

**KREATIWITEIT AS SISTEMIESE FAKTOR IN DIE VISUELE KUNS: 'N  
KRITIESE KUNSTEORETIESE BESINNING**

Lukas Marthinus Janse van Vuuren

Proefskrif voorgelê om te voldoen aan die vereistes  
van die graad PhD (Kunsgeskiedenis)  
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte,  
Departement Kunsgeskiedenis,  
aan die Universiteit van die Vrystaat

November 2004

Promotor: Prof. D.J. van den Berg

Ek verklaar hiermee dat die proefskrif wat hierby vir die graad PhD (Kunsgeskiedenis) aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die proefskrif ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

## **Dankbetuigings**

Dit was my voorreg om hierdie studie te voltooi onder die bekwame leiding van Prof Dirk van den Berg. Te danke aan sy deskundige, insigryke en rigtinggewende kommentaar op hierdie projek wat deurgaans met groot geduld gepaard gegaan het, was dit moontlik om 'n ontdekkingsstog te onderneem wat nie alleen myself as praktiserende kunstenaar deurgaans besiel het nie, maar my ook in staat sal stel om hierdie ontdekkingsstog met studente in die visuele kuns te deel.

Hierdie proefskrif word opgedra aan my vrou René, asook aan my kinders Ivan en Nadia — die steunpilare wat deurgaans vir my die omstandighede geskep het om hierdie studie te voltooi.

Vervolgens wil ek my dank en waardering betuig aan:

- my kollega en vriend Ron Rau vir die wyse waarop hy my akademiese en bestuurstake tydens my studieverlof behartig het;
- Dr. Rudi de Lange, die Direkteur van die Skool vir Ontwerptechnologie en Visuele Kuns aan die SUT Vrystaat, wat verseker het dat my werkslading deurgaans sodanig was dat ek hierdie studie kon afhandel;
- Prof CAJ van Rensburg, Adjunk Vise-Kanselier van die SUT Vrystaat. Die vriendelike (dog dringende) wyse waarop hy my telkens as kunstenaar en akademikus van navorsing se belang in die visuele kunste oortuig het, het meegewerk om momentum aan hierdie studie te verleen.
- my kollegas van die Departement Beeldende Kuns aan die SUT, Vrystaat;
- die Sentrale Universiteit vir Tegnologie, Vrystaat vir finansiële bystand wat vir die afhandeling van die studie ontvang is.

Dan, my nederige dank aan die Hemelse Vader vir die genade wat ek ontvang het om hierdie studie te kon voltooi.

LMJ van Vuuren

Bloemfontein

November 2004

## INHOUDSOPGAWE

<b>HOOFSTUK 1. KREATIWITEIT AS VRAAGSTUK</b>	<b>1</b>
1.1 Probleemstelling	2
1.2 Metodologiese aannames	7
<b>HOOFSTUK 2. KREATIEWE VISUALITEIT</b>	<b>14</b>
2.1 Aktiewe deelname: die verbinding tussen <i>poiesis</i> , <i>aesthesis</i> , en <i>catharsis</i>	18
2.2 Merke en spore: interaktiewe verbeelding	22
2.3 Empatie: die weerhouding van banale identifikasie	27
2.4 Illusiespel: onbepaaldhede se rol in die generering van moontlikhede	32
2.5 Wenke: veronderstelling as hermeneutiese strategie	36
2.6 Skerpsinnige sensibiteit: kreatiewe nuansering	39
<b>HOOFSTUK 3. VISUELE SAMESPEL</b>	<b>45</b>
3.1 Spel en <i>mimesis</i> : die kreatiewe rol van fiksie	48
3.2 Spelgereedheid: die kreatiewe eiening van moontlikhede	54
3.3 Improvisasie: die kreatiewe hersiening van verwagtinge	57
3.4 Kreatiewe rolspel	60
3.4.1 Onberekikbaarheid: die onvoorspelbare wendings van samespel	62
3.4.2 Teenstrydigheid: die speelse belange van kreatiewe rolspel	67
<b>HOOFSTUK 4. MEERSINNIGE VISUALITEIT</b>	<b>71</b>
4.1 Meersinnigheid: die kreatiewe rol van metafore	73
4.2 Leidrade en visuele paraatheid: visuele metafore se kontekstuele rol	76
4.3 Konnotasie	80
4.3.1 Ingeligte gissing: die kreatiewe funksie van konnotasie	80
4.3.2 Konstruksie: die kreatiewe oorkruising van kategorieë	85
4.3.3 Kreatiewe weerspreking: die waarskynlikheid van waarheid	89
4.3.4 Betekenis-innovasie: die generering van betekenisvernuwende beelding	92
<b>HOOFSTUK 5. VISUELE TEMATIEK</b>	<b>96</b>
5.1 Tematisering in kreatiewe interaktiewe relasies	98
5.2 Gapings: die vind van toepaslike probleme	103
5.3 Die kreatiewe herstrukturering van bestaande kennis	106
5.4 Maieutiese leerprosesse	110
5.4.1 Kritiese bevraagtekening as latente estetiese leerproses	110
5.4.2 Die relatiwiteit van visuele kennis	113
5.4.3 Selfbegrip: die verandering van menslike begrip	116
5.4.4 Imaginêre projeksie van moontlikhede: die paslikheid van kennis	119

<b>HOOFSTUK 6. KOMMUNIKATIEWE VISUALITEIT</b>	<b>125</b>
6.1 Die kreatiewe ontmaskering van die massakultuur	128
6.2 Die sosiale netwerk se rol in kreatief-interaktiewe relasies	134
6.3 Konvensies se kreatiewe potensiaal in interaktiewe verband	139
6.4 Kreatiewe distansiëring en toe-eiening van visuele betekenis	145
6.5 Die komplementêre kreatiewe rol van ideologie en utopie	151
6.6 Responsiwiteit: die openbaring van moraliteit	155
6.7 Nabetragting	158
<b>BRONNELYS</b>	<b>160</b>
<b>OPSOMMING</b>	<b>176</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>178</b>

# HOOFSTUK 1

## KREATIWITEIT AS VRAAGSTUK

Hierdie navorsingsprojek wil 'n bydrae lewer op die terrein van die visuele kunste waar teorieë rondom kreatiwiteit altyd 'n besondere invloed uitgeoefen het. Die momentum van kreatiwiteitsnavorsing sedert 1950 in dissiplines soos die filosofie, kunsteorie, sielkunde en antropologie, en die groei wat hierdie navorsing steeds ondergaan, bevestig die relevansie van die onderwerp. Hierdie projek het ten doel om 'n relevante kunsteoretiese model te ontwikkel wat binne hoëronderwyskonteks as didaktiese middel aangewend kan word om rekenskap te gee van die wyse waarop kreatiwiteit as sistemiese faktor in die visuele kuns manifesteer.

As skilderkunsdosent en as praktiserende kunstenaar wat daaglik met vraagstukke aangaande kreatiewe estetiese interaksie in die visuele kuns gekonfronteer word, het die navorser meermale tydens die skeppingsproses die leemte ervaar dat sy persoonlike kreatiewe oordeel nie genoegsaam deur kunsteoretiese insig ondersteun word nie. Hierdie persoonlike tekortkoming was deurslaggewend in die besluit om die navorsingsprojek vanuit 'n kunsteoretiese grondslag te benader. Die blote gedagte aan 'n kunstenaar wat kreatiewe prosesse in die visuele kuns aan analise wil onderwerp, eerder as om insig in hierdie prosesse te verkry deur die loutere beoefening daarvan, sal waarskynlik uit verskeie kringe — veral uit geleedere van medekunstenaars veroordeel word. Die skynbare futiliteit van só 'n oefening word immers soos volg deur Picasso bevestig:

“I can hardly understand the importance given to the word *research* in connection with modern painting. In my opinion to search means nothing in painting. To find is the thing. [...]. When I paint my object is to show what I have found and not what I am looking for” (Picasso aangehaal deur Baxandall 1985: 69).

Hoewel die geldigheid van Picasso se standpunt nouliks bevraagteken kan word, sou dit egter naïef wees om te aanvaar dat kunstenaars oor aangebore geniale vermoëns beskik wat hulle in staat stel om kreatiewe skeppingsmotiewe sonder die ondersteuning van 'n grondige kunsteoretiese onderbou te verwesenlik. Desgelyks sou dit ewe naïef wees om te aanvaar dat kreatiwiteit aangeleer kan word op grond van insig wat by wyse van 'n kunsteoretiese onderbou verwerf word. Die verwagting bestaan egter wel dat kunsteoretiese insig aansienlik kan bydra tot genuanseerde aanwending van strategieë in visuele kunswerke om sodoende kreatiewe interaktiewe estetiese relasies te bemiddel. 'n Verdere verwagting is dat sodanige genuanseerde aanwending juis as beslissende faktor kan dien om soos Picasso te kan “vind” ten einde so die leemtes in eie mondering te bowe te kom.

Kreatiwiteit het histories ontwikkel tot 'n ideologies-gelade konsep met botsende inhoude en evaluering in die vakliteratuur. As alternatief teenoor die huidige stand van navorsing rondom kreatiwiteit in die visuele kuns, fokus hierdie projek op 'n hermeneutiese uitgangspunt.<sup>1</sup> Volgens

---

<sup>1</sup> Die oudste betekenis van die term “hermeneutiek” is afkomstig uit die teologie. Hermeneutiek is in die teologie as metode gebruik om afleidings te maak uit die insigte van die antieke skrywer; gewoonlik uit een of ander gedeelte van die Heilige Skrif, maar ook uit die betekenis van byvoorbeeld liturgiese en religieuse simbole. Die moderne hermeneutiek het voortgevloei uit die werk van die Duitse filosoof Wilhelm Dilthey (1833-1911) en die aanvang van die wetenskaplike studie van geskiedenis. In teenstelling met Dilthey wat hermeneutiek as metode aangewend het om die insigte van die historiese outeur of tussenganger te bepaal, bestaan daar egter teenswoordig algemeen konsensus dat betekenis iets is wat afsonderlik van die historiese outeur se intensies beheers word (vgl. Heelan 1985: 43-44).

hierdie benadering neem die lesers van 'n teks of vertolkers van 'n visuele kunswerk die breë spektrum van elemente wat deel vorm van die betrokke werk binne die volle konteks daarvan in oënskou, deur die werk met hul eie lewenswêreld in verband te bring. Die kompleksiteit van die wisselwerkingsverhouding wat só met die werk gevestig word, noodsaak vertolkers se volgehoue rekreatiewe respons waarbinne hul interaktief meewerk aan die uitleg van moontlike interpretasies, en vooroordele asook subjektiewe geneigdhede van hul eie lewenswêreld by wyse van selfondersoek in oënskou neem. Binne die raamwerk van hierdie wedersyds meedeelsame relasie behels interpretasie die wysiging van vertolkers se huidige horison om só die horison van die werk te omvat. In teenstelling met die Romantiese opvatting rondom hermeneutiek waarvolgens die ontvanger se “kongeniale” vereenselwiging met die “geniale” skepper se intensies as basis van interpretasie voorgestaan is, word volgens hedendaagse hermeneutiese benadering tereg geredeneer dat interpretasie van die werk nie op die psigologiese intensies van die skepper daarvan gegrond kan word nie. In aansluiting by die Duitse filosoof Martin Heidegger (1889-1976) se omskrywing van die begrip *Verstehen*, toon die Franse filosoof Paul Ricoeur (1913-) dat “verstandhouding” nie 'n insiklikheid met die kunstenaar se intensie behels nie, maar as 'n struktuur van bestaan-in-die-wêreld begryp moet word.

Die klaarblyklike onvermoë van hoofstroom estetiese teorieë om die interaktiewe karakter van moderne en postmoderne kuns en die waarde van 'n kreatiewe dialogiese estetika te verreken, bring mee dat dit noodsaaklik is om die voorgestelde kunsteoretiese model te baseer op 'n sistemiese ontleding van die kreatiewe dimensies van retoriese sowel as hermeneutiese interaksies in die visuele kunste. Die noodsaak vir die ontwikkeling van die model is tweeledig: (a) om die uiteenlopende inhoude wat toegedig word aan kreatiwiteit binne die visuele kunste, krities te analiseer en (b) om nugtere begrippe en kategorieë te formuleer as teenvoeter vir die leemtes van bestaande of konvensionele kategorieë van kreatiwiteit.

## 1.1 Probleemstelling

Wladyslaw Tatarkiewicz (1980: 250) toon dat kreatiwiteit as term nie in die antieke Griekse filosofie bestaan het nie. Artistieke produksie was beskou as bloot 'n kwessie van vaardigheid en 'n vrye kreatiewe werker het geen erkenning geniet nie (Tatarkiewicz 1980: 93). Die goddelike inspirasie van musiese kunstenaars wat die digkuns, dans en musiek beoefen het, was vir die Grieke op 'n ander vlak as die ambagtelike vaardigheid van die antieke beeldende kunstenaars. Inspirasie, goddelike ingewing of besetenheid (*enthousiasmos*) was slegs gereserveer vir musiese kunstenaars wat gesaghebbende goddelike wysheid openbaar het (Kristeller 1951: 506, Osborne 1968: 138). Die skepper van 'n visuele beeld (*eidolon demiorgos*), is volgens Platoniese definisie 'n nabootser (*mimetes*). Die handeling verwant aan die maak van visuele beelde, hetsy in die skilderkuns, beeldhou, poësie, retoriek of metaforiese redevoering is volgens dié definisie as nabootsing van die goddelike demiurg se oorspronklike skeppingshandeling beskou. Aangesien slegs die oorspronklike goddelike handeling hiervolgens as outentiek figureer, is alle daaropvolgende nabootsings daarvan in 'n sekere mate as vals geag (vgl. Kearney 1988: 90).

Die term *creatio* wat gedurende die Christelike tydperk prominent sou word, het gedui op God se skeppingshandeling (*creatio ex nihilo*). In dié verklaring het die skeppingsbegrip 'n betekenis

aangeneem wat verskil het van *facere* (om te maak) en is die term nie met menslike skeppingsaktiwiteit verbind nie (Tatarkiewicz 1980: 247). Die Patristiese filosoof-teoloog, Augustinus het die denkbeeld verwerp dat die Skepper se kreatiewe handeling vergelykbaar was met dié van 'n ambagsman. Hiervolgens het hy geredeneer dat menslike skeppings dus in terme van funksionele of estetiese potensiaal geag moes word (Cahn 1979: 26). Namate die Middeleeuse ambagsman se standpunt teenoor die wêreld egter vanaf blote diensbaarheid aan God verander het na die uitvoering van God se opdrag tot heerskappy, het *homo artifex* begin om aanspraak te maak op sy aktiwiteit as 'n tweede skeppingshandeling. Waardering vir vindingrykheid, oorspronklikheid en individuele prestasie het gedurende die Renaissance momentum verkry (Wittkower & Wittkower 1963). Kunstenaars se geleerdheid, kennis en *ingenium*<sup>2</sup> het hul bokant die vlak van blote vakmanskap verhef (Osborne 1968: 132-133). Kunstenaars is nou geag as besielde wat as instrumente van God vir hul volmaaktheid geloof is (Rookmaaker 1969: 30). Die Italiaanse humanis en digter Julius Scaliger (1484-1558) het die digter bo ander kunstenaars verhef aangesien 'n digter by wyse van spreke as 'n tweede god beskou kon word (Jauß 1982: 52; Blumenberg 1957: 281). Neoplatonisme se herlewering in die Renaissance het meegebring dat skilders van formaat vir hul “genialiteit” geloof is. Hierdie oortuiging rondom hul begaafdheid wat eertyds geag is as 'n mag waarvoor digters beskik, is weldra ook aan befaamde skilders verbind (Pelles 1963: 20).

Die teosentriese paradigma van die mimetiese ambagsman is deur die Renaissance, Romantiek en Eksistensialistiese humanisme met die antroposentriese paradigma van die oorspronklike ontdekker vervang (Kearney 1988: 12). Vir die Romantiek was die kunstenaar nie meer bloot 'n mens wat goddelikheid nastreef of deur God besiel is nie, maar 'n bomenslike begaafde individu wat self tot die status van 'n god verhef word (Kearney 1988: 12, Debray 1995: 553). Die dominerende opvatting van die moderne estetika, naamlik genialiteit, oorspronklikheid en kreatiewe verbeelding het in die agtiende eeu 'n wesenlike betekenis aangeneem (vgl. Kristeller 1951: 496-7). Genialiteit is in hoofsaak aan oorspronklikheid verbind. Hoewel die beskouing van genialiteit as buitengewone geestesbegaafdheid nie slegs tot die kunste beperk is nie, is dit by uitstek aan die kunstenaar en artistieke aktiwiteit gekoppel. Kreatiwiteit as verskynsel is vanaf die negentiende eeu eksklusief aan die kunste toegedig en sou die bepalende eienskap word waarvolgens kuns gedefinieer is (Tatarkiewicz 1980: 262). Teenoorstaande opvatting van Bohemer en Filistyn teen die middel van die negentiende eeu het 'n kloof tussen die kunstenaar en die burgery tot gevolg gehad. Geniale kunstenaars se taak was om die Filistyne te skok (*épater le bourgeois*). Hiervolgens moes die sensitiwiteit, intuïsie en verbeelding van die kunstenaar teen die normaliteit en selfingenomenheid van die burgery beskerm word (Feldman 1982: 120-136).

Die uitbreiding van kreatiwiteit na alle velde van menslike produksie gedurende die twintigste eeu (Tatarkiewicz 1980: 254) is gevolg deur 'n periode na die hoog-modernisme waartydens die historiese avantgarde 'n krisistoestand beleef en daar selfs sprake is van die “dood” van kreatiwiteit – nie alleen in die visuele kunste nie, maar ook op vele ander terreine<sup>3</sup> (Seidel 1966, Gregor 1966,

<sup>2</sup> Die Latynse term *ingenium* verwys na aangebore talent. Hoewel die term *genius* alreeds in die vroeë sestiende eeu as Engelse ekwivalent gebruik is, is die begrip van genialiteit as besondere intellektuele en besielde talent (en nie blote buitengewone talent of vaardigheid in 'n bepaalde rigting nie) eers tydens die Romantiek aan artistieke aktiwiteit gekoppel (vgl. Osborne 1968: 132-133).

<sup>3</sup> Seidel (1966: 39) identifiseer die groeiende meganisering (vertegnisering en vertegnologisering) in die Westerse samelewing as 'n belangrike oorsaak vir die “dood” van kreatiwiteit. Hy beskou nie dié meganisering op sigself as die



Van Peursen 1976, Schmidt 1985). Die beskouings van Heidegger sou 'n voorafskaduwing wees van die postmoderne oortuiging dat die kreatiewe verbeelding 'n mite is van die Westerse humanistiese kultuur. Heidegger (1971: 73, 76) bevraagteken die geldigheid van die humanistiese opvatting rakende die kreatiewe verbeelding en veroordeel die moderne subjektiwisme se wanvertolking waarvolgens die verbeelding as die subjek se self-soewereine en geniale uitvoering voorgelê word (Kearney 1989: 200). Postmoderne filosofieë sou weldra hierdie krisis in 'n gemeenskaplike uitgangspunt weerspieël wat sentreer het rondom die ondermyning en bevraagtekening van die “oorspronklike” aard wat aan die humanistiese verbeelding toegedig is in die skepping van betekenis (Kearney 1987: 118, 1988: 252). Die antroposentriese paradigma van die mens as oorspronklike ontdekker het nou tot 'n val gekom en word soos volg deur Kearney (1988: 13) tipeer:

[N]ow the model of the productive inventor is replaced by that of the *bricoleur*: someone who plays around with fragments of meaning which he himself has not created. Here the dominant analogies are frequently borrowed from the post-industrial technology of the computer and communications industry. The artist becomes a 'player' in a game of signs, an operator in an electronic media network. He experiences himself afloat in an anonymous interplay of images which he can, at best parody, simulate or reproduce.

Die weerstand van moderne en postmoderne “nie-mimetiese” kunspraktyke teen sistemiese of holistiese vorme van analise bring mee dat subjekte en objekte, gebeurtenisse en gesteldhede losgemaak word van hul relasionele binding. Die gevolg is dat die mens as onafhanklike skeppende subjek apaties staan teenoor ideologiese magte, sosiale verhoudinge en interaksie. In hedendaagse kreatiwiteitsnavorsing word subjekte en objekte se losmaking van hul relasionele binding verder weerspieël in die opponerende meta-definisies van kreatiwiteit, enersyds as 'n geestesbekwaamheid en andersyds as 'n uitkoms van produkte wat binne sosiale verband as kreatief beoordeel word.

Ondanks die uitbreiding van navorsing gedurende die afgelope vyf dekades op die gebied van kreatiwiteit, bestaan daar steeds nie 'n definisie van dié verskynsel wat in die breë vir navorsers aanvaarbaar is nie.<sup>4</sup> 'n Magdom definisies van kreatiwiteit<sup>5</sup> en 'n gebrek aan konsensus rondom dié definisies bring navorsers teen fundamentele vraagstukke te staan naamlik: (i) of daar minstens 'n algemeen-deurlopende, ooreenstemmend-begrensde verklaring of meta-omskrywing bestaan wat deur navorsers gehandhaaf word in hul definisies van kreatiwiteit en (ii) of dit moontlik, of inderdaad wenslik is om 'n universele definisie van kreatiwiteit te probeer vestig. John Nicholls (1972: 717)

---

oorsaak nie, maar wel die geleidelike oorfloei van die meganiek en tegniek in die mens se geesteslewe. C.A. Van Peursen (1976: 106-107; 111) verwys ook soos Seidel (1966) na die invloed van die meganiek en tegniek in die mens se geesteslewe. Hy beklemtoon verder dat die mens van eie identiteit beroof word: “Dat is de achtergrond van de moderne gevaren: bureaucratie, technocratie, positivisme, manipulatie [...]. Dan vervaagd [...] ons gezicht en raken wij ons zelf kwijt [...]. Eigen identiteit is dan nergens meer. Mens en samenleving vervagen in het ijle web van operaties, waarin niemand meer echt iemand is.”

<sup>4</sup> Rhona Ochse (1990: 2) toon tereg in dié verband dat diegene wat 'n psigologiese studie van kreatiwiteit onderneem, die literatuur as ietwat verwarrend ervaar namate hul besef dat die betekenis van hierdie term op uiteenlopende wyse deur verskillende navorsers vertolk word. Kreatiwiteit as verskynsel word meermale selfs op verskillende wyses deur dieselfde persoon vertolk. Só gebeur dit dikwels dat sommige outeurs op lukrake wyse die onderskeid tussen hul verskillende opvattinge van kreatiwiteit ignoreer deur lustig gevolgtrekkings te maak oor een soort kreatiwiteit op grond van feite wat met 'n totaal ander variasie daarvan verband hou.

<sup>5</sup> Kreatiwiteit is onder andere beskou as 'n bepaalde dryfveer (Golann 1962), 'n proses (Stein 1956), 'n patroon van sekere persoonseienskappe (Cattel & Drevdahl 1955; Cross Cattel & Butcher 1967), asook 'n kognitiewe eienskap (Guilford 1963). Vervolgens is kreatiwiteit ook verbind met 'n wye reeks begrippe soos sublimering (Freud 1908/1924), selfverwesenliking (Maslow 1959; Rogers 1959), en selfs as 'n verskynsel wat herstellend kan inwerk teen 'n afbrekende of vernietigende impuls (Lee 1947). Kreatiwiteit is voorts beskou as 'n reëlmatig verspreide karaktereienskap (Rogers 1959), 'n domeinspesifieke vermoë (Busse & Mansfield 1980) en 'n verworwe gedragseienskap (Skinner 1976).

identifiseer 'n tweedeling wat onderliggend is aan studies op die gebied van kreatiwiteit. Hiervolgens fokus navorsing andersyds op 'n ondersoek na 'n bepaalde eiesoortige vermoë wat implisiet begryp word as kreatiewe geestesproses soos byvoorbeeld 'n vermoë tot divergerende denke, teenoor navorsing wat andersyds gerig is op die beoordeling van kreatiewe produkte. Hierdie tweedeling word soms steeds in hedendaagse psigologiese en opvoedkundige teorieë gehandhaaf (Bailin 1988; Eysenck 1994). Barron & Harrington (1981: 442) het in ooreenstemming met hierdie tweedeling twee algemene temas geïdentifiseer wat as metadefinisies dien van kriteria rakende kreatiwiteit wat in die meeste empiriese studies aangewend word. Ooreenkomstig die *eerste definisie* word kreatiwiteit geag as “[A]n ability manifested by performance in critical trials, such as tests, contests, etc., in which one individual can be compared with another on a precisely defined scale.” Sheree Dukes Conrad (1990: 105) toon tereg dat die oorweging van hierdie definisie vanuit 'n konseptuele perspektief problematies is, aangesien die aard van die vermoë wat as kreatief geag word, nie duidelik omskryf word nie.<sup>6</sup> Verskeie outeurs soos Barron & Harrington (1981), Cattell (1971), Conrad (1990), Dellas & Gaier (1970), Ochse (1990) en Weisberg (1986) redeneer dat toetse wat aangewend word om kreatiewe vermoëns te bepaal, op metodologiese vlak oor weinig konstruktiviteit<sup>7</sup> beskik. 'n Verdere probleem op metodologiese vlak is dat ook die kriteriumgeldigheid<sup>8</sup> van hierdie toetse in terme van empiriese bevindinge bevraagteken kan word. Hierdie toetse se gebrek aan kriteriumgeldigheid bring onvermydelik ook die voorspellingsgeldigheid<sup>9</sup> daarvan in die gedrang.

In terme van die *tweede metadefinisie* word kreatiwiteit geag as gelykwaardig aan “[s]ocially recognized achievement in which there are novel products to which one can point as evidence, such as inventions, theories, buildings, published writings, paintings and sculptures, and films; laws; institutions; medical and surgical treatments, and so on [...]”<sup>10</sup> (Barron & Harrington 1981: 442).

<sup>6</sup> Die vraag bestaan of hierdie vermoë slegs berus op 'n geestesbekwaamheid en of dit nie ook moontlik 'n verworwe motoriese vaardigheid kan insluit nie. Indien dit op 'n geestesbekwaamheid berus, bestaan die vraag verder of hierdie vermoë perseptueel, kognitief of motiverend van aard is.

<sup>7</sup> Konstruktiviteit word deur Mouton & Marais (1991: 69) omskryf as die mate waarin 'n skaal of indeks of lys van items wel die tersaaklike konstruksie meet en nie byvoorbeeld 'n ander konstruksie nie. Die meerderheid toetse wat aangewend word om kreatiewe vermoëns te bepaal (byvoorbeeld Guilford se toetse van divergerende denke), meet inderwaarheid spesifieke geestesvermoëns wat baie min in gemeen het met die werklike aktiwiteite waarby kunstenaars betrokke is. Cattell (1971: 408-409) tipeer hierdie toetse se gebrek aan konstruktiviteit soos volg: “The verdict that a test measures creativity is only a projection of the test constructor's personal view of what creativity is. Thus in the intellectual tests developed by Guilford's students and many others who have worked on creativity in this decade, creativity has finished up by being evaluated simply as oddity or bizarreness of response...This indeed comes close to mistaking the shadow for the substance.” Barron & Harrington (1981: 447) meld slegs 'n beperkte aantal studies waar Guilford se toetse van divergerende denke 'n positiewe en beduidende verband met aanwysers van kreatiwiteit onder volwasse kunstenaars getoon het. Die onbetroubaarheid van dié toetse word soos volg deur hierdie outeurs saamgevat: “Despite the 80-year old history of such measures..., the vitally important question of whether divergent thinking tests measure abilities actually involved in creative thinking is not at all easy to answer.”

<sup>8</sup> Volgens Nunnally (1978: 87) is kriteriumgeldigheid van toepassing “[W]hen the purpose is to use an instrument to estimate some important form of behaviour that is external to the measuring instrument itself, the latter being referred to as the criterion.” Ochse (1990: 205) het getoon dat die probleem rondom die kriteriumgeldigheid van 'n prominente kreatiwiteitsnavorsing soos byvoorbeeld Guilford se toetse geleë is in die algemeen geringe korrelasie wat getoon is wanneer die tellings van hierdie toetse met ander maatstawwe van kreatiwiteit vergelyk word (vergelyk ook byvoorbeeld Beittel 1964; Piers, Daniels & Quackenbush 1960; Skager, Schultz & Klein 1967; Torrance 1962; Wallach & Kogan 1965; Yamamoto 1964).

<sup>9</sup> Nicholls (1972: 719) toon dat navorsingsgetuienis met betrekking tot die voorspellingsgeldigheid rakende toetse van divergerende denke alles behalwe indrukwekkend is (vergelyk ook byvoorbeeld Dellas & Gaier 1970; Golann 1963; McNemar 1964; Vernon 1967).

<sup>10</sup> Nicholls (1972: 717) toon dat hierdie benadering beide toegepas is in die studie van individue wat uitmuntende skeppings, of skeppings van 'n hoë vlak tot stand gebring het (vgl. Helson & Crutchfield 1970; MacKinnon 1965; Taylor & Ellison 1967), asook skeppings deur minder prominente persone (vgl. Csikszentmihalyi & Getzels 1970; Holland 1961).

Conrad (1990: 104) beklemtoon egter dat ook hierdie definisie problematies is wanneer dit vanuit 'n konseptuele perspektief oorweeg word. 'n Belangrike kwessie waarmee navorsers in dié verband gekonfronteer word, is om die presiese aard en omvang van "sosiaal erkende" prestasie vas te stel. Die vraag bestaan byvoorbeeld of "sosiaal erkende" prestasie deur 'n individu se portuurgroep, deur die hedendaagse gemeenskap in die algemeen, of deur latere geslagte bepaal word. Die probleem rondom die begrip "nuutheid" soos wat dit in die tweede meta-definisie uiteengesit word, word verder soos volg deur Conrad (1990: 104) bevraagteken: "Do we consider, for example, a painting novel simply by virtue of the collection of materials into a physical entity which has literally never before existed? This use of the term would extend the category of artworks to include any random collage of materials plucked from the garbage bin."<sup>11</sup>

Navorsers wat die riglyne van die tweede meta-definisie as uitgangspunt gebruik in die evaluering van kreatiewe produkte, vertrou grootliks op die oordeel van kundiges binne 'n toepaslike domein wat beslissings lewer rondom die kreatiewe waarde van produkte. Ten spyte van Getzels & Csikszentmihalyi (1976), Hennesey & Amabile (1989) en MacKinnon (1962) se aansprake met betrekking tot die betroubaarheid van hierdie metode, bly sodanige waarde-bepalings onderhewig aan die subjektiewe oordeel van die individuele kundiges. Amabile (1982: 1001) se operasionele definisie van kreatiwiteit, wat steun op die "konsensus-beslissings" van kundiges binne 'n bepaalde domein, word soos volg geformuleer: "A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree that it is creative."<sup>12</sup> Volgens Hennesey & Amabile (1989: 16) se metode word die beoordeling met betrekking tot elke dimensie ontleed om só die geldigheid van beoordelaars se beslissings te bepaal. In die geval waar verskeie subjektiewe dimensies van beoordeling verkry word, word hierdie dimensies deur middel van faktoranalise verwerk ten einde die mate van onafhanklikheid tussen kreatiwiteit en die ander dimensies te bepaal. Die onderlinge geldigheid van beoordelaars se beslissings wat hiermee verkry word, is dus per definisie gelykwaardig aan konstrukt-geldigheid. Ten spyte van Hennesey & Amabile (1989) se omsigtige benadering, bestaan daar steeds op metodologiese vlak onsekerheid rondom die geldigheid van hul konsensus-metode. Hargreaves (1989: 12) merk in dié verband op dat die wins wat hierdie benadering ten opsigte van ekologiese geldigheid inhou, egter 'n verlies meebring met betrekking tot gelyktydige geldigheid en dat waarde-bepalings van kreatiwiteit hiervolgens beperk word tot die spesifieke groep produkte wat ondersoek word. Conrad (1990: 104) spreek vervolgens haar bedenkinge uit of kundiges wat by die evaluering van produkte betrokke is inderdaad die nuutheid van hierdie produkte, eerder as die waarde, of oorspronklikheid daarvan oorweeg. Conrad (1990:

---

<sup>11</sup> Hayes (1989: 136) beklemtoon in 'n argument verwant aan dié van Conrad die noodsaak om toeval ter syde te stel in die definiëring van kreatiwiteit. Robert Weisberg (1993: 242-243) beaam dié standpunt in sy argument dat nuutheid wat bloot op toevallige wyse voortgebring word, sonder sprake van enige doelgerigte aksie deur die individu, nie as kreatiewe aktiwiteit beskou kan word nie. Die wenslikheid om die begrip "doelgerigte" nuutheid in die definiëring van kreatiwiteit te inkorporeer, kom na aanleiding van dié argument aan die orde.

<sup>12</sup> Hennesey & Amabile (1989) se konsensus-definisie berus op die aanname dat kundiges van 'n bepaalde domein die voorkoms van kreatiwiteit in produkte kan sien en dat dié kundiges ook onderling ooreenstemming kan bereik met betrekking tot hul waarde-bepalings. Konsensus wat só bereik word berus verder op die voorwaarde dat die proefnemer nie kriteria vir beoordeling voorskryf nie en dat beoordelaars daarvan weerhou word om mekaar onderling te beïnvloed. Hennesey & Amabile (1989) se metode word gestruktureer om ook ander dimensies bo en behalwe kreatiwiteit in te sluit. Hierdie metode maak dit moontlik om te bepaal of kreatiwiteit verwant of onafhanklik van dié dimensies is binne die verband van subjektiewe waarde-bepalings wat van die betrokke produkte gemaak word. Waarde-bepalings van dié ander dimensies van produkte maak dit ook moontlik om die sosiaal-omgewingseffekte wat met hierdie dimensies verband hou te vergelyk met sosiaal-omgewingseffekte wat met kreatiwiteit verband hou.

104-105) het verder bedenkinge oor die kwessie of individuele kundiges se beslissings ten opsigte van kunswerke wél op produk-georiënteerde kriteria berus, en of dit nie moontlik eerder gebaseer word op die mate waarin die kunstenaar se persoonlike styl aangepas word by die een of ander soort kultuurspesifieke begrip van kreatiwiteit nie.

## 1.2 Metodologiese aannames

Vanweë metodologiese leemtes in studies van kreatiwiteit as geestesbekwaamheid of as uitkoms van produkte wat binne sosiale verband as kreatief beoordeel word, asook die modernistiese estetika se eensydige fokus, hetsy op die individu se vermoë, of op die outonome kunswerk as draer van betekenis, is dit noodsaaklik om kreatiwiteit in die visuele kuns op 'n alternatiewe wyse te ondersoek. Met hierdie projek word die keuse uitgeoefen om die interaktiewe karakter van kreatiwiteit in die visuele kuns as faktor te verreken. Hiermee word kreatiwiteit nie bloot aan die produktiewe vermoë van die individu gekoppel nie, maar word dit beskou as sistemies afhanklik van netwerke, gegrond op kreatiewe interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers, asook die ideologiese verbintenisse van die betrokke partye aan wêreldbeskouwlike raamwerke en tradisies.

Die hipotese word gestel dat dit nie meer geldig is om op 'n enkele kreatiewe vermoë of subjektiewe kategorie van kreatiwiteit te konsentreer nie. Die hedendaagse visuele kultuur benodig die ontwikkeling van 'n nuwe kritiese paradigma om kreatiwiteit as 'n algemene estetiese faktor te verreken.

Die uitgangspunt van hierdie navorsingsprojek is daarop gemik dat om op 'n kunsteoriese vlak rekenskap te gee van kreatiwiteit as sistemiese faktor in die visuele kuns, deur in gesprek te tree met die vakfilosofiese literatuur wat in die hermeneutiese tradisie geskryf is. Vanweë die manier waarop die oorspronklike filosofiese grondslag van die hermeneutiek dikwels in die resente vakliteratuur verskraal word tot 'n vae generiese filosofie van die Westerse kultuur,<sup>13</sup> sentreer die literatuur wat in hierdie navorsingsprojek geraadpleeg is grootliks rondom die bydraes van sleutelfigure uit die twintigste-eeuse hermeneutiese tradisie. In hierdie opsig word die eksestensialistiese hermeneutiek van Martin Heidegger en die nouverwante filosofiese hermeneutiek van sy eertydse student, die Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer as kernverwysings aangewend. Hierdie kernverwysings word verder ondersteun aan die hand van bydraes deur ander prominente denkers uit die hermeneutiese tradisie soos byvoorbeeld Paul Ricoeur, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Roger Caillois, Edward Casey, Wolfgang Iser en Richard Kearney.

Die navorsingsmetode wat in hierdie projek geïmplementeer word, sal derhalwe berus op die ontleding van 'n kunsteoretiese model. Die oogmerk is om die voorgestelde model te baseer op 'n sistemiese ontleding van die kreatiewe dimensies van retoriese sowel as hermeneutiese interaksies in die visuele kunste, ten einde hierdie interaksies grotendeels teoreties toe te lig<sup>14</sup> en as didaktiese

---

<sup>13</sup> Gianni Vattimo (1997: 1-3) veroordeel in hierdie verband tereg die wyse waarop die hermeneutiek sedert die middel tagtigerjare in 'n "ekumeniese" vorm ontaard het en tot gevolg gehad het dat die twintigste-eeuse hermeneutiese tradisie van presiese definisie ontnem is. Binne hierdie hoogs generiese sin word nie slegs Heidegger, Gadamer en Ricoeur as hermeneutiese denkers getipeer nie, maar word Habermas en Apel, Rorty en Charles Taylor, asook Jacques Derrida en Emmanuel Levinas ook kunsmatig by die hermeneutiese tradisie betrek.

<sup>14</sup> Ondanks die skynbare meriete daarvan om bestaande kunswerke as *voorbeelde* te betrek ten einde verskillende dimensies van kreatiewe estetiese interaksie aan studente te illustreer, was hierdie metode teen alle verwagting minder

middel aan te wend. Die noodsaak vir die ontwikkeling van die model is tweedelig: (a) om die uiteenlopende inhoude wat toegedig word aan kreatiwiteit binne die visuele kunste, krities te analiseer en (b) om nugtere begrippe en duidelike kategorieë te formuleer as teenvoeter vir die leemtes van bestaande of konvensionele kategorieë van kreatiwiteit. Die model word aan die hand van probleemstellings in die historiese, filosofiese en ideologiekritiese literatuur ontwikkel. Hierdie ondersoek poog verder om uiteenlopende konsepte van kreatiwiteit te sistematiseer en die samehang van die konsepte aan die hand van die kunsteoretiese model te beredeneer. Daar word gehoop dat die voorgestelde kunsteoretiese model van kreatiwiteit se didaktiese toepaslikheid en aanwendbaarheid in die hoër onderwys van waarde sal wees in die opleiding van studente in die beeldende kuns. As 'n dosent in die beeldende kunste plaas die navorser 'n hoë prioriteit op die aktualiteit en praktiese bruikbaarheid van die navorsingsresultate.

