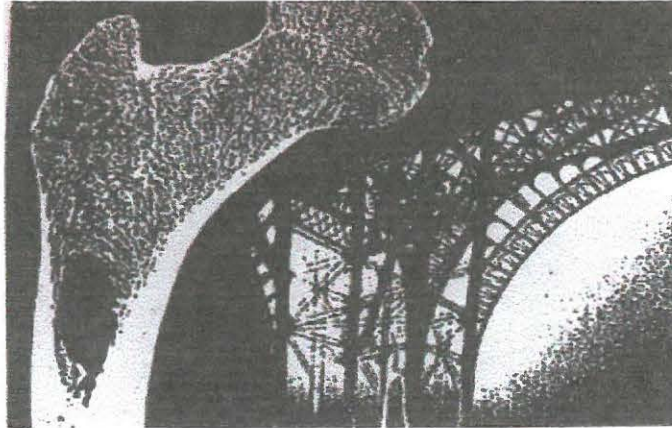


Fig 1

Dr. Fritz Kahn  
**“The inside structure of the bone”**

1939

Medium onbekend

Afmeetings onbekend

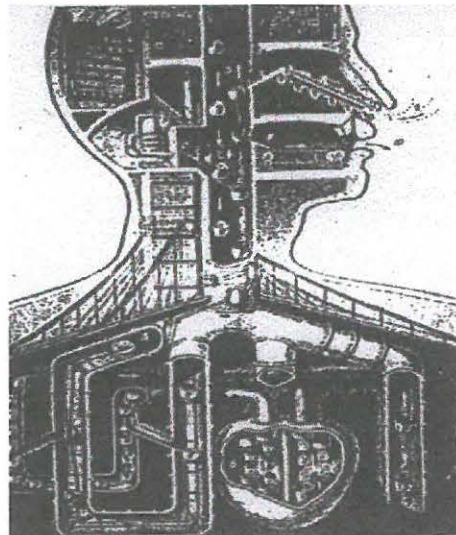


Fig 2

Dr. Fritz Kahn  
**“Representation of breathing”**

1939

Medium onbekend

Afmeetings onbekend

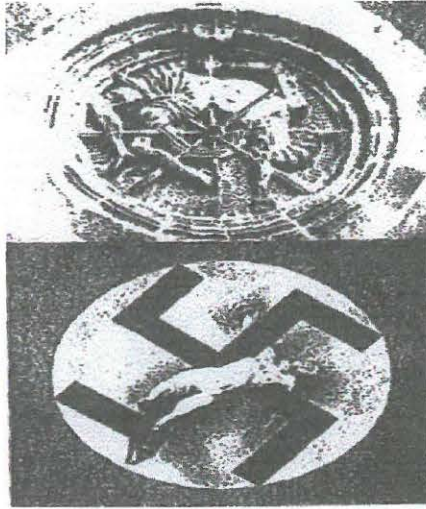


Fig 3

John Heartfield

**“As in the Middle Ages – so in the Third Reich”**

1934

Medium onbekend

Afmeetings onbekend



Fig 4

Alexander Rodchenko

**“The Powers That Protect You”**

1923

Medium onbekend

Afbeeldings onbekend

## 1.9. Afbeeldings: Praktiese navorsing



Afbeelding 1  
Cindie Meyer  
**Verdraaide Instinkte**  
2001  
Olie op doek  
1 x 1.5 m