Die volgende vier strukturele kategorieë wat as relatief konstant aanvaar kan word, kom in die voorgestelde kunsteoretiese model aan die orde:

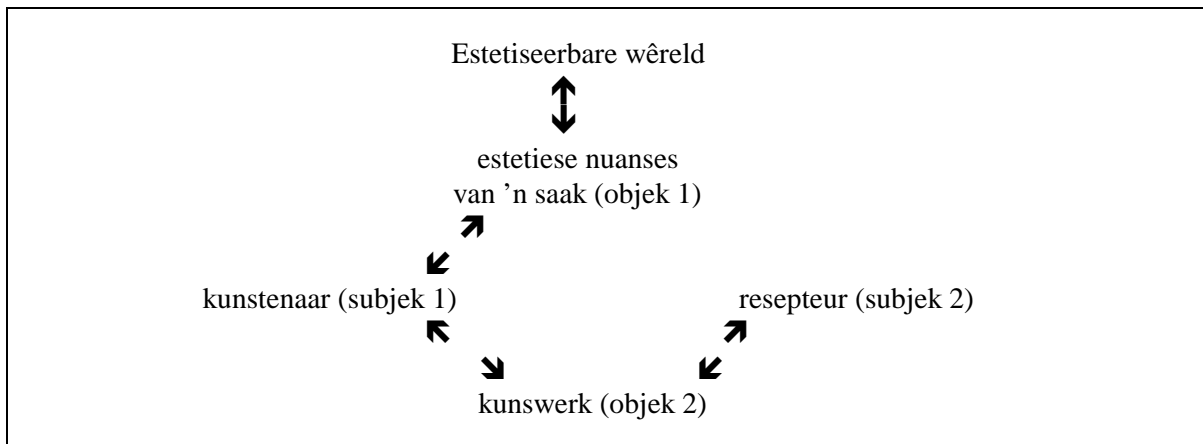
- Kunswerke — hetsy verstaan as werke, produkte, artefakte, *objets d'art*, *collectibles*, estetiese objekte, representasies, *performances*, outonome tekste of *sites of conflict*;
- Kunstenaars — hetsy verstaan as empiriese subjekte, estetiese ontroering, oukatoriële intensies, artistieke wil, geslagtelike konstruksies of implisiete outeursfunksies;
- Ontvangers — hetsy verstaan as opdraggewers, versamelaars, empiriese toeskouers, kunspublieke, *interpretative communities*, implisiete betragters of lesers en kritici;
- Wêrelde — hetsy verstaan as modelle, topoi, temas, idees, diskoerse, praktyke, kulture, sosiale klasse, magsverhoudings, samelewings, historiese situasies, of alternatiewe globale kontekste.<sup>15</sup>

Hierdie strukturele kategorieë wat in terme van 'n relasionele hermeneutiese model ondersoek sal word, word gebaseer op die volgende skema soos uiteengesit deur Dirk van den Berg (1994: 6):

---

effektief. Derhalwe is uitendelik besluit om die model grootendeels by wyse van teoretiese konsepte toe te lig. Verskillende groepe tweede- en derdejaar skilderkunstudente van die SUT VS is tydens die verloop van die navorsingprojek oor 'n tydperk van vier jaar sporadies aan die didaktiese model blootgestel. Hoewel studente die aanwendig van 'n spesifieke kreatiewe strategie in verskillende skilderye kon herken en kombinasies van verskillende strategieë in 'n enkele skildery kon onderskei, was hulle feitlik deurgaans minder suksesvol in die toepassing van hierdie strategieë in hulle eie kunswerke. In hierdie opsig het die onderskeie groepe studente geneig om die voorbeelde van die onderskeie kunswerke as 'n dogmatiese patroon na te volg deur dit in terme van ietwat steriele konvensies in hulle werke toe te pas. Hierdie probleem is uitgeskakel namate onderskeie dimensies van kreatiewe estetiese interaksie slegs as teoretiese konsep aan studente verduidelik is. Hoewel hierdie metode aanleiding gegee het tot studente se aansienlik meer suksesvolle toepassing van kreatiewe strategieë in hulle werke, was daar egter enkele studente wat steeds nie hierdie teoretiese toeligtig kon snap nie. In sodanige gevalle is voorbeelde van kunswerke nogeens as metode gebruik, maar het hierdie metode soos voorheen studente se nabootsing van voorbeelde tot gevolg gehad. Derhalwe is die opsie uiteindelik laat vaar om die didaktiese model deur middel van kunswerke as voorbeelde te illustreer.

<sup>15</sup> Hierdie kategorieë word ontleen uit Dirk van den Berg (1994: 6) se uiteensetting soos afgelei van 'n struktuurteorie van subjek-objekrelasies wat afkomstig is uit die reformatoriese tradisie (vgl. Kalsbeek 1975: 119-25, Hart 1984: 221-42, Roper 1992), asook uit die toepassing daarvan in die estetika deur Calvin Seerveld (1977, 1980, 1983, 1985).



Figuur 1.1

Die kreatiewe fokus van visuele kunsuitings bring mee dat kunstenaars tydens die produksie van kunswerke interaktief ingestel is op die verbeeldingryke vind en transformasie van visuele beelde met metaforiese of modellerende potensiaal, die deurlopende hersiening en aanpassing van intensies en die ontdekking van nuwe of onvoorsiene alternatiewe en kommunikatiewe strategieë. Hierdie oop proses veronderstel 'n kreatiewe relasie en wedersydse interaksies tussen die kunstenaar en die kunswerk ter stimulering en antisipering van die vertolkers se kreatiewe response.<sup>16</sup> Die vertolkers se deelname aan die realisering van die imaginêre komponent, produk of aksie impliseer ondermeer die vind, toe-eiening en kritiese oorweging van onvoorsiene moontlikhede, die vermoë om met weinig gegewes te improviseer en om denkbeelde vindingryk te transformeer. Die beoordeling van produkte in die visuele kuns wat vir kreatiewe interaksie bestem is, noodsaak 'n gepaste kreatiewe respons in ontbloting van die implisiete kunstenaar se vermeende kreatiewe strategieë. As deelnemers aan hierdie wedersyds komplementerende prosesse is die kunstenaars en vertolkers ideologiese betrokke by wêreldbeskouwlike belange wat die aard van kreatiewe diskoers bepaal. Die wedersyds komplementerende prosesse wat uit hierdie interaksie voortvloei, sal in hierdie navorsingsprojek binne 'n sistemiese verband ontleed word.

Die volgende aannames dien as riglyn vir hierdie projek:

- Kreatiwiteit berus nie noodwendig op unieke bekwaamhede van buitengewone of geniale mense nie.
- In die kunste bestaan daar 'n noue verband tussen kreatiwiteit en die mens se verbeelding.
- Verbeelding is 'n algemeen menslike verskynsel waarbinne kreatiwiteit in 'n wisselende mate 'n rol speel.
- Vanweë die eiesoortige aard van die skepping en interpretasie van kunswerke, neem die verbeelding in die visuele kuns 'n gedifferensieerde karakter aan wat onderskeidelik op grond van die kunstenaar se skeppingshandeling as *produktief*, en op grond van die resepteur se vertolkingshandeling as *reseptief* getipeer kan word.
- Kreatiwiteit is nie alleen soseer 'n geïndividualiseerde eienskap wat aan kunstenaars toegesê

<sup>16</sup> Die kunstenaar se stimulering en antisipering van kreatiewe response is uiteraard nouliks 'n waarborg dat so 'n respons ontlok sal word. Die respons kan natuurlik bloot reaktief wees in die geval waar vertolkers byvoorbeeld aan die nodige skerpsinnigheid, sensitiwiteit en kreatiewe oordeel ontbreek.

kan word nie, maar word eerder weerspieël in die wyse waarop die imaginêre wêreld van hul produkte op sistemiese vlak meewerk om die samewerking van vertolkers se ondersoekende verbeelding te ontlok.

Die navorsingsontwerp behels 'n relasionele analise van die volgende komponente wat by afsonderlike hoofstukke betrek word:

- Die aard van die wedersydse insette en die ideologiese geposisioneerdeheid van kunstenaars en vertolkers op die volgende sistemiese vlakke van kreatiewe interaksie: (a) visuele motiewe, indirekte of fantaserende aanskoue en skerpsinnige sensibiteit (Hoofstuk 2); (b) grafiese allure, reseptiewe samespel en speelsheid (Hoofstuk 3); (c) visuele tekstualiteit, konkretiserende lesings en die gepaste 'visuele paraatheid' (Hoofstuk 4); (d) visuele tematiek, interpretasie en kritiese refleksie (Hoofstuk 5); (e) die adressaat, wedersydse deelname en verbeeldingryke deelgenootskap (Hoofstuk 6).
- Hermeneutiese probleme verbonde aan die bemiddeling en toe-eiening van onderbroke of versteurde interaksie in die gaping tussen die skepping en die vertolking van relatief-konteks-onafhanklike, konteksverplaasde, gemediatiseerde en vervreemde visuele betekenis.

Op grond van 'n perseptuele uitgangspunt in *hoofstuk 2* word gefokus op een van die belangrikste bydraes van hermeneutiek tot die estetika, naamlik die argument dat die gesigsvermoë en visuele begrip nie passief is nie. In aansluiting by dié hermeneutiese beginsel word in hierdie hoofstuk getoon dat kunstenaars en vertolkers se deelname aan die estetiese proses as voorwaarde dien van betekenis wat in die kunswerk te voorskyn kom. Vervolgens word gedemonstreer dat die openbaring van betekenis wat uit hierdie deelnemende proses voortspruit, wesenlik 'n wysiging kan blootlê van die inhoud wat in die kunswerk voorgehou word. Die blootlegging van betekenis in hierdie deelnemende proses word verder ondersoek op grond van die subtile wyse waarop kreatiewe interaktiewe estetiese deelname beïnvloed word deur naspeurbare spore van die maakproses, die verdagmaking van identifisering met banaliteite, asook die openbarende funksie van onbepaaldhede in die generering van virtuele estetiese objekte. Volgens die hermeneutiek word die begrip waarmee iets "in herinnering geroep word" verbind met die sensitiwiteit om "verby" die onmiddellike sigbare te kan sien, naamlik om wenke wat deur die kunswerk geïmpliseer word te kan herken. Vervolgens word getoon hoe die herkenning van hierdie wenke verband hou met die skerpsinnigheid om te kan onderskei tussen dit wat deur die kunswerk veroorloof word om sienbaar te word (dit wat in herinnering geroep word) en dit wat sigbaar gemaak word.

Die beslissende onderskeid wat die hermeneutiek tref tussen artistieke representasie (*vorstellung*) en artistieke presentasie (*darstellung*) word in *hoofstuk 3* met fiksie in verband gebring ten einde te toon hoe kreatiewe samespel in die visuele kuns deur fiksie ondersteun word om 'n herskepping van die bestaande werklikheid voort te bring. Die Latynse oorsprong van fiksie as begrip het betrekking op die werkwoord *ingere*, wat beteken om te "fatsoeneer" of om te "maak." Derhalwe dien 'n tegniese fokus in hierdie hoofstuk as uitgangspunt ten einde rekenskap te gee van dit wat kuns "maak" of "fatsoeneer." Indien kuns as 'n kreatiewe-tot-verwerkliking-bring (dus as 'n kreatiewe maakproses) begryp word, herwin dit nie verskuilde of vergete waarhede nie, maar bemerk dit 'n tot nog toe ongerealiseerde waarheid binne 'n bepaalde reeks betekenis. Hierdie hoofstuk vind aansluiting by Gadamer (1975: 99-100) se verklaring dat daar geen volstreekte verloop, asook geen afdoende

uitputting van 'n kunswerk se inhoud kan bestaan nie. Indien die werk weliswaar vertolk word om só 'n aanspraak te maak, bly dit 'n fiksie in die negatiewe sin van die woord. In soverre die werk egter 'n tot nog toe onbekende aspek van 'n *sache* (onderwerp) veroorloof *om waar te word*, behels dit fiksie in die positiewe sin van om te “maak” of om te “fatsoeneer.”<sup>17</sup>

Die hermeneutiek se benutting van linguisties-gebaseerde voorbeelde om insae te verkry in die “ontknoping” van begrip, konsentreer op die belewenis waarmee iets voor die gees geroep word, en word om die beurt desgelyks gebruik in die “ontsyfering” van begrip in kunswerke. In ooreenstemming met hierdie hermeneutiese benadering, dien 'n ondersoek na visuele tekstualiteit in *hoofstuk 4* as basis om rekenskap te gee van die manier waarop kreatiewe interaktiewe estetiese interaksie deur meersinnige visuele betekenis beïnvloed word. Die oogmerk met hierdie benadering is nie om kuns ondergeskik aan taal te maak nie, maar om aan te toon dat vanweë dit wat 'n mens te wete kom uit diskoers as voorbeeld, naamlik dit wat 'n mens ervaar wanneer byvoorbeeld 'n skildery iets in herinnering roep, nie so buitengewoon en ook nie so subjektief is as wat dit voorkom nie.<sup>18</sup> Davey (1999: 23) toon dat daar in terme van hermeneutiese estetika geredeneer word dat kuns die gepaste oorsprong daarvan bereik in die metaforiese oorsetting van idees en waarneembare besonderhede. Die aanwending van die metafoer as kreatiewe strategie in die visuele kuns bevestig hoe onderwerpe wat nie op logiese of oorsaaklike wyse met mekaar verenig is nie, deur nuanses van betekenis of by wyse van onregstreekse assosiasie van betekenis met mekaar verbind kan word. In hierdie hoofstuk word gedemonstreer hoe kreatiewe estetiese interaksie op sigself hierdie subtiliteite van assosiasie en nuansering, wat andersins nie deur logiese analise voorsien sou kon word nie, aan die lig bring. Hiermee word getoon dat geen visuele beeld die totaliteit van assosiasies kan neerlê wat daaraan verbind word nie en dat betekenis wat deur 'n visuele beeld geïmpliseer word, afhanklik is van die totale betekenisveld waarmee dit verband hou.

Deur middel van die fokus op visuele tematiek in *hoofstuk 5* word getoon dat die onderwerp 'n maatstaf voorsien waarvolgens kunstenaars na aanleiding van die skeppingsproses, en vertolkers as uitvloeisel van interpretasie voortdurend te staan kom teenoor vroeë aangaande die stand van begrip wat in die werk tot stand gebring word of deur die werk verlang word. Vervolgens word geredeneer dat vroeë wat hiervolgens gegeneer word oor die potensiaal beskik om kunstenaars en vertolkers by 'n kreatiewe interaktiewe relasie te betrek, ten einde hulle vooropgestelde kennis aangaande onderwerpe wat in kunswerke geïmpliseer word, binne 'n raamwerk van 'n estetiese leerproses te herstruktureer. Gadamer (1975: 449) redeneer dat kuns dit moontlik kan maak om die werklikheid buite elke individu se ervaringsveld sigbaar te maak. Deur die openbaring van die breër horisonne (*sachen*) wat verby die individu se aanvanklike horisonne strek, openbaar kuns — ongeag die intensiteit van persoonlike belewenis — dat die verwerwing van begrip die individu teenoor andere se perspektiewe te staan bring. Hiervolgens word dit moontlik om sienswyses rondom 'n onderwerp met andere te deel en uit te ruil. Estetiese belewenis behels binne hierdie verband nouliks 'n subjektiewe

---

<sup>17</sup> Davey (1999: 22) beklemtoon in hierdie verband dat die Platoniese nalatenskap as geheel via *darstellung* as opvatting omgekeer word. *Darstellung* onderskryf die onderneming van hermeneutiese estetika om die verband tussen kuns en die werklikheid radikaal opnuut te deurdink. Hiermee bring hermeneutiese estetika die Platoniese beswadding van kuns as 'n verdraaiing van die werklikheid tot 'n einde.

<sup>18</sup> Aangesien estetiese begrip die uitdrukking van betekenis onderskei van betekenis wat vermeld word, en sodoende die onderwerp onderskei van betekenis wat geïnterpreteer word, maak hermeneutiek daarop aanspraak dat mense se begrip vir kuns net so diskursief of dialogies is as hulle begrip van taal (Davey 1999: 10).



ervaring, maar kan eerder wesenlik as dialogies van aard getipeer word. Dit wat op sigself uit estetiese belewenis voortvloei, kan inderdaad lei tot 'n verbreding van die individu se bestaan. Beide Heidegger en Gadamer se hermeneutiese standpunte ontken die tradisionele denkbeeld dat daar volstrekke objektiewe kennis van die wêreld kan bestaan. In aansluiting by dié standpunte verskaf hierdie hoofstuk verder toeligting ten opsigte van die visuele kuns se potensiaal om selfbegrip, asook begrip aangaande die mens se bestaan-in-die-wêreld op 'n unieke manier te openbaar. Davey (1999: 5) redeneer dat sodanige begrip geheel in teenstelling is met, maar net so verdedigbaar is as proposisionele kennis. Namate die hermeneutiese implikasies van die onderwerp (*sache-selbst*)<sup>19</sup> ontsyfer word, kom estetika na vore — nie as 'n alleenspraak oor selfgesentreerde genoeë nie, maar as 'n diskoers wat gedeel word en betrokke is by die verwesenliking van betekenis. Die funksie van visuele estetiese leerprosesse in imaginêre projeksie van kunswerke se moontlike betekenis word vervolgens betrek om te verduidelik hoe kunstenaars en vertolkers die gepastheid van hulle kennis oor die aard van die wêreld aan toetsing onderwerp. Eerder as om die ervaring van die kunswerk as subjektief te verdoem, demonstreer die hermeneutiek hiermee die potensiaal van estetiese belewenis om 'n groter objektiwiteit te open.

Op grond van 'n sosiale fokus in *hoofstuk 6* word bevindinge uit analyses van vorige hoofstukke aangewend om krities te besin, alternatiewe te opper of om voort te bou op die implikasies wat eietydse navorsing vir kreatiwiteit as sistemiese faktor vir die visuele kuns inhou. In repliek op die vraagstuk rondom outeurskap word die mens se verbeelding as vertrekpunt van hierdie hoofstuk binne hermeneutiese verband oorweeg ten einde te demonstreer hoe dit binne hierdie verband moontlik is om afleidings oor betekenis van visuele kunswerke te maak, afsonderlik van die historiese outeur se intensies. Vervolgens word die sosiale netwerk se rol in kreatiewe estetiese relasies in oënskou geneem om krities te besin oor aansprake rakende visuele kuns as geesteskonstruk waarvoor bepaalde groeperinge ooreenstem. Strydig met hierdie opvatting word in hierdie hoofstuk geredeneer dat betekenis wat binne 'n interaktiewe verhouding van deelgenootskap in herinnering geroep word, te voorskyn kom binne die grense van interaksie, maar nie noodwendig vanuit enige van die deelnemers se intensionaliteit nie. Paul Ricoeur se beskouings aangaande die kreatiewe distansiëring en toeëiening van kunswerke se betekenis word voorts by hierdie hoofstuk betrek. Hiermee word gedemonstreer dat betekenis van visuele kunswerke nie verbind word aan groeperinge tot wie dit oorspronklik gerig is nie, maar dat die oogmerk van interpretasie, naamlik om byeen te bring, gelyk te stel en om betekenis in die teenswoordige te verplaas, bereik word slegs vir sover as wat interpretasie die werk se betekenis vir die teenswoordige vertolker aktualiseer. Net soos die teenswoordige welstand van die individu se kreatiewe vermoëns te danke is aan die koestering van tradisie, word die toekomstige welstand daarvan blootgestel tensy daar kreatief op so 'n tradisie gereageer word. Dié gesteldheid word vervolgens in hierdie hoofstuk ontleed ten einde die komplementêre rol van ideologie as simboliese bevestiging van die verlede en utopie as simboliese deurgang na die toekoms, binne die raamwerk van kreatiewe interaktiewe estetiese verhoudings toe te lig. Laastens word responsiwiteit as kreatiewe deelname aan die estetiese objek bespreek ten einde rekenskap te gee van die manier waarop hierdie deelname neerslag vind in 'n agting vir andere, om

---

<sup>19</sup> In Duits beteken die woord *sache* 'n saak, besorgdheid of betrokkenheid. Filosofiese hermeneutiek vermy relativisme deur die standpunt dat die verskillende interpretasies van 'n kunswerk 'n eendersheid deel deur verskillende aspekte van sodanige werk se kernsake of betekenis aan te spreek.

sodoende kulturele grense te bowe te gaan en selfbegrip te verwerf in begrip wat vir 'n ander se standpunt gevind word.

## HOOFSTUK 2

### KREATIEWE VISUALITEIT

Die kreatiewe wisselwerking tussen skeppers en vertolkers soos wat dit perseptueel deur visuele kunswerke beïnvloed word, asook die wyse waarop hierdie wisselwerking deur beide partye se wêreldbeskoulike raamwerke geraak word, word in hierdie hoofstuk ondersoek. As vertrekpunt word daar besin oor die wyse waarop hierdie wisselwerking histories verander het en deur sekere opvattinge versteur is. Vervolgens word daar as alternatief teen hierdie historiese opvattinge by wyse van 'n aantal analises getoon hoe hierdie wisselwerking binne 'n kreatiewe, interaktiewe verhouding kan realiseer. Die volgende analises word betrek om die aard van hierdie verhouding te illustreer:

- Kunstenaars en vertolkers se skeppende en vertolkende rolle in hul kreatiewe deelname aan die voltooiing van die estetiese objek se betekenis.
- Merke of spore van die maakproses se funksie in kreatiewe en estetiese interaksie.
- Oponerende visuele impliserings van betekenis in die kreatiewe ironisering en bevraagtekening van banale vereenselwiging met karakters, situasies en gebeure wat in kunswerke uitgebeeld word.
- Onbepaaldhede se rol in die imaginêre samevoeging van afsonderlike visuele impliserings van betekenis ten einde kreatiewe moontlikhede deur die skepping van virtuele estetiese objekte te genereer.
- Wenke se rol in die generering van kunswerke se hipotetiese strekking wat deur herinnering en verwagting met mekaar in verband gebring word om kreatiewe betekenis-afleidings te ontlok.
- Die funksie van nuansering in die generering van kreatiewe skerpsinnige wisselwerking tussen objek en waarnemer ten einde passende afleidings van estetiese betekenis voort te bring.

Opvattings waarmee die “nobility of sight” besing word as uitverkore bo ander sintuie (Jonas 1954), en as mees betroubare middelaar tussen die mens en die wêreld geloof word, dui op die besondere rol wat sig sedert die antieke Griekse tydperk in Westerse epistemologie gespeel het (Jay 1986: 176). Hierdie heerskappy van okulosentrisme as visuele model van modernisme is in die visuele kunste gegrond op die Renaissance-opvatting van perspektief, asook op Cartesiaanse denkbeelde rakende subjektiewe rasionaliteit in die filosofie. Die aanvaarding van die Cartesiaanse skema as visuele model van modernisme is verder verbind aan die aanname dat dié skema die beste seggingskrag verleen het aan die “natuurlike” belewenis van sig soos voorgehou deur wetenskaplike wêreldbeskouings (vgl. Jay 1988a: 4-5). Perseptuele transformasie van die wêreld wat in die Renaissance met die ontdekking van perspektief meegebring is, was beslissend in modernisme se egosentriese beskouing van die mens se bestaan. Dié transformasie het die “rasionalisering van sig”<sup>1</sup> verteenwoordig, naamlik die oortuiging dat ruimte in meetbare terme verreken kan word deur 'n mensdom wat volkome heerskappy oor die wêreld voer. Die manie om alles denkbaar aan meting te onderwerp, beheer uit te oefen, en aanspraak te maak op alles wat gemeet word, het 'n nuwe

---

<sup>1</sup> Die volgende kommentaar deur die kunshistorikus William Ivins (1946: 81) is sprekend van hierdie rasionalisering van sig se omvang in die Westerse wêreld: “[T]he history of art during the five hundred years that have elapsed since Alberti wrote has been little more than the story of the slow diffusion of his ideas through the artists and peoples of Europe.”

wetenskaplike era ingelui wat berus het op 'n soeke na sistematiese en kontroleerbare kennis (vgl. Palmer 1977: 21-24).

Volgens die drie-dimensionele rasionalistiese ruimte van perspektiewiese visie soos uiteengesit in die Italiaanse kunstenaar en humanis Leon Battista Alberti (1404-1472) se *De Pittura*, is afbeeldings metafories beskryf as deursigtige medium wat uitsig op en beheer oor uitgebeelde werklikhede verskaf. In plaas van van 'n normale biokulêre manier van kyk, is die waarnemer se blik volgens dié beskouing verstil tot 'n monokulêre, starende en fikserende vorm van betragting wat Norman Bryson (1983: 94) tipeer as die logika van 'n statiese "gaze" eerder as dié van 'n dinamiese "glance" nagevolg het.

Uitbreiding van doktrines wat afgelei is van formulerings in die agtiende eeu met die ontstaan van die moderne estetika, en wat tydens daaropvolgende eeue gewysig is, het gaandeweg 'n statuut van onaantasbaarheid aangeneem. Drie pertinente denkbeelde wat hieruit voortgevloei het was dat kuns in hoofsaak uit objekte bestaan, dat dié objekte oor besondere status beskik, en dat dit dus op 'n unieke wyse geag moes word. Hierdie denkbeelde wat in die agtiende eeu momentum verkry het in die werk van die Britse teoretici Anthony Shaftesbury (1671-1713), Francis Hutcheson (1694-1746) en Thomas Reid (1710-1796) was instrumenteel<sup>2</sup> tot die Duitse filosoof, Immanuel Kant (1724-1804) se bekende formulering van *disinterestedness*<sup>3</sup> as estetiese beginsel. Hiermee is kunsobjekte begryp as onafhanklik van verdere doeleindes — veral dié wat prakties van aard was. Daar is aangevoer dat die objek afgesonder moes word van die omgewing sodat dit vrylik, sonder enige afleiding oorweeg kon word. *Disinterestedness* sou na vore tree as merkteken van 'n nuwe, onderskeidende soort belewenis wat as "esteties" bekend gestaan het, naamlik 'n belewenis onderskei van algemeen-aanvaarde alternatiewe vorme soos die tegniese, kognitiewe, morele, en religieuse belewenis. Deur die belewenis van skoonheid te skei van genoeë of emosie, het Kant dié belewenis finaal vanuit 'n lokus in menslike belange verwyder. Hiermee is die wesenlike oorsprong van belewenis in liggaamlike aktiwiteit afgewater tot 'n uiteinde van dematerialisasie. Hierdie aanname van *disinterestedness* het verder tot gevolg gehad dat die kuns-objek bloot op grond van eie intrinsieke hoedanighede oorweeg is, ten koste van enige ander doeleindes wat moontlik daarop betrekking sou kon hê (vgl. Berleant 1991: 10-13).

Okulosentrisme wat met die opkoms van moderne eksperimentele wetenskap, die Gutenberg rewolusie in drukkuns en Alberti se beklemtoning van perspektief momentum gekry het, sou

---

<sup>2</sup> Shaftesbury, Hutcheson en Reid het gefokus op vestiging van kategorieë en wegwysers waarvolgens skoonheid begryp kon word. Shaftesbury het met sy verbandlegging tussen kunswerke en skoonheid aangevoer dat 'n kunsobjek van die omgewing gedemarkeer en afgesonder moes word om as integrale, onafhanklike entiteit op te tree. Dié denkbeeld is verder deur Hutcheson en Reid ontwikkel. Hutcheson het gepoog om eienskappe in objekte te ondersoek wat die mens se besef vir skoonheid en harmonie gaande maak, terwyl Reid probeer het om hoedanighede te vind wat gemeenskaplik van toepassing was op alle objekte waarin skoonheid aangetref kon word. Hierdie teoretici het ook aangevoer dat dit kuns was wat skoonheid aan objekte verleen, en aangesien daar geen grondslag van skoonheid in die fisiese objek bestaan nie, hierdie grondslag van betekenis reëling en orde deur die bewussyn voorsien moes word. Vervolgens is geredeneer dat 'n besondere soort opmerkzaamheid noodsaaklik was om sodanige skoonheid te kon begryp, naamlik 'n ingesteldheid waarmee objekte selfstandig oorweeg word, sonder om op verdere oogmerke ag te slaan (vgl. Berleant 1991: 11-12).

<sup>3</sup> Ten einde Kant se doktrine te begryp is dit belangrik om nie *Ohne alle Interesse* aan *uninterestedness* gelyk te stel nie. *Disinterestedness* impliseer 'n vorm van bevryde, onafhanklike belang by die werk as loutere skouspel (vgl. Rader & Jessup 1976: 47).

verstewig tot 'n beslissende rol wat in die moderne tyd in Frankryk daaraan toegedig is. Franse denkers se obsessie met visie het egter weldra 'n ommeswaai beleef wat sou begin by Henri Bergson (1859-1941) se veroordeling van die voorrang wat aan sig toegesê is. Die begunstiging van sig en verbintenis daarvan met die tradisionele humanistiese subjek se selfgesentreerde aansprake is hiermee aan omvattende kritiek blootgestel. Nie alleen is die sogenaamde *disinterested gaze* van die wetenskaplike aan snydende kritiek onderwerp nie, maar is die mens se selfgesentreerde psigologiese onderhorigheid aan die geheelomvattende aanskoue van die oog, meedoënloos ontbloot<sup>4</sup> (vgl. Jay 1986: 177-178).

Ongeag die eietydse voortbestaan van okulosentrisme het die opkoms van hermeneutiek, 'n terugkeer na pragmatisme, asook na linguisties-georiënteerde strukturalistiese en post-strukturalistiese denkwyses grootliks meegewerk om hierdie epistemologiese tradisie op die verdediging te plaas (vgl. Jay 1988a: 309). Ten aansien van dié gegewe, en 'n gunstige klimaat wat geskep is vir die vooruitgang van hermeneutiek, was dit 'n ope vraag of die eertydse verheerliking van sig nie moontlik met 'n nuwe meerderwaardige sintuig vervang kon word nie.<sup>5</sup> Pleks van 'n enkele sintuig se begunstiging, en veral as repliek teen tradisionele opvattinge rondom die *disinterested gaze*, bestaan die alternatiewe om die mens te ag as aktiewe waarnemer wat binne multi-sintuiglike verband by die omgewing betrokke is. Hierdie alternatiewe word onderskryf deur die Franse fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) se beklemtoning van die liggaamlike<sup>6</sup> oorsprong van persepsie. Merleau-Ponty het hiermee geredeneer dat die liggaam die primêre verwysingspunt is waarvandaan alle ruimtelike koördinate afgelei word. Hiervolgens is getoon dat waarnemers ruimte as aaneengeslote met hul liggame ervaar en só 'n begrip van hulself vorm as beginpunt van ruimtelike oriëntasie. Ongeag die meriete van Merleau-Ponty se argument word die konsep van egosentrisme egter steeds in sy beskouing behou, aangesien die ruimte rondom die liggaam territoriaal van aard is. As verset teen dié egosentrisme is dit noodsaaklik om te begryp dat die omgewing nie geheel van die waarnemende subjek afhanklik is nie, maar dat die omringende wêreld self 'n beduidende rol speel om die mens te verbind in 'n verhouding van wedersydse beïnvloeding. Arnold Berleant (1991: 88) redeneer in dié verband dat die omgewing 'n kreatiewe invloed op die vorming van bewegings en handeling uitoefen wanneer die mens aktief in 'n ruimte beweeg. Soortgelyk as Berleant ag die

---

<sup>4</sup> Wantroue in okulosentrisme het vanuit uiteenlopende kringe in intensiteit begin toeneem – hetsy in Sartre of Lyotard se filosofie, Irigaray of Kofman se filmkritiek, of in Jabès se teologie. Selfs uit die onverwagte oord van die visuele kuns self, het dié wantroue figureer in Marcel Duchamp se “anti-retinale” kuns. Nie alleen Franse denkers nie, maar ook Duitsers soos Wagner, Nietzsche en Heidegger sou hul kritiek teen okulosentrisme laat blyk. Verleë Heidegger se essay getiteld *The age of the world picture* (1977) kan uitgesonder word as een van die mees invloedryke bydraes tot kritiek teen okulosentrisme. Namate eietydse filosowe soos Richard Rorty (1979) se geskryfte prominensie verkry het, sou hierdie antagonisme ook verder na die Engelssprekende wêreld begin uitbrei (vgl. Jay 1988b: 308-309).

<sup>5</sup> Niemand minder nie as Hans-Georg Gadamer het met die volgende repliek rondom dié kwessie 'n nuwe statuut aan die gehoor as sintuig verleen: “The primacy of hearing is the basis of the hermeneutical phenomenon” (vgl. Gadamer 1975: 420). Hiermee is te kenne gegee dat die mens se toenemende belang by die waarhede wat deur interpretasie eerder as deur waarnemingsmetodes gegenereer word, getuig het van 'n hernieuëde agting van die oor se waarde bo dié van die oog. Ondanks só 'n standpunt se meriete, is dit nouliks wenslik om enige sintuig ten koste van 'n ander uit te sonder, en is dit eerder lonend om die ryke komplementerende potensiaal van die onderskeie sintuie na waarde te ag.

<sup>6</sup> In sy beklemtoning van die primêre belang van die liggaam se gesteldheid en funksie het Merleau-Ponty (1962 & 1964a) aangevoer dat fundamentele begrip van die wêreld gevorm word deur die mens se liggaamlike ontdekking daarvan. Primêre betekenis word bereik deur die mens se medebestaan met die wêreld, in teenstelling met intellektuele betekenis wat deur middel van ontleding bereik word. Hierdie betekenis word hoofsaaklik deur pre-reflektiewe handeling tot stand gebring. Die mens se liggaam vind nie voorafbestaande betekenis in die wêreld nie. Pleks dat die liggaam slegs in die ruimte bestaan en die mens só bloot 'n begrip van ruimte en tyd vorm, word sodanige betekenis voortgebring deur 'n eie liggaamlike aktiwiteit en op grond van die feit dat die liggaam verbind is met ruimte en tyd.

persepsiepsigoloog James J. Gibson persepsie as aktiwiteit van die bewegende liggaam van die waarnemer as aktiewe deelnemer wat sintuiglik by die wêreld betrokke is.<sup>7</sup> Berleant (1991) en Gibson (1966; 1979) se beskouings dui op die noodsaak om dié aktiewe model van gewaarwording uit te brei om ook 'n deelnemende model van omgewingsbelewenis te akkommodeer. Hiermee word dit moontlik om die invloed te verreken wat eienskappe van die omgewing op die mens uitoefen. Die dinamiese aard van hierdie belewenis word soos volg deur Berleant (1991: 89-90) verwoord: “No longer a spectator, no longer even an agent, we join in the movement of things very much as a *performer* does in the theatre or dance, activating the conditions with which we live, integrating them with our bodies, and leading them to our own ends by a sensitivity to their requirements” [my kursivering JvV].

Teenswoordig het *performance* meegebring dat verskillende kunsvorme met mekaar begin versmelt het namate hul eertydse verskille uitgeskakel is. Hiermee het 'n wye spektrum van kunstenaars rituele modelle vir *performance* gebruik om die skeiding tussen kunsvorme soos beeldhou, skilder, en poësie op te hef en só terug te keer na die gemeenskaplike verbintenis wat dié kunsvorme in *performance* gehad het. Naas 'n omvattende aftakeling van tradisionele begrensings en genres in die kunste, is tradisionele opvattinge rondom die “meesterstuk” as begrip laat vaar om plek te maak vir denkbeelde oor die verganklikheid van die kunswerk. 'n Aandrang om spore van kunstenaars se skeppende teenwoordigheid in hul werke te kon naspur, het verder gedui op die prominente rol wat aan *performance*, asook aan aspekte rondom die ontplooiing van die kunswerk self toegesê is (vgl. Rothenberg 1977: 11-14). Naas die kunstenaar het vertolkers nou die *performance* arena betree – in só 'n mate dat die onderskeid tussen kunstenaar en vertolker begin vervaag het. Hiermee is 'n relasie tussen kunstenaars en vertolkers gevestig waarmee vertolkers as't ware as medeskeppers betrek is (vgl. Rothenberg 1977: 14-15; Berleant 1991: 22, 32, 39).

Uit die voorafgaande blyk dit dat die Westerse aanvaarding van wetenskap en tegnologie se oënskynlik-effektiewe atomistiese model van belewenis 'n misleidende paradigma gevestig het wat inbreuk maak op die holistiese manier waarop die kunste soms subtiel, maar ook op duidelike, selfs gebiedende wyse binne die raamwerk van *performance* manifesteer. Die manier waarop kunswerke aanspraak maak op interaktiewe belewenis deur die wyse waarop dit provokasie ontlok en die mens noop om bestaande visie en verbeelding in heroënskou te neem, dui op dié holistiese model van die kunste. As alternatief teen moderne letterlike uitleg van kunswerke beklemtoon Richard Palmer (1977: 30) die noodsaak om grondige interpretasiemetodes te herstel deur 'n herwinning van die pre-moderne hermeneutiek se allegoriese, figuurlike, en esoteriese vorme van interpretasie. Dit is tans noodsaaklik dat die mens se visie van die werklikheid uitgebrei sal word verby modernistiese perke wat deur naturalisme, egosentrisme en eiewysheid bewerkstellig is. Palmer (1977: 26-27) bepleit in dié verband die belang van 'n post-naturalistiese beskouing van verbeelding as eksistensiële vermoë,

---

<sup>7</sup> Gibson het met sy persepsieteorie sogenaamde *affordances of behaviour* oftewel bepaalde eienskappe en gesteldhede geïdentifiseer wat deur die omgewing aan die mens gebied word en waarteenoor daar op 'n bepaalde manier opgetree word. Wanneer hierdie omgewingshoedanighede waargeneem word, word die waarde en betekenis daarvan regstreeks begryp (vgl. Gibson 1966: 319; 1979: 127, 129, 137). Deur die subtiel invloed te erken met betrekking tot die uitwerking wat die gesteldheid van die omgewing op menslike persepsie en handeling uitoefen, het Gibson wegbeweeg van die konvensionele verdeling tussen persoon en objek om hul wisselwerking en samehang te identifiseer.

asook 'n vorm van bestaan-in-die-wêreld waarmee die mens bemagtig kan word om tans-verlore bronne van spirituele vermoëns te herwin.<sup>8</sup>

## 2.1 Aktiewe deelname: die verbinding tussen *poiesis*, *aesthesis*, en *catharsis*

Die breuk wat histories in die visuele kunste tussen subjek en objek verskyn het weens *disinterestedness* se misplaaste fokus op die outonomie van kunswerke, bring die noodsaak aan die orde om basiese voorwaardes te identifiseer waarvolgens kunswerke perseptueel kan meewerk om vertolkers se kreatiewe estetiese deelname te ontlok. Ofskoon die opvatting rondom 'n deelnemende estetika gaandeweg 'n alternatief teen *disinterestedness* gevorm het en sleutel-beginsels van tradisionele estetika verwerp het, het dié opvatting dikwels die tradisionele estetika se fokus op byvoorbeeld psigologiese aspekte, passiwiteit, asook op die aanvaarding van kunswerke se outonomie behou. Nieteenstaande dié gedeeltelike voortsetting van die tradisionele estetika het deelnemende estetika in die afgelope eeu gegroei na 'n assimilering van waarnemer en objek binne die raamwerk van estetiese beoordeling (vgl. Berleant 1991: 18).

In aansluiting by die tema van perseptuele eenheid het Mikel Dufrenne (1973: 51; 55-56) soos Merleau-Ponty<sup>9</sup> geredeneer dat persepsie 'n verhouding tussen subjek en objek voortbring waarbinne elk slegs in samehang met die ander by wyse van 'n soort versoening met mekaar kan bestaan. Binne dié opset word benadruk dat die kunswerk op gemeensame wyse ervaar moet word. Hiervolgens word dit moontlik om as 'n aktiewe, deelnemende betragter op te tree. 'n Kunswerk verkry alleen waarde solank dit oor 'n bestaan beskik, naamlik wanneer dit die publiek betrek om 'n uitvoerende rol te vervul, ten einde só aan die voltooiing daarvan mee te werk. Sommige visuele voorstellings beskik oor die potensiaal om verbeeldingryke deelname by vertolkers te ontlok. Aangesien sodanige voorstellings vooraf die omvang en grense neerlê van die rol wat deur vertolkers vervul gaan word, kan hierdie deelname slegs realiseer wanneer hul die verbeeldingryke rol aanneem wat deur die werk aan hul toegewys word. Gegewe dat die inisiatief by die werk self geleë is, vereis dit van vertolkers om hulself van subjektiewe gemoedheid te weerhou, ten einde hul só in staat te stel om kreatief aan die betekenis daarvan te kan meewerk.

Visuele nuanses wat kreatiewe deelname ontlok, word nouliks binne 'n oogwink begryp. Eweneens word die inhoud, sinspeling, ritme, balans en dinamika van sodanige nuanses nie oombliklik deurgrond nie. Blote direkte waarneming ontglimp dus die mens se oordeel. 'n Kreatiewe estetiese

---

<sup>8</sup> Palmer (1977: 27-29) bied 'n insig op die wyse waarvolgens die mens se siening oor dimensies van die werklikheid in terme van postmodernistiese modaliteite van bewussyn sou kon manifesteer. Hiermee word getoon dat postmodernistiese begrip van tyd vry van ruimtelike perke en multi-perspektiwies van aard sou kon wees; dat die moderne ruimte-konsep se afhanklikheid van een-punt perspektief plek sou kon maak vir 'n multi-perspektiwiese bewussyn, naamlik 'n veld waarbinne verskeie veranderlikes bestaan. Verder word geredeneer dat objekte in die wêreld weer met nuwe eienskappe van bestaan bekleed sou kon word om só 'n nuwe eenheid van sin en betekenis te skep tussen gees en kosmos, asook tussen die self en die wêreld. Teenstellend met die moderne egoïstiese siening van die mens wat berus op 'n subjektiwiteit sonder diepte, en wat tegelyk strewe na onbepaalde mag, sou die postmodernistiese mens oorweging aan die self kon skenk binne 'n relasie met groter magte en betekenis. Anders as die tradisionele siening waarvolgens waarheid in terme van ooreenstemming (tussen klaarblyklike feit en stelling) as bemiddeling aanvaar is en waarkragtens feite as gegewe beskou word, redeneer Palmer (1977: 28-29) verder dat 'n postmodernistiese sienswyse na die bemiddelings-gebeurtenis self, asook na die "egtheid" daarvan jeens die mens se bestaan sou kon terugkeer.

<sup>9</sup> In sy beskrywing van die gesigsvermoë verplaas Merleau-Ponty sy denkbeelde rondom beliggaming soos volg na fisiese verbintenis met die skilderkuns: "Since things and my body are made of the same stuff, vision must somehow take place in them; their manifest visibility must be repeated in the body by a secret visibility" (vgl. Merleau-Ponty 1964a: 164).

oordeel verleen aan die mens die potensiaal om meer te wete te kom oor wat benede die oppervlak van die waarneembare wêreld van die visuele voorstelling geleë is.

Ten aansien van die wyse waarop kreatiewe deelname aan die estetiese objek histories deur selfgesentreerde, okulosentriese oorwegings versteur is, is dit noodsaaklik om riglyne te identifiseer waarvolgens vertolkers binne perseptuele verband in 'n kreatiewe deelnemende verhouding met kunstenaars en hul werke kan tree. 'n Belangrike faktor in die identifisering van hierdie riglyne is om daarmee rekening te hou dat *disinterestedness* en deelname onderling in 'n komplementêre, eerder as in opponerende verhouding teenoor mekaar verkeer. Melvin Rader & Bertram Jessup (1976: 72-73) redeneer in hierdie verband tereg dat beide kunstenaars en vertolkers binne dié verhouding 'n mate van distansiëring moet handhaaf om die volle kwalitatiewe potensiaal van die kunswerk te kan ontgin. Desgelyks beklemtoon Hans Robert Jauß (1982: 31) dat 'n estetiese ingesteldheid vereis dat die objek nie bloot op 'n belangelose wyse oorweeg moet word nie, maar dat vertolkers aan die produksie daarvan as imaginêre objek moet deelneem, soortgelyk aan die wyse waarop spelers binne die raamwerk van spel as deelnemers optree. Die Franse filosoof Jean Paul Sartre (1972: 239) het by wyse van sy analise van die verbeelding aangedui dat die distansiëringshandeling binne die estetiese belewenis tegelyk 'n vorm-skeppende handeling van die imaginêre bewussyn behels. Die gegewe dat die subjek binne die raamwerk van estetiese handelswyse altyd in meer as net die self genoeë vind, asook die implikasies wat dié gegewe vir blootlegging van betekenis en wisselwerking tussen subjek en objek inhou, word soos volg deur Jauß (1982: 32) verwoord:

[The subject] experiences itself as it appropriates an experience of the meaning of world which both its own productive activity and the reception of the experience of others can disclose, and the assent of third parties can confirm. Aesthetic enjoyment that thus occurs in a state of balance between *disinterested contemplation* and *testing participation* is a mode of experiencing oneself in a possible being other which the aesthetic attitude opens up [my kursivering JvV].

Jauß (1982: 35 – 36) wend hom by wyse van 'n terugblik in die geskiedenis tot *poiesis*,<sup>10</sup> *aesthesis*,<sup>11</sup> en *catharsis*<sup>12</sup> as drie fundamentele kategorieë van die estetiese tradisie, om hiermee te toon hoe elk

<sup>10</sup> Volgens Aristoteliese omskrywing berus *poiesis* as vermoë om iets te maak, op die genoeë wat 'n skepper uit sy eie werk put. Augustinus se beskouing van *poiesis* as prerogatief van God is tydens die Renaissance verbreed na aanleiding van die toenemende aanspraak dat dit as onderskeidende kenmerk van outonome artistieke aktiwiteit figureer. As grondliggend aan die produktiewe hoedanigheid van die estetiese belewenis vind *poiesis* dus aansluiting by die Duitse idealistiese filosoof Friedrich Hegel (1770-1831) se definisie van kuns waarvolgens getoon word dat die mens kunswerke voortbring ten einde uiting te gee aan 'n algemene behoefte om tuis te wees in die wêreld. Hiervolgens ontbloom die kunstenaar die eksterne wêreld van onbuigsame vreemdheid deur hierdie wêreld in 'n eie produk te omskep om só 'n bewussyn te verwerf wat verskil van die konseptuele kennis van die wetenskap, asook van die werktuiglike beoefening van handwerk wat by wyse van self-reproduserende metodes voortgebring word (vgl. Jauß 1982: 34).

<sup>11</sup> *Aesthesis* kan dui op die estetiese genoeë van kennis en herkenning wat by wyse van sig bemiddel word en deur Aristotelis verklaar is op grond van die tweevoudige oorsprong van genoeë wat deur nabootsing meegebring word. Hoewel *aesthesis* as begrip nie in die Aristoteliese estetika uitdruklik vir hierdie doel aangewend word nie, kan die basiese betekenis daarvan gekoppel word aan sintuiglike persepsie en gevoel soos wat dit deur die Duitse filosoof Alexander Baumgarten (1714-1762) met sy vestiging van die estetika as wetenskap omskryf is. As grondliggend aan die ontvangs-dimensie van die estetiese belewenis vind *aesthesis* dus aansluiting by verskillende definisies van kuns as *pure visibility* (Konrad Fiedler) waarmee die genoeglike respons op die estetiese objek as 'n verhoogde, aangepaste vorm van aanskouing begryp word wat by wyse van *defamiliarization* bereik word (Viktor Shklovskij). As begrip hou *aesthesis* verband met “disinterested contemplation of the object in its plenitude”, die ervaring van die “density of being” (J-P Sartre) en kortom as 'n “complex, clearly delineated, succinct perception” (Dieter Henrich) wat sintuiglike kennis in stand hou ten aansien van die voorrang wat aan konseptueel-georiënteerde kennis geallokeer word (vgl. Jauß 1982: 34).



van dié kategorieë in verbinding met mekaar kan meewerk om vertolking in 'n produktiewe handeling te omskep. As vertrekpunt bied Jauß (1982: 35) die volgende samevattende toeligting rondom elk van hierdie kategorieë om sy tese te motiveer:

[T]he attitude of aesthetic enjoyment that frees both from and for something can occur in three functions: for the producing consciousness, in the production of world as its own work (*poiesis*); for the receiving consciousness, in the seizing of the possibility of renewing one's reception of outer and inner reality (*aesthesis*), and finally — and here subjective opens up toward intersubjective experience — in the assent to a judgment demanded by the work, or in the identification with sketched and further-to-be-defined norms of action [*catharsis*].

Pleks daarvan om *poiesis*, *aesthesis* en *catharsis* hiërargies as struktuur van strata te begryp, beklemtoon Jauß (1982: 35-36) dat hierdie kategorieë eerder as verbinding van onafhanklike funksies begryp moet word wat mekaar kan opvolg. Hiervolgens kan vertolkers by wyse van die oordenkende handeling waarmee hul persepsie vernuwe en verander word (*aesthesis*), byvoorbeeld enersyds begrip vorm vir die gegewe dat hul persepsie in wisselwerking geskied met 'n vorm van mededeling wat in kunswerke geïmpliseer word aangaande die lewenswêreld van 'n ander. Andersyds kan hul deur middel van hul estetiese oordeel 'n norm van aksie (*catharsis*) aanvaar. *Aesthesis* kan uiteraard ook na *poiesis* verplaas word. In hierdie opsig kan vertolkers byvoorbeeld 'n estetiese objek as onbepaald of as onvolledig oorweeg en hul oordenkende ingesteldheid laat vaar om só by wyse van imaginêre handeling<sup>13</sup> 'n medeskepper van die werk te word deur hul deelname aan die voltooiing van die werk se vorm en betekenis. Kunsteoretici soos Collingwood (1938) en Dewey (1958) tipeer vertolkers se imaginêre deelname aan die skepping van die kunswerk as 'n rekonstruksie van die kunstenaar se oorspronklike verbeeldingservaring<sup>14</sup> (vgl. Collingwood 1938: 139-44; Dewey 1958: 54). In plaas

---

<sup>12</sup> As grondliggend aan die meedeelsame hoedanigheid van die estetiese belewenis vind *catharsis* aansluiting by die praktiese aanwending van die sosiale funksies wat die kunste vervul in die oordrag, instelling, en regverdiging van norme waarvolgens opgetree word. *Catharsis* vind ook verder aansluiting by die ideale oogmerk van alle outonome kuns, naamlik om vertolkers vry te maak van hul praktiese belange en verwikkelings in hul daaglikse bestaan, asook om hul die estetiese vryheid van oordeel te verleen deur hulself die behae te veroorloof in dit wat anders is (vgl. Jauß 1982: 35).

<sup>13</sup> Hoewel persepsie oorwegend sintuiglik van aard is, maak die omvang van die estetiese belewenis dit moontlik om die domein van persepsie uit te brei na die terrein van die verbeelding, fantasie, geheue en die droom. Resepteurs se ervaring van kunswerke berus soms op 'n besondere samehang tussen hul persepsie en verbeelding. Casey (1976: 140) verklaar in dié verband dat vertolkers nie altyd so passief optree soos wat deur die term "toeskouer" geïmpliseer word nie. In hierdie opsig is hul geneig om hul estetiese belewenis vanuit 'n aanvanklike perseptuele basis na die vlak van die verbeelding uit te brei.

<sup>14</sup> Hiervolgens bly Dewey en Collingwood egter in gebreke om die asimmetrie te verreken wat noodwendig voortspruit uit die skeppende en reseptiewe funksies van die estetiese belewenis. Dewey (1958: 54) se standpunt rondom rekonstruksie is dat vertolkers betrokke is by 'n ordeningsproses van die kunswerk se geheel wat in vorm, dus nie in die detail daarvan nie, gelyksoortig is aan die ordeningsproses wat die skepper van die kunswerk bewustelik ervaar het. Nieteenstaande die leemtes in Dewey se beskouing, verskil sy standpunt egter aansienlik met dié van byvoorbeeld die Russiese romanskrywer en filosoof Leo Tolstoi (1828-1910) wat met sy sogenaamde *Contagion* teorie bloot 'n banale eendersheid tussen die kunstenaar en die vertolker se belewenis van die kunswerk gepropageer het. Wollheim (1987: 44; 1991: 103) toon dat Tolstoi hiermee aangevoer het dat die vertolker sonder uitsondering 'n presiese rekonstruksie moes verbeeld van die intensies en geestesgesteldheid wat die kunstenaar tydens die skeppingsproses ervaar het. Hoewel vertolkers uiteraard gissings beproef (vergelyk hoofstuk 4.3.1) rondom onderliggende motiewe wat tydens skepping deur die kunstenaar geïmplementeer is, is dit nouliks vir hul moontlik om die kunstenaar se oorspronklike imaginêre ervaring haarfyn te rekonstrueer. Jauß toon in dié verband dat die *poiesis* en *aesthesis*, wat die inhoud daarvan betref nie komplementêr afhanklik is nie. In hierdie opsig behels die werksaamheid van vertolkers wat die werk vanuit hul oogpunt konkretiseer nóg 'n regstreekse voortsetting, nóg 'n vooronderstelling van die belewenis wat die kunstenaar tydens skepping bereik het (vgl. Jauß 1982: 115). Derhalwe impliseer vertolkers se verbeeldingryke deelname 'n voortdurende verwisseling vanaf *aesthesis* na *poiesis* om só mee te werk aan die openbaring van veelvoudige verskuilde motiewe wat deur die werk geïmpliseer word. Hierdie gegewe onderskryf die noodsaak om daarmee rekening te hou dat daar in alle

daarvan om 'n blote rekonstruksie van die kunstenaar se oorspronklike verbeeldingservaring te maak, beliggaam vertolkers hulself eerder in die wêreld van die implisiete kunstenaar se werk om só kreatief betrokke te raak by die naspeuring van moontlike verskuilde motiewe wat in die werk geïmpliseer word.<sup>15</sup>

Aangesien kreatiewe deelnemende interpretasie deur vertolkers se egosentriese belange vertroebel kan word, is dit noodsaaklik om 'n bepaling te maak van basiese strategieë wat kunstenaars binne perseptuele verband in hul werke kan benut om egosentriese vertolking teë te werk om só 'n raamwerk vir kreatiewe interpretasie te vestig. As beginsel om só 'n bepaling te maak, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat kunstenaars as makers en eerste “vertolkers” van hul werk tegelyk betragters is van hul maakproses. Op soortgelyke kreatief-deelnemende wyse waarop kunstenaars reageer op moontlikhede van hul werk, beliggaam hul hulself tydens die maakproses in die wêreld van implisiete vertolkers. Deur die wyse waarop hul slaag om vertolkers se respons op ontwykende motiewe, onbepaaldhede en valshede vooruit te loop, antisipeer kunstenaars tydens skepping strategieë waarmee vertolkers se deelname ontlok kan word om die beperkinge van hul selfgerigte standpunte, belange, en oortuigings in heroerweging te neem.

Jauß (1982: 35) se uiteensetting van die opeenvolgende wyses waarmee *poiesis*, *aesthesis*, en *catharsis* in afwisselende verband optree, hou ook belangrike implikasies vir die kunstenaar in. Die gegewe dat kunstenaars as eerste waarnemer of vertolker van hul werk nie tegelyk by skepping en vertolking<sup>16</sup> betrokke kan wees nie, bring mee dat hul genoop word om hul ingesteldheid van *poiesis* na *aesthesis* te verplaas. Deur hiermee self aan die blootlegging van hul werk deel te neem, word kunstenaars in staat gestel om telkens die haalbaarheid van moontlike kreatiewe strategieë te beproef, verbeeldingryk te improviseer, en om só eweneens kreatiewe interpretasie by vertolkers te ontlok. By wyse van 'n opeenvolging vanaf *poiesis* na *catharsis* kan kunstenaars vervolgens byvoorbeeld ag slaan op vertolkers om só by hul 'n verandering tuis te bring, of om hul attent te maak op sekere aspekte wat die samestelling van die werk as geheel, en dus ook die interpretasie daarvan as 'n geheel kan beïnvloed.

Binne die verloop van werklike veruiterliking word kunstenaars in staat gestel om die sukses van hul verbeelding uit te toets. Hierdie toetsing bemiddel daarna vertolkers se eie pogings om die uitkoms van die verbeeldingsobjek opnuut as kunswerk saam te stel. In dié verband berus beide kunstenaars en vertolkers se toetsing by 'n balans wat tussen belangelose oorpeinsing en toetsende deelname gehandhaaf word. In die geval waar die estetiese aktiwiteit alreeds voor die proses van veruiterliking opgelos word, behels sodanige veruiterliking bloot 'n vorm van registrasie en oorsetting. Bertram

---

forme van estetiese belewenis 'n gaping tussen oorsprong en effek bestaan wat selfs nie deur die kunstenaar oorbrug kan word nie.

<sup>15</sup> Die werklike belang van só 'n belewenis is geleë in die manier waarop hierdie verbeeldingsuitbreiding van persepsie dien om persepsie op sigself aan te vul. Eerder as om by regstreekse sigbare gegewes te volstaan, dien die belanghebbende aard van menslike waarneming hiervolgens dus as stukrag om afwesige, immer verskuilde aspekte in visuele voorstellings na te speur. Estetiese persepsie verlewendig hierdie stukrag, verskerp die behoefte om te begryp, en dien as aansporing vir die proses wat artistieke *aesthesis* in onderskeie ontdekkings geleide doen.

<sup>16</sup> Hierdie gaping tussen die vertolking van 'n kunswerk en *poiesis* blyk uit die gegewe dat kunstenaars nie die resepsie kan bind aan die intensie waarkragens hul 'n werk voortbring het nie, aangesien die voltooide werk binne die raamwerk van die voortgaande *aesthesis* en vertolking daarvan ontplooi in 'n veelvoud van betekenis wat die grense van die skepping daarvan te bowe gaan.

Morris (1943: 44) redeneer in dié verband tereg dat die proses van veruiterliking egter 'n ander, veel meer verbeeldingryke karakter aanneem wanneer skepping meer weifelend en moeisaam geskied, en wanneer dit voortdurend hersien en verwerk moet word. Hiermee word die estetiese aktiwiteit binne die ontplooiing van die veruiterlikingsproses aangehelp en word die kunstenaar bemiddel om skeppingsbesluite te neem wat voortspruit uit moontlikhede wat deur die ontluikende kunswerk geïmpliseer word.

Kunstenaars en vertolkers wat uit uiteenlopende agtergrond afkomstig is se kreatiewe estetiese deelname word deur faktore soos die houvas van *disinterestedness* asook deur hul egosentriese lewenswêreld belemmer. Derhalwe is dit noodsaaklik om voorwaardes te bepaal waarbinne hul as kreatiewe deelgenote begrip vir mekaar se lewenswêreld kan verwerf. Die bepaling van hierdie voorwaardes is ten nouste afhanklik van die wyse waarop kunstenaars en vertolkers hulself imaginêr in mekaar asook in andere se lewenswêreld beliggaam. Sodanige beliggaming vereis nie alleen verdraagsaamheid en buigsaamheid om die meriete van mekaar se lewenswêreld te oorweeg nie, maar veral die oordeel om te kan insien wanneer hul egosentriese belange, morele oogmerke en oortuigings besig is om hul lewensopvatting te vertroebel en só die potensiaal vir hul kreatiewe deelname belemmer.

*Catharsis* bemiddel aktiewe deelname aan die samestelling van die imaginêre. Hierdie aktiewe deelname bly egter buite bereik solank estetiese distansiering volgens die tradisionele beginsels van *catharsis* as eenrigting, suiwer belangelose relasie met die kuns-objek benader word. Jauß toon in dié verband dat aktiewe deelname eweneens belemmer kan word deur die moontlikheid dat die hangende stand<sup>17</sup> kenmerkend van estetiese genoeë eensydig kan word en in sentiment of in selfgenoegsame belewenis kan ontaard. Hierdie gegewe impliseer andersins die risiko dat katharsiese belewenis dus bloot vir doeleindes van eie ideologiese of vooropgestelde oortuigings aangewend kan word (vgl. Jauß 1982: 92-93). Kreatiewe meewerking aan die samestelling van die denkbeeldige berus dus op die voorwaarde dat deelnemers nie bloot met toonbeelde sal identifiseer wat aan hul eie lewenswêreld voldoen nie; dat hul nie voor die bekoring van blote nuuskierigheid sal swig nie, en dat hul nie in die navoring van 'n toonbeeld sal verval en hulself só van deelname sal ontsê nie.

## 2.2 Merke en spore: Interaktiewe verbeelding

Die agting waarmee merktekens of spore van kunstenaars se maakproses histories in byvoorbeeld tekeninge, skilderye en beeldhouwerke deur prominente kunsteoretici as uitdrukking van kreatiewe inspirasie, openbaring van genialiteit, en as teken van individualiteit geloof is, is tekenend van die Westerse tradisie se nalatenskap waarmee kreatiwiteit aan die kunstenaar as outonome skepper verbind is.<sup>18</sup> Ten aansien van die gegewe dat hierdie siening strydig is met vertolkers se kreatiewe

<sup>17</sup> Hierdie hangende stand van estetiese genoeë realiseer in 'n heen-en-weer beweging tussen die esteties-bevryde waarnemer en irreële objek. Gegewe dat subjekte se meewerking aan dié heen-en-weer beweging in omvang en kompleksiteit deur persoonlike gestemdheids soos verstomming, bewondering, skok, medelye, simpatie, vervreemding en oordenking beïnvloed word, bestaan die risiko dat 'n selfgenoegsame belewenis van hierdie stemmings hul aktiewe deelname kan belemmer.

<sup>18</sup> Die Florentynse skilder en argitek Giorgio Vasari (1511-1574) het byvoorbeeld die tekenkuns geloof as regstreekse uitdrukking van kreatiewe inspirasie. Connoisseurs van die sewentiende eeu soos Roger de Piles was verder van mening dat meesterskap die mees tasbare openbaring gevind het in die besondere aanvoeling en genialiteit wat in die tekeninge van meesters bereik is (vgl. Rosand 1988: 15). Die Italiaanse politikus en kunshistorikus Giovanni Morelli (1819-1891) se soortgelyke standpunt oor die tekeninge van bekende meesters word verder soos volg verwoord: “[t]he whole man

deelname, is dit noodsaaklik om alternatiewe wyses te identifiseer waarvolgens waarneembare spore van kunstenaars se kreatiwiteit in hul werke kan bydra om 'n basis vir vertolkers se kreatiewe deelname te bewerkstellig. John Dewey (1958: 48, 50) se standpunt dat kunstenaars hulself tydens die verloop van die skeppingsproses in die wêreld van implisiete vertolkers van hul werk beliggaam, bied 'n geskikte alternatief teenoor die beskouing van die kunstenaar as outonome kreatiewe skepper. Volgens dié alternatief is dit moontlik om visuele kunstenaars se skeppingshandeling binne 'n kreatiewe, interaktiewe raamwerk te verklaar. Hiermee argumenteer Dewey dat kunstenaars se skeppingshandeling bloot volgens 'n werktuiglike patroon sou geskied indien hul binne die verband van beliggaming daarin sou faal om 'n nuwe visie by wyse van hul maakproses deur te voer. In plaas daarvan om bloot op hul selfgerigte denkbeelde te reken, is dit vir hul moontlik om hul werke aan imaginêre vooruitskouing en terugskouing te onderwerp ten einde implisiete vertolkers se response te antisipeer.

As verdere alternatief teen die opvatting van die kunstenaar as kreatiewe outonome skepper is dit noodsaaklik om die noue samehang tussen kreatiewe proses en kreatiewe resultaat te verreken, naamlik om die kreatiwiteit wat in kunstenaars se werke weerspieël word as 'n soort uitvoerende handeling te begryp. In hierdie opsig dien die aard van kunstenaars se tas-sintuiglike ervaring van die maakproses in hul werke as weerspieëling van byvoorbeeld die aanraking van 'n potlood wat ligweg met die papier in aanraking kom, die klam wrywing van die kwas teen die skilderoppervlak, of die meer intense druk van die graveernaald wat in die etsplaat sny. Veral die tekenkuns dien in dié verband as voelbare argief van onder andere die meesterskap, innovering, vryheid, of andersom as merkteken van die onbeholpenheid, en gebondenheid wat die implisiete kunstenaar se maakproses weerspieël. Benewens hierdie virtuele teenwoordigheid van die maker, dien merke as spoor van produksie, verteenwoordigend van die kunstenaar se handeling wat óf as kreatiewe óf as nie-kreatiewe uitvoering figureer.

In soverre dit die kreatiewe werksaamheid van die kunstenaar bepaal, omvat styl 'n element van handvaardigheid. Desgelyks behels die inisiëring van die skeppingsproses by alle kunsvorme 'n element van handvaardigheid,<sup>19</sup> hetsy dit byvoorbeeld in die skilder se kwasmerke, of in die beeldhouer se aanslag realiseer (vgl. Dufrenne 1973: 103). Styl is dus die lokus waarbinne kunstenaars hulle verskyning maak. Dié gegewe kan toegeskryf word aan hoedanighede wat uitdruklik tegnies van aard is in 'n styl, waarmee 'n sekere manier van uitvoering weerspieël word. In hierdie opsig is die wyse waarop kunstenaars hul ongebondenheid aan konvensionele stilistiese benaderings laat geld en die beperkinge van bestaande toonbeelde te bowe gaan, tekenend van die kreatiewe spoor van hul produksie. Wanneer eienskappe wat met handvaardigheid verband hou egter

---

stands before us without disguise or affectation, and his genius with its beauties and its failings speaks directly to the mind (Morelli aangehaal deur Rosand 1988: 15). In samehang met die prosesse van demokratisering en sosialisering in Europese lande wat met die tweede helfte van die negentiende eeu gepaard gegaan het, het daar vervolgens 'n interpretasie van kreatiwiteit as elke mens se teken van identiteit op die voorgrond begin tree. Hierdie interpretasie het voortgevloeit uit beskouings rakende herkenbare *prima facie*, oftewel menslike verskille soos 'n gesig, vingerafdruk, stem of handskrif. Gedurende hierdie tydperk het die Impressionistiese beklemtoning van die *facture* of "handskrif" dan ook uitdrukking gegee aan die veranderde interpretasies van kreatiwiteit met hul aanbieding van neutrale onderwerpe, sodat die aandag gevestig word op die kunstenaar se "handskrif" as teken van identiteit (vgl. Boime 1971: 174-175).

<sup>19</sup> Mikel Dufrenne (1973: 103) beklemtoon tereg dat 'n psigologie van skepping 'n vereniging van tradisie en vindingrykheid, asook 'n verbinding tussen vakleerlingskap en rebellie behels. Niteenstaande die gegewe dat vindingrykheid sporadies uit rebellie voortspruit, bly kunstenaars se voortgesette belang by aspekte wat op vakmanskap van toepassing is, dus onontbeerlik.

bloot tot 'n formule beperk word, of spore van kunstenaars se uitvoering slegs dien as 'n poging om met hul eiemagtige merkteken die aandag op hulself te vestig, weerspieël hul maakproses 'n onegtheid wat kwalik as kreatiewe uitvoering tipeer kan word. Eweneens is die eentonige, resepmatige fabrisering van merke tekenend van 'n kunsmatigheid wat nouliks vereenselwigbaar is met volwaardige kreatiewe uitvoering waar kunstenaars hulself tot slegs die sinvolle en onontbeerlike herhaling van die merke van hul maakproses beperk.

Ten aansien van die wyse waarop spore van implisiete kunstenaars se kreatiewe uitvoering in hul werke sigbaar gemaak word, is dit belangrik om te kan verklaar hoe 'n naspeuring van hierdie implisiete teenwoordigheid 'n raamwerk vir vertolkers se kreatiewe uitvoering kan vestig. Vertolkers se belewenis van 'n visuele voorstelling is aanvanklik en in sekere opsigte primêr 'n ervaring van die kunswerk se oppervlak, asook 'n ervaring van die merke wat byvoorbeeld in die geval van skilderye en tekeninge vorm gee aan die tweedimensionele karakter van die oppervlak. Konvensie, wat deel uitmaak van die werklike struktuur van hierdie merke, spoor vertolkers aan om hul blik verby die oppervlak te verskuif, om dit sodoende te projekteer na die fiksie wat daarin verskuil is. In dié opsig word vertolkers aangemoedig om merke te begryp as verwysing na 'n ander werklikheid, en om hierdie verwysing saam te stel en só hierdie ander werklikheid daarin te lees. David Rosand (1988: 9) toon dat visuele kuns by wyse van hierdie proses 'n bemiddelingsfunksie vervul tussen die vertolker se werklikheid en 'n gelyke of weerspieëlde werklikheid wat by wyse van die kunswerk se oppervlak gemanifesteer word.

Kunstenaars se kreatiewe argief, sigbaar in die gebaespel van merke in hul maakproses, is 'n spoor van die energie, oriëntasie en besluitneming wat met die skeppingsproses gepaard gegaan het. Dit bied aan vertolkers die impetus om die kunstenaar se skeppingsproses as't ware imaginêr te herskep – om hulself, en waar moontlik ook hul eie wêreldbeeld daarin te projekteer. Deur besigtiging van die getekende lyn of merk, volg vertolkers 'n rekord van die wyse waarop dit geskep is, die aard en drukspanning van die hand wat dit voortgebring het, die gesteldheid van die materiaal, die fisonomie, asook die kunstenaar se algemene emosionele resonansie, naspeuring en visie (vgl. Rosand 1988: 11). Vertolkers se opmerksame ingesteldheid teenoor die kunswerk is vir Berleant (1970: 72-73) analogies aan dié van 'n uitvoerende kunstenaar, maar binne 'n opset waar uitvoerende kunstenaar en luisteraar as't ware in dieselfde persoon vervlegd is. In hierdie opsig gaan die aktiewe vertolking van 'n gedig gepaard met 'n *performance* waar lesers weselik by die uitvoering daarvan betrokke is. Hierdie skeppende gesteldheid word soos volg deur die Franse digter Paul Valéry (1871-1945) bevestig: “It is the performance of the poem which is the poem. Without this, these rows of curiously assembled words are but inexplicable fabrications” (Valéry aangehaal deur Berleant 1970: 73). Berleant (1970: 73) beklemtoon dat sodanige *performance* wat eweneens op die oënskynlik nie-uitvoerende kunste soos skilder- en beeldhoukuns van toepassing is, nie 'n blote toevoeging of esteties-oorbodige element is nie. Die innoverende aard van deelname wat hiermee gepaard gaan, vorm inderwaarheid 'n onmiskenbare deel van vertolkers se kreatiewe interaktiewe verhouding met implisiete kunstenaars en hul kunswerke, tesame met die lewenswêreld wat daarin uitgebeeld word.

Die maak- en betragtingsprosesse kan beide as kragtige vorme van aanvoelbare liggaamlike gewaarwording tipeer word. In hierdie opsig word die implisiete kunstenaar se skeppingshandeling

nie alleen voor vertolkers se geestesoog herleef en herskep nie, maar kan liggaamlike respons terselfdertyd gekarakteriseer word as vertolkers se sensitiewe respons op die merk. Gekontroleerde of aarselende sketsmerke teenoor spontane, lighartige variasies van die merk is as't ware analogies van die wyse waarop vertolkers se liggame verstrak en ontspan wanneer hul die merk betrag (vgl. Elkins 1996: 227).

Aangesien die kuns-objek in 'n staat van estetiese sluimering verkeer, bestaan die vraag in welke mate perseptueel-naspeurbare hoedanighede van die werk self, of ander naspeurbare aspekte wat daarmee verband hou, getuienis kan lewer dat sodanige werk as volwaardige estetiese objek funksioneer en dus oor die potensiaal beskik om kreatiewe uitvoering te ontlok. As vertrekpunt om dié vraag te beantwoord is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat die estetiese objek slegs tot wasdom kan kom deur vertolkers se meewerking wanneer hulle by wyse van skerpsinnige betragting (vergelyk hoofstuk 2.6) aan die objek uitvoering gee. Hierdie uitvoerende handeling<sup>20</sup> noodsaak eweneens dat kunstenaars self ook as vertolkers van hul werke moet optree (vergelyk hoofstuk 2.1) om dit ten uitvoer te bring. Mikel Dufrenne (1973: 15-16) beklemtoon in dié opsig dat die verwesenliking van die estetiese objek afhanklik is van die voorwaarde dat sodanige uitvoerende handeling tegelyk as middel dien waarmee die estetiese objek volvoer word, en as moment figureer waarmee 'n werk die statuur van 'n ware kunswerk bereik.<sup>21</sup> Die naspeurbare eienskappe van die aard van hierdie uitvoerende handeling dien dus as waarmerk van die kunswerk. Die grasie van die merk wat met die kwas of beitel voortgebring word, verleen 'n bekoring aan die sinnelike waarsonder daar andersins geen estetiese objek moontlik is nie<sup>22</sup> (Dufrenne 1973: 36).

Strydig met die siening dat insae in kunstenaars se biografieë vertolkers se insig verbreed rondom fasette wat met die kunswerk verband hou, is dit egter meermale sodanige voorkennis wat juis meebring dat 'n vertolker ontoepaslike hoedanighede in die werk fabriseer wat nouliks deur die werk self geïmpliseer word. Die gegewe dat sodanige fabrisering kreatiewe interaksie met die kunswerk kan belemmer, bring die alternatief aan die orde om eerder kunstenaars se virtuele persona na te spur soos wat dit deur hul werke geïmpliseer word, pleks daarvan om op hul historiese aktualiteit as agent te fokus. Die estetiese objek se potensiaal om kunstenaars se spore van kreatiewe uitvoering te openbaar, bied desgelyks die potensiaal om 'n aanskyn van die kunstenaar op te roep wat nie opnuut deur historiese insae saamgestel kan word nie. Nie alleen die werk se juistheid nie, maar ook spore van 'n kreatiewe maakproses is dus in die werk self geleë, en nie in die omstandighede wat met die skepping daarvan verband hou, of in die projek wat daaraan rigting gegee het nie.

In teenstelling met 'n gebruikersvoorwerp wat niks openbaar rondom die persoon wat dit voortgebring het nie, en heeltemal in beslag geneem word deur die gebruik waarvoor dit aangewend word, maak die estetiese objek geen aansprake op bruikbaarheid of doelmatigheid nie. In dié opsig verleen die estetiese objek aan vertolkers die vryheid om die maker daarvan te ontdek na aanleiding

<sup>20</sup> Roman Ingarden (1973: 61-64) gebruik die term *konkretisation* om hierdie uitvoerende handeling, oftewel lesers se meewerking aan die verwesenliking van letterkundige werke te tipeer.

<sup>21</sup> Hierbenewens benadruk Dufrenne 'n verdere voorwaarde wat onafhanklik van hierdie uitvoering is, naamlik die insig om die estetiese hoedanigheid van die objek te kan sien.

<sup>22</sup> Die kunswerk dien vervolgens as spoor van die kunstenaar se vakmanskap. Wat ook al die aard mag wees van die weifeling en bywerking wat in die werk te voorskyn geroep word, is dit noodsaaklik dat hierdie spore of merktekens van die maakproses 'n ongedwonge en selfversekerde uitvoering van die skeppingshandeling sal weerspieël.

van die styl waarbinne hierdie objek verwesenlik word. Die wyse waarop sodanige openbaring van die kunstenaar deur die kunswerk bemiddel word, word soos volg deur Dufrenne (1973: 103) tipeer: “It is a certain procedure which is recognized by the stylization which it produces, that is, by the substitution of forms intended by the spirit for the inchoate proliferation of forms in nature. [...] Style is therefore the mark of an organizing activity which rejects accidents and seeks perfect form. To attain style is to arrive at mastery and to do what we want to do.”