Afbeelding 2

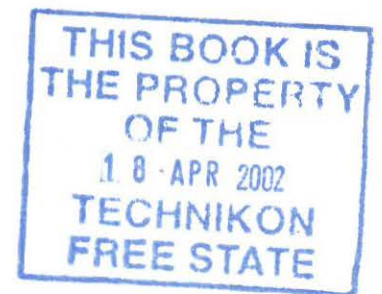
Cindie Meyer

**Vryverklaarde kanarie onder aasvoël se bewaring**

2001

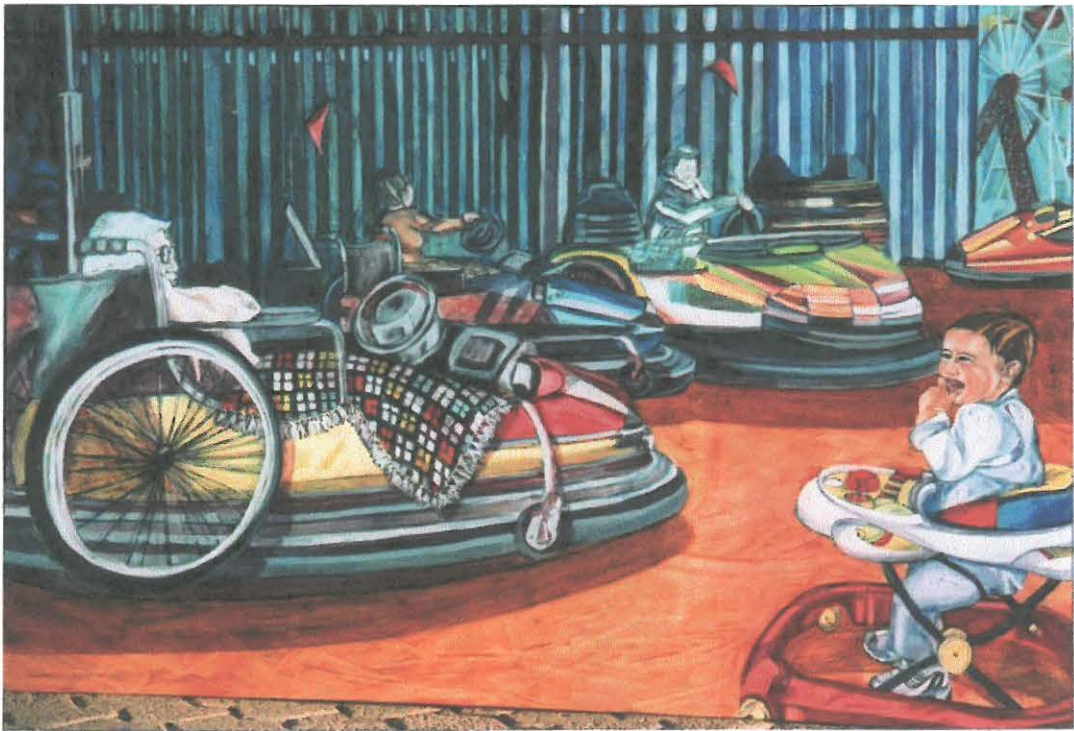
Olie op doek

1 x 1.5 m



Afbeelding 2 (detail)





Afbeelding 3

Cindie Meyer

**Jeugdige pensioen reëling**

2001

Olie op doek

1 x1.5 m





Afbeelding 4

Cindie Meyer

**“Perishable romantic”**

2001

Olie op doek

1.3 x 2.3 m



Afbeelding 5  
Cindie Meyer  
"Bermuda triangle"  
2001  
Gemengde media  
1 x 1.17 m



Afbeelding 5 (detail)

## 1.10. Illustrasielys.

Fig. 1. Johns, B. 1984. Visual Metaphor. Lost and found. Semiotica, Vol. 52(3/4). P. 294

Fig. 2. Johns, B. 1984. Visual Metaphor. Lost and found. Semiotica. Vol. 52(3/4). P. 295

Fig. 3. Johns, B. 1984. Visual Metaphor. Lost and found. Semiotica. Vol. 52(3/4). P. 320

Fig. 4. Johns, B. 1984. Visual Metaphor. Lost and found. Semiotica. Vol. 52(3/4). P. 308

## 1.11. Literatuurlyns

ARISTOTELES.