Gegewe dat kunstenaars se selfprojektering in hul werke, en vertolkers se naspeuring daarvan nie alleen deur hul egosentrisme nie, maar ook deur hul ideologies-gelade lewenswêreld oorskadu kan word, is dit belangrik om voorwaardes te identifiseer waaraan beide dié partye moet voldoen ten einde hul uitvoerende rolle gestand te doen. ’n Geskikte uitgangspunt om hierdie voorwaardes te bepaal is geleë in Rosand (1988: 51) se argument dat die objek ’n beliggaamde bestaan verkry namate dit geaktualiseer word. Dié vorm van bestaan verkry gestalte binne ’n ruimte wat implisiet ’n kontinuum vorm van die kunstenaar se liggaam. In hierdie opsig is kunstenaars se maakproses ’n handeling van selfprojektering, maar verder ook ’n uitreiking na die wêreld om aktief deur middel van hierdie selfprojektering met die gesteldheid van die wêreld in voeling te kom. Buiten hierdie selfprojektering, is kunstenaars dus ook betrokke by die projektering van ’n eie wêreldbeeld.<sup>23</sup> Kreatiewe betekenis, onderliggend aan die potensiaal van sigbare merke of spore van die maakproses, blyk om beide in die maak van die visuele beeld, sowel as in die representatiewe funksie daarvan geleë te wees. Die vindingrykheid waarmee kunstenaars daarin slaag om vertolkers deur middel van hul suggestiewe spore van die maakproses by prosesse van aktualisering en projektering van ’n wêreldbeeld te betrek, vereis noodwendig sensitiewe respons, meeleving en deelname van vertolkers wat eweneens vatbaar is vir hierdie suggestie, maar ook oor die potensiaal beskik om self ’n imaginêre wêreldbeeld te projekteer.

In die geval waar kunstenaars se selfgesentreerde persoonlike stempel as sentraal-openbarende aspek in die uitvoering van hul werke na vore tree, beweeg hul buite die terrein van hul skeppingsrol. In plaas daarvan om aan vertolkers die vryheid te bied om self ’n wêreldbeeld in die werk na te speur en bloot te lê om só hul eie visie te verbreed, word die kunstenaar se selfgesentreerde stempel die hindernis wat vertolkers se kreatiewe interaktiewe relasie met die werk versteur. Wanneer hul die maakproses bloot op grond van outografiese konnotasies aan die kunstenaar se individualiteit verbind, ontnem vertolkers hulself van deelgenootskap aan kreatiewe uitvoering. Hierteenoor bied die alternatief om die maakproses as spoor van kreatiewe uitvoering te oorweeg, aan vertolkers die geleentheid om die deurslaggewende relasie met die wêreld te openbaar wat in die kunstenaar se maakproses weerspieël word.<sup>24</sup> By wyse van hierdie naspeuring word vertolkers in staat gestel om self aan ’n uitvoerende handeling deelagtig te wees en ’n relasie met die wêreld te projekteer.

---

<sup>23</sup> Hierdie gesteldheid is soos volg deur die Oostenrykse skilder en skrywer Oskar Kokoschka (1886-1980) in sy lesing getiteld *On the nature of vision* (1912) tipeer: “Without intent I draw from the outside world the resemblance of things; but in this way I myself become part of the world’s imaginings” (Kokoschka aangehaal deur Rosand 1988: 51).

<sup>24</sup> Vincent van Gogh se relasie met die wêreld, soos wat dit in sy maakproses weerspieël word, word in dié verband soos volg deur die Franse dramaturg Antonin Artaud (1896-1948) verwoord: “This is what strikes me most in Van Gogh, the most painterly of painters, who, without leaving his tubes, brushes, or the framework of motif and canvas in order to resort to anecdote, narration, drama, and the intrinsic beauty of subject and object, succeeded in emotionalizing nature and its objects in such a way that none of the fabulous tales of Poe, Melvin, G  rard de Nerval, or Hoffmann says more on the psychological and dramatic plane [...]” (Artaud aangehaal deur Dufrenne 1973: 106).

Die tegniese skema wat kunstenaars in hul werke implementeer, dien dus nie bloot as middel om hul kunswerke tot stand te bring nie, maar eerder as werktuig waarmee hul in staat gestel word om uitdrukking aan hul lewenswêreld te gee. Wanneer 'n mens teen die spore van voortreflikheid te staan kom, wat in onderskeie kunswerke weerspieël word, word dit moontlik om die verwantskappe te ontdek wat sodanige werke met mekaar verbind en deel vorm van 'n kollektiewe styl. Die ryke potensiaal wat só 'n styl inhou teenoor 'n styl wat bloot algemeen van aard is, asook die wyse waarop dit binne 'n relasie van deelgenootskap met andere kan bydra om die mens se visie van die wêreld te verbreed, word soos volg deur Dufrenne (1973: 109) verwoord:

[This style] expresses a certain vision of the world which I can rediscover in different works and which constitutes the source of an endless number of possible creations — a force which can externalise itself in a thousand ways. It is not a question here of arts which correlate with each other but of a certain identical creative emotion which diversely embodies itself in them. [...]. It is impossible for us not to imbue an authentic work with life, not to sense a consciousness behind it which is affiliated with ours and calls out to us.

### **2.3 Empatie: die weerhouding van banale identifikasie**

Die wyse waarop vertolkers hulself as deel van hul naspeuring van die skeppingsproses in die lewenswêreld van virtuele kunstenaars beliggaam, impliseer eweneens hul gesprek met denkbeelde wat in die kunswerk geïmpliseer word. Derhalwe is dit noodsaaklik om rekenskap te kan gee van strategieë wat kunstenaars in hul werke benut om 'n grondslag vir vertolkers se identifikasie te vestig en om desgelyks hul kreatiewe respons aan te wakker. As basiese uitgangspunt om sodanige identifikasie te bewerkstellig, is dit noodsaaklik dat kunstenaars die sensitiwiteit sal openbaar om eiewysheid en eiesinnigheid te vermy ten einde ruimte te laat vir 'n ope ontplooiing van karakters, gebeure of situasies wat hul in hul werk uitbeeld. Kunstenaars wat slegs impulsief te werk gaan en die onderskeie motiewe hul werk ignoreer, faal om tred te hou met karakters of situasies wat in hul werk teenoor mekaar afgespeel word, en loop gevaar om die geloofwaardigheid van hul werk as geheel te benadeel.<sup>25</sup> In plaas daarvan om slegs met 'n enkele faset te identifiseer, is dit belangrik dat die kunstenaar eerder op die groter kreatiewe motiewe sal fokus waarmee die geheelsamestelling van die werk beheer word.

In plaas daarvan om identifikasie met karakters, situasies of gebeure te vestig, kan kunstenaars as kreatiewe strategie juis vertolkers van identifikasie ontnem om hiermee hulle vooroordele te ontbloot, hul self-kritiese oordenking aan die gang te sit, en hul te provokeer om 'n oordeel te vel oor meersinnige vertolkings. Deur verlokking van vertolkers om met voorspelbare visuele clichés in hulle werke te identifiseer, wat egter tegelyk binne die geheelsamestelling van hul werk in 'n onvoorspelbare samehang met meersinnige betekenis gekombineer word, ontmasker kunstenaars die banaliteit van sodanige identifikasie as bloot-skynheilige, tipiese alliansie met beuselagtige en dekadente waardes.

---

<sup>25</sup> Hierdie belang van kunstenaars se distansiering, wat hul bemiddel om só die volle oorfloed van kwalitatiewe dimensies van hul werk sinvol en gebalanseerd te ontgin, word soos volg deur Morris Weitz (1950: 196) beklemtoon: "Aesthetic experience is richer than our ordinary experiences, because it gives us the opportunity to see life as a kind of whole, in which we are not called upon to choose sides and look at it from our chosen side."



Ten einde binne die raamwerk van katharsiese vereenselwiging met karakters, situasies of gebeure kreatiewe interaksie by vertolkers te ontlok, is dit noodsaaklik dat kunstenaars in hul werke rekening sal hou met die beslissende onderskeid tussen estetiese identifisering en morele praktyk. Hierdie beslissende verskil loop voortdurend die gevaar om tot niet gemaak te word deur vertolkers se voorspelbare en banale bewondering van byvoorbeeld 'n volmaakte heroïese karakter of hul empatiese medelye met die situasies waarmee só 'n karakter gekonfronteer word. Hierdie immerdreigende keerpunt kan vrydel word deur kunstenaars se kreatiewe strategieë waarmee die betowering van vertolkers se imaginêre en self-genoegsame ingesteldheid deurbreek word deur oënskynlik die vereenselwiging wat hul verlang of voorsien te inisieer, maar dit tegelyk by wyse van weersprekende visuele ipliserings van betekenis te miskien<sup>26</sup> of te ironiseer. Jauß (1982: 158) tipeer ironiese identifikasie<sup>27</sup> by uitstek as norm-verbreekende interaksiepatroon binne die spektrum van die estetiese belewenis se sosiale funksies. Die gegewe dat selfs die oogmerk van miskennende ironiserende identifikasiepatrone skipbreuk kan ly en in gebrekkige vorme van estetiese ingesteldheid soos irritasie, verveling, teësin of afsydigheid kan ontaard, bevestig in hierdie opsig die tweeledigheid wat kenmerkend is van estetiese belewenis, asook dié belewenis se afhanklikheid van die verbeelding.

Kunstenaars se oortuigende kombinerings van visuele nuanses ten einde vertolkers te verlei om met huigelagtige karakters, omstandighede of situasies te vereenselwig, hou eweneens ryke kreatiewe potensiaal in. Hiermee word vertolkers verlei om te midde van die bekende, en onder die oënskynlik-geloofwaardige leiding van 'n karakter of uitbeelding van gebeure te identifiseer met byvoorbeeld besorgdheid, agterdog of ongeloof wat in die kunswerk te kenne gegee word. As verdere kreatiewe strategie gebruik kunstenaars dikwels die dekmantel van smaakvolle oomblikke en verhewe sentimente wat uitgebeeld word om vertolkers se samehorigheid te ontlok. Deur die manier waarop kunstenaars egter tegelyk opponerende betekenis in hul werk laat blyk, wat nie akkoord gaan met die strekking van die werk as geheel nie, word die valsheid en kortsigtigheid van vertolkers se

---

<sup>26</sup> Die houvas van bewonderende empatiese identifikasie kan verbreek word deur bespotting van die veronderstelde volmaaktheid wat aan 'n heroïese karakter gekoppel word. Die komies-heroïese karakter op sigself is nie komies nie, maar word in 'n komiese figuur omskep na aanleiding van die wyse waarop só 'n karakter die verwagtinge en norme weerspreek wat aan 'n heroïese figuur gekoppel word. Die eienskap wat gemeenskaplik op alle komiese metodes van degradering van toepassing is, is dat dié metodes die geloofwaardigheid van die oënskynlik-verhewe heroïese figuur verlaag deur die swakhede te ontbloot wat só 'n figuur met die mensdom deel. Hierdie soort ontmaskering is gelykstaande aan 'n vermaning, naamlik dat só 'n persoon wat as bykans-goddelik bewonder word, per slot van rekening maar net menslik is (vgl. Jauß 1982: 192). Wanneer 'n volmaakte heroïese figuur dus buite die verband van 'n ideale bestaan in ongemaklike situasies uitgebeeld word, word só 'n figuur se verknorsings die objek van die onbetrokke vertolker se genot, en verbreek hierdie komiese teenbeeld die houvas van vertolkers se oppervlakkige bewonderende identifikasie. Jauß (1982: 191) toon vervolgens dat 'n begrip van die komiese heroïese karakter as die bespotting van 'n veronderstelde volmaaktheid ooreenstem met beginsels wat bekend is uit die tradisie van parodie, travestie, namaakkuns, of selfs satire. Die teken van 'n parodie wat van die komiese heroïese figuur gebruik maak, kan berus op die gesag van 'n norm wat oorgelewer is uit die verlede. Wanneer hierdie parodie op sigself as medium of voorwendsel begryp word, kan die teken ook die geldigheid van norme wees wat in die sosiale lewe en optrede in omloop is.

<sup>27</sup> Ironiese identifikasie kom byvoorbeeld in die letterkunde na vore in opgewekte satire en vind sy mees algemene neerslag in die heroïese figuur wat sy onvoorwaardelik-erkende epiese volmaaktheid ontnem word om só binne 'n werklikheid van alledaagse bestaan geplaas te word. Die genoeë wat deur sodanige werke oorgelewer word, is geleë in die herkenning van ideale norme wat teen 'n komiese agtergrond afgespeel word. Hierdie genoeë spruit deels voort uit die bevreemding van ideale norme en is verder veral te wyte aan die tydelike verligting wat meegebring word van sodanige norme se gesag. Vertolkers wat só deur die ironiese voorstelling vrygemaak word van identifikasie wat met bewondering gepaard gaan, kan dus die optrede van die heroïese karakter in 'n buitengewone situasie as lagwekkend ervaar, ofskoon hul in die geval waar hierdie optrede blyk om as epiese erns na vore kom, verplig voel om dit te respekteer (vgl. Jauß 1982: 182-183).

identifikasie met valshede wat hul sondermeer as norm aanvaar het, van alle geloofwaardigheid ontbloot.

Vanweë hul neiging om juis met voorspelbare karakters, situasies of omstandighede te identifiseer, is dit noodsaaklik om te verklaar hoe spore van die kunstenaar se kreatiewe maakproses wat in die kunswerk nagespeur kan word, op sigself kan meewerk om vertolkers van banale identifikasie te weerhou en tegelyk hul kreatiewe respons kan bemiddel. Ten einde 'n verklaring vir dié kwessie te kan bied, is dit belangrik om rekening te hou met kunswerke se potensiaal om bevraagtekening van identifikasie met geïdealiseerde toonbeelde te ontlok. Die kombinerings van visuele impliserings met ander nuanses van betekenis wat strydig is met die visuele konfigurasie as geheel, kan vertolkers se voorspelbare solidariteit met oënskynlik-geheiligde tradisies of volmaakte heroïese figure bevraagteken. Desgelyks kan die verheerliking van byvoorbeeld eensydige patriotiese norme en waardes geïroniseer word. Teenoorgestelde projektering van visuele betekenis dien hiervolgens as basis om byvoorbeeld die tekortkominge van tradisies, die feilbaarheid van eensydige norme en waardes, of die onvolkomenheid van heroïese figure te ontbloot. Sodanige miskennende visuele nuanses probeer vertolkers om hul oppervlakkige solidariteit en vooropgestelde interpretasie van die estetiese objek te heroorweeg en dien verder as aansporing om estetiese en morele refleksie te genereer. Hierdie gesteldheid verlewendig nie alleen vertolkers se estetiese aktiwiteit nie, maar ontlok tegelyk hul kreatiewe respons en skep by hul 'n besef vir die voorwaardes van fiksie, die onvermelde "reëls" van estetiese persepsie, asook die bestaan van totaal ander moontlikhede van vertolking.

Heroïese, religieuse, of etiese modelle wat in kunswerke uitgebeeld word kan kathartiese genoeg bewerkstellig, waarmee gedragpatrone aan vertolkers oorgedra word om hul bewus te maak van navolgingswaardige optrede in menslike handeling. Die estetiese ingesteldheid wat die mens op dié manier stem om met die model te vereenselwig, loop egter altyd gevaar om die uitnodiging tot sodanige nastrewing te neutraliseer of om bloot in nabootsing te verval. Jauß (1982: 152) wys in dié verband dat vereenselwiging in en deur die estetiese ingesteldheid op 'n balans berus waar te veel of te min terughoudendheid óf in kil afsydigheid teenoor die artistieke uitbeelding óf in emosionele vereenselwiging<sup>28</sup> daarmee kan ontaard. Onderskeie visuele impliserings van betekenis wat in kunswerke te kenne gegee word se potensiaal om eie standpunte te genereer wat vertolkers verlei om óf radikaal daarmee te verskil, óf om empaties daarmee te identifiseer, dien as impetus om sodanige samevloeiing of afsydigheid te verhinder. In hierdie opsig kan verskillende visuele nuanses wat in dieselfde werk te kenne gegee word enersyds onder die skyn van onaantasbaarheid en

---

<sup>28</sup> Jauß gebruik die term *fusion* om hierdie emosionele vereenselwiging te tipeer. As estetiese beginsel berus *fusion* op 'n samesmelting tussen die gestemdheid van die betragter en hoedanighede van die kuns-objek. Hiermee word geredeneer dat die spannings en verposings wat aangevoel word wanneer byvoorbeeld na musiek geluister word, blyk om spannings en verposings te wees wat van die musiek self afkomstig is. Eweneens blyk die kragtige opgewekte uitwerking wat helder kleure in 'n skildery op die betragter uitoefen, om in die opgewektheid en vitaliteit van die kleur self geleë te wees. Hiermee benut kunstenaars dus die fisiese medium as werktuig waarmee data oorgesein word na vertolkers, wat hierdie data weer in die verbeelding laat herleef (vgl. Rader & Jessup 1976: 78-79). Vertolkers se stemming is egter nie van meet af ooreenstemmend met dié in die kunswerk nie, en gevolglik kan hul dus nie bloot eie gevoelens daarin projekteer nie, maar is hul genoodsaak om betekenisvolle eienskappe in die werk self te ontdek. Die Amerikaanse filosoof en opvoedkundige Ralph Barton Perry (1954: 332-33) laat hom derhalwe tereg soos volg uit oor die noodsaak om te onderskei tussen die vertolker se belange en dié wat in die kunswerk beliggaam word, ten einde só die belang van elk in stand te hou: "[I]t is impossible to avoid the circular statement that it is the aesthetic enjoyment which is aesthetically enjoyed."

geloofwaardigheid figureer, maar andersyds blyk om bedrieglik en vals te wees wanneer dit in terme van die geheelsamestelling van die werk oorweeg word. Wanneer hierdie benadering sinvol as kreatiewe strategie in kunswerke benut word, ontlok dit eweneens valse en bedrieglike identifikasie wat geen blywende oriëntering bied nie, en word vertolkers telkens genoopt om oor die feilbaarheid van hul identifikasie met valshede te besin en self kreatief die sluier van skyn te ontbloot.

Aangesien kreatiewe interaksie uiteraard tot niet gemaak word wanneer vertolkers bloot volstaan by identifikasie met banaliteite wat in kunswerke uitgebeeld word, is dit noodsaaklik om rekenskap te gee van die wyses waarop vertolkers juis kreatief gehoor kan gee aan valse oproepe tot identifikasie wat in kunswerke geïmpliseer word. As vertrekpunt vir 'n ondersoek na dié kwessie is dit noodsaaklik om 'n begrip te vorm van vertolkers se behoefte aan die oorweging van ander moontlikhede, asook van die wyse waarop hul hulself gedeeltelik distansieer van visuele betekenis wat in kunswerke geïmpliseer word. Sekere vorme van estetiese belewenis, soos byvoorbeeld bewondering of deernis, vereis die uitoefening van 'n distansiëringshandeling. In dié opsig identifiseer vertolkers nie alleen met karakters, situasies, en gebeure wat in kunswerke uitgebeeld word nie, maar dui die wyse waarop hul steeds verdere onderskeidings tref, op 'n behoefte om alternatiewe te ontgin. Estetiese behae berus egter nouliks op 'n afgetrokke verdiepthed of op vertolkers se afsydige denke. Jauß (1982: 162) toon tereg dat sodanige behae eerder geleë is in die ope en hangende aard van estetiese identifikasie, asook in die hernieude wyse waarop vertolkers hulself telkens losmaak van 'n fiktiewe belewenis om hul eie situasie teenoor die lot van 'n ander te beproef. As produkte van die verbeelding wat verwyderd is van die werklikheid, verleen kunswerke aan vertolkers die potensiaal om by wyse van identifikasie met die onvoorspelbare, 'n vryer omvang van emosies te ervaar as wat andersins binne die perke van daaglikse bestaan moontlik sou wees. *Catharsis* betrek sodanige uitnodiging tot identifikasie met die lot of toonbeeld van 'n ander as meedeelsame raamwerk waarbinne die emosies wat deur gevoelsinhoud opgewek en bevry word, verwesenliking kan vind. Kreatiewe interaktiewe respons op die implisiete kunstenaar se verlokking om met geykte, voorspelbare toonbeelde te vereenselwig, impliseer derhalwe dat vertolkers nie bloot gedweë aan hierdie valse oproep tot empatiese identifikasie gehoor sal gee nie. Geykte visuele betekenis wat in onvoorspelbare kombinasies met mekaar verbind word genereer nie alleen by vertolkers 'n besef dat daar vele ander variasies van identifikasie met toonbeelde bestaan nie, maar dien vir hul as sinspeling wat dui op die feilbaarheid van hul identifisering met banaliteite wat aan hul vooropgestelde verwagtinge voldoen. Ten einde kreatief te reageer op die implisiete kunstenaar se misleidende verlokking, word vertolkers genoopt om te midde van hierdie onvoorspelbare kombinasies van visuele impliserings ander variasies van identifikasie te beproef deur die onderlinge verband tussen hierdie impliserings in samehang met die visuele konfigurasie as geheel te oorweeg. Hiermee word dit moontlik om te gis oor moontlike verbande tussen afsonderlike visuele impliserings, en om die implisiete kunstenaar se verskuilde rasionaal met valse verleiding tot identifikasie te ontbloot.

Visuele impliserings waarmee die oënskynlik-volmaakte dapperheid en heldedade van heroïese karakters, eensydige patriotiese norme en waardes, en geheiligde tradisies by wyse van opponerende visuele nuanses deur die geheelsamestelling van die kunswerk weerlê en geïroniseer word, dien vir vertolkers as leidraad dat hul nie bloot op onnadenkende wyse met hierdie onversoerbare impliserings behoort te vereenselwig nie. In plaas daarvan om bloot tot valse samehorigheid verlei te

word, eien vertolkers hierdie onversoenbaarhede as uitdaging wat implisiete kunstenaars aan hul rig om die geldigheid daarvan te bevraagteken en só die betowering van oppervlakkige vereenselwiging te verbreek. Derhalwe word vertolkers se verbeelding aktiveer om self kreatief te reageer in hul ontmaskering van die feilbaarheid van karakters, situasies en gebeure wat onder die dekmantel van volkomeheid verskuil word.

Ten einde sinvol gehoor te gee en kreatief te reageer op implisiete kunstenaars se uitnodiging om te identifiseer met navolgingswaardige gedragspatrone wat onder die dekmantel van skyn as evangelie in hul werk verkondig word, word vertolkers genoop om hulself deels van hierdie ooglopend-valse uitnodiging tot vereenselwiging te distansieer. Deur middel van hierdie distansiëring, asook by wyse van hul kritiese naspewing waarmee hul die geloofwaardigheid van individuele visuele nuanses in terme van die geheelkonfigurasië van die werk ontbloot, is dit vir vertolkers moontlik om self verbeeldingryke afleidings te maak rondom hul selfbedrog wat gepaard gaan met karakters of insidente wat in die kunswerk uitgebeeld word. Vervolgens is dit vir hul moontlik om hierdie selfbedrog te eien as die implisiete kunstenaar se uitdaging om die beperkinge van hul liggelowigheid in te sien en om opnuut betrokke te raak by die kreatiewe ontbloting van motiewe waarmee hul vereenselwiging ontlok word.

Aangesien vrye subjektiewe identifikasie in só 'n mate vatbaar kan wees vir ideologiese magte soos religieuse gesag, sosiale moraliteit, of praktiese rede kan dit tot gevolg hê dat kunstenaars en vertolkers bloot konformeer om by die kollektiewe bewussyn te volstaan en só daarin faal om mee te werk aan die vestiging van hul kreatiewe interaktiwiteit. Hierdie gegewe bring die noodsaak aan die orde om wyses te bepaal waarvolgens kunstenaars en vertolkers weerstand kan bied teen subjektiewe identifikasie. Die fiktiewe situasies wat in kunswerke uitgebeeld word, bevry die mens van individuele aanspreeklikheid teenoor die werklikheid van daaglikse bestaan. Ten aansien van hierdie vryheid, asook die wye verskeidenheid van moontlike wyses waarmee daar met 'n onbekende horison van karakters, situasies en gebeure identifiseer kan word, is dit vir kunstenaars en vertolkers belangrik om te kan insien wanneer hul banale identifikasie met die bekende in gebreke bly om verbeeldingryk aan andere se denkbeeldige wêreldes gehoor te gee.

Blote identifikasie met karakters of situasies in hul werk het tot gevolg dat kunstenaars die mondstuk word van eie moralisering en sentimente, wat nie net meebring dat die integriteit van hul werk asook die potensiaal vir kreatiewe interaksie met implisiete vertolkers ingeboet word. Hierteenoor dien kunswerke wat kreatiewe identifikasie genereer, inderdaad vir die mens as aansporing om andere se imaginêre lewenswêreldes as aktiewe en ineengekakelde deelnemers te betree. Gegewe dat empatiese identifikasie 'n vatbaarheid vir onder andere etiese, morele, of sosiale misbruik impliseer, is relasies waarbinne eie belange van óf die kunstenaar óf vertolker oorheers, 'n verydeling van sinvolle kreatiewe interaksie. Die mate waartoe daar in kunswerke ruimte gelaat word vir empatiese identifikasie is dus onderhewig aan 'n subtiele balans. Só 'n balans impliseer dat deelgenote aan estetiese wisselwerking nie te veel nie, maar ook nie te min ruimte gelaat moet word om hulself bloot te vereenselwig, óf totaal te onttrek van die situasies, denkbeelde of karakters wat in kunswerke uitgebeeld word nie. Verstoring van dié balans impliseer uiteraard 'n gesteldheid wat onvoldoende ruimte laat vir ontdekking, aktiewe interaksie of imaginêre projektering.

Deur hulself in die wêreld van implisiete vertolkers te beliggaam, en vertolkers se ideologieë te antisipeer, is dit vir kunstenaars moontlik om hul werke te benut om kreatiewe interaksie met vertolkers te genereer. Die ideologieë wat kunstenaars doelbewus onder die dekmantel van geloofwaardigheid in hul werke verskuil, is uiteraard daarop gerig om eweneens vertolkers se ideologies-gelade identifisering met byvoorbeeld vooroordele, valse wêreldbeskouings en huigelagtige waardes te ontbloot. Ten einde kreatief gehoor te gee aan die bedrieglike wêreld van skyn wat hul valse empatiese identifikasie ontlok, word 'n gebalanseerde oordeel van vertolkers verlang om die onbetroubaarheid van verskuilde ideologieë in kunswerke van alle waarheid te ontbloot.

#### **2.4 Illusiespel: onbepaaldhede se rol in die generering van moontlikhede**

Die wyse waarop vertolkers se kreatiewe respons versteur word deur hul identifikasie met banaliteite wat aan hul vooropgestelde verwagtinge voldoen, bring die kwessie na vore van hoe hul deur perseptuele wisselwerking met die estetiese objek bemiddel word om dié verwagtinge te bowe te kom en só die verbeeldingryke herskepping van betekenis kan bewerkstellig. Vertolkers se illusiespel bied 'n geskikte raamwerk om 'n verklaring vir hierdie kwessie te bied. Die Poolse fenomenoloog Roman Ingarden (1893-1970) verwys in dié verband na die voorkoms van sydelingse, soms verbloemde kwaliteite of “onbepaaldhede” in visuele kunswerke wat oor 'n suggestiewe waarde beskik en as't ware 'n beroep op vertolkers doen om die sinspelings onderliggend aan hierdie latente hoedanighede te ontrafel. Hierdie kwaliteite wat in kunswerke geïmpliseer word, en meermale in stryd is met die vertolker se verwagtinge, bring aanvanklik 'n negatiewe emosionele reaksie voort. Ingarden (1961: 302-303) redeneer dat dié gesteldheid 'n proses inisieer waarvolgens twee estetiese objekte gelyktydig in die gemoed van die vertolker begin posvat, naamlik enersyds die imaginêre gedaante van 'n “voltooide” geheelbeeld, en andersyds 'n steeds ontoereikende beeld wat berus op die vertolker se aanvanklike persepsie van die kunswerk. Só word daar dus 'n ongewone, skynbaar tweeledige samestelling van die estetiese ervaring beleef. Ingarden toon vervolgens dat die voltooide imaginêre geheelbeeld wat voor die vertolker se geestesoog verskyn, meebring dat die werk op sigself verdere moontlikhede impliseer, wat vertolkers opnuut met estetiese genoeë besiel. Imaginêre geheuebeelde<sup>29</sup> van afsonderlike visuele betekenis-impliserings wat na afloop van vroeëre betragtings van die kunswerk met mekaar verbind is, stel vertolkers in staat om hierdie impliserings tydens verdere betragtings van werke te voorskyn te roep, teen 'n ander nuwe agtergrond te oorweeg, en met tot nog toe onvoorspelbare verbindings tussen ander skynbaar-losstaande visuele betekenis-impliserings vorendag te kom. Deur die visuele impliserings van betekenis vanuit hierdie nuwe agtergrond te oorweeg, word dit vir vertolkers moontlik om nuwe aspekte aan die lig te bring wat aan die geheue

---

<sup>29</sup> Psigologiese studies rakende die mens se vorming van imaginêre beelde beklemtoon die verband van hierdie beelde met die geheue. Cooper & Shepard (Lindauer 1977: 343) tipeer in hierdie verband die mens se vorming van imaginêre beelde as 'n instrument of strategie van die geheue wat deel vorm van die enkodering, transformering, versameling en herwinningslyn van gebeure. Neisser (Florisha 1972: 212) omskryf imaginêre beelde as 'n representasie van skematiese sensoriese indrukke wat in samehang met alle sintuiglike modaliteite funksioneer. Imaginêre beelde word by wyse van konstruering gevorm. Die stimulus van hierdie beelde is egter minstens gedeeltelik afwesig. Segal (1972: 221) toon dat die mens na aanleiding van hierdie afwesige stimulus neig om imaginêre beelde uit vorige ondervinding en herinneringe saam te stel. Imaginêre beelde se funksie om herinneringe by die mens voort te bring, hou verband met die reproduksie van skematiese representasies van bekende tonele en objekte. Buiten hierdie funksie kan imaginêre beelde tipeer word as 'n manier om nuwe verbindings tot stand te bring.

verbind is. Omgekeerd werp hierdie nuwe aspekte verdere lig op die nuwe agtergrond, wat só bydra om verdere verwagtinge by vertolkers te vestig.

Die Duitse literêre teoretikus Wolfgang Iser (1972: 289) dui aan dat die imaginêre geheelbeeld wat in literêre werke voortgebring word nie as ware betekenis van die teks beskou kan word nie, maar hoogstens as konfiguratiewe betekenisdraer figureer. Begrip wat deur lesers se integrasie en verbinding van verskillende gedeeltes van die teks gefasiliteer word, is ten nouste verbind aan hul verwagtinge en gaan gepaard met die vorming van illusies. Dieselfde beginsel is uiteraard ook van toepassing op die visuele kuns waar vertolkers afsonderlike visuele impliserings met mekaar verbind om 'n samehangende illusie te vorm. Vertolkers se vorming van illusies gaan noodwendig gepaard met assosiasies wat illusievorming kortwiek. Iser (1972: 291) verwys in dié verband na die voorkoms van “vreemde assosiasies” wat nie met 'n betrokke illusie verenigbaar gemaak kan word nie en wat impliseer dat vertolkers telkens aanvanklike begrensings moet ophef wat aan die “betekenis” van die kunswerk gekoppel word. Aangesien vertolkers self by illusievorming betrokke is, wissel hul tussen illusie en disillusie. In dié opsig is dit vir hul moontlik om hulself aan die onbekende bloot te stel sonder om daardeur aan bande gelê te word. Die Weense kunshistorikus Ernst Gombrich (1962: 54) beklemtoon vervolgens die verganklike aard van illusies wat meegebring word deur die vervulling van verwagtinge en toon dat selfs gerealiseerde verwagtinge dien as vertolkers se impuls om van nuuts af verwickel te raak by die vorming van verdere illusies. Namate skerpsinnige vertolkers samehang in hul verbinding van afsonderlike visuele impliserings bewerkstellig, en telkens beseft dat hul interpretasies deur ander moontlike interpretasies teëgewerk word wat nuwe vlakke van onbepaalbaarheid voortbring, word hul genoodsaak om 'n balans<sup>30</sup> te vind tussen die illusies wat laat vaar word en dié wat in stand gehou word. Iser (1972: 293) redeneer tereg dat die vertolker se herskeppingshandeling nouliks as 'n vloeiende, onafgebroke proses tipeer kan word. Die doeltreffendheid van herskepping berus inderwaarheid juis op onderbrekings in die verloop van die proses. Hierdie proses word gekarakteriseer aan vooruitskouing en nabetragting, besluitneming en wendings in besluitneming, die bevestiging van verwagtinge, maar ook die wysiging van onvervulde verwagtinge, en kan kortom as 'n dinamiese proses beskryf word. Die werklike belang van hierdie herskeppingshandeling blyk opplaas om geleë te wees in die manier waarop die imaginêre uitbreiding van persepsie bydra om persepsie op sigself aan te vul.

Ten aansien van illusievorming se impak op vertolkers se kreatiewe herskepping van betekenis is dit noodsaaklik om 'n analise te maak van die wyse waarop kunstenaars afsonderlike visuele impliserings kreatief in hul werke benut ten einde 'n basis vir illusievorming en kreatiewe interpretasie te fasiliteer. Die strategiese wyse waarop kunstenaars fragmente in hul werke benut, bied 'n bruikbare basis waarmee só 'n analise toegelig kan word. Kunstenaars benut die hoedanighede van hierdie fragmentariese, visuele impliserings as kreatiewe strategie om in verbinding met mekaar te dien as voorafskaduwing van moontlike betekenis wat tegelyk sekere verwagtinge by vertolkers vestig. In plaas daarvan om bloot aan hierdie verwagtinge te voldoen, is die meriete van kunstenaars se kreatiwiteit geleë in die wyse waarop hul telkens eerder die wysiging van vertolkers se verwagtinge

---

<sup>30</sup> In hul wisseling tussen verenigbare en “vreemde assosiasies” is vertolkers genoodsaak om 'n eie handeling van balans uit te oefen, en vorm dié handeling op sigself die estetiese belewenis wat deur die kunswerk gebied word. Vertolkers se strewe na hierdie balans bring mee dat verwagtinge wat hul aanvanklik in die kunswerk gekoester het verydel word, maar het eweneens tot gevolg dat dié verydelde verwagtinge andersins onafskeidbaar is van die estetiese belewenis.

na afloop van opeenvolgende betragtings by wyse van teenstrydige visuele impliserings in hul werke ontlok.

Tekenend van kunstenaars se vestiging van kreatiewe interaktiwiteit met vertolkers van hul werk, is sigbaar in die speling wat hul laat vir die vorming van illusie, maar illusievorming ook terselfdertyd subtiel beperk, of in só 'n mate oordryf dat die vorming daarvan telkens 'n nuwe onbepaalde wending neem. In sy bespreking van illusiespel soos wat dit in literêre werke manifesteer, toon Iser (1972: 289-290) dat bepaalde details of konsepte wat blyk om teenstrydig te wees byvoorbeeld die leser se impuls tot interpretasie kan stimuleer, maar ook gelyktydig frustreer en tot gevolg kan hê dat 'n beslissende imaginêre beeld as't ware voortdurend tot niet sal gaan. Hoewel die kunstenaar se vestiging van 'n volledige illusie tot oppervlakkigheid kan lei, impliseer die afwesigheid van illusie dat die onbekende onbereikbaar sal bly, aangesien die vorming van illusie juis die gesteldheid is wat sinvolle interpretasie fasiliteer.

Gegewe die wyse waarop blote volledige illusievorming kreatiewe wisselwerking met die kunswerk benadeel, is dit belangrik om perseptuele hoedanighede van kunswerke te identifiseer wat op sigself kan meewerk om vertolkers se sinvolle kreatiewe illusievorming te bemiddel. As vertrekpunt in die identifisering van hierdie hoedanighede is dit noodsaaklik om rekening te hou met die gegewe dat die kunswerk oor 'n virtuele karakter beskik. Die onderskeid wat deur Iser (1972: 279) getref word tussen die artistieke en estetiese dimensies as twee pole van 'n literêre teks, bied 'n geskikte raamwerk waarmee die virtuele aard van die estetiese objek toegelig kan word. Iser toon hiermee dat die artistieke pool enersyds verwys na die teks wat deur die outeur tot stand gebring word, terwyl die estetiese pool andersyds 'n verwysing is na die verwesenliking van die teks wat deur die leser volvoer word. Die literêre werk word hiervolgens gekonkretiseer deur die sameloop tussen teks en leser en Iser wys daarop dat hierdie sameloop nooit haarfyn bepaal kan word nie, maar altyd oor 'n virtuele karakter moet beskik, aangesien dit nóg met die gegewe werklikheid van die teks, nóg met die individuele neiging van die leser geïdentifiseer kan word. In hierdie verband beklemtoon Iser (1972: 280) dat dit juis die virtuele aard van die werk is wat tot die dinamiese aard daarvan aanleiding gee en dat hierdie gesteldheid weer die voorwaarde is vir die totale impak wat deur die werk voortgebring word. 'n Bepaalde teks wat dien as 'n bloot gegewe realiteit en geen ruimte laat vir die inspraak van die leser nie, sal onvermydelik verveling tot gevolg hê. In hierdie opsig kan die leesproses slegs kreatief en aktief wees wanneer die literêre teks aan die leser die alternatief bied tot verbeeldingryke interaksie.

Die polisemiese aard van letterkundige tekste en die leser se skepping van illusie figureer as opponerende faktore. Indien 'n volledige illusie voortgebring word, sal die polisemiese karakter van die teks verlore gaan. In die geval waar die polisemiese aard van die teks domineer, sal die illusie vernietig word. Iser (1972: 290) beklemtoon in hierdie opsig die noodsaak om balans tussen hierdie opponerende neigings te vind en toon dat die vorming van illusies nooit volkome kan wees nie, maar dat dit juis hierdie onvolkomenheid is wat 'n produktiewe waarde aan illusies verleen. Die meersinnigheid van visuele beelde, ooglopend analogies met die polisemiese karakter van literêre tekste, verleen op soortgelyke wyse 'n produktiewe dimensie aan illusies en stel vertolkers in staat om deur bemiddeling van die teks hul eie verbeeldingswêreld te ervaar. Ingarden (1931: 20,63) gebruik

die term “skematiese beeldvorming” (*ein schematisches Gebild*) om die ontplooiing van die verskeidenheid denkbeelde te tipeer waaruit die kunsobjek saamgestel word. Iser (1989: 8-9) argumenteer dat elk van hierdie skematiese beelde in die algemeen slegs ’n enkele uitsig op een verteenwoordigende aspek van die literêre teks as geheel onthul. Hierdie gesteldheid impliseer dat daar nooit finale definisie aan die veelvoudige aspekte van die estetiese objek verleen kan word nie. Die konfiguratiewe betekenis van die kunswerk is nie geleë in die afsonderlike verwagtinge, verrassings en frustrasies wat voortvloei uit die onderskeie visuele impliserings wat deur vertolkers met mekaar verbind word nie, maar ontstaan inderwaarheid na aanleiding van voortdurende wisselwerking tussen deduksie en induksie. Met verwysing na dié gesteldheid soos wat dit op literêre tekste van toepassing is, beklemtoon Iser (1972: 292) dat hierdie wisselwerking uiteraard nie in die teks self nie, maar slegs by wyse van die leesproses kan realiseer. Derhalwe kan die afleiding gemaak word dat die leesproses iets voortbring wat ongeformuleerd is in die teks, maar nogtans verteenwoordigend is van die teks se “intensie”. Eweneens is dit in die visuele kuns juis hierdie ongeformuleerde of onbepaalde uitkoms van visuele nuanserings wat in verbinding met mekaar aan vertolkers die kreatiewe stukrag verleen om ’n konfiguratiewe betekenis te ontsyfer. Kunswerke wat kreatiewe respons ontlok, weerspieël ’n diepsinnigheid wat dimensies van estetiese belewenis omvat wat nie onafhanklik van mekaar bestaan nie, maar só verweefd is dat vertolkers ten volle van sommige van hierdie betekenis, en slegs vaagweg van ander bewus kan wees. Sodanige kunswerke weerspieël eweneens ’n omvangrykheid in visie wat nouliks regstreeks deurdringbaar is, maar eerder voortdurend besiel en opnuut verrassende en onvoorspelbare variasies van betekenis impliseer.

Vanweë die onbepaalde uitkoms daarvan en die nuwe wendings wat dit telkens in die betekenis van kunswerke genereer, is illusievorming noodwendig vatbaar vir onder andere kunstenaars en vertolkers se vooroordele, belange en ideologieë. Derhalwe is dit noodsaaklik om voorwaardes te bepaal waaraan illusievorming moet voldoen ten einde kunstenaars en vertolkers te bemiddel om kreatief in mekaar se lewenswêreld te kan deel. Gombrich (1962: 204) se standpunt dat die interpretasie van die visuele beeld nouliks van vertolkers se aanvulling en projeksie van betekenis onderskei kan word, hou belangrike implikasies in vir die bepaling van hierdie voorwaardes. In hierdie opsig impliseer Gombrich se standpunt dat vertolkers dikwels kwalik daarvan bewus is wanneer hul besig is om eie vooroordele en verwagtinge in die kunswerk te projekteer. Deur middel van subtiele weerhouding van die geheel of weglating van besonderhede, die verskuiling van denkbeelde, onderliggende ideologieë of wêreldbeskouing, maak kunstenaars staat dat vertolkers fragmente tot totalisering sal voltooi. Gedagtig aan beperkinge van eie vooroordele antisipeer hul vertolkers se vooroordeel, asook vertolkers se neiging om fragmentariese visuele impliserings in terme van eensydige, gevestigde wêreldbeskouings te verbind om verenigbare konfiguratiewe belewenis te bereik. Kunstenaars se kreatiewe benutting van fragmentariese visuele impliserings se potensiaal om teenstrydighede voort te bring wat vertolkers se voorlopige oordele verydel en hul verhoed om bestendige betekenis te genereer, dien vir hul as kreatiewe dryfveer om nie alleen die kunswerk se moontlike betekenis te openbaar nie, maar ook om selfkritiese introspeksie<sup>31</sup> te hou oor hul vooroordele. In hierdie opsig vervul die onvoorsiene uitkoms van kunswerke se betekenis nie alleen die funksie om kunstenaars en

---

<sup>31</sup> Neisser (Florisha 1972: 212) beklemtoon dat imaginêre beelde op deurlopende basis ’n rol speel in die wyse waarop mense aan beskouings van hulself, maar ook aan hul algemene beskouing en lewenswêreld gestalte gee. In hierdie opsig kan imaginêre beelde gelyk gestel word aan die “innerlike wêreld” wat mense vir hulself konstrueer, en beskik beide oor ’n komplekse en multidimensionele karakter.



vertolkers se begrip vir mekaar se wêreldbeskouings aan te kweek nie, maar bewerkstellig dit hul kreatiewe stukrag om opnuut nuwe wêreldbeskouings en standpunte te oorweeg wat andersins in die duister sou bly.

Werke wat 'n volledige illusie oplewer en bloot 'n harmoniese wêreld uitbeeld wat van enige teenstrydighede gesuiwer is, om só alle aspekte uit te skakel wat die illusie moontlik kan versteur nadat dit eens gevestig is, bring uiteraard nouliks enige kreatiewe interaksie tussen kunstenaars en vertolkers voort. In plaas daarvan om nouer kontak met die werklikheid te bewerkstellig, het die kunsmatigheid van hierdie werke tot gevolg dat dit die mens losmaak van enige voeling met die werklikheid. Kreatiewe interaktiwiteit tussen kunstenaars en vertolkers word eweneens aan bande gelê deur werke wat in gebreke bly om die vorming van illusies voort te bring. Sodanige werke impliseer dat onbekende wêreldes en opvattinge onbereikbaar sal bly. Die balans waarmee illusievorming beperk word, maar tegelyk speling laat vir die vorming van illusies, noodsaak kunstenaars en vertolkers om voortdurend nuwe moontlike betekenis en lewenswêreldes te oorweeg en só by wyse van 'n kreatiewe interaktiewe verhouding die beperkinge van hul eie lewensbeskouings en vooroordele te bowe kan gaan.

## **2.5 Wenke: veronderstelling as hermeneutiese strategie**

Aangesien onbepaaldhede en teenstrydighede wat by wyse van illusievorming gegenereer word op sigself die potensiaal aan kunswerke verleen om nuwe betekenis te impliseer, bestaan die vraag om te kan verklaar hoe hierdie moontlikhede meewerk om vertolkers se verbeelding te aktiveer om nuwe interpretasies voort te bring, en ook bydra om hul interpretasies te verskerp. In weerwil van die verwagting dat hierdie vraagstuk op grond van teorieë rakende kuns as ekspressie verklaar kan word, bied sodanige teorieë beide wat die maak- en vertolkingsproses betref weinig ruimte vir die verbeelding, aangesien met dié teorieë beweer word dat dit kunswerke se funksie is om aan 'n gegewe inhoud seggingskrag te gee.<sup>32</sup> Edward Casey (1976: 204-205) redeneer tereg in dié verband dat die geldigheid van dié teorieë onder verdenking kom wanneer ingesien word dat imaginêre handeling in wese outonoom van aard is.

Hierdie outonome aard van die verbeelding vind neerslag in vertolkers se projeksies van moontlikhede. Benewens die gegewe dat die mens se verbintenis met die omgewing op sintuiglike betrokkenheid steun, word daar altyd 'n mnemoniese bestanddeel deur persepsie voortgebring, aangesien vorige persepsie met die bewuste hede verbind word. Berleant (1991: 114) redeneer dat onbepaaldhede en teenstrydighede in literêre tekste protensie en retensie<sup>33</sup> voortbring namate

---

<sup>32</sup> 'n Spreekende voorbeeld van hoe die verbeelding ter syde gestel word in teorieë van kuns as ekspressie, word in die volgende klassieke uitlating van die Russiese Filosoof Leo Tolstoi weerspieël: "To evoke in oneself the feeling one has once experienced, and having evoked it in oneself, then by means of movements, lines, colours, sounds, or forms experienced in words, so to transmit that others may express the same feeling — this is the activity of art" (Tolstoi aangehaal deur Maude 1924: 173).

<sup>33</sup> Die verbeelding en geheue is in die mens se tydsbewussyn gesetel. Tydsbewussyn behels in hierdie verband die retensie van die onmiddellike verlede en die herwinbaarheid van van die verwyderde verlede, wat as nabeelde en konstruksies van die geheue bestaan. 'n Ander belangrike dimensie van die mens se tydsbewussyn is vervolgens geleë in die protensie van die onmiddellike toekoms, asook in die antisipering van die verwyderde toekoms, wat as projeksies van die verbeelding figureer (vgl. Casey 1991: 266).

verwagting en geheue by wyse van die leeservaring in wedersydse verhouding met mekaar in projeksie gebring word. Hierdie gesteldheid, wat uiteraard ook op die visuele kunste van toepassing is, verg 'n samevoeging van verwagting en geheue wat deels deur die kunstenaar se verbeelding, maar ook deur wenke in die kunswerk geleide gedoen word. Kunswerke roep die spore van vorige ondervinding in die geheue op, hetsy op estetiese of nie-estetiese vlak. In dié verband toon Berleant (1970: 110-111) dat kunswerke se sinsrykheid en onvoorspelbaarheid deels geleë is in die potensiaal daarvan om die diepste verskuilings van geheue en vae herinnerings te ontgin, ten einde só uit die dimensie van die verlede tot die hede toe te voeg. Casey (1991: 151) beklemtoon eweneens die noodwendige betrokkenheid van verbeelding en geheue by die totale persepsieproses, en dui aan dat beide dié vermoëns se betrokkenheid by hierdie proses gesamentlik as wesenlik verskillend van mekaar in 'n komplementêre verhouding figureer.

Die gegewe dat wenke wat kunstenaars met hul illusiespel by wyse van sinspelings, onregstreeks-verwante, en teenstrydige visuele impliserings van betekenis in hul werke benut, slegs oor 'n voorlopige status beskik, bring die kwessie na vore om rekenskap te kan gee van die meriete waaroor hierdie moontlikhede beskik om nuwe visies aan vertolkers te openbaar. Teorieë wat met spel verband hou soos dié van Casey (1976: 15) waarmee geredeneer word dat die asof-omstandighede van spel oor die status van 'n hipotetiese moontlikheid beskik, bied 'n geskikte vertrekpunt vir toeligting van hierdie kwessie. Deur by wyse van hul illusiespel (vergelyk hoofstuk 2.4) verbande tussen onregstreeks-verwante visuele impliserings as wenke te benut, provokeer kunstenaars die vertolkers van hul werke om hipoteses te vorm rondom die asof-omstandighede wat in hul werke geïmpliseer word. Hoewel die hipotese self nie in dieselfde mate gevorm hoef te word as wat in die wetenskappe die geval is nie, word dit ongeag die vorm wat dit ook al mag aanneem, só projekteer dat dit op die oorsprong, huidige voorkoms, of toekomstige verloop van die betrokke verskynsel lig kan werp.

Soortgelyk aan Casey (1976: 116) wat asof-omstandighede onderskei van 'n tetiese ingesteldheid binne persepsie of geheue, waar objekte as feitelike werklikhede vooropgestel word, redeneer Jauß (1982: 82) dat estetiese geheue in 'n kritiese verhouding verkeer teenoor die belanghebbende selektiwiteit van die historikus en die idealiserende geheue van die memorialis. In terme van Jauß se tipering daarvan word getoon dat estetiese geheue tot uiting kom in die emosionele, onopgemerkte fasette van die mens se bestaan. Ten aansien van die wyse waarop vorige belewenis deur interpretasie her-opgeroep kan word, kan kunstenaars met hul werke vertolkers se vervreemding van die werklikheid tot niet maak deur 'n vergete, tot nog toe onderdrukte of verswygde wêreld aan hul bewussyn terug te besorg en opnuut te openbaar. Hiermee kan die werklikheid deur die medium van kuns aan die bewussyn openbaar word, sodra hierdie werklikheid deur die tussenkoms van die geheue gesuiwer word. Deur bemiddeling van die geheue ontgin kunstenaars die estetiese belewenis se kapasiteit om 'n ryker ervaring voort te bring wat veel dieper as die oppervlak van die waarneembare wêreld geleë is.

Ten aansien van die wyse waarop vertolkers deur herinnering van vorige belewenis beïnvloed word, is dit noodsaaklik om te kan verklaar hoe hierdie herinnering deur hipotesestellings wat in kunswerke geprojekteer word, hul kreatief kan bemiddel om 'n visie van die toekoms te vorm. Casey (1991: 186)

se tipering van die geheue se potensiaal om op sigself ontdekking voort te bring, verleen 'n raamwerk om 'n verklaring vir hierdie kwessie te bied. Hy redeneer dat die mens se belewenis van kunswerke as geheel deurtrek is met hoedanighede wat verband hou met die geheue. Spesifiek werke wat vertolkers psigies ontroer, dien as toonbeeld van die gedagtenis wat aan sodanige kunswerke gekoppel word. Die geheue beskik oor 'n dinamiese karakter wat veel meer behels as die blote herwinning van gebeure of insidente. Hierdie gesteldheid word soos volg deur Casey (1991: 186) verwoord: “We are even entitled, I believe, to speak of *discovery in memory*, for remembering sometimes represents a more acute and sensitive form of apprehension than the perceiving from what it stems” [my kursivering JvV]. Estetiese belewenis is werksaam in beide voorafskaduwing en in retrospektiewe herkenning. As respons op kunstenaars se illusiespel (vergelyk hoofstuk 2.4) word vertolkers genoodsaak om in hul ontginning van verhoudings tussen die verlede, hede en toekoms, mee te werk aan die ontdekking en blootlegging van potensieel-veelvuldige verbindings tussen afsonderlike visuele nuanses in die kunswerk. Wanneer ingesien word dat verbeelding oor die potensiaal beskik om afsonderlike visuele impliserings van betekenis wat onderskeidelik gevestigde tradisie en visies van die toekoms omvat, by wyse van 'n illusiespel te skematiseer en saam te voeg, is dit moontlik om tradisie en innovering as komplementêre konsepte te begryp. Hiervolgens word vertolking in 'n kreatiewe handeling<sup>34</sup> omskep wat veel meer behels as die blote persepsie van die kunswerk. Estetiese belewenis dra hiermee nie alleen by om toekomstige belewenis te projekteer nie, maar ook om vorige belewenis in stand te hou wat andersins nie herwin sou kon word as dit nie was vir die wyse waarop hierdie belewenis by wyse van kunswerke omskep word nie. Deur middel van die estetiese belewenis is dit verder moontlik om toekomstige optrede te antisipeer en só die bestek van moontlike optrede aan die lig te bring. Jauß (1982: 10) toon in dié verband dat die estetiese belewenis die genot vergun om ervarings te beleef wat onbereikbaar is, en om voorbeelde te voorsien van 'n verwysingsraamwerk vir situasies en rolle wat in naïewe navolging, maar ook by wyse van vrye keuse nagestreef kan word.

Persepsieteorieë van die wyse waarop ruimtelike illusie byvoorbeeld vanuit 'n enkele onbeweeglike oogpunt vertolk word, staan aan die een of die ander kant van 'n verdeling waarmee “passiewe”<sup>35</sup> en “aktiewe”<sup>36</sup> verklarings van persepsie van mekaar geskei word. Moderne passiwistiese verklarings van ruimtelike persepsie het begin by die Britse idealistiese filosoof George Berkeley (1685-1753) wat redeneer het dat “idees” in wese op passiewe wyse voortspruit uit 'n gewoontevaste verbinding van taktiele, ouditiewe, visuele, en ander gewaarwordinge. Hiermee is aangevoer dat waarneming beperk word slegs tot dit wat bestaan (*esse est percipi*) (vgl. Gregory 1990: 311-312). Berkeley se standpunt het nie alleen in gebreke gebly om die aard van die mens se imaginêre vermoëns te verreken nie, maar impliseer dat vertolkers se relasie met visuele voorstellings tot 'n blote optiese verhouding verskraal word. Hierteenoor word vertolkers deur 'n aktiewe *esse est imaginari* bemiddel om ryke variasies van betekenis voort te bring na aanleiding van beperkte en slegs onregstreeks-

<sup>34</sup> Binne literêre verband word die uitkoms van hierdie kreatiewe handeling deur Iser (1972: 284) as die virtuele dimensie van die teks tipeer wat 'n eie werklikheid daaraan verleen. Hierdie virtuele dimensie is dus nie in die teks self geleë nie, en ook nie in die verbeelding van die leser nie, maar in die sameloop van teks en verbeelding.

<sup>35</sup> Op grond van 'n passiwistiese beskouing is betekenis veronderstel om in die wêreld te bestaan; om opgeneem te word deur 'n passiewe waarnemer wie se geestesinspanning weinig meer behels as om bloot te selekteer uit wat ook al nodig mag wees (vgl. Gregory 1990: 311).

<sup>36</sup> In terme van aktiewe persepsie-teorieë word aanvaar dat waarnemers grotendeels oor versamelde kennis beskik wat op grond van weinig sintuiglike weg wysers of tekens “gelees” kan word en hul in staat stel om sekere afleidings te maak (vgl. Gregory 1990: 311).

verwante gegewens wat in visuele voorstellings geïmpliseer word. Sodanige aktiewe verklaring rakende persepsie berus op die beskouing dat die vertolking van inligting 'n hoogs-kreatiewe werksaamheid behels waarmee daar van die wêreld sin gemaak word. Gregory (1990: 311-312) toon in dié verband dat die Duitse wiskundige en vestiger van aktiwisme, Hermann von Helmholtz (1821-1894) persepsie in teenstelling met die passiewe tese as *unconscious inference* beskryf het. Hierdie soort onbewuste afleiding word gemaak na aanleiding van gegewens en subtile wenke wat ter beskikking van die sintuie gestel word.

Aangesien projeksies in kunswerke die risiko loop om bloot te vervlak tot kunstenaars en vertolkers se egosentriese toekomsverwagting of blote terugskouing na die verlede wat derhalwe hul kreatiewe deelgenootskap aan mekaar se lewenswêreld kan versteur, is dit noodsaaklik om voorwaardes te bepaal waarvolgens dié deelgenootskap sinvol kan realiseer. Die hermeneutiek bied in dié verband 'n raamwerk om hierdie voorwaardes te bepaal. In plaas daarvan om bloot beperk te word tot kringlope van interpretasie, beklemtoon Kearney (1991: 141) dat die hermeneutiese verbeelding aan die mens 'n raamwerk van handeling voorsien deur die projektering van nuwe wêreld. As produkte van die verbeelding beskik kunswerke dikwels oor die potensiaal om vindingryke variasies van die wêreld op te lewer. Met sodanige variasies word die vryheid aan die mens verleen om die wêreld op ander wyses te begryp en maniere van handeling te oorweeg. Casey (1976: 204-205) se omskrywing van *possibilizing* as outonome imaginêre handeling impliseer kunstenaars en vertolkers se vryheid om keuses te maak uit die talryke moontlikhede wat deur kunswerke voorsien word. Veelvuldige moontlike betekenis wat by wyse van kunswerke geïmpliseer word, is verder tekenend van die feit dat daar nouliks 'n enkele moontlike betekenis rondom 'n bepaalde onderwerp, of 'n enkele lewenswêreld kan bestaan. Imaginêre wêreldes waarmee onrealistiese toekomsverwagtinge geprojekteer word, strem kreatiewe interaksie tussen makers en vertolkers. Kreatiewe interaksie word eweneens belemmer deur werke waarmee bloot by beelde uit die verlede volstaan word wat as idealistiese, selfvoldane strewes voorgelê word. Hierteenoor impliseer die bestaan van een moontlikheid van 'n gegewe soort inderdaad dat vele ander moontlike kreatiewe oplossings, interpretasies, lewenswêreldes, asook ander vorme van bestaan moontlik is. Kunstenaars en vertolkers se kreatiewe deelgenootskap word egter nie slegs gekenmerk aan die buigbaarheid om kreatiewe oorweging aan hierdie standpunte te gee nie, maar veral aan hul skerpsinnigheid om te kan onderskei wanneer hul egosentriese projektering van moontlikhede onrealistiese toekomsverwagtinge, of hul terugskouing na die verlede blote ideale en selfvoldane strewes van eertydse leefwêreldes genereer. Kunstenaars genereer dikwels uitbeeldings van oënskynlik-volmaakte historiese hoogtepunte soos byvoorbeeld die meriete van industrialisering of die hedendaagse mens se beheer oor die natuur, maar ironiseer dit tegelyk by wyse van opponerende nuanses van betekenis. Hierdie ironisering vereis eweneens vertolkers se skerpsinnige kreatiewe oordeel om tersaaklik te kan onderskei tussen kunstenaars se doelbewus-valse projeksies en dié wat veronderstel is om geloofwaardig te wees.

## **2.6 Skerpsinnige sensibiteit: kreatiewe nuansering**

Ten aansien van skerpsinnigheid in die kreatiewe generering van moontlikhede, en die gegewe dat kreatiewe estetiese oordeel negatief deur 'n gebrek aan skerpsinnigheid beïnvloed word, is dit noodsaaklik om voorwaardes te bepaal waaraan kunswerke moet voldoen ten einde kunstenaars en vertolkers se skerpsinnige kreatiewe deelgenootskap moontlik te maak. Buiten die noodsaak om die

mens se bestaan as 'n deurlopende, beslissende, en onskeibare wisselwerking met die omgewing te begryp, is dit nodig om 'n meer volledige liggaamlike bewustheid te ontwikkel van perseptuele hoedanighede wat deel vorm van dié wisselwerking, ten einde meer vatbaar te wees vir die impak wat hiermee voortgebring kan word. Gegewe die wyse waarop die sintuiglike wêreld van kwalitatiewe persepsie deurentyd in die kunste floreer het, is dit duidelik dat kunswerke kan meewerk om hierdie bewustheid en vatbaarheid te ontwikkel. Berleant (1991: 96-97) redeneer in dié opsig dat die subtiliteit en gesag waarmee die moontlikhede van kunswerke deur middel van visuele, ouditiewe, tasbare, en kinestetiese bewustheid te voorskyn gebring word vir diegene wat oor skerpsinnige oordeel beskik, tekenend is van hierdie bemiddeling. Estetiese waarde is nóg uitsluitlik in die objek, nóg alleen in die subjek geleë. Werklike estetiese waarde kan slegs verwesenlik word wanneer die objek werd is om deur skerpsinnige vertolkers beoordeel te word en die vertolker eweneens oor die skerpsinnige sensibiteit beskik om dit te beoordeel. Rader & Jessup (1976: 93) redeneer in dié verband dat die waarde van die kunswerk dus slegs kan realiseer wanneer die nodige voorwaardes vir die bestaan daarvan enersyds in die objek geïmpliseer word en die vereiste aanleg andersyds by waarnemers aanwesig en effektief werksaam is om die objek te kan interpreteer. Beide voorwaardes is uiteraard ook noodsaaklik om kreatiewe skerpsinnige wisselwerking tussen objek en waarnemer te bewerkstellig.

Die gegewe dat die kuns-objek as stimulus figureer wat 'n skerpsinnige respons vereis, impliseer dat dit op sigself oor voortreflike hoedanighede sal beskik waarmee 'n kreatiewe, interaktiewe relasie tussen kunstenaars en vertolkers gefasiliteer kan word. Ten einde só 'n relasie te vestig, is dit noodsaaklik dat daar 'n eenheid tussen vorm en inhoud bestaan. As voorwaarde vir só 'n integrasie is dit noodsaaklik dat die werk nie met oorbodige elemente belas sal word nie of aan enige wesenlike elemente sal ontbreek nie, maar tot die visuele konfigurasie as geheel sal bydra. In plaas van 'n enkele belewenis wat in 'n oogwink aan vertolkers onthul word, word kunswerke wat skerpsinnige interaksie vereis, eerder aan eienskappe soos kompleksiteit, omvangrykheid en raaiselagtigheid gekenmerk, wat slegs na moeitevolle inspanning en oordeelkundige oorweging sinvolle betekenis openbaar.

'n Kennelike eienskap wat kreatiewe, skerpsinnige estetiese wisselwerking fasiliteer, is geleë in kunswerke se potensiaal om 'n gedenkwaardige belewenis, naamlik 'n ryke en veelvoudige, asook 'n toereikende kreatiewe gewaarwording te verwek wat werd is om in die nagedagtenis te bly voortleef. Hierdie potensiaal word soos volg deur Stephen Pepper (1965: 57, 65) tipeer:

The stress is on the experience, the unique quality of the experience, and it is this that is quantified to give the contextualistic aesthetic standard. *The more vivid the experience and the more intense and rich its quality, the greater its aesthetic value [...].* Dewey frequently chooses the word 'seizure' to designate the highest aesthetic experience. It is an experience in which a total situation is absorbed in a vivid fused satisfying quality.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Hoewel daar beswaar gemaak kan word dat hierdie standaard van 'n gedenkwaardige belewenis slegs op die respons teenoor die werk berus en nie op die werk self van toepassing is nie, is sodanige beswaar ongegrond aangesien dit in gebreke bly om rekening te hou met die relasionele karakter van estetiese waardes. Dit blyk vervolgens dat beide Dewey en Pepper insien dat die waardes wat 'n gedenkwaardige belewenis by die waarnemer ontlok, inderwaarheid 'n respons teenoor die eienskappe van die kunswerk behels. Rader & Jessup (1976: 91) toon in dié verband tereg dat daar nie twee afsonderlike standaarde, naamlik 'n objektiewe standaard wat op die werk, en 'n subjektiewe standaard wat op die respons gegrond is, bestaan nie.

In aansluiting by Pepper se karakterisering, onderskei Rader & Jessup (1976: 91) bepaalde hoedanighede van die kunswerk wat enersyds meewerk om 'n gedenkwaardige belewenis te bewerkstellig en andersyds aanspraak maak op 'n skerpsinnige respons. Hiermee word beklemtoon dat teenstrydighede oordeelkundig in werke benut moet word om opmerksame respons aan te wakker, en dat onderlinge verbande en 'n sameloop van eienskappe in werke gevestig moet word om skerpsinnige interpretasie te verseker.

Gegewe dat hul eiening van verbande tussen onregstreeks-verwante visuele betekenis wat tydens skepping meewerk aan die identifisering van wyses om vertolkers se kreatiewe vorming van illusies te stimuleer bloot tentatief van aard is, is dit nodig om die rol te bepaal wat kunstenaars se skerpsinnige aanvoeling speel om relevante interpretasie van hul werke te genereer. 'n Geskikte vertrekpunt om hierdie rol te bepaal, is geleë in John Gilmour (1986: 90-94) se vergelyking van kunstenaars se meesterskap met die skerpsinnigheid van 'n ervare seeman wat spontaan, sonder dat dit nodig is om daarvoor na te dink, kan reageer op gebeurlikhede op see. Soos seemanne se sin vir beliggaming in die wêreld, waar daar as't ware geen skeiding tussen hulself en hul reaksies teenoor gebeurlikhede op see bestaan nie, reageer kunstenaars kreatief-deelnemend op aspekte wat in hul werk realiseer. Net soos seemanne wat nie die see dominerend kan benader nie, maar hul skepe stuur in reaksie teenoor moontlikhede wat die see bied, impliseer kunstenaars se kreatiewe skeppingshandeling 'n skerpsinnige respons op die moontlikhede van hul onderwerp. Eweneens berus die gang van 'n skilder se kwas op spontane reaksies wat voortspruit uit 'n deurgronde wisselwerking met die sigbare ruimte. Artistieke uitdrukking berus dus nie bloot op die vind van vernuftige middele om 'n gevestigde gewaarwording te laat realiseer nie, maar neem eerder vorm aan na aanleiding van betreklik vae ervarings wat deurentyd 'n gedaanteverwisseling ondergaan namate dit tydens skepping ontplooi. Dié gesteldheid impliseer 'n verdieping in kunstenaars se gewaarwording namate hul skeppingsbesluite verder ontplooi in respons op aspekte wat hul reeds in die werk tot stand gebring het. Gilmour (1986: 38-39) karakteriseer die verband tussen dié soort ontginning van moontlikhede en kreatiwiteit as 'n gekultiveerde openheid jeens nuwe vorme van verbande, eerder as die selfgerigte projeksie van 'n oogpunt wat reeds saamgestel is.<sup>38</sup>

As handeling wat veel meer as die blote maak van die kunsobjek behels, kan 'n kreatiewe maakproses as die skepping van voorwaardes vir die realisering van verbeeldingryke estetiese belewenis getipeer word, en word dit die prototipe van estetiese belewenis. Gegewe dat die maakproses tegelyk skepping en ontdekking behels, karakteriseer Berleant (1970: 61) skepping as die eiening van 'n nuwe dimensie van menslike sensibilliteit. Vervolgens redeneer hy dat sodanige sensibilliteit beide die aanwesigheid van onafhanklike materiële voorwaardes sowel as persoonlike betrokkenheid vereis. Deur hul voorbedagte uitbuiting van die mens se vertroue op gevestigde persepsies, antisipeer kunstenaars onvoorspelbare wyses waarop nuwe persepsies aan vertolkers openbaar kan word. Die versiene aanwending in hul werke van byvoorbeeld soetsappige beeldmateriaal waarmee vertolkers verlok word om te identifiseer, en die kombinerings daarvan met persepsies wat strydig is met die kunswerk se geheelsamehang, getuig nie alleen van kunstenaars se skerpsinnige antisipering van voorspelbare

---

<sup>38</sup> Merleau-Ponty (1964b: 83) tipeer hierdie kreatiewe respons asook die seggingskrag wat daaruit voortvloei as die gevolg van 'n gekultiveerde respons op die gesteldheid van die wêreld. Bourdieu (1977: 15) verwys vervolgens na kunstenaars se *cultivated dispositions* om die aard van hierdie respons te beskryf.

respons nie, maar dien as oproep tot vertolkers se opmerkzaamheid om opnuut die geldigheid van hul nie-estetiese persepsies te oorweeg. Die vernuf waarmee kunstenaars ongelyksoortighede, teenstrydighede en verbloemde valshede kombineer, maar steeds daarin slaag om eenheid in hul werk te bewerkstellig, getuig van voortreflikheid waarmee hul blote formele integrasie te bowe gaan. Hiermee ontlok kunstenaars nie alleen uiteenlopende respons nie, maar rig hul 'n uitnodiging aan skerpsinnige vertolkers om verskuilde motiewe met hierdie inkonsekwentheid te openbaar. Hierteenoor word die potensiaal vir kreatiewe interaksie en skerpsinnige respons tot niet gemaak wanneer kunstenaars bloot niksbeduidende, inkonsekwente elemente implementeer wat in gebreke bly om 'n samehangende motief in hul kunswerk as geheel te impliseer.

Gegewe die wyse waarop vertolkers se vorming van illusies op subtile, visuele sinspelings gegrond word wat slegs deur middel van onregstreeks-verwante en teenstrydige visuele nuanses in kunswerke geïmpliseer word, is dit noodsaaklik om die rol te bepaal wat hul skerpsinnigheid speel om relevante kreatiewe interpretasie te bewerkstellig. Deur in 'n bepaling van hierdie rol op vertolkers se onderskeidingsvermoëns te fokus, is dit moontlik om te toon hoe hul skerpsinnige respons ooreenstem met die onderskeidende wyse waarop kunstenaars tydens skepping betrokke is by die vind van middele waarmee kreatiwiteit ontlok kan word. Dié onderskeidingsvermoë verg van vertolkers 'n bedrewenheid om ag te slaan op veel meer as wat oënskynlik deur die kunswerk te kenne gegee word. Slegs wanneer met dié bedrewenheid sin ontdek word in kunstenaars se motiewe met die oor- of onderbeklemtoning van komposisie, asook begrip gevorm word vir kombinasies en nuanses van die visuele elemente, en vlakke van stemming en seggingskrag geëien word, kan daar spontaan met uiteenlopende dimensies van die inhoud vereenselwig word. Ellen Winner (1982: 142-143) vergelyk hierdie visuele estetiese ingesteldheid met 'n metalinguistiese houding by die lees van literêre werke. In hierdie opsig is lesers genoodsaak om bedag te wees op die verskuilde sinspeling met klank en toon waarmee woorde bekleed word, eerder as om bloot by die woorde se betekenis te volstaan. In ooreenstemming met Winner beklemtoon Berleant (1970: 72-73) 'n aktiewe, bedagte ingesteldheid, maar veral 'n ingeligtheid waarvoor lesers moet beskik om in hul oorweging van gedigte se metafore 'n sinvolle begrip van geïmpliseerde betekenis te vorm. Binne 'n noue samehang tussen estetiese waarde en goeie oordeel, behels die skerpsinnigheid wat met goeie oordeel gepaard gaan ook 'n aangeleerde, ingeligte, bedrewe en gekultiveerde vermoë. Die uitdrukking van goeie oordeel is tekenend van integriteit en word in die volvoering daarvan gekenmerk deur 'n omsigtigheid, vrysinnigheid, verdraagsaamheid en onverwardheid. Hoewel sodanige oordeel verfynd is, is dit tegelyk robuus en nie só verfynd dat dit alle vuur verloor en bloot in puntenerigheid ontaard nie (vgl. Rader & Jessup 1976: 83-84). Ofskoon die gegewe dat artistieke oordeel gekultiveer kan word eweneens daarop dui dat dit verbreed en verfyn kan word, impliseer 'n blote slaafse navolging van sekere voorspelbare modes en geneigdhede wat aan goeie oordeel gekoppel word, 'n verdeling van sinvolle kreatiewe interaksie.

Vertolkers se skerpsinnige oordeel stel hul in staat om nie-estetiese hoedanighede soos byvoorbeeld sentimentaliteit en banaliteit van ware estetiese doeleindes te onderskei. Sodanige oordeel impliseer tegelyk die bedagtheid om te kan insien wanneer die dekmantel van oënskynlik nie-estetiese hoedanighede as geldige innoverende strategie aangewend word om kreatiewe respons te ontlok. Wanneer weerlegging van hul verwagtinge tot nuwe insigte aanleiding gee, bring vertolkers nie alleen

'n nuwe verwysingsraamwerk voort nie, maar dra dié nuwe insigte by tot hul meer ingeligte beoordeling wat meer bewustelik geskied. Heroorweging stel vertolkers in staat om te kan insien wanneer hul beoordeling op gebrekkige of blindelinge persepsies berus het. In plaas van 'n herhaling van vorige persepsies word nuwe insig dus voortgebring wat deur kritiese beoordeling bemiddel word.

Kunstenaars en vertolkers se gebrek aan onderskeidingsvermoëns kan nie alleen hul relevante persepsies en wêreldbeskouings nie, maar ook hul kreatiewe deelgenootskap aan mekaar se lewenswêreld versteur. Derhalwe is dit nodig om perseptuele hoedanighede en voorwaardes te bepaal wat noodsaaklik is om hul kreatiewe skerpsinnige deelgenootskap te verseker. Omgewingsdeelname is nouliks genoegsaam om 'n belewenis as estetie te karakteriseer. Die estetiese aard van die mens se belewenis is eerder geleë in die perseptuele hoedanighede wat daarmee gepaard gaan. Perseptuele hoedanighede betrek nie soseer die sintuiglike uiterlike van objekte nie, maar hou eerder verband met die mens se skerpsinnigheid en oplettendheid, suiwerheid in die onderskeiding van eienskappe, en 'n sensitiewe geheue en verbeelding. Hoewel die estetiese karakter van belewenis eerder in regstreekse, as in suiwer persepsie geleë is, en deur vorige ondervinding, opvoeding, opleiding, en ander soorte kennis beïnvloed word, is persepsie tegelyk ook fundamenteel van aard. Berleant (1991: 91-92) beklemtoon in dié verband dat perseptuele betrokkenheid 'n voortdurende herwaardering van kulturele belewenis behels wanneer daar deur die vlakke van groeiende betekenis en kognitiewe gebruike gedelf word om die direktheid daarvan in die belewenis te beproef. Ten einde die volle omvang van estetiese verbintenis te begryp, is dit nodig om die mens te begryp as organiese, bewuste, sosiale organisme wat as ervaringsknooppunt figureer, en wat beide die produk en skepper van omgewingsmagte is.<sup>39</sup>

Kunstenaars en vertolkers benodig 'n gekultiveerde waarnemingsvermoë om ideologies-gelade valshede, misplaaste tradisies, en geveinsdheid binne die opset van die daaglikse bestaan in die wêreld te kan uitken, maar veral die skerpsinnigheid om te kan onderskei wanneer dié aspekte 'n kreatiewe interaktiewe relasie met kunswerke óf kan belemmer óf kan aktiveer. Na aanleiding van die wyse waarop skerpsinnigheid deur die kunste gekultiveer word om 'n meer oordeelkundige, parate en bedagte ingesteldheid voort te bring, word 'n verandering meegebring in die manier waarop diegene wat oor die nodige sensitiwiteit beskik, hulself en andere beoordeel. Hiermee word hul meelewing sodanig beïnvloed dat hul genoep word om hulle waardes van nuuts af te herstel. Die bedagtheid om rekening te hou met wesenlike relevante aspekte van die kunswerk as geheel is van wesenlike belang in die vestiging van kreatiewe wisselwerking tussen kunstenaars en vertolkers. Fokus op afsonderlike visuele betekenis wat nie met die kunswerk as geheel tred hou nie, dien as aansporing om bloot hul selfgerigte herinneringe, gevoelens en sentimente gaande te maak. Individuele teenstrydige wêreld en oortuigings wat uit die maak- en vertolkingsproses voortspruit en in samehang met die kunswerk as geheel oorweeg word, genereer nie alleen kreatiewe interaksie nie, maar noodsaak kunstenaars en vertolkers se bedagtheid om te besef wanneer hul eie vooroordele hierdie interaksie vertroebel.

---

<sup>39</sup> Hierdie magte behels nie slegs fisiese objekte en omstandighede wat gewoon op die omgewing betrekking het nie, maar is ook van toepassing op liggaamlike, kulturele, en psilogiese omstandighede. Die omgewing kan as kweekplek van al sodanige omstandighede beskou word. As deelgenote aan die omgewing word die mensdom gevorm deur die ervaringshoedanighede van die wêreld waarin hul woon, en maak hierdie hoedanighede deel uit van die perseptuele domein waaraan hul hulself as deel van die estetiese belewenis verbind (vgl. Berleant 1991: 92).



Sodanige besef impliseer die buigsaamheid om divergerend te reageer en veral die opmerkzaamheid om geveinste nuanses van betekenis wat strydig is met dié van die kunswerk se strekking as geheel, te kan eien as kragtige werktuie om kreatiewe wisselwerking tussen kunstenaars en vertolkers te genereer. Kunstenaars en vertolkers se gekultiveerde oordeel behels enersyds die skerpsinnigheid om nie-estetiese belange soos die historiese, religieuse of morele belange van kuns-objekte te kan onderskei van estetiese belange. Eweneens behels sodanige oordeel egter ook die begrip om te kan insien wanneer dié estetiese en nie-estetiese belange as deel van die kunstenaar se vindingryke motiewe gekombineer word om mekaar te komplementeer.