1954. *The rhetoric and poetics of Aristotle*. Translated by W.R. Roberts and I. Bywater. New York: Random House.

BAL, M. & BOER, I.E. (eds.)

1994. *The point of theory: practices of cultural analysis*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

BEARDSLEY, M.C.

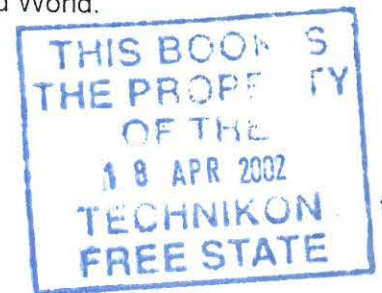
1958. *The literary work, aesthetics*. New York: Harcourt Brace and World.

BERKI, R.N.

1977. *The process of government*. Chicago: Dent.

BERLEANT, A.

1991. *Art and engagement*. Philadelphia: Temple University Press.



BLACK, M.

1962. *Models and metaphors*. Ithaca, and New York: Cornell University Press.

1963. *Models and metaphors, second printing*. Ithaca, and New York: Cornell University Press.

BRYSON, N.

1983. *Vision and painting – The logic of the gaze*. London: Macmillan.

1994. *Art in context*. Bal & Boer (eds.) 1994: 66-78.

DE BEER, C.S.

1984. *Hermeneutiese filosofie en die sin van die werklikheid: 'n Studie oor die verhouding tussen die filosofie en die geesteswetenskappe met besondere verwysing na metodologiese aangeleenthede*. KwaDlangezwa: University of Zululand.

DURING, S.

1999. *The cultural studies reader*. London: TJ International.

ECO, U.

1989. *The open work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

1990. *The limits of interpretation*. Indianapolis: Indiana University Press.

EMPSON, W.

1965. *Seven types of ambiguity*. London: Harmonds Worth.

HALL, S.

1988. *The hard road to renewal: Thatcherism and the crises of the left*. London: Verso.

HEFFERNAN, J.A.W.

1985. Resemblance, signification and metaphor in the visual arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44(2). 167-80.

HOBBS, T.

1904. *Leviathan or the matter, forme and power of a commonwealth, ecclesiastical and civill*. Cambridge: Cambridge University Press.

JOHNS, B.

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

KHATCHADOURIAN, H.

1968. Metaphor. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 8: 227-243.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M.

1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

NADIN, M.

1984. On the meaning of the visual. Twelve theses regarding the visual and its interpretation. *Semiotica*, Vol. 52(3/4): 335-337.

1970. Collage et metaphore. *Revue d' Esthetique*, Vol. 2: 131-139.

PAREYSON, L.

1960. *Estetica: Teoria della formativira*, 2<sup>nd</sup> ed. Bologna: Zorichelli.

RICHARDS, I.A.

1971. *Philosophy of rhetoric*. New York: Oxford University Press.

RICOEUR, P.

1976. *Interpretation theory. Discourse and the surplus of meaning*. Fort North, Texas: Christian University Press.

1981. *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROTHENBERG, A.

1979. *The emerging goddess*. Chicago: University of Chicago Press.

SCHEFFLER, I.

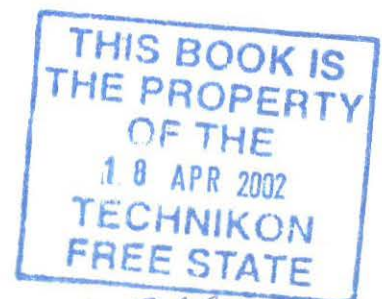
1979. *Beyond the letter, A philosophical inquiry into ambiguity, vagueness and metaphor in language*. London: Routledge & Kegan Paul.

VAN DER MERWE, W.L.

1990. *Metafoor: 'n Filosofiese perspektief*. Bloemfontein: NG Sendingpers.

WOLTERSTORFF, N.

1980. *Art in action. Towards a Christian aesthetic*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.



7 599-99