Die getuienis in hierdie hoofstuk van kunstenaars en vertolkers wat as medeskeppers van die estetiese objek aktief meewerk aan 'n kreatiewe estetiese deelgenootskap, staan in sterk kontras teenoor egosentrisme en passiewe afsydigheid. Hoewel hierdie deelgenootskap enersyds die mens se visie van die sigbare en liggaamlike gewaarwording van die werklikheid verbreed, en andersyds ook die potensiaal genereer om werklikhede te ontdek wat andersins ontoeganklik sou bly, kan estetiese deelname egter nouliks beperk word tot die ontdekking van bloot nuwe dimensies van die werklikheid. Danksy die kapasiteit van die mens se verbeelding om die gaping vanaf werklikheid na fantasie te oorbrug en só aan die ontdekking van fiktiewe wêrelde deelagtig te word, is dit moontlik om aan die werklikheid se dwang te ontkom. Aangesien fiksie deur die beginsel van skyn beheers word waarbinne situasies, omstandighede en gebeure as 'n *asof*-werklikheid voorgehou word, bied 'n verhouding van *samespel* 'n geskikte raamwerk waarmee kunstenaars en vertolkers se meewerking en deelgenootskap aan die uitleg van kunswerke se fiktiewe wêrelde toegelig kan word. 'n Ondersoek na hierdie deelgenootskap asook die kreatiewe implikasies daarvan, kom vervolgens in die volgende hoofstuk aan die orde.

## HOOFSTUK 3

### VISUELE SAMESPEL

Die spel met *asof*-werklikhede in visuele kunswerke het deur die eeue heen deel gevorm van 'n debat rondom nabootsing, waarheid en egtheid, wat óf in oorwegend objektiwistiese óf subjektiwistiese opvattinge neerslag gevind het. Inleidend volg 'n oorsig om te toon in welke mate hierdie opvattinge in die visuele kuns histories kreatiewe estetiese verhoudings met kunswerke beïnvloed het.

Verskeie implikasies rakende die begrip van spel as verskynsel is reeds gedurende die Griekse oudheid ontwikkel. Plato het die begrip *paidiá* (kinders se spel) vergelyk met die beeldende kuns wat as vorm van nabootsende spel tipeer is (Sparshott 1970, Spariosu 1982). Die antieke Grieke se beskouings van *mimesis* as nabootsing, asook die verskralling en vertegniserings daarvan as begrip sou aanleiding gee tot foutiewe aannames rondom die ontologiese verskille en estetiese verhouding tussen kuns en ander werklikhede. Jan Schutte (1993: 1-2) beklemtoon dat hierdie beskouing van *mimesis* gelei het tot 'n kunsmatige onderskeid wat getref is tussen tegniese nabootsing (byvoorbeeld skilderkunstige *mimesis*) en skeppende *poiesis*.<sup>1</sup> Plato het in sy *Politeia* na mimetiese kunswerke verwys as beuselagtige speelgoed (*paignia*) wat bloot as vermaak dien, en hy was verder van mening dat *mimesis* net 'n spel is (vgl. Schutte 1993: 15). Hoewel Aristoteles net soos Plato die tese onderskryf het dat kuns 'n nabootsing van die werklikheid is, was hy van mening dat nabootsing nie 'n getroue kopiëring nie, maar eerder 'n vrye benadering tot die werklikheid behels: naamlik 'n werklikheid wat kunstenaars volgens hul eiesoortige manier kon voorstel<sup>2</sup> (vgl. Tatarkiewicz 1980: 268). Vervolgens wys Tatarkiewicz (1970 1: 143) daarop dat Aristoteles se uitsprake oor *mimesis* betrekking het op die Griekse tragedie waar dit as mimetiese aktiwiteit aan rolspel verbind is.

Plato se idees oor waarheid en skoonheid, asook sy verbinding van *mimesis* aan valse skyn, verleiding en bedrog sou verder neerslag vind by sienswyses van vroeg-Christelike teoloë. Hierdie teoloë het 'n skoonheidsteorie ontwikkel wat bosinlike kwaliteite ten koste van sinlike voorkoms gepropageer het. Hiermee is die idee van *mimesis* gereduseer tot 'n wêreldse beheptheid met sondigheid, valsheid en bedrieglikheid. Die vroeg-Christelike teoloë se sienings het verder meegewerk om die wyer betekenis van *mimesis* te verskraal na die beperkte Latynse denkbeeld rondom die begrip *imitatio* wat dui op 'n Platoniese nalatenskap en as 'n soort passiewe kopiëring van die werklikheid beskou is. As uitvloeisel van Plato se nalatenskap is die idee van *imitatio* meermale ondergeskik gestel aan die verbeeldingskrag of dit wat algemeen met kreatiwiteit verband gehou het (vgl. Schutte 1993: 17).

---

<sup>1</sup> Schutte (1993: 1-2) toon vervolgens dat dié onderskeid meegewerk het om die status en betekenis van realistiese kunswerke krities te benadeel — veral in die skilderkuns waar gelykenis as misleidende illusie of bloot as visueel-akkurate “afbeelding” van die sigbare wêreld benader is.

<sup>2</sup> Aristoteles het in sy *Poetics* 'n tweeledige oorsprong van genoeë uitgewys wat in nabootsing geleë is, naamlik ener syds die bewondering van 'n volmaakte tegniek wat met nabootsing gepaard gaan, en andersyds ook die genoeë wat uit kunswerke geput word wanneer die model in die nabootsing geëien word (vgl. Jauß 1982: 35). Hierdie opvatting dui vir Rapp (1984: 142) op die gegewe dat Aristoteles in dié verband nie bloot na gewone nabootsing nie, maar eerder na die “nie-eenderse dimensie van die eenderse” verwys. In hierdie opsig is dit dus belangrik om Aristoteles se beskouing te onderskei van verwaterde beskouings rondom *mimesis* as tegniese truuk wat bloot bestem is om 'n kopie van die werklikheid voort te bring.

Die Middeleeuse begrip van verbeelding was geskik volgens die fundamentele mimetiese model van Griekse en Bybelse oorsprong en is steeds oorheers deur die tweeledige konsepte van Plato en Aristoteles. Vroeë radikale Christendekers soos Tertullianus (155-220) asook die Ikonoklastici was van mening dat God enige nabootsing van die wêreld verbied. Die Skolastici se minder ekstremistiese denkbeeld wat beklemtoon het dat spirituele, eerder as materiële representasie van waarde was, het weerklank gevind in Augustinus en in die misties-teologiese geskrifte van Pseudo-Dionysius wat aangevoer het dat die onsigbare wêreld nageboots moes word aangesien dit onverganklik en meer volmaak is as die sigbare wêreld. Indien weergawes wél tot die sigbare wêreld beperk word, kon dit volgens hierdie beskouing eerder deur middel van simbole as deur regstreekse representasie van die werklikheid bereik word (vgl. Tatarkiewicz 1980: 268-269). Die Augustynse teorie, grootliks gebaseer op Neo-Platonistiese denkbeelde, het andersyds volhard met 'n verwysing na 'n oorspronklike werklikheid wat buite die werklikheid van die visuele beeld geleë is en wat dus nie op sigself bevoeg is om waarheid of egtheid voort te bring nie (vgl. Kearney 1988: 118).

Aristoteles se denkbeeld dat *mimesis* nie bloot as getroue kopiëring van die werklikheid beskou kan word nie, het tydens die Renaissance momentum verkry. Sy invloed het onder andere aanleiding gegee tot 'n onderskeid wat getref is tussen letterlike nabootsing (wat meer in 'n Platoniese sin begryp is), en *vrye navolging* waarvolgens kritiese evaluering van, en 'n selektiewe benadering tot die "natuur" oorweeg is (vgl. Tatarkiewicz 1980: 270-4). Terme soos *inventio* (vinding) en *representatio* (representasie) is aan hierdie sogenaamde vrye navolging verbind, wat 'n meer dinamiese vorm van *mimesis* geïmpliseer het. Nieteenstaande hierdie onderskeid het die radikale Platoniese vertolking van *mimesis* as nabootsing (*imitatio*) bly voortbestaan (vgl. Tatarkiewicz 1980: 273-4). Namate variasies van Platoniese<sup>3</sup> en Aristoteliese<sup>4</sup> opvattinge steeds tydens die Renaissance gehandhaaf is, het die besef by verskeie denkers van die Renaissance en Barok begin posvat dat die formulering van 'n nuwe, meer akkurate teorie noodsaaklik was. Twee totaal verskillende motiewe sou as dryfveer vir hierdie ommekeer dien: Die opvatting waarvolgens geredeneer is dat nabootsing te kompleks was en dus nooit as gelyke van die model kon dien nie, is oorskadu deur die opvatting dat nabootsing 'n niksbeduidende en passiewe taak is. Die term *imitatio* is hiervolgens deur *inventio* vervang (vgl. Tatarkiewicz 1980: 270).

Die nabootsing van kunswerke uit die Antieke oudheid wat reeds vanaf die vyftiende en sestiende eeu as faktor in die poësie na vore getree het, het gedurende die sewentiende en agtiende eeu na die visuele kunste uitgebrei (Tatarkiewicz 1980: 273). Joel Black (1984: 181-182) tipeer die neiging

<sup>3</sup> Die Platoniese beskouings sou neerslag vind in die Florentynse beeldhouer Ghiberti (1598-1680) se *Commentaries* (1436), waarin hy sy strewe beklemtoon om die natuur na te boots (*imitare la natura*) "na die beste van sy vermoë." Dieselfde teorie is ook deur die Italiaanse skilder, beeldhouer en argitek Leon Battista Alberti (1404-1472) geopper. Hiermee is aangevoer dat skoonheid alleen weergegee kon word deur die nabootsing van die natuur. Die befaamde Italiaanse meester Leonardo da Vinci (1452-1519) het selfs 'n meer radikale beskouing voorgelê waarvolgens aangevoer is dat hoe meer getrou die weergawe van die objek in 'n skildery weergegee word (*conformità co'la cosa imitata*) dit des te meer prysenswaardig was (vgl. Tatarkiewicz 1980: 270).

<sup>4</sup> 'n Aantal denkers wat oënskynlik met rewolusionêre opvattinge vorendag gekom het, se denkbeelde was inderwaarheid deurgaans nou verwant aan dié van Aristoteles. Volgens die Italiaanse humanis en digter Julius Scaliger 1484-1558 se vertolking is aangedui dat kuns die norme van die natuur naboots. Die Franse Klassisiste het verder aangevoer dat kuns nie die natuur in sy ruwe toestand moes naboots nie, maar moes korreger op die "foute" van die natuur. Ander opvattinge soos dié van die Duitse graveerder Albrecht Dürer (1471-1528) wat verwys het na die begrip *herausreissen*, het beklemtoon dat nabootsing nie 'n passiewe handeling is nie en dat die natuur as't ware ontsyfer moes word ten einde die inhoud daarvan na vore te bring. Ander variante het die volgende ingesluit: nabootsing as vorm van idees (Fracastoro), allegorie (Petarca), metafoor (Tesauro) en fiksie (Delbene en Varchi) (vgl. Tatarkiewicz 1980: 273).

tydens die Renaissance om terug te verwys na voorbeelde van kunswerke uit die Klassieke verlede as 'n beginsel waarvolgens kunstenaars uit 'n veelvoud<sup>5</sup> van modelle selekteer het om sodoende 'n saamgestelde, ideale weergawe tot stand te bring. Die ideologie van saamgestelde representasie (die aanwending van veelvuldige modelle vir die skepping van 'n ideale weergawe) was in die agtiende eeu steeds 'n faktor in besprekings rakende artistieke representasie (Tatarkiewicz 1980: 274). Hierdie ideologieë is toenemend aan hersiening onderwerp (Black 1984: 182). Black (1984: 187) kontrasteer die Klassieke en Renaissance-kunstenaars se aanwending van 'n veelvoud modelle om 'n enkele ideale weergawe voort te bring, met die "Romantiese"<sup>6</sup> estetika waarvolgens 'n enkele model gebruik word, maar die visuele beeld op meervoudige wyse weergegee word.<sup>7</sup>

Mimetiese kunsbeskouings se verval gedurende die agtiende eeu met die opkoms van die moderne filosofiese estetika is meegebring deur Kant se teorie van die transendentale subjek, wat beliggaam is in die kunstenaar-genie as belangrikste verteenwoordiger. Hierdie verval sou die proses waarvolgens *mimesis* tot dusver die verhouding tussen subjek en objek domineer het (die proses wat aanvanklik deur Plato en Aristoteles geïnisieer is) tot 'n logiese uiteinde bring (vgl. Spariosu 1984: 11). Op grond van Kant se hervertolking moes die mimetiese model van representasie in terme van die transendentele skeppingsmodel begryp word — vandaar die noodsaak om tussen die "reproduktiewe" en "produktiewe" funksies van die verbeelding te onderskei (vgl. Kearney 1988: 168). Wanneer Kant verwys na die verbeelding se vermoë om 'n "tweede natuur" voort te bring uit die materiaal wat deur die natuur verskaf word, beskou hy nie hierdie tweede natuur as 'n blote nabootsing van die natuur nie. Hierdie tweede natuur is inderwaarheid 'n totale nuwe skepping wat die gegewe voorkoms van die werklikheid as geheel omskep, of soos Kant (1973: 240) self opmerk: "In aesthetic judgement imagination freely produces its own law."

Die Franse Realis Gustave Courbet (1819-1877) se tese van skilderkuns as konkrete kunsvorm wat slegs werklike dinge kan voortbring, is weldra opgevolg deur die steeds realistiese, maar minder konkrete en verganklike impressies van die Impressioniste wat reeds die nuwe opvatting rakende die kunswerk se verhouding met die gegewe werklikheid weerspieël het. Kunstenaars se werk is nie nabootsing nie, was die nuwe refrein: nie nabootsing van die natuur nie, maar die konstruksie van die natuur (Cézanne); nie nabootsing van voorwerpe nie, maar die rekonstruksie daarvan (Gleizes en Metzinger). Die rekonstruksie van kosmiese relasies (Mondriaan) en die weergawe van 'n spirituele werklikheid (Kandinsky) sou vervolgens aan die orde kom (vgl. Tatarkiewicz 1980: 281-285). Die Britse kritikus Clive Bell (1958) sou uiteindelik met sy radikale standpunt aanvoer dat kuns nie veronderstel is om enige verband met die werklikheid te hê nie.

---

<sup>5</sup> Black (1984: 181-182) illustreer hierdie verskynsel na aanleiding van die voorbeeld van die klassieke legende van die Griekse skilder Zeuxis en sy keuse uit die vyf meisies van Croton vir sy ideale weergawe van die skone Helena van Troje. Zeuxis het die ideale fisiese eienskappe van die vyf meisies gekombineer om 'n ideale portret van Helena tot stand te bring.

<sup>6</sup> Black (1984) verwys vir doeleindes van sy bespreking na die "Romantiese" estetika as 'n breë kategorie wat die prominente bewegings van die negentiende-eeuse kuns naamlik die Romantiek, Realisme, Impressionisme en Simbolisme insluit.

<sup>7</sup> Die Impressioniste, Cézanne en Giorgio Morandi se serieële reekse van dieselfde model, asook die veelvoudige musikale variasies van die negentiende eeuse komponiste word deur Black (1984: 187) as tiperend van hierdie neiging uitgesonder.

Teenswoordig ag Hans-Georg Gadamer (1987: 127) die basis waarbinne die speelse aard van kunswerke se belewenis na vore tree as steeds geleë in die antieke Grieke se konsep van *mimesis*. Mimetiese produksie wat nie enigiets "reëel" voortbring nie, maar 'n representatiewe rol vervul, is vir Gadamer (1987: 127, 128) vergelykbaar met die eienskappe van mimiek. Ten einde die speelse aard van kuns werklik te begryp, is dit dus noodsaaklik om rekening te hou met die ontologiese belang van mimiek en *mimesis*. Gadamer se standpunt bring vervolgens in hierdie hoofstuk die kwessie aan die orde om die relasie tussen kunstenaars en vertolkers soos wat dit deur visuele kunswerke beïnvloed word, asook hul deelgenootskap aan fiktiewe lewenswêrelde binne die raamwerk van 'n spelverhouding te ondersoek. Hierdie ondersoek sal ten doel hê om by wyse van 'n aantal analyses rekenskap te gee van die wyse waarop só 'n spelverhouding kan meewerk om kreatiewe maak- en vertolkingsprosesse te genereer. Die volgende analyses sal betrek word om hierdie kwessie toe te lig:

- Die wyse waarop fiksie meewerk om kreatiewe samespel, asook die herskepping van die bestaande werklikheid te genereer.
- Spelreëls as faktor wat spelgereedheid, asook die kreatiewe eiening van kunswerke se tegniese moontlikhede fasiliteer.
- Die wyse waarop spelgenote deur fiktiewe kondisies wat in kunswerke geïmpliseer word kreatief bemiddel word om hul vooropgestelde oogmerke en verwagtinge te bowe te kom.
- Spelpatrone en rolspel as strategieë in die kreatiewe generering van onvoorsiene wendings in kunswerke se betekenis.
- Speelse belange as faktor in die kreatiewe implisering van opponerende visuele betekenis.

### 3.1 Spel en *mimesis*: die kreatiewe rol van fiksie

In repliek op tradisionele sienings van representasie dat *mimesis* as uitvloeisel van 'n "voorafgegewe" werklikheid in kunswerke realiseer, is dit noodsaaklik om die wyse waarop kunstenaars en vertolkers binne 'n spelverhouding kreatief deur mimetiese hoedanighede van die kunswerk beïnvloed word te belig. 'n Spelverhouding impliseer kunstenaars en vertolkers se eiesoortige betrokkenheid by 'n representasie waar gegee realiteite aan transformasie onderwerp word wat oor nuwe en kreatiewe moontlikhede beskik. In teenstelling met antieke Griekse beskouings van representasie binne 'n raamwerk van *mimesis* en die strewe dat alles wat konkreet as tasbare entiteite weergegee moet word, bestaan die alternatief om dié geslotenheid met 'n ope sisteem te vervang. In hierdie opsig beskik die spel tussen kunstenaars en die werk, asook vertolkers se spel met die werk oor die potensiaal om as oorkoepelende konsep verby die beperkinge van blote representasie verhef te word. Spel beskik oor 'n outonome karakter en hoef dus nie te dien as voorstelling van enigiets wat buite die gebied daarvan geleë is nie. Kunswerke behels 'n verwysing na 'n bestaande wêreld, maar vervul ook 'n bemiddelingsrol waarmee eiesoortige weergawes van wêrelde voortgebring kan word. Kunswerke behels dus die samestelling van wêrelde wat nie voorheen vir die bewussyn toeganklik was nie, en dien só eerder as suggestie wat vertolkers se visualisering en interpretasie evokeer. Hierdie gesteldheid gee aanleiding tot vertolkers se visualisering van verskeie moontlike gedaantes wat die herkenbare wêreld kan aanneem.

Uri Rapp (1984) beskou *mimesis* in terme van kreatiewe rolspel en eien 'n direkte verband tussen kreatiwiteit, die verbeelding, fiksie, spel en *mimesis*. Die idee van simulاسie is vir Rapp (1984: 142-143) sentraal in hierdie rolspel.<sup>8</sup> Hiermee redeneer hy dat spel, net soos kuns, nie alleen gekonfronteer word met 'n wêreld wat op sigself daarvan verskil nie, maar dat hierdie konfrontasie binne die struktuur van spel en kuns self geleë is. In hierdie opsig kan teorieë van kuns of spel as replikas van die "oorspronklike" wêreld, asook teorieë daarvan as selfstandige wêreld, sonder verband met buitestrukture of voorbeelde, eweneens nie die dubbelsinnigheid misken wat implisiet in kuns en spel bestaan nie. Die skynbare teenstrydigheid van kuns en spel wat berus op outonome bestaan, maar tegelyk na iets anders verwys, impliseer 'n *skyn* of voorkoms wat as "nie-enerse dimensie van die enerse" figureer. Kunswerke se afhanklikheid van 'n verwysing of model in terme van gelykenis of visuele ooreenkoms is dus in stryd met die selfreferensiële, onafhanklike bestaan daarvan. Rapp (1984: 143) tipeer dié teenstrydigheid as simulاسie-paradoks en verduidelik die aard daarvan soos volg:

The paradox is not *between* play and other activities, or, for that matter, between art and the 'world' as given to the senses: it is *inside* their own systems, within which reference to something else and pure self-reliance dwell together. Semblance (*Schein* in German) is dissimilar similarity; it is not an appearance as opposed to reality, but the appearance *of* a reality.

Paul Ricoeur (1979: 129) huldig die belangrike standpunt dat fiksie se vermoë om die realiteit te omskep, slegs openbaar word wanneer dit in die vorm 'n maakproses in iets opgeneem is — kortom wanneer dit 'n werk<sup>9</sup> is. Hiermee gebruik hy skilderkuns as uitgangspunt om fiksie se vermoë tot transformasie<sup>10</sup> te illustreer en aan te dui in welke opsig fiksie as *maakproses* moet dien en in 'n werk omvat moet word, sodat die realiteit by wyse van hierdie proses verwerk kan word. Poëtiese beelde en visuele fiksies word hiervolgens verder onder die breër kategorie van ikonografiese funksie gegroeper om só die verband tussen die funksie van die visuele beeld met dié van skryfkuns te beklemtoon. In teenstelling met Plato se beskouing dat 'n visuele beeld 'n blote afskaduwing van die realiteit is, redeneer Ricoeur (1979: 130) dat die visuele beelde wat binne die raamwerk van fiksie

<sup>8</sup> Simulasie word hiervolgens omskryf as die ondersoek van prosesse binne 'n stelsel waar sommige van hierdie stelsel se parameters en strategieë na analogiese vorme oorgedra word. Die oordrag na analogiese vorme word genoodsaak aangesien die oorspronklike stelsel nie beskikbaar is nie. Beide Rapp en die Nederlandse natuurkundige J.H. Santema (1978) tipeer die *model* as 'n produk van die simulاسieproses. Die model kan byvoorbeeld skeppings soos 'n artefak, 'n wiskundige berekening of formule, die samestelling van 'n bepaalde soort spel insluit - of selfs iets wees wat nie oor 'n fisiese manifestasie beskik nie. Aangesien die oorspronklike stelsel nie beskikbaar is nie, dien die gesimuleerde model as 'n representasie van iets anders. In hierdie opsig wys Rapp (1984: 142) tereg op die teenstrydigheid wat meegebring word wanneer daar op die voorkoms van die oorspronklike (afwesige) stelsel gefokus word ten einde die wesenlikheid of werklikheid daarvan te bepaal.

<sup>9</sup> Die primêre betekenis van die woord fiksie (*fictio*) is afkomstig van die Latynse begrip *facere* (om te maak) (vgl. Ricoeur 1979: 129).

<sup>10</sup> Die vernaamste wyses waarvolgens transformasie teweeggebring word kan soos volg uiteengesit word: 1) Onvolledigheid van die betrokke aktiwiteit asook 'n gesteldheid waar hierdie aktiwiteit se gebruikelike funksie nie realiseer nie. 2) Die selektiewe oordrywing van elemente wat met die aktiwiteit verband hou. 3) Wysigings wat plaasvind in die opeenvolging van die aktiwiteit by wyse van 'n siklus van aanvang, afgewissel met tussenposes van stilstand, herhaling, oomblikke van onderbreking, en vermenging met kombinasies van ander roetines wat 'n rolwisseling insluit. 4) Verdere wysigings wat in die opeenvolging van die aktiwiteit teweeggebring word deur die oplegging van herhaling – veral in die vorm van ritmiese herhaling. 5) Die inkorporering van gedragsentiteite wat figureer as uitnodiging tot samespel asook die beëindiging daarvan. 6) Die verlenging van die aktiwiteit verby die aanvanklike duurre daarvan (vgl. Rapp 1984: 146-147).

deur kunstenaars voortgebring word, meer as die bestaande realiteit omvat. Dié bykomende dimensie word toegeskryf aan die beeld se vermoë om op die realiteit *uit te brei* — om by wyse van *ikoniese vergroting* die realiteit in imaginêre konfigurasies saam te vat, uit te spel, en te ontwikkel en só 'n surplus van betekenis tot stand te bring. Hierdie selekterende en samevattende manier van representasie kan as 'n vorm van kreatiewe wedywering (en dus ook as 'n soort spel) met die realiteit tipeer word. Rapp (1984: 148) tipeer menslike spel as 'n spel met simbole — simbole wat tot die mens se beskikking is vir redusering om in 'n plaasvervangersrol te dien. Vertolkers wat die genoeë van 'n “Aha-belewenis” deur middel van simulاسie ervaar se voldoening is nie geleë in die blote herkenning van 'n reeds-bestaande werklikheid nie, maar eerder in die genoeë wat voortspruit uit 'n ontdekking van 'n realiteit wat hulself op kreatiewe wyse herskep.

Die wyse waarop 'n skynwerklikheid in kunswerke versin word, bring die noodsaak na vore om rekenskap te gee van geldige wyses waarop kunstenaars fiksie in hul werke kan benut om vertolkers se imaginêre deelname aan spel, asook hul herskepping van die werklikheid te ontlok. 'n Aantying wat dikwels met die verloop van die geskiedenis teen fiksievertellers- en skrywers geopper is, is juis dat hul valshede versin, terwyl hul terdeë van dié valshede bewus is. Die Engelse digter en staatsman Sir Philip Sidney (1554-1586) het in sy *Apologie for Poetrie* (1579-81)<sup>11</sup> die volgende repliek teen hierdie bewerings gelewer:

Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false [...]. But the poet (as I said before) never affirmeth. [...] And therefore, though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not [...] (Philip Sidney aangehaal deur Shepherd 1965: 123).

Sidney het hiermee 'n onderskeid getref tussen veinsing en die wyse waarop imaginêre beelde gevorm word. Aangesien dit hul oogmerk is om die leser se verbeelding aan te gryp is digters aangeraai om die uiterste bedrewenheid aan te wend “[t]o conjure you to belevee for true, what he writeth” (Sidney aangehaal deur Feuillerat 1962: 29). Wanneer Sidney se advies op die visuele kuns van toepassing gemaak word, beteken dit dat kunstenaars hul visuele voorstellings só moet versin dat hul ruimte kon laat vir die vorming van denkbeelde van dit wat andersins ontasbaar sou wees. Die geslaagdheid van dié versinning is volgens Sidney geleë in die mate waarin beide 'n bewuste en imaginêre aktiwiteit gesamentlik funksioneer (vgl. Feuillerat 1962: 29). Wolfgang Iser (1990: 202) toon in reaksie op Sidney se uitlating dat die outeur op dié manier dus by wyse van 'n intensionele handeling die spontaneïteit van die verbeelding moet eksploiteer en daaraan vorm moet verleen, waarna die produk wat hieruit voortvloei as bemiddeling dien om tot resepteurs se verbeelding te spreek. In terme van die implikasies wat Sidney se argument vir die visuele kuns inhou, beteken dit dus dat die kunstenaar se skepping van 'n fiktiewe werklikheid enersyds sonder 'n gemobiliseerde vorm van spontaneïteit leeg sal bly. Andersyds beteken dit dat wanneer die skepping van 'n fiktiewe

---

<sup>11</sup> Hierdie werk is in 1595 gepubliseer. Hoewel Sidney se werke nie tydens sy leeftyd gepubliseer is nie, het sy werke op algemene basis in manuskripvorm gesirkuleer. Sidney het in sy *Apologie for Poetrie*, wat 'n reaksie was teen die Britse joernalis Stephen Gosson se kritiek op toneelspel geredeneer dat letterkunde as die hoogste vorm van menslike kennis beskou kan word, aangesien dit lesers op doeltreffende wyse ontroer en tegelyk aan hul wysheid bied (vgl. Feuillerat 1962: 29).

werklikheid nie deur die kunstenaar se intensionele handeling eksploiteer word nie, die verbeelding se spontaneïteit nie vrygestel kan word nie, en dat die kunswerk dus eweneens eentonig en nikseggend sal bly.<sup>12</sup> Gevolglik wys Iser tereg op die belangrike rol wat deur die konstante wisselwerking tussen die imaginêre en die intensionele vervul word. Hierdie wisselwerking kan nie uitsluitlik aan óf die imaginêre óf 'n intensionele aktiwiteit gekoppel word nie en behels gelyktydig 'n produk en 'n genererende aktiwiteit. Iser (1990: 206) tipeer hierdie produk en genererende aktiwiteit as die estetiese hoedanigheid wat die wedersydse indringing van die intensionele en imaginêre na vore bring. Hierdie wisselwerking funksioneer dus as reëlaar in die vorming van 'n afwesige realiteit. Die Duitse filosoof Theodor Adorno (1970: 125) beskou die wisselwerking van die imaginêre en intensionele as merkteken van die kunswerk, wat gestalte gee aan die versinsel van 'n denkbeeldige realiteit.<sup>13</sup>

Die wedersydse deurdringing tussen die intensionele en imaginêre komponente is deurentyd verwikkel in 'n kantelende balans tussen spontaneïteit en beheer. Iser (1990: 207) dui aan dat die spontaneïteit wat hier ter sprake is, 'n onvoorspelbare hoedanigheid behels wat daarop dui dat die verbeelding by wyse van 'n opeenvolging van kreatiewe spronge gelei word in die vorming van die afwesige realiteit. Hierteenoor word getoon dat beheer 'n planmatige hoedanigheid behels waarbinne doelgerigte oogmerke, ontwerp en roetine werksaam is. Wanneer intensionaliteit as belangrike dryfveer figureer, word die imaginêre komponente van die beeld wat gevorm word van minder belang, of andersom. Die verskuiwing in balans maak dit moontlik om die rol van die estetiese in aktiwiteite van ideevorming te bepaal. In ooreenstemming met Edward Casey (1976: 205) se formulering verwys Iser (1990: 207) na hierdie rol van die estetiese as “possibilizing” en toon hy dat hierdie rol afhang van pragmatiese oogmerke. Hoe minder die rol van “possibilizing” deur pragmatiese behoeftes soos in ideevorming en persepsie ingeperk word, hoe meer sal dit neig om op sigself in vryspel te manifesteer. “Possibilizing” kan in hierdie verband getipeer word as moontlikhede wat op speelse wyse deur kunstenaars gevind en ontgin word (vergelyk ook hoofstuk 2.5). Die imaginêre behels dus 'n vrye spel met moontlikhede en hierdie gesteldheid maak dit moontlik om by wyse van fiksie met 'n herskrywing van die realiteit vorendag te kom.

Gegewe dat die skynwerklikheid wat in kunswerke geïmpliseer word dikwels 'n transformasie van die werklikheid behels, bestaan die vraag hoe vertolkers deur hierdie fiktiewe oriëntering in staat gestel word om kreatief aan samespel deel te neem. Mikel Dufrenne se tipering van vertolkers as

---

<sup>12</sup> Iser 1990: 202) argumenteer dat die imaginêre komponent in dié geval nie as 'n self-aktiverende entiteit begryp kan word nie: “It does not mold the very shapes in which it manifests itself, and yet, though released and patterned by a conscious act, it simultaneously has the tendency to swamp the intentions which in the first instance are designed to activate it.”

<sup>13</sup> Die resultaat van dié wisselwerking bring *imagerie* voort wat Adorno (1970: 125) as 'n spookagtige gedaante tipeer. As skynbare surplus tot die bestaande realiteit is die *imagerie* bestem om te ontbind wanneer dit vertolk word. Vertolking bring die openbaring van die illusie na vore wat figureer as versinsel van iets wat nie bestaan nie. Adorno (1970: 161) karakteriseer skyn as verskynsel wat enersyds na vore kom by wyse van gebroke illusie, maar andersyds ook manifesteer as illusie van 'n voorkoms wat nie bestaan nie. As uitspruitel van die verbeelding beskik skyn vir Adorno oor 'n estetiese karakter, in dié opsig dat die dualiteit wat inherent deel vorm van skyn, dien om die skeiding na vore te bring waarvolgens die kunswerk onderskei word. As beliggaming van dié skeiding dien skyn om die aard van die kunswerk te vertoon en gee dit gelyktydig aanleiding tot veelvuldige vertolkings van die wêreld. Skyn bring die skeiding na vore as 'n voortdurende omverwerping van gesteldhede wat in die kunswerk byeengebring word.



aktiewe meelewende deelnemers<sup>14</sup> wat in 'n spelverhouding met die kunswerk verkeer, bied 'n gepaste vertrekpunt om hierdie vraag te kan beantwoord. Hierdie gesteldheid word volgens Dufrenne (1978: 17-18) veral weerspieël in bepaalde eietydse kunswerke se uitnodiging aan vertolkers om deel te neem aan 'n spel waar hul as spelgenoot uiting kan gee aan hul eie kreatiwiteit.<sup>15</sup> Dufrenne (1978: 17) skets hierdie gesteldheid soos volg:

[A]rt invites us to a festival where prohibitions are lifted, but on condition that the festival is given by us and not for us, because the cathartic virtue of art is the reward of this game, of this free work which, like that of a dream, 'does not think.' According to Dubuffet, the sin of culture is that it holds that a work of art is something to contemplate instead of something to experience or to make. Art only frees us if it is our own, and the mission that certain artists have assigned to themselves is to appeal to our creativeness, not so much by giving us a model to imitate, as a master does to a disciple, that is, to a prospective master, as by giving us an example of freedom to be lived.

Skyn figureer as stimulerende bemiddeling, die wegwyser na 'n uitvoerende handeling<sup>16</sup> — 'n handeling wat bemiddel word in die mate waartoe die mimetiese aspek 'n oriëntering vestig om 'n versoening te bewerkstellig met hoedanighede wat blyk om onversoenbaar te wees (vgl. Iser 1990: 213). By wyse van hul "lesing" betree vertolkers 'n proses van "toe-eiening" om hul deelgenootskap aan die spel te volvoer, asook om hul regmatige rol as herskeppers vir hulself toe te eien. Samespel word verweselik in hul eie innoverende uitbreiding op die gereduseerde skema van analogieë en metafore om sodoende 'n nuwe realiteit voort te bring. Binne die raamwerk van alledaagse bestaan is die mensdom besig om die aard te ontdek van die wêreld waarin hul hulself bevind. In die visuele kuns bied samespel 'n fiktiewe oriëntering waarvolgens hierdie ontdekkings gedeel kan word, kreatief daarmee omgegaan kan word en verleen dit ook 'n raamwerk wat die mens opnuut kan toerus om terselfdertyd die uitdagings van die realiteit te konfronteer.

Die Duitse dramaturg, digter en filosoof Friedrich Schiller (1759-1805) het in die kunste na hierdie skynvoorkoms of *Schein* verwys as 'n vorm van veinsing wat in spel manifesteer en 'n verontagsaming van die werklikheid behels. Schiller het gewys op die verskil tussen die estetiese manifestering van spel, wat onderskei word van die realiteit en juistheid wat gepaard gaan met logiese voorkoms of blote misleiding. Die element van skyn wat deur Schiller getipeer is, behels nie werklike misleiding of illusie in dié sin dat vertolkers daardeur bedrieg word nie, maar dui hoogstens op genoeë wat gevind word in 'n bewuste selfbedrog.<sup>17</sup> Die Britse Romantiese digter Samuel Taylor

<sup>14</sup> Vergelyk in dié verband byvoorbeeld Gadamer (1987: 24) se standpunt dat spel as kommunikatiewe aktiwiteit nie werklik die verwydering erken wat daar bestaan tussen dié wat fisies speel en diegene wat bloot die spel gadeslaan nie. In hierdie opsig is resepteurs veel meer as net waarnemers wat die spel bloot aanskou, en vervul hul eerder die rol van deelgenote wat aan die spel "deelneem."

<sup>15</sup> Dufrenne (1979: 15-16) verwys in sy redevoering spesifiek na die eiesoortige maniere waarop speelsheid manifesteer in werke soos verskillende vorme van *happenings*, Césaire se assemblages, Jean Tinguely se masjien-karikatuurweergawes, John Cage se musiek asook Arman se benadering waarvolgens alledaagse objekte buite hul normale konteks in 'n museum geplaas word.

<sup>16</sup> Beide Gadamer (1987: 25-26) en Iser (1989: 249, 258) beklemtoon die resepteur se betrokkenheid by 'n uitvoerende handeling. Hiermee word gredeneer dat die ware ontvangs en belewenis van 'n kunswerk alleenlik kan bestaan vir diegene wat self 'n deelgenoot word aan hierdie uitvoerende aktiwiteit.

<sup>17</sup> Karl Groos, een van die vroegste teoretici wat spel as verskynsel ondersoek het, het die element wat gemeenskaplik in spel en kuns in die "estetiese illusie" manifesteer, gedefinieer as 'n vorm van bewuste selfbedrog (*bewusste Selbsttäuschung*) (vgl. Rapp 1984: 144).

Coleridge se meer bekende beskrywing van dié verskynsel dui op 'n *willing suspension of disbelief* (vgl. Sparshott 1970: 213). Hierdie *asof*-situasie stel kunstenaars en resepteurs in staat om 'n raamwerk te vestig waarbinne die "leuen" van fiksie volvoer kan word *asof* dit die waarheid is.<sup>18</sup> Kendall Walton (1990: 35-41) gebruik die term *fictional truth* om die fiktiewe wêreld van kunswerke te tipeer en toon dat representatiewe kunswerke as "rekwisiete" of "prompters" dien om 'n fiktiewe situasie in 'n spel van *make believe* te genereer. 'n Proposisie word hiervolgens as fiktief beskryf deur daarna te verwys as "true in some fictional world or other" (vgl. Walton 1990: 35).

Deelnemers aan die spel word dus genoodsaak om hulle te distansieer van die werklikheid van hul eie konkrete bestaan, hulself te verplaas in die imaginêre wêreld van spel en hulself aan die voorwaardes van fiksie te onderwerp. Hoewel hulle rolle verskil, figureer nie een van die spelers as ideosinkratiese skepper nie, maar as gelyke van ander spelers. Binne die raamwerk van samespel in die visuele kuns vervaag die rol van kunstenaar en vertolker as mede-spelers in dié van mede-skeppers wat elk in hul eiesoortige rolle optree om 'n dimensie van 'n fiktiewe werklikheid voort te bring.

Die fiktiewe werklikhede wat binne 'n spelverhouding gegeneer word, kan impliseer dat kunstenaars en vertolkers bloot eie wêreldbeskouings in kunswerke projekteer en só hul kreatiewe samespel kan belemmer. Gevolglik is dit noodsaaklik om in dié verband voorwaardes te bepaal waarvolgens kreatiewe samespel kan realiseer. Sidney se onderskeid tussen werklike en fiktiewe wêreld bied 'n raamwerk waarbinne hierdie voorwaardes bepaal kan word. In sy bespreking van Sidney se onderskeid toon Nicholas Wolterstorff (1980: 123-125) dat die kunstenaar 'n imaginêre wêreld, naamlik *die wêreld van die werk* vir die resepteur se oorweging projekteer. Die potensiaal om fiksie te bewerkstellig, is in hierdie opsig nie geleë in kunstenaars se vermoë om aansprake oor die werklikheid te maak nie, maar eerder om 'n imaginêre beeld van die wêreld, afsonderlik van die werklikheid vir oorweging en tot voordeel van andere te projekteer. Hoewel die fiktiewe projeksie van 'n werk nie met valse fabriserings oor aansprake van die wêreld vereenselwig moet word nie, kan kunstenaars by wyse van 'n projeksie van hul imaginêre wêreld steeds aansprake maak wat óf waar óf vals kan wees. Op dié wyse mag hulle moontlik deur die vertelling van hul verhaal 'n bepaalde saak aanvoer of 'n boodskap voortbring deur hul aanbieding van 'n situasie.<sup>19</sup> Kortom kan hulle projeksie van 'n fiktiewe wêreld figureer as kreatiewe teenspraak van aansprake oor aspekte van die werklikheid.

---

<sup>18</sup> Dit is opvallend dat deelnemers aan spel die spelsituasie altyd in terme van 'n welomskrewe raamwerk benader. In hierdie verband verwys Rapp (1984: 144) na die Britse psigologiese antropoloog Gregory Bateson (1904-1980) se navorsingsbevindinge wat getoon het dat kinders en selfs diere in alle situasies wat kennelik deur waarnemers as spel bestempel is, duidelik tussen letterlike situasies (soos byvoorbeeld 'n geveg) en die spelsituasie onderskei het. Rapp beskou die boodskap wat deur die spelsituasie voortgebring word, naamlik "hierdie is spel" as 'n praktiese oplossing van die simulasieparadoks in dié opsig dat dit die grense tussen die eenderse en die nie-eenderse bepaal deur byvoorbeeld te kenne te gee "hierdie is *nie* 'n geveg nie." Hierdie wysiging in die definisie van 'n situasie kan as 'n verandering in rol-aanvaarding tipeer word. Iser (1990) en Rapp (1984) is dit eens dat skyn nie as sodanig 'n misleiding behels nie. Rapp (1984: 144-145) illustreer sy standpunt deur te verwys na die aard van *trompe l'oeil* skilderkuns waar die gewaarwording van 'n aanvanklike misleiding ervaar word, maar daar tegelykertyd 'n besef bestaan dat hoewel die misleiding geslaagd was, dit nie as sodanig bestem was om te mislei nie en derhalwe nie misleiding tot gevolg het nie.

<sup>19</sup> In teenstelling met fiksie binne die domein van die literêre- toneel- en kinematiese kunste wat by wyse van 'n verhaal voortgebring word, toon Wolterstorff (1980: 124) dat dit oor die algemeen in skilder- en beeldhoukuns eerder in die vorm van 'n situasie geprojekteer en saamgestel word.

### 3.2 Spelgereedheid: die kreatiewe eiening van moontlikhede

Die kreatiewe wyse waarop kunstenaars in hul werke met projeksies van imaginêre wêreld aansprake oor die gesteldheid van die wêreld maak wat óf waar óf vals kan wees, stel die vraag oor vaardighede vertolkers waaroor moet beskik ten einde hierdie fiktiewe waarhede en valshede van mekaar te kan onderskei om só hul kreatiewe deelname aan die spel te verseker. Ten einde aan die spel deel te neem, word daar uiteraard geen besondere kunstegniese of produksievaardighede van kunsresepteurs vereis om kunswerke verbeeldingryk tot hul bestemde voltooiing te voer nie. Dirk van den Berg (1994: 61) wys in dié verband tereg daarop dat resepteurs se respons op kunswerke gebaseer is op samespel wat imaginêre *knowing-how* eerder as tegniese *know-how* impliseer. Hierdie imaginêre *knowing-how* behels 'n gereedheid wat die eiening, begrip en aanvaarding van die reëls van die spel behels. Spelgereedheid impliseer vervolgens 'n skerpsinnige en spontane respons (vergelyk hoofstuk 2.6) wat berus op die bereidheid en vermoë wat vertolkers in staat stel om verbeeldingryk deur die retensie van spore in die kunstenaar se skeppingsproses (vergelyk hoofstuk 2.2) betrokke te raak by 'n skerpsinnige eiening van die moontlikhede wat deur kunswerke geïmpliseer word.

Opvallend van reëls binne die verband van samespel in die kunste, is die wyse waarop hierdie reëls voorsiening maak vir spelers se kreatiwiteit en inderdaad kreatiwiteit promoveer. Dit is verder merkwaardig hoe hierdie reëls implisiet aansluiting vind by vertolkers van visuele kunswerke se eiesoortige kreatiewe eiening van die moontlikhede wat deur die kunswerk gesuggereer word om só nuwe en innoverende ontdekkings te maak. In hierdie verband dien Desmond Morris se uiteensetting van spelreëls as sprekende voorbeeld. Morris (Rapp 1984: 147) het in sy uiteensetting van spel as gepaardgaande met ontdekking binne die verband van die kunste, gimnastiek, sport, skryfkuns en redevoering die volgende “spelreëls” geformuleer wat op volwasse kommunikasiestelsels van toepassing is:

- 1) you shall investigate the unfamiliar until it becomes familiar; 2) you shall impose rhythmic repetition on the familiar; 3) you shall vary this repetition in as many ways as possible; 4) you shall select the most satisfying of these variations and develop those at the expense of others; 5) you shall combine and recombine these variations one with another; and 6) you shall do all this for its own sake, as an end in itself.

Ten aansien van die spelreëls soos deur Morris uiteengesit, en gegewe dat kunstenaars as inisieerders en medespelers van die spel nes vertolkers die spelreëls moet nakom, is dit belangrik om te kan verklaar hoe hul as deel van hul maakproses kreatief gehoor kan gee aan die reëls van die spel. Ongeag die wyse waarop kunstenaars deur die fiktiewe dimensie van spel vrygemaak word, kom hul steeds te staan teen die werklikheid dat hul as inisieerders van die spel ook by 'n tegniese spel met hul materiale betrokke is. Kunstenaars se werk in 'n bepaalde medium is verbind aan hul geleidelike, soms langsame ontdekking van die potensiaal inherent in die medium — 'n ontdekking wat hul toerus met die insig en gereedheid om te onderskei tussen oogmerke wat enersyds met gemak, maar

andersyds ook slegs met die grootste moeite in hierdie medium bereik kan word.<sup>20</sup> Insig wat op hierdie wyse verkry word, vestig gaandeweg by hul 'n respek vir die materiaal wat gepaard gaan met die besef dat die materiaal slegs vir sekere van hul oogmerke ontvanklik sal wees. Vanweë die beperkinge van die materiaal sal sommige oogmerke immer 'n bron van frustrasie bly, en sal ander oogmerke slegs na afloop van bykans nimmereindigende weerstrewigheid enige gewenste resultate oplewer. Wolterstorff (1980: 94-95) omskryf kunstenaars se kombinasie van kennis, vaardigheid en respek vir materiale as voorwaarde vir vakmanskap.<sup>21</sup> Respek vir materiale omvat vir Wolterstorff 'n bepaalde vorm van meesterskap wat impliseer dat kunstenaars hul daarvan sal weerhou om die grense van materiale se inherente weerstand te oorskry. 'n Blote tegniese tour-de-force verteenwoordig in hierdie opsig 'n onbeholpenheid met materiale en kan daarom beskou word as verwyderd van artistieke meesterskap.

Meesterskap impliseer hierteenoor 'n gereedheid wat kunstenaars in staat stel om in samespel met hul materiaal te tree. Sodanige samespel is noodwendig insiklik en vooronderstel dat kunstenaars die materiaal sal veroorloof om hul te begelei op weg na onbekende, verrassende en onvoorspelbare bestemmings — bestemmings wat bereik word by wyse van subtiele beheersing, maar tegelyk manifesteer na aanleiding van spontane, intuïtiewe besluitneming en improvisasie. In terme van hierdie samespel wat berus op kunstenaars se stryd met die beperkinge van hul materiale, is gereedheid geleë in die vermoë om toevallige moontlikhede wat tydens die skeppingsproses deur die materiaal gesuggereer word met oorleg op spontane en kreatiewe wyse te eien en te ontgin. As losstaande van oorwegings wat verband hou met virtuositeit en tegniese doelmatigheid kan hierdie proses getipeer word as die kreatiewe ontginning van die estetiese potensiaal van tegniek. Dufrenne (1978: 167) se verwysing na verskillende dimensies van die kunstenaar se tegniese spel met materiale karakteriseer die subtiele aard van hierdie vorm van meesterskap soos volg:

[A]rt cannot so easily forget the primitive techne. For art is above all doing, a setting up as Souriau would say, or poiesis, as Valéry would put it. Doing in the sense of perfecting,

---

<sup>20</sup> Menslike produksie, wat ook al die aard daarvan mag wees, toon onvermydelik een of ander ooreenkoms met produksie wat reeds voorheen tot stand gebring is (Weisberg 1986, Bailin 1988, Simonton 1988, Brown 1989, Gruber 1989). In die visuele kuns bestaan daar eindelose variasies van tegniese probleme en oplossings, ateljeepraktyke, werkwyses, materiale en visuele probleme, maar veral ook strategieë wat aangeleer kan word om dit te bowe te gaan. Kunstenaars kan put uit tradisie, die ondervinding van hul leermeesters, ander kunstenaars, perspektiwiese sisteme, modellerings- en beskaduwings tegnieke, komposisionele beginsels — kortom bestaan daar 'n grenslose horde van vaardighede en bekwaamhede wat deur loutere beoefening verwerf word. Die aanvang van die skeppingsproses impliseer 'n sameloop tussen kunstenaars se verwickeldheid met praktiese kennis wat reeds verwerf is en nuwe situasies waarmee hul gekonfronteer word. Ten aansien van die nuwe eise wat deur hierdie sameloop meegebring word, word die aard van hierdie verwickeldheid op sigself aan wysiging onderwerp en is kunstenaars dus ten nouste betrokke by die kreatiewe uitbreiding van hul bestaande werkwyses.

<sup>21</sup> Wolterstorff is van mening dat vakmanskap gemeet word aan die mate waartoe werke in die aanwending van materiale voldoen aan vasgestelde standaarde — spesifiek standaarde soos vasgestel deur 'n bepaalde gemeenskap. Hierdie gegewe vooronderstel dus dat daar ongeag kunstenaars se algemene doelwitte met materiale, telkens bepaalde aanvullende doelwitte, naamlik dié van die gemeenskap sal bestaan wat deurgaans herhaaldelik op hul werk van toepassing sal wees. Wolterstorff beklemtoon die verdwyning van hierdie herhalende doelwitte in individuele kontemporêre werke en dui aan dat kunstenaars se kreatiewe verkenning van materiale 'n stadium bereik het waar die toepaslikheid van die gemeenskap se standaarde nie meer ter sake is nie. Hiervolgens bestaan daar dus tans 'n neiging om vakmanskap prys te gee ter wille van kreatiwiteit (vgl. Wolterstorff 1980: 92). Pleks daarvan om hul vakmanskap op hierdie manier prys te gee, word kunstenaars se kreatiewe spel met hul materiale eerder gekenmerk aan hul respek vir gevestigde standaarde, en desgelyks aan die manier waarop hul daarin slaag om die grense van hierdie standaarde te verbreed deur hul ontdekking van nuwe tegniese moontlikhede wat tot nog toe nie deur hul gemeenskap benut is nie.

with pleasure, with taste. A loving battle with a resisting material, friendship with the tool that extends the body, a flirtation with the obstacle, a game of chance in which one never establishes enough control to eliminate all surprise. Ask the engravers and the potters. They will tell you that what is most authentic in art is the tinkering, and even musicians and architects will not deny it. This tinkering is the hand of technique, which art, of necessity conceals.

Ten aansien van die kunstenaar se kreatiewe stryd met materiale wat as suggestie dien vir die aard van die spel wat met hierdie materiale gespeel moet word, bestaan die vraag desgelyks hoe kunswerke kan meewerk om die aard van vertolkers se kreatiewe deelname aan die spel te impliseer. Walton (1990: 60) se tipering van 'n representasie se funksie as *prompter* (vergelyk hoofstuk 3.1) bied toeligting waarmee dié kwessie verklaar kan word. Hiermee word geredeneer dat *prompters* as wegwysers funksioneer wat vir vertolkers dui op die spesifieke soort spel wat deur die kunswerk geïmpliceer word. As spelgenoot is vertolkers daarop aangewese om 'n imaginêre beeld van fiksie-aannames in die werk te vorm. Walton (1990: 52) onderskei verder die bestaan van meta-reëls (implisiete reëls) en beklemtoon dat hierdie reëls nie met die reëls van enige spesifieke soort spel verwar moet word nie. Hierdie reëls figureer eerder as reëls ten opsigte van welke soorte spel, of spel met welke soort reëls, gespeel word. Walton toon dat hierdie soort implisiete reëls van toepassing is op standaardvoorbeelde van representatiewe kunswerke. In dié verband is Walton (1990: 213) verder van mening dat vertolkers hulself as onderhewig aan die reëls beskou en dus genoodsaak word om 'n denkbeeld te vorm ooreenkomstig met suggesties wat deur die betrokke werk neergelê word.

Volgens Eigen & Winkler (1983) asook Iser (1989, 1990) se formulering van spelreëls blyk dat ongeag die soort spel wat uit die dualiteit van rolspel voortvloei, die spel altyd deur een van twee verskillende stelle reëls beheer word. Hierdie stelle reëls word deur Eigen & Winkler (1983) getipeer as “konserwatiewe” en “ongebonde” reëls. Iser (1989: 257; 1990: 218) verwys binne literêre verband hierna as regulatiewe en kansige reëls. Regulatiewe reëls funksioneer in ooreenstemming met bestendige konvensies, en het tot gevolg dat die spel bloot oor 'n konserwatiewe karakter beskik. Hierdie stel reëls beheer hoedanighede wat deur die rolspel vervul word ooreenkomstig hiërargiese, oorsaaklike, ondergeskikte, of ondersteunende verhoudings. In teenstelling met die konserwatiewe karakter van regulatiewe reëls is kansige reëls van toepassing op hoedanighede wat nie deur die tersaaklike reël beheer kan word nie. Kansige reëls genereer kreatiewe spel en is dus juis gerig op die opheffing van die beperkende konvensies wat deur regulatiewe reëls bewerkstellig word. Hierdie reëls skep toeganklikheid en vryheid in die spel wat meebring dat dit oor 'n innoverende karakter beskik — soortgelyk aan die spelreëls wat deur Morris (Rapp 1984: 147) uiteengesit word.

Ten aansien van die onderskeie spelreëls se suggestiewe rol in die vestiging van kreatiewe samespel, is dit noodsaaklik om rekenskap te gee van die wyse waarop hierdie reëls kunstenaars en vertolkers se kreatiewe deelgenootskap aan fiktiewe lewenswêreld beïnvloed, en om te toon hoe dié deelgenootskap deur hierdie suggestie geraak word. Walton (1990: 39) se omskrywing van *fictional truths* oftewel fiksie-aannames (vergelyk hoofstuk 3.1) as 'n gids om 'n imaginêre beeld van iets in een of ander konteks te vorm, bied 'n vertrekpunt om hierdie kwessie te ondersoek. Aangesien

vertolkers uiteraard sensitief moet wees vir werke se eienskappe, beklemtoon Walton (1990: 40, 184) dat die aandeel en belang van representatiewe werke nie alleen berus op die generering van fiktiewe waarhede nie. In dié opsig is dit dus belangrik dat vertolkers ook 'n sensitiewe aanvoeling sal hê vir aspekte soos die medium, genre, representatiewe tradisie, asook van die wêreld wat in die kunswerk vervat word, tesame met die algemene temas, morele oorwegings, vermanings, insigte en visies waarvoor die fiktiewe waarhede van werke deels verantwoordelik is.

Ten einde werklik kreatief te wees en as grondige kultuurskeppende krag op te tree, is dit noodsaaklik dat die spel-element van 'n beskawing vry sal wees van voorafbepaalde, eksterne en selfgerigte voorskrifte en dat die oogmerke van die spel altyd binne binne hierdie vrye raamwerk sal bly. Johann Huizinga (1949: 11-12, 209) toon in dié verband dat sekere spelreëls altyd in 'n sekere opsig in die spel van 'n beskawing van krag sal wees en dat 'n beskawing altyd sal aandring op regverdigte reëls. Diegene wat die reëls van die spel oortree is 'n spelbederwer<sup>22</sup> — 'n saboteur van die wêreld van spel, wat spel ontnem van illusie en die relatiwiteit en delikaatheid daarvan ontbloot.

### 3.3 Improvisasie: die kreatiewe hersiening van verwagtinge

Die gegewe dat spel slegs kreatief kan wees wanneer dit vry is van voorafbepaalde, eksterne en selfgerigte voorskrifte, bring die vraag na vore om te bepaal op welke wyse kunswerke as rigtinggewende faktore kan dien ten einde hierdie voorafbepaalde oogmerke binne spelverband te verydél en só die kreatiewe verloop van die spel te ontlok. 'n Sleutel ter verklaring van hierdie vraagstuk is geleë in die wyse waarop die fiktiewe wêreld van kunswerke die mens van die alledaagse wêreld bevry. In teenstelling met die manier waarop die verbeelding op die gebied van die tegnika of wetenskap volvoer word deur in die daaglikse “werklikheid” neerslag te vind, bly die verhouding tussen illusie en werklikheid op die gebied van kuns voortdurend in 'n toestand van afwagting en onsekerheid. Hiervolgens word spelers se kreatiewe verbeelding voortdurend deur die kunswerk geprovokeer en beproef. Die wyse waarop hierdie tweeledige verhouding tussen illusie en werklikheid deur kunswerke bemiddel word en meewerk om spelers se produktiewe, uitvoerende betrokkenheid by die spel te ontlok, word soos volg deur Rapp (1984: 164) verwoord:

The dual attitude towards reality is sustained in the outward appearance of the work of art, which is not *seen*, but “seen as...”. If we consider the imagination to be an inherent feature of consciousness, as postulated by Sartre and by Ryle, each in his own way, then the work of art is the fullest and most emphatic expression of human consciousness — it is the game of pretending transformed into creation, a synthesis between play and productivity (or performance, in the sense of doing and achieving).

Rapp se verwysing na die sintese tussen spel en produktiwiteit is tekenend van die manier waarop kunswerke meewerk om spelers se kreatiewe uitvoerende betrokkenheid by die heen-en-werebeweging van spel te ontlok. Die wyse waarop spelers se uitvoerende betrokkenheid deur die kunswerk op die proef gestel word om só die kreatiewe improvisasie en hersiening van hul gevestigde denkbeelde te ontlok, word soos volg deur Gadamer (1987: 125) verwoord:

---

<sup>22</sup> Huizinga (1949: 11) onderskei tussen die spelbederwer en die valse speler of knoeier. Knoeiërs gee voor dat hul besig is om die spel te speel en erken op hierdie wyse oënskynlik steeds die betowerende kringloop van spel. Aangesien die spelbederwer die wêreld van spel vernietig neig die gemeenskap om veel meer toegeeflik te wees teenoor die knoeier as die spelbederwer.

Human production encounters an enormous variety of ways of trying things out, rejecting them, succeeding, or failing. "Art" begins precisely there, where we are able to do otherwise. Above all, where we are talking about art and artistic creation in the preeminent sense, the decisive thing is not the emergence of a product, but the fact that the product has a special nature of its own.

Hetsy die situasie wat in die werk geïmpliseer word op 'n aanmatigende en gebiedende manier of by wyse van bevraagtekening manifesteer, veronderstel die imaginêre wêreld van die werk in wese 'n fiktiewe toestand. Hiermee word 'n uitnodiging aan spelers gerig om die wêreld van die werk te oorweeg. Wolterstorff (1980: 134) beklemtoon in dié verband dat die aanname van 'n fiktiewe standpunt nie 'n bewering is dat die situasie wat in die werk geïmpliseer word as waar beskou moet word nie. Eweneens impliseer 'n fiktiewe standpunt nie 'n pleidooi dat 'n sekere situasie bewaarheid moet word nie en is dit ook nie om die wens uit te spreek dat dit as waar beskou moet word nie, maar behels dit bloot 'n uitnodiging om 'n fiktiewe situasie te oorweeg. Kreatiewe samespel impliseer 'n wêreld van die werk wat ruimte laat vir kreatiewe en fiktiewe inspraak. Kreatiewe inspraak impliseer 'n veranderlike, veranderbare wêreld van die werk wat voortdurend tydens die skepping daarvan aan kunstenaars, maar ook as finale produk aan vertolkers 'n uitdaging rig om opnuut gevestigde standpunte en verwagtinge van die konkrete werklikheid in terme van fiksie te oorweeg.

Gegewe dat die fiktiewe situasie wat in kunswerke gepresenteer word, noodwendig verskil van vertolkers se eie, vooropgestelde en bekende belewenis van die werklikheid, bestaan die vraag hoe hulle hierdie vooropgestelde ervaring verbeeldingryk binne hul deelname aan die spel te bowe kan kom. As vertrekpunt om dié vraag te beantwoord, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat vertolkers se deelname aan die spel nie bloot 'n verstandelike handeling behels nie. Arnold Berleant (1970: 116) plaas estetiese deelname in perspektief deur sy karakterisering daarvan as die vertolker se volkome betrokkenheid by 'n vrye, regstreekse, en spontane aktiwiteit, analogies aan die werksaamheid van abstrakte ekspressioniste soos Pollock en De Kooning. Hierdie aktiwiteit behels 'n totale verbintenis by imaginêre, rasonele, sensoriese, en impulsiewe hoedanighede wat aan spel verbind kan word en is streng gesproke 'n improvisasie.

Resepteurs se kreatiewe respons op die allure van kunswerke hou ten nouste verband met die vernuf waarmee kunstenaars hulle by die samespel betrek. Op soortgelyke wyse behels volwaardige estetiese deelname die konstante oorweging en eiening van toevallige en nuwe moontlikhede en die vermoë om denkbeelde vindingryk te transformeer. In hierdie opsig impliseer beide die kunstenaar en die resepteur se kreatiewe skeppings- en vertolkingsaktiwiteite in sinvolle samespel onderskeidelik 'n handeling waarvolgens aktiewe metamorfose teweeggebring word, eerder as die oplegging van 'n voorafbepaalde intensie. Spelers se deelgenootskap aan hierdie metamorfose impliseer 'n bewussyn en antisipering van die kreatiewe rol wat tydens die verloop van die spel deur elk van die spelgenote gespeel gaan word. Hierdie antisipering bring mee dat die fiktiewe werklikheid wat voortgebring word op sigself oor dinamiese eienskappe sal beskik en telkens nuwe moontlikhede en onvoorspelbare wendings aan die spel sal verleen en opnuut aan deelnemers sal suggereer.

Aangesien kunstenaars as skeppers van die spel die transformasie van gevestigde denkbeelde by wyse van hul kunswerke orkestreer, is dit belangrik om 'n verklaring te bied rondom die wyse waarop hulle

as deel van die maakproses eie vooropgestelde denkbeelde te bowe kom ten einde die vertolkers van hul werke se kreatiewe samespel te ontlok. Ten einde dié verklaring toe te lig, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat kunstenaars se oorspronklike idees, voorstudies of ander voornemens met hul werke plooibaar is en onderhewig is aan onvoorspelbare veranderlikes wat voortdurend tydens die maakproses herformuleer word.<sup>23</sup> Hul oorweging van kreatiewe spelstrategieë gaan gepaard met die opmerksame eiening van toevallige moontlikhede tydens die maakproses, asook die noodsaak om telkens verbeeldingryk te improviseer. Hiermee word onvoorspelbare wyses beproef en moontlike wyses hersien waarmee hul implisiete spelgenote se samespel ontlok kan word. Eweneens benut kunstenaars as deel van hul skepping die toevallige moontlikhede wat hul materiale bied, asook onvoorspelbare wendings in betekenis wat hiermee in hul werke voortgebring word om vertolkers uit te daag om self by improvisasie en hersiening van hul gevestigde konkrete denkbeelde betrokke te raak. Die konstante wisselwerking tussen die bewuste oorweging van kreatiewe strategieë en imaginêre antisipering van rekreatiewe response op hulle werk, bring kunstenaars in voortdurende wedywering met implisiete vertolkers van hul werk, hul eie voorafbepaalde idees, hul materiaal, en hul eie lewenswêreld.

Kunstenaars bedink voortdurend nuwe kreatiewe strategieë om vertolkers tot samespel uit te daag en met 'n fiktiewe wêreld te konfronteer. 'n Beslissende komponent van die estetiese proses hou vervolgens verband met die vindingrykheid waarmee die kunstenaar vertolkers boei, hul ideologieë omverwerp en hul uitdaag om tergende nuwe en onvoorsiene wendings in betekenis, teenstrydige uitkomst en fiktiewe wêreld te ontdek.

Ten aansien van die belangrike funksie wat fiktiewe impliserings van betekenis binne 'n spelverhouding vervul, bestaan die noodsaak om te kan verklaar hoe fiktiewe wêreld as wegwyser vir interpretasie kan dien wat vry is van spelgenote se ideologieë van die werklikheid. In 'n poging om 'n verklaring te bied van die wyse waarop fiktiewe wêreld in werke gegenerer word het sekere teoretici twee beginsels, naamlik die sogenaamde *reality principle* en die *mutual belief principle* geformuleer (vergelyk byvoorbeeld Woods 1974: 64-65, Beardsley 1980: 242-247). Volgens die *reality principle* word gepoog om fiktiewe wêreld so na as moontlik aan die werklike wêreld te vorm deur die aanwending van "feitelike" kwessies wat as wegwyser vir interpretasie dien. Ingevolge die *mutual belief principle* word gepoog om ooreenkomste tussen die werklike en fiktiewe wêreld te vergroot volgens 'n gemeenskaplike beskouing van die wêreld soos gehandhaaf binne 'n betrokke kunstenaar se samelewing. Hiermee word beweer vertolkers in 'n gunstige posisie is om gemeenskaplike beginsels te herken wat in 'n betrokke kunstenaar se samelewing as "waar" beskou sal word, aangesien hulself tot die betrokke samelewing behoort (vgl. Walton 1990: 156-164). Binne die raamwerk van samespel in die visuele kuns bestaan daar nouliks voldoende gronde wat daarop dui dat die toepassing van hierdie teorieë enigsins 'n haalbare opsie is. Hierdie teorieë verreken nie die

---

<sup>23</sup> Die aard van hierdie plooibare dimensie, asook die vele wendings wat tydens die skepping van die kunswerk realiseer, word soos volg deur die Britse skilder Francis Bacon (1909-1992) verwoord: "[b]ut suddenly the lines that I'd drawn suggested something totally different and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture. I never thought of it that way" (Bacon aangehaal deur Sylvester 1975: 20). 'n Sensitiwiteit vir die eiening van visuele probleme wat in 'n sekere opsig tydens die ontplooiing van die kreatiewe proses deur die kunswerk self geïmpliseer word, en die aard van die kunstenaar se interaksie met hierdie dinamiese progressie, word andersyds soos volg deur die Amerikaanse Sosiale realis Ben Shahn (1898-1969) beskryf: "There arrives a period during the painting when the painting itself makes certain demands and if you're not hypersensitive to it, you're going to lose a good quality of painting. It definitely becomes a living thing" (Shahn aangehaal deur Summerfield & Thatcher, 1964: 43).



diversiteit van kulture nie, asook nie die onvoorspelbare wyses waarop kunstenaars en vertolkers se improvisasie en hersiening van hul lewenswêrelde as rigtinggewende faktor dien om hul kreatiewe samespel te fasiliteer nie. In plaas daarvan om bloot in terme van die *reality principle* of die *mutual belief principle* te volstaan by feitelike of gemeenskaplike wêrelde wat as “waar” beskou kan word, is dit juis kunstenaars en vertolkers se aanname van ’n fiktiewe standpunt wat hul van hierdie bekende “ware” wêrelde losmaak. Hiermee word dit vir hulle moontlik om die gebreke van ideologieë te oorweeg en is dit ook vir hul moontlik om te kan insien wanneer hul vooropgestelde wêreldbeskouing besig is om eie kreatiewe oordeel te vertroebel.

### 3.4 Kreatiewe rolspel

Ten einde die aard van die minder of meer kreatiewe verloop van imaginêre rolle vas te stel wat onderskeidelik deur makers en vertolkers gespeel word is dit noodsaaklik om die struktuur te ontleed waarvolgens spel in die visuele kunste manifesteer. Sodoende kan die gedaantes bepaal word waarin rolspel verskyn asook die wyse waarop kreatiwiteit daarin geïnkorporeer word en as sodanig die gang van die spel beïnvloed.

Gadamer (1987) en Iser (1989) verwys na ’n voortdurende en herhalende heen-en-weerbeweging as grondliggende eienskap van spel. Kenmerkend van dié beweging is dat geeneen van die twee pole wat hierby betrokke is, verteenwoordigend is van die einddoel waarbinne hierdie beweging tot rus behoort te kom nie. Gadamer (1987: 23-4) dui aan dat hierdie omskrywing met betrekking tot die beweging van spel, impliseer dat spel as handeling altyd ’n samespel vereis ten einde deelgenootskap of *participatio* aan die herhalende beweging daarvan te verwesenlik. Iser (1989: 255) beskou die heen-en- weerbeweging as uitnodiging aan resepteurs wat hul in staat stel om die spel te speel wat deur die kunswerk geïmpliseer word. Hierdie beweging aktiveer terselfdertyd die vestiging van ’n kweekplek waar nuwe dimensies van betekenis gegenereer kan word, of beëindig die spel wanneer die resepteur vertolking gee aan die betekenis van die kunswerk.

Roger Caillois (1961: 28, 32, 50) posisioneer spel op ’n middeweg tussen geestesvermoëns en instinkte. Op dié wyse word spel op sigself as ’n primêre instink geklassifiseer wat nie deel vorm van die geestesvermoëns nie, maar as hoër instink (as gelyke van die geestesvermoë) met ’n insiggewende, reëlende, en dissiplinerende invloed op die laere, onordelike, gevaarlike en dierlike instinkte. Spel behels hiervolgens nie ’n afsonderlike vermoë of bekwaamheid nie, maar word eerder beskou as ’n “eiesoortige” aktiwiteit wat die mens as geheel, binne die verband van al sy vermoëns, betrek by dieselfde strukture as wat op sy algemene bestaan van toepassing is. Ondanks hierdie verband met die mens se algemene bestaan, figureer spel egter in ’n opponerende, teenstrydige verhouding tot hierdie algemene bestaan. Caillois (1961: 44) koppel die wese van spel aan vier beginsels en kategoriseer dit soos volg: *agon* (wedywering), *alea* (toeval), *mimesis* (simulering), en *ilinx* (duiseling of val).

Wanneer Caillois se spelbeginsels by wyse van basiese strategieë in die visuele kunste geïnkorporeer word, manifesteer dit in die volgende spelpatrone:

- *Agon*<sup>24</sup> behels as 'n stryd of wedywering en het betrekking op 'n spelstrategie wat fokus op teenstellende norme en waardes. Hierdie wedywering dien as stimulus wat die vertolker laat standpunt inneem ten opsigte van die opponerende waardes wat deur middel van die kunswerk geïmpliseer word.
- *Alea* behels as spelstrategie wat op verandering en die onvoorspelbare gebaseer is. Die motief van hierdie spelstrategie is gerig op die omverwerping van die bekende. Die verdeling van vertolkers se pogings om aansluiting te vind by die bekende bring mee dat hul moet afwyk van gebruikelike konvensioneel-georiënteerde vertolking ten einde nuwe opsies te oorweeg wat in konflik is met hul eie verwagtinge.
- *Mimesis* behels 'n spelstrategie wat daarop ingestel is om illusie voort te bring, hetsy om 'n weergawe van die wêreld tot stand te bring asof dit 'n werklikheid is óf om die wêreld te ontbloot vir wat dit werklik is.
- *Ilinx* is 'n spelstrategie wat ten doel het om die onderskeie denkbeelde wat in die kunswerk vervat en teenoor mekaar afgespeel word, te ondermyn, te dwarsboom, en te herroep of selfs tot 'n val te bring.<sup>25</sup>

Twee verdere spelkategorieë, naamlik *ludus* (regulatiewe of rasionele spel) en *paidia* (spontane of irrasionele spel) word op hierdie bestaande vier variasies gesuperponeer. Hoewel *paidia* en *ludus* as polêre teenoorgesteldes in 'n opponerende verhouding teenoor mekaar staan, is dié twee kategorieë egter nie onvereenigbaar nie en vorm 'n hiërargiese kontinuum waarbinne *paidia* uiteindelik onder *ludus* ingesluit en opgeneem word. *Paidia* het betrekking op vrye, spontane en impulsiewe aktiwiteit, teenoor *ludus* wat verband hou met regulerende spel waarbinne bepaalde fiktiewe struikelblokke oorkom moet word. As spelvorm verleen *paidia* aan die instinkte volkome vryheid en bevry dit die energie daarvan, hetsy vir kreatiewe of destruktiewe doeleindes. Net soos *paidia* bewerkstellig *ludus* dieselfde bevryding van instinktiewe energie, maar sluit dit ook die element van dissipline in. *Ludus* lê die instinkte aan bande of span dit in om versinde struikelblokke te oorkom in ooreenstemming met bepaalde konvensies en reëls (vgl. Caillois 1961: 33).

Die kombinerings van die onderskeie strategieë van spel impliseer dat elk van hierdie strategieë 'n bepaalde rol aanneem. Die onderskeie rolle word gekenmerk aan 'n wesenlike dualiteit in dié opsig dat elke rol gerig is op 'n selfgerigte projektering van strategie, maar terselfdertyd aan die vermoë ontbreek om volkome beheer uit te oefen oor die volvoering van die strategie. Hiervolgens word daar altyd 'n element in die rolspel tot stand gebring wat buite bereik bly van diegene wat by die spel betrokke is (vgl. Goffman 1959: 8). Samespel verlang van die spelers om hulself onderskeidelik in mekaar se rolle te projekteer en om inderdaad selfs die houding aan te neem van al die ander spelers

<sup>24</sup> Spel as wedywering of *agon* kom duidelik na vore in terme van die Homeriese begrip *areté* (wat algemeen as deugszaamheid of voortreflikheid vertaal word). Homeriese *areté* dui op die etiese ideale van die *aristoi* (die aristokrasie en adelstand). *Agon* en *areté* beskik oor 'n gemeenskaplike etimologiese oorsprong. Beide betekenisse beklemtoon die mededingende, eerder as die kooperatiewe aard van hierdie begrippe se betekenis (vgl. Spariowski 1982: 14).

<sup>25</sup> Hierdie raamwerk soos uiteengesit is grootliks aangepas vanaf Iser (1989: 256) se uiteensetting van die wyse waarop die onderskeie spelstrategieë in literêre tekste manifesteer.

wat by die spel betrokke is. Resepteurs bevind hulself in die toe-eiening (vergelyk hoofstuk 3.1) en aanvaarding van rolle vanuit die perspektief van 'n sosiale groep, ervaar hulself binne die relatiewiteit van hul rol (*persona*), en ontwikkel hul identiteite dienooreenkomstig (vgl. Jauß 1982: 165). Wanneer spel op sigself tot 'n enkele spelpatroon beperk word, lewer dit 'n resultaat op, en het dit tot gevolg dat die spel beëindig word.<sup>26</sup> Iser (1989: 256; 1990: 217) demonstreer egter dat die verskillende spelpatrone nie alleen op veelvuldige maniere met mekaar gekombineer word nie, maar dikwels ook oor die potensiaal beskik dat dit teenoor mekaar afgespeel kan word. In die geval waar *ilinx* teenoor *agon* afgespeel of daarmee gekombineer word, kan daar twee moontlike soorte spel voortgebring word: enersyds die alternatief waar *ilinx* die botoon voer, in welke geval die tweestryd tussen norme en waardes 'n bedrieglike karakter aanneem, of andersyds waar *agon* oorheersend is en die stryd dan 'n oorwegend differensiële karakter aanneem.

### 3.4.1 Onberekenbaarheid: die onvoorspelbare wendings van samespel

Ten aansien van die vele wyses waarop verskillende spelpatrone gekombineer en teenoor mekaar afgespeel kan word, bestaan die vraag in welke mate kunswerke op sigself implisiet kan meewerk om die verloop van die spel te beïnvloed en só desgeelyks kan bydra om kreatiewe interpretasie te bemiddel. Walton (1990: 21-23) se beskrywing van representatiewe kunswerke wat as “prompters” in 'n simulerende hoedanigheid<sup>27</sup> optree ten einde vertolkers se deelname aan die spel te koördineer en só rigting daaraan te gee, bied 'n vertrekpunt waarmee hierdie vraag toegelig kan word. Hiervolgens word “prompters” tipeer as voortbrengers van fiktiewe waarhede waarmee proposisies gemaak word wat binne die raamwerk van imaginêre spel as juis geag word en vir deelnemers aan die spel as voorskrif dien om 'n imaginêre denkbeeld binne een of ander konteks te vorm. Die ooreenkoms wat hiermee tussen deelnemers aan die spel bereik word rondom imaginêre denkbeelde wat gemaak moet word, omvat die reëls, naamlik beginsels van generering waarmee die vorming van sekere imaginêre denkbeelde voorgeskryf word<sup>28</sup> (vgl. Walton 1990: 35-39). Hiermee word getoon dat 'n genereringsbeginsel van krag is in 'n sekere konteks<sup>29</sup> indien dit in dié konteks begryp word dat sekere omstandighede as gegewe figureer en daar derhalwe 'n imaginêre denkbeeld van iets gevorm

<sup>26</sup> Wanneer spel op sigself tot 'n enkele spelpatroon beperk word, soos in die geval van *agon* (kompeterende spel), waar 'n wen- of verloorsituasie van toepassing is, lewer die spel 'n resultaat op en het dit tot gevolg dat die spel beëindig word.

<sup>27</sup> Hierdie simulerende hoedanigheid van “prompters” word soos volg deur Walton (1990: 22) toegelig: “[p]eople sometimes make artificial prompters or alter natural ones in order to direct the imaginings of others [...]. Snowmen, dolls, and toy trucks are designed by their makers to induce those who see or use them to imagine men, babies and trucks of certain sorts. One might carve a stump into a unmistakable bear “likeness” in order to make sure that it will prompt people to imagine a bear.”

<sup>28</sup> Hoewel daar hiervolgens weliswaar ooreenkomste bereik word, reëls vrywillig tot stand gebring word, en die voorskrifte van hierdie reëls in relatiewe verhouding verkeer tot 'n deelnemer se rol in die betrokke imaginêre aktiwiteit, is hierdie reëls nogtans voorskriftelik van aard. Walton (1990: 39) beklemtoon in dié verband dat enigeen wat verseg om 'n imaginêre denkbeeld te vorm van dit waarop ooreengekom is, dus “nie die spel speel nie” of dit op 'n onbehoorlike manier speel.

<sup>29</sup> Verskillende soorte kontekste en die wêreld wat daarmee verbind word, word onderskei deur aspekte wat vir die voorskrifte verantwoordelik is. In sekere gevalle soos byvoorbeeld voorbedagte dagdromery, spruit die voorskrifte gewoon voort uit uitdruklike reëls dat daar van sekere proposisies 'n imaginêre denkbeeld gevorm moet word. In ander gevalle wat op 'n imaginêre verbeeldingspel (*make-believe*), drome, en spontane dagdromery betrekking het, is daar voorwaardelike reëls wat voorskryf op grond van die voldoening aan die betrokke voorwaardes. In die geval van representasies word hierdie voorskrifte op 'n selfs minder regstreekse wyse gevestig. Hiervolgens bestaan daar meta-reëls wat deel uitmaak van die werke se funksies wat as voorskrif dien vir sekere soorte spel en beskik hierdie soorte spel oor eie voorskrifte wat op voorwaardelike reëls gegrond is en verbind is met werke wat as “prompters” dien (vgl. Walton 1990: 61).

moet word. Walton (1990: 143) onderskei vervolgens primêre fiktiewe waarhede wat *regstreeks* en onafhanklik gegeneer word van dié wat *onregstreeks* gegeneer word, geïmpliseer word, en van ander fiktiewe waarhede afhanklik is. *Regstreeks* gegeneerde fiktiewe waarhede nie belangriker of vanselfsprekender is as dié wat *onregstreeks* gegeneer word nie. Gevolglik kan daar nie bloot aanvaar word dat onregstreeks-gegeneerde fiktiewe waarhede minder afleibare gevolgtrekkings voortbring as dié wat regstreeks gegeneer word nie, en kan *primêre* fiktiewe waarhede nie bloot gelykgestel kan word aan dié wat “eksplisiet” in die werk te voorskyn gebring word nie. Eweneens kan daar ook nie net aanvaar word dat geïmpliseerde fiktiewe waarhede “implisiet” in die werk na vore kom nie. Derhalwe maak Walton (1990: 169) die gevolgtrekking dat betekenis-impliserings nie deur ’n eenvoudige stel beginsels nie, maar eerder deur ’n komplekse, veranderende, en dikwels kompeterende kombinasie van insigte, presedente, plaaslike konvensies en hooftrekke beheer word. Vanweë dié skerp uiteenlopende beginsels wat aan verskillende behoeftes moet voldoen en in verskillende gevalle aan die werk is, is dit onwaarskynlik dat daar enige algemene of sistematiese meta-beginsels bestaan waarmee bepaal kan word watter beginsels van toepassing is of wanneer dit van toepassing is.

Casey (1976: 204-5) se verwysing na *possibilizing* om die outonome aard van die verbeelding<sup>30</sup> te illustreer, vind noue aansluiting by Walton (1990) se uiteensetting van die wyse waarop kunswerke meewerk om imaginêre denkbeelde te genereer. Hiermee word getoon dat die funksie van *possibilizing* nie tot ’n vooraf-saamgestelde uiteinde gereduseer kan word wat deur voorwaardes van representasie of ekspressie bepaal word nie. *Possibilizing* as aktiwiteit van die verbeelding ontsluit ’n ervaringsdomein in kunswerke wat andersins nóg vir kunstenaars, nóg vir vertolkers toeganklik sou wees. Derhalwe maak die erkenning van die rol wat in kunswerke deur outonome imaginêre handeling gespeel word ’n aansienlike verskil aan die manier waarop die oordragtelike en herskeppende karakter van die estetiese belewenis begryp kan word. Eerder as om bloot te volstaan by dit wat *moet* wees, beskik kunswerke dus oor die potensiaal om te dui op dit wat *sou kon wees* — talryke moontlikhede wat by wyse van imaginêre aktiwiteit ontsluit kan word. Hierdie gesteldheid word soos volg deur John Dewey (1958: 268) beskryf: “Possibilities are embodied in works of art that are not elsewhere actualized; this embodiment is the best evidence that can be found of the true nature of imagination.” Sodanige beliggaaamde moontlikhede ontsluit enersyds die kunswerk vir die vertolker en gee andersyds aanleiding tot ’n estetiese gewaarwording wat uniek aan elke werk is, en wat juis as gevolg van die onbepaalbaarheid daarvan ’n veelvoud van interpretasies bewerkstellig.

Na aanleiding van die manier waarop die soort spel, die spelverloop en spelbeweging deur die onberekenbaarheid van regstreeks- en onregstreeks-gegeneerde fiktiewe waarhede beïnvloed word om só ’n veelvoud van interpretasies te bewerkstellig, bestaan die vraag in welke mate kunstenaars self die gang van die spel kan beheer en kan meewerk om kreatiewe samespel te genereer. Deur hul verbeeldingryke samestelling daarvan, is dit vir die skeppers van “prompters” moontlik om imaginêre denkbeelde met andere te deel. Hiermee word vertolkers as spelgenote in staat gestel om baat te vind

<sup>30</sup> Die outonome status van die verbeelding, asook die verbeelding se wesenlike verband met die generering van moontlikhede, word soos volg deur die Switserse psigiater Karl Gustav Jung (1875-1961) onderskryf: “This autonomous activity of the psyche, which can be explained neither as a reflex action to sensory stimuli nor as the executive organ of external ideas, is, like every vital process, a continually creative act...it is the mother of all possibilities” (Jung aangehaal deur Casey 1976: 213). Hierdie aktiwiteit van die verbeelding word vervolgens deur die Britse wiskundige en filosoof Alfred North Whitehead (1861-1947) as “imaginative freedom” gekarakteriseer (vgl. Whitehead 1960: 202).

by die vindingrykheid, kreatiwiteit, en opmerkzaamheid van kunstenaars wat oor die talent beskik om tergende, insiggewende of gemoedelike koers aan hul verbeelding te verleen. Uiteraard kan kunstenaars as skeppers van “prompters” voorspellings maak oor moontlike wyses waarop hul skeppings binne ’n spelverhouding benut gaan word.<sup>31</sup> Walton (1990: 184) wys in dié verband op die vindingryke manier waarop onvoorsiene middele soms by wyse van maklik-herkenbare en “onbetwisbare” fiktiewe waarhede in hul kunswerke benut word. Hiermee improviseer kunstenaars vindingryke verknorsings soos byvoorbeeld subtiële verleenthede wat teenoor gekoesterde smaakvolle situasies afgespeel word, sinspeel hul op geveinsde optrede te midde van oënskynlik edele omstandighede, of lok hul vertolkers uit om standpunt in te neem waar besielende gebeure onder verdagte omstandighede plaasvind.

Teorieë van die verbeelding as ’n vorm van spel, of interpretasies daarvan as skynwerklikheid (*make-believe*) word geïmpliseer dat dit wat deur die verbeelding voortgebring word oor die status van hipotetiese moontlikheid beskik (vergelyk hoofstuk 2.5). In terme van die tetiese ingesteldheid waarmee kunstenaars omstandighede, gebeure of situasies as hipoteties-moontlik veronderstel, word objekte en die toedrag van sake geag *asof* dit werklik is. Hierdie asof-omstandigheid kan onderskei word van die tetiese ingesteldheid wat in persepsie of geheue aangetref word waar objekte as feitelike werklikhede<sup>32</sup> vooropgestel word (vgl. Casey 1976: 116). Casey (1976: 115) se uiteensetting waarmee getoon word hoe hierdie asof-tetiese benadering onder andere in terme van hipotesestelling,<sup>33</sup> pretensie,<sup>34</sup> en antisiperings<sup>35</sup> realiseer, bied ’n geskikte raamwerk om te toon hoe kunstenaars binne dié verband strategieë bedink om vertolkers se kreatiewe interaksie te ontlok. Deur

<sup>31</sup> Walton (1990: 53) dui in dié verband aan dat kunstenaars derhalwe kan meewerk om minstens gepaste rigting te gee aan die vorming van hul spelgenote se imaginêre denkbeelde. Hoewel hy nie die denkbeeld betwis dat werke verteenwoordigend is van die betekenis wat deur die makers daarvan bestem word nie, wys Walton (1990: 111) daarop dat dit eerder denkbaar is om die kunstenaar se intensie as maar net een van vele omstandighede te ag wat met die bepaling van die betekenis daarvan verband hou. In hierdie opsig reken kunstenaars nouliks op enige formules om op só ’n wyse aan hul werke vorm te gee dat dit fiktiewe waarhede voortbring wat volgens voorafbepaalde beginsels van generering geskik word (vgl. Walton 1990: 139). Teenoor sommige fiktiewe waarhede wat deur kunstenaars gegeneer word wat min of meer tradisioneel is, is ander meer opsigtelik *ad hoc* van aard. Walton (1990: 171) toon dat sekere van hierdie waarhede, en self dié wat *ad hoc* van aard is, geen twyfel laat rondom wat fiktief in hul werk is nie, terwyl ander eindelose gissing ontlok. Kunstenaars is verder net so vindingryk in die beraming van strategieë waarmee fiktiewe waarhede gegeneer word, as wat hul is in die keuses wat hul maak rondom welke fiktiewe waarhede gegeneer kan word (vgl. Walton 1990: 171).

<sup>32</sup> Casey (1976: 116) gebruik die term *pure possibility* om die tetiese karakter van dit wat die mens by wyse van die verbeelding bedink van ander soorte belewenis te onderskei. Hiermee word getoon dat *pure possibility* op grond van die eie belang daarvan oorweeg word, en nie in terme van die werklike of potensiese waarde wat dit inhou in die verwesenliking van projekte wat die imaginêre handeling op sigself te bowe gaan nie. *Pure possibility* beklee gevolglik geen plek in persepsie of geheue nie, aangesien beide persepsie en geheue die werklike (empiriese) werklikheid as die primêre tetiese karakter van waarnemingsinhoud vooropstel.

<sup>33</sup> *Hipotesestelling* kan deur kunstenaars benut word om ’n idee of reeks idees as voorlopige en moontlike verklaring van ’n sekere verskynsel te projekteer (vgl. Casey 1976: 115).

<sup>34</sup> *Speelse pretensie* behels kunstenaars se uitdruklike uitoefening van ’n asof-tetiese strategie — nie vir doeleindes van ophelderling of uitleg nie, maar spesifiek die genoeë wat deur dié soort strategie bewerkstellig word. Hiermee word voorgegee dat sekere omstandighede werklik is, ten einde vertolkers só te verlok om die genot wat deur hierdie situasies of omstandighede voortgebring word te ervaar. Sodanige pretensie is beide op die spel van kinders en volwasse parodie van toepassing in dié opsig dat beide spel en parodie onderskeidelik asof dit werklik is, maar nogtans met ’n betreklike afsydigheid vooropgestel word teenoor dit wat werklik die geval is (vgl. Casey 1976: 115).

<sup>35</sup> By wyse van *antisiperings* word ’n vooruitskouing gemaak van watter moontlike vorm die toekoms mag aanneem, ten einde só beter toegerus te wees om met ’n geprojekteerde objek te kan omgaan of om ’n situasie te kan hanteer wanneer dit gebeur. Aldrie hierdie voorbeelde wat vanaf Casey (1976: 115) ontleen word, behels ’n basiese tetiese ingesteldheid waarvolgens moontlikhede as bemiddelend in status beskou word, naamlik as middel tot verbetering van kennis, genoeë, of praktiese optrede. Die voorbeelde waarna Casey verwys is dus nie van inherente belang nie, maar kan eerder as van instrumentele belang beskou word — juis as ’n middel wat aangewend word om met die werklikheid tot ’n vergelyk te kom (selfs al is dit dan ook om die werklike te vermy deur voor te gee).

*hipotesestelling* in hul werke te gebruik om 'n idee of reeks idees as voorlopige verklaring van 'n sekere verskynsel voor te hou, kan kunstenaars die vertolkers van hul werk uitlok om hierdie hipotesestellings as fiktiewe waarhede te aanvaar. Wanneer *agon* kreatief as spelstrategie in samehang met hierdie hipotesestellings deur kunstenaars benut word om wedywerende norme en waardes by wyse van opponerende vorme van visuele aanbod in hul werke te impliseer, dien hierdie toespelings vir vertolkers as leidraad dat dat hul nie die hipotesestellings bloot as fiktiewe waarhede kan aanvaar nie. In hierdie opsig kan 'n oorlogssituasie byvoorbeeld by wyse van hipotesestelling as eerbaar, patrioties en heldhaftig in 'n kunswerk voorgehou word, maar kan hierdie hipotesestellings deur toespelings soos verraad teenoor 'n medemens, misplaaste lojaliteit of verwaande magsug, besinning by vertolkers ontlok oor wedywerende norme en waardes. Hiermee word vertolkers genoop om telkens self nuwe hipoteses te vorm ten einde die geloofwaardigheid van die fiktiewe waarhede aan kreatiewe toetsing te onderwerp. By wyse van hul benutting van *speelse pretensie* waarmee kunstenaars fiktiewe situasies of gebeure in hul werke voorhou asof dit 'n werklikheid is, verlei hul vertolkers by wyse van *mimesis* as spelstrategie om hierdie illusie as onbetwiste werklikheid te aanvaar. Wanneer *mimesis* binne dié verband deur kunstenaars as kreatiewe inisiatief met *ilinx* as spelstrategie gekombineer word om só die geldigheid van hierdie onbetwiste werklikheid te dwarsboom, te herroep, of tot 'n val te bring deur denkbeelde wat in die kunswerk teenoor mekaar afgespeel word, noodsaak hul vertolkers om hierdie werklikheid kreatief te ontbloot vir wat dit werklik is. Hiervolgens kan 'n gebeurtenis soos die uitvoering van 'n onbaatsugtige daad byvoorbeeld verheerlik word asof dit edel, opreg en geloofwaardig is (*mimesis*), maar kan hierdie illusie teengewerk word deur subtiele visuele sinspelings waarmee die valsheid, oneerlikheid of geveinsdheid van só 'n daad teenoor die edelheid of opregtheid daarvan afgespeel word (*ilinx*). Deur hul aanwending van *antisipering* kan kunstenaars vooruitskouings van situasies of gebeure in hul werke as fiktiewe waarhede voorhou wat aan vertolkers se voorspelbare verwagtinge voldoen. Deur hierdie voorspelbare verwagtinge omver te werp deur die kreatiewe aanwending van *alea* as spelstrategie, skep hul in hul werke onvoorspelbare omspelings in visuele aanbod wat eweneens verrassende wendings aan die gang van die spel ontlok. In hierdie opsig kan 'n waardige geleentheid soos 'n huweliksonthaal byvoorbeeld in 'n kunswerk voorgehou word om voorspelbare verwagtinge soos statigheid, grootsheid of luisterrykheid by vertolkers te ontlok, maar word hul genoop om hul interpretasie te heroorweeg ten aansien van sinspelings rondom gedragspatrone soos ydelheid, vertonerigheid of uitspattigheid. Hiermee word vertolkers genoop om af te wyk van hul gemeenplase neiging om bloot die bekende as norm te aanvaar en word hul bemiddel om hipoteses te genereer wat denkbaar is ten aansien van nuwe wendings wat telkens in die spel na vore kom.

Kunstenaars se benutting in hul werke van vele omspelings in visuele aanbod en die onvoorspelbare wyses waarop die spelverloop hiermee beïnvloed word, lei tot die vraag om te bepaal in welke mate vertolkers in respons op hierdie onberekenbaarheid self geloofwaardige en kreatiewe hipoteses kan maak rondom betekenis-impliserings wat deur fiktiewe omstandighede of situasies voortgebring word. Dit is noodsaaklik om te begryp dat diegene wat visuele kunswerke vertolk, as deelnemers van die spel oor 'n soort tweeledige perspektief beskik, aangesien hul aan die spel deelneem en tegelyk ook waarnemers daarvan is. In hierdie opsig let hul op die visuele aanbod in die kunswerk wat fiktief is, en ook op die feit dat hierdie visuele aanbod die middele behels waarmee die fiktiewe aard daarvan voortgebring word. Hiermee let hul op welke wesenstrekke van die “prompters” (vergelyk

hoofstuk 3.1) van belang is, en soms ook op die beginsels van generering wat van krag is (vgl. Walton 1990: 49-50). Walton (1990: 139) beklemtoon dat vertolkers egter selde uitdruklike beginsels van generering voor oë het, selfs wanneer hul seker is van die fiktiewe waarhede wat deur 'n kunswerk voortgebring word. Uiteraard is dit nouliks denkbaar dat vertolkers 'n volledige lys saamstel van die primêre fiktiewe "ware" omstandighede wat in kunswerke gepresenteer word, om sô impliserings rondom die betekenis daarvan na te speur. Walton (1990: 146-7) redeneer in dié verband dat daar dus geen waarborg is dat primêre fiktiewe waarhede gespesifiseer of deur neergelegde grense afgebaken word nie. Derhalwe kan vertolkers slegs naastenby op 'n versameling van fiktiewe waarhede fokus wat klaarblyklik onteenseglik deur die representasie gegenereer word. Hiervolgens word vertolkers dus genoodsaak om eerder te let op die betekenis-implikasies van die werk wat op die oog af naspourbaar is, aangesien daar sô dikwels met redelike sekerheid aanvaar kan word dat niks binne die kern van primêre fiktiewe waarhede hierdie betekenis-impliserings tot niet kan maak nie. In plaas daarvan om 'n volledige inventaris te probeer maak van die primêre fiktiewe waarhede wat in die werk voortgebring word, word vertolkers eerder genoodsaak om 'n sensitiwiteit teenoor die werk as geheel te openbaar. Walton (1990: 174) beklemtoon dat die onderskeie fiktiewe waarhede wat deur 'n kunswerk gegenereer word wedersyds afhanklik kan wees, waar geeneen van hierdie waarhede sonder die steun van ander gegenereer word nie. Onder dié omstandighede word vertolkers genoodsaak om heen en weer tussen voorlopig-aanvaarde fiktiewe waarhede te reik totdat 'n afdoende kombinasie gevind word.<sup>36</sup>

Die verbeelding verleen aan vertolkers die vryheid om binne 'n grenslose beweegruimte van moontlikhede hul verhouding met die regstreekse wêreld van persepsie te verbreek, om sô aan hul nuwe maniere van bestaan in die wêreld te openbaar. Hiervolgens definieer Ricoeur byvoorbeeld die funksie van verbeelding in mites of in digkuns as die "[d]isclosure of unprecedented worlds, an opening onto possible worlds which transcend the limits of our actual world" (Ricoeur aangehaal deur Kearney 1991: 141). Soos kunstenaars se betrokkenheid by die oorweging van verskeie moontlikhede wat hul werk inhou, word vertolkers se imaginêre projeksies met hul belewenis van kunswerke ontwikkel wanneer hul die kunstenaar se verskillende moontlike motiewe naspour wat in die kunswerk geïmpliseer word. In hierdie opsig toon Casey (1976: 207) dat vertolkers deur die verbeelding 'n sensitiwiteit openbaar vir aspekte of impliserings wat hul tot nog toe nie begryp het nie, en wat vir die interim oor 'n suiwer moontlike status beskik.

Die vele wêreldbeskoulike raamwerke wat onderskeidelik geïnkorporeer word in die hipoteses wat kunstenaars en vertolkers rondom fiktiewe waarhede genereer, impliseer dat die kunswerk potensieel deur die subjektiwiteit van fantasie-ervarings en hul verbeelding gekleur kan word. Derhalwe is dit noodsaaklik om vas te stel hoe die subjektiewe fantasie-ervarings wat deur hul projeksie van moontlikhede gegenereer word 'n invloed uitoefen op hul kreatiewe deelgenootskap aan fiktiewe lewenswêreld. Rapp (1984: 151) redeneer dat fantasie oor die potensiaal beskik om kreatiwiteit te genereer. Fantasie omvat die innerlike wêreld van die verbeelding wat figureer teenoor die teenspoed

---

<sup>36</sup> In dié verband toon Walton (1990: 184) dat daar vir doeleindes van gissing rondom fiktiewe waarhede nie 'n plaasvervanger is vir 'n goeie voorgevoel nie. In hierdie opsig is 'n kombinasie van verbeelding en gesonde verstand, 'n ingeligtheid met betrekking tot die medium, genre en tradisie waartoe die werke behoort, asook 'n begrip vir die wêreld daarbuite van belang, en word al dié faktore uiteraard gekombineer met 'n sensitiwiteit vir die mees subtiële eienskappe van die werk self.

wat die mens in die objektiewe wêreld ervaar. Die innerlik-saamgestelde karakter van fantasie verleen simboliese betekenis aan die inhoud daarvan. Elke imaginêre beeld verwys nie alleen na 'n objek nie, maar dui ook op 'n gemoedstoestand. “Dieselfde” fantasie hou só 'n verskillende betekenis in vir verskillende individue. In dié opsig bestaan daar 'n element van versluiering in simbolisering wat ruimte laat vir 'n veelvoud van vertolkings.

By wyse van spel openbaar die mens oënskynlik 'n soort onafhanklikheid teenoor die wêreld, en word 'n sfeer van bestaan geskep wat ten volle aan die mens self behoort. Rapp (1984: 153) beklemtoon dat hierdie gesteldheid egter nie as 'n soort bonatuurlike kreatiwiteit beskou kan word wat sonder die wêreld kan bestaan nie. In dié opsig negeer die mensdom die wêreld in die vryheid van hul spel, maar word dit terselfdertyd bevestig by wyse van die inhoud van hul spel. Fantasie kan as kreatief tipeer word wanneer dit produkte voortbring — beide van 'n materiële en 'n spirituele aard. Analogies aan spel, vestig kuns alternatiewe “realiteite” binne die gewone alledaagse realiteit. Rapp (1984: 154) toon in dié verband dat die vermoë om tussen twee wêreldes te verwissel 'n hoofkomponent is in die gewaarwording van vryheid, beide van die kunstenaar en die vertolker. By wyse van 'n spel met illusie (vergelyk hoofstuk 2.4) word *persoonlike* betekenis verwesenlik. Spel met illusie is hiervolgens die noodsaaklike vorm waarmee die individuele oorspronklikheid van die mens bevry word van die individuele verantwoordelikheid teenoor die wêreld van bestaan, sonder om gedwing te word om die wêreld te verwerp of te verloën.

### 3.4.2 *Teenstrydigheid: die speelse belange van kreatiewe rolspel*

Aangesien die speelse fiktiewe waarhede wat by wyse van rolspel gegenereer word die gang van kreatiewe samespel kan belemmer wanneer dit nie sinvol benut word nie, is dit belangrik om vas te stel hoe kunstenaars hierdie speelse fiktiewe waarhede as geldige kreatiewe motief in hul werke kan aanwend. Die onderskeid wat die Amerikaanse filosoof en opvoedkundige Ralph Barton Perry (1876-1957) tref tussen werklike en speelse belange, asook die verband wat hy uitwys tussen speelse belange en veinsing, bied 'n geskikte vertrekpunt om hierdie vraagstuk te ondersoek. 'n Speelse belang kom na vore wanneer “[a]n action system, having a certain normal result, is only partially executed; not because it is externally thwarted, but because it is only partly consistent with some predominant action system” (Perry aangehaal deur Rapp 1984: 149). Kenmerkend van speelse belange is dat dit 'n selfopgelegde beperking omvat. As deelnemers aan die spel oefen kunstenaars ook die opsie uit om hierdie selfopgelegde beperkinge aan te wend ten einde hul speelse belange, en desgelyks hul kreatiewe belange te volvoer. Kunstenaars se eiening van die inkonsekwentheid wat tydens die skeppingsproses gepaard gaan met beperkinge van materiale, wedywering met hul persepsies van onderskeie visuele impliserings, hulle ideologiese oortuigings, die konflikterende, soms absurde leidrade wat die kunswerk-in-wording aan hul bied, bring hul voortdurend teenoor nuwe uitdagings te staan. Hulle vinding van hierdie gesteldhede bring kunstenaars tot die besef dat hierdie dikwels weersprekende kwaliteite juis in 'n speelse belang in hul werk omskep kan word, en inderwaarheid as sentrale kreatiewe motief vir hul werk kan dien. Deur die subtiele manier waarop kunstenaars in hul werke opponerende visuele nuanses van betekenis ironiseer en die absurditeit en valsheid daarvan voorhou om deur vertolkers ontbloot te word, word die kreatiewe inisiatief dus



deels na die vertolker verplaas om só inderwaarheid 'n veel kragtiger inisiatief in die samespel te vestig.

Aangesien kunstenaars se speelse belange fokus op opponerende impliserings van betekenis, en gegewe dat dié impliserings derhalwe noodwendig strydig sal wees met die belange van vertolkers, is dit noodsaaklik om te kan verklaar hoe vertolkers as deel van hul kreatiewe respons op kunstenaars se speelse belange die beperkinge van hul eie belange te bowe kan kom. Iser (1989) se kommentaar rondom die benutting van teenstrydigheid in literêre werke, bied 'n uitgangspunt waarmee daar in die visuele kunste rekenskap gegee kan word van die manier waarop opponerende impliserings meewerk om vertolkers se kreatiewe respons te ontlok. By wyse van Iser (1989: 141) se kommentaar word getoon dat die implementering van opponerende impliserings van betekenis in literêre werke die onbepaalbaarheid van die teks verhoog en sodoende die druk op lesers plaas om aspekte te ontdek wat van hul weerhou word. In dié verband besef lesers weldra dat die weerleggings en herroeping van impliserings in die teks nie aan hul 'n spesifieke oriëntering bied nie en gevolglik verlok dit hul om steeds meer te wete te kom van die oogmerke wat agter hierdie teenstrydighede verskuil is.

Na aanleiding van 'n soortgelyke strategie wat in die visuele kunste deur kunstenaars geïmplementeer word, word vertolkers se vooropgestelde interpretasie van betekenis geleidelik na opeenvolgende betragtings van die kunswerk verydel. Hiervolgens besef hul telkens dat hul eie vooropgestelde interpretasie óf te kort skiet óf besig is om hul in 'n doodloopstraat te lei — dat hul eie vooropgestelde interpretasie dus blote aannames is. Wanneer ook al vertolkers die latente betekenis toevoeg wat ooglopend nie deur die eksplisiete betekenis gevul word nie, begin hulle by wyse van 'n potensieel kreatiewe handeling hul eie projeksie van moontlike betekenis te genereer in 'n poging om hipoteses te vorm rondom die kunstenaar se motief agter die teenstrydighede waarmee hul gekonfronteer word. Wanneer dit nie verder moontlik is om teenstrydighede binne enige gegewe verwysingsraamwerk te oorweeg nie, verander dit in 'n veelvoud van moontlikhede.

Die wyse waarop vertolkers latente betekenis toevoeg tot eksplisiete betekenis, bring die kwessie na vore om te kan verklaar hoe kunswerke op sigself meewerk om vertolkers se kreatiewe respons te ontlok in die ontbloting van kunstenaars se verskuilde motiewe met teenstrydighede wat in hul werke geïmpliseer word. 'n Basis van verklarings is geleë in Kenneth Burke (1966: 421) se bespreking van teenstrydigheid as verskynsel in literêre tekste. Hiermee word getoon dat teenstrydigheid feitlik deurgaans gepaard gaan met 'n aantal leidrade wat aan lesers gebied word en waarbinne hul die teenoorgestelde ontdek as wat skynbaar deur die inhoud van die teks ontken word.<sup>37</sup> By wyse van die

---

<sup>37</sup> Hierdie gesteldheid blyk ook duidelik uit Iser (1989) se ontleding van die talle weersprekings en teenstrydighede, kenmerkend van die Iersgebore toneel- en romanskrywer Samuel Beckett (1906-1989) se teaterdramas van die absurde soos *Waiting for Godot* (1952) en *Endgame* (1957). Sy ontleding bevestig die onderliggende kreatiewe potensiaal wat inherent aan teenstrydigheid as strategie gekoppel kan word. Iser (1989: 142) beskryf die verskynsel van teenstrydigheid in Beckett se werk as die aanwending van 'n verskuilde motief vir die vele ontkennings en mismakings om sodoende die aard van die karakters te ontmasker wat deur middel van hierdie werke geprojekteer word. In hierdie verband dien teenstrydigheid as bemiddeling tussen representasie en resepsie. Sodoende word die gehoor se verbeeldingsvermoëns aktiewe om die virtuele aard van omstandighede (hoewel dit nie vermeld word nie) na vore te bring wat verantwoordelik is vir al die mismakings van *Endgame* se karakters en hul voortdurende mislukkings. Die betekenis waarmee *Endgame* toegerus word, behels dus gladnie die betekenis van hierdie drama nie, en in dié verband toon Iser (1989: 188-189) tereg

kreatiewe aanwending van *agon* as spelstrategie, vorm wedywerende kontraste en teenstellings in die visuele kuns 'n basiese verwysingsraamwerk waarbinne vertolkers die kunstenaar se verskuilde speelse belange met hierdie teenstrydighede kan ontdek. As strategie blyk teenstrydigheid 'n kragtige werktuig te wees wat kommunikasie asook vertolkers se samestelling van betekenis in die visuele kunste kreatief kan stimuleer. Klaarblyklike verbande waarmee die mens se norme en waardes in die gedrang gebring word, dien as impetus wat vertolkers tydens aanvanklike betragtings verlei om gelyksoortighede tussen hierdie verbande te herken. Hierdie gelyksoortighede word aan vertolkers gesuggereer deur byvoorbeeld oordrewe komposisionele klem op onbenullige en alledaags-eenderse eienskappe tussen die konsepte wat in die kunswerk geïmpliseer word, die herhaling van sekere visuele elemente en beelde om nadruk op hierdie gelyksoortighede te vestig, of soms selfs 'n oppervlakkige idealisering van sodanige gelyksoortighede. Visuele betekenisnuanses waarmee onteenseglike verskille tussen hierdie gelyksoortige konsepte komposisioneel versluier word, of vanselfsprekende ooreenkomste wat weggelaat word, dien as influistering vir die verdagmaking van verbande tussen die betrokke konsepte wat tydens vroeëre betragtings as klaarblyklik aanvaar is. Hierdie gesteldheid maak vertolkers daarop bedag dat sekere betekenisaspekte doelbewus van hulle weerhou word — dat hul dus self daarop aangewese is om hierdie aspekte te ontdek deur in wedywering te tree met die opponerende norme en waardes wat deur die kunswerk geïmpliseer word.

Samespel kan uiteraard belemmer word wanneer die kunstenaar se speelse belange nie sinvol en kreatief bydra om teenstrydige wêrelde aan die lig te bring nie. Eweneens kan spel se verloop aansienlik versteur word wanneer vertolkers bloot 'n valse wêreld aanvaar of faal om in te sien dat teenstrydigheid juis dien as strategie om hul kreatiewe respons te ontlok. Derhalwe is dit noodsaaklik om rekenskap te gee van die wyse waarop teenstrydigheid kreatief kan meewerk om die gesteldheid van wêrelde te openbaar. Die imaginêre wêrelde van visuele kunswerke kan in vele opsigte vals wees — enersyds vals in terme van velerlei oortuigings wat vertolkers oor die aard van die werklikheid in stand hou, maar andersyds ook vals na aanleiding van kunstenaars se doelgerigte kreatiewe strategieë om teenstrydighede aan vertolkers voor te hou ten einde hul tot kreatiewe samespel uit te lok. Nieteenstaande die valshede wat in die wêreld van visuele kunswerke vervat word, dui Wolterstorff (1980: 147) aan dat hierdie sodanige werke meermale geloof word vir die valsheid daarvan en die wyse waarvolgens vertolkers se eie oortuigings ondermyn en telkens herroep word. In hierdie opsig bied kunswerke enersyds aan hulle die geleentheid om te gaan delf in 'n fiktiewe wêreld wat van die werklike wêreld verskil, maar andersyds ook om insig te verkry in die konflik en realiteite, die verveling, verwarring en ongesteldheid van die werklike wêreld agterweë te laat. Hiervolgens vind hul genoeë in 'n wêreld van die werk waar die gesteldheid van die wêreld ontken en ironiseer word en ontdek hul juis openbarende ware gesteldhede van die werklike wêreld. In plaas daarvan om hul kreatiewe speelse belange en inisiatief prys te gee of samespel te ontmoedig, dien kunstenaars se aanwending van teenstrydigheid as strategie dus in werklikheid as aansporing en bemiddeling tot kreatiewe samespel.

---

dat die betekenis inderwaarheid niks anders behels nie as die gehoor se denkbeeldige projeksies wat openbaar word by wyse van projeksies van teenstrydige betekenis.

Wolterstorff (1980: 89) se opmerking dat selfs die mees opmerksame begrip wat van 'n kunswerk gevorm word, vertolkers steeds oningelig kan laat oor kritieke elemente wat daarin verskuil is, is tekenend van die wyse waarop die verbeelding binne die raamwerk van die visuele kuns as oortreffing van die sigbare werklikheid figureer. Strydig met Plato se tipering van visuele kunswerke as blote afskaduwings van die werklikheid, getuig die bevindinge in hierdie hoofstuk nie alleen van 'n oortreffing van die werklikheid nie, maar ook op die manier waarop spelers deur middel van 'n imaginêre spel met moontlikhede 'n surplus van visuele betekenis tot stand bring. Dufrenne se verwysing na spel in die visuele kuns as “[a] flirtation with the obstacle, a game of chance in which one never establishes enough control to eliminate surprize” (vergelyk hoofstuk 3.2), kan kortom as die oorkoepelende gevolgtrekking van hierdie hoofstuk uitgesonder word. In aansluiting by Dufrenne se opmerking is dit opvallend dat spelreëls in die visuele kuns aanspraak maak op die vryheid van kansige reëls (vergelyk hoofstuk 3.2), wat gerig is op die opheffing van regulatiewe reëls, ten einde die innoverende karakter van die spel te verseker. Die wyse waarop spel deelnemers se verwagtinge met onvoorsiene moontlikhede, wendings in betekenis, en teenstrydige uitkomst omverwerp (vergelyk hoofstuk 3.3), en gegewe dat visuele kunswerke se betekenis-impliserings deur veranderende, kompeterende kombinasies van insigte en presedente beheer word (vergelyk hoofstuk 3.4.1), is tekenend van veelvoudige interpretasies wat deur samespel voortgebring word. Weerleggings en herroeping van visuele nuanses van kunswerke se inhoud, bied nie 'n spesifieke oriëntering nie (vergelyk hoofstuk 3.4.2) en verlei vertolkers om deel te neem aan 'n kansspel — 'n vorm van *gambit* waarmee die volgende skuif óf 'n horison van nuwe kreatiewe moontlikhede kan open óf moontlik mag blyk om bloot 'n onvanpaste skuif te wees. Buiten die getuienis wat in hierdie hoofstuk van spel se potensiaal om kreatiwiteit by deelnemers te ontlok, was dit dus opvallend dat die meersinnigheid van visuele betekenis deurgaans as onderliggende faktor na vore gekom het. As faktor bring meersinnigheid vraagstukke rondom die betekenis van visuele kunswerke aan die orde: naamlik die noodsaak om in die volgende hoofstuk te bepaal op welke wyse kunstenaars se kreatiewe strategieë kan meewerk om die waarskynlikheid van kunswerke se betekenis te verbreed en eweneens kreatiewe toepaslike interpretasie kan bemiddel.



## HOOFSTUK 4

### MEERSINNIGE VISUALITEIT

As inleiding tot hierdie hoofstuk volg 'n oorsig om te toon hoe subjektiewe en objektiewe beskouings van waarheid die mens se kreatiewe omgang met die meersinnige betekenis van metaforiese uitdrukkingsvorme histories beïnvloed het. Die interaktiewe wisselwerking tussen kunstenaars en vertolkers soos wat dit deur meersinnige betekenis van visuele kunswerke beïnvloed word, asook die wyse waarop hierdie wisselwerking deur elk van hierdie partye se wêreldbeskoulike raamwerke beheers word, dien vervolgens as oorkoepelende raamwerk om verskillende wyses te ontleed waarvolgens kreatiwiteit binne hierdie verhouding realiseer. Die volgende analises word betrek om die aard van dié wisselwerking toe te lig:

- Metaforiese uitdrukking se funksie in die generering van kreatiewe meersinnige visuele betekenis.
- Die rol van kreatiewe visuele paraatheid in die herkenning van toepaslike leidrade binne die kunswerk se kontekstuele samehang om irrelevante interpretasie uit te skakel.
- Die wyse waarop kreatiewe konnotasie van visuele betekenis ingeligte gissings rondom die meersinnige betekenis van visuele metafore bemiddel.
- Herkonstruering se rol in die kreatiewe oorkruising van metaforiese betekenis-kategorieë om toepaslike konnotasies van visuele betekenis te genereer.
- Kreatiewe weerspreking se rol in die openbaring van waarskynlike waarhede in metaforiese visuele betekenis.
- Die funksie van visuele betekenis-innovasie in die openbaring van nuwe metaforiese betekenis.

Die spanningsverhouding wat sedert die Griekse tydperk in die Westerse kultuur tussen waarheid en kuns geheers het, was grootliks geleë in die beskouing dat visuele kuns 'n afskaduwing van die werklikheid is en dat dit via 'n bondgenootskap met poësie en die teater aan die tradisie van openbare ooredingsretoriek verbind is. Plato en sy Griekse tydgenote het die retoriek met agterdog bejeen en die digkuns geen deelagtigheid gegee aan sy utopiese Republiek nie<sup>1</sup> (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 189-190).

Tydens die Patristiese en Middeleeuse tydperk het die mistiese Christen teoloog Pseudo-Dionysius se Neoplatonistiese opvatting van simboliek as 'n manier om na iets onnaspeurbaar te verwys, prominensie verkry. Hiervolgens moes die ontoereikendheid van die menslike rede en taal in rasionele terme deur middel van simboliek denkbaar gemaak word. Ander Middeleeuse verklarings van die Heilige Skrif soos dié van die teoloog Augustinus (354-430) wat parallel met die Neoplatonistiese denkwysse ontwikkel het, was daarop ingestel om reëls te bepaal vir korrekte

---

<sup>1</sup> Plato beskou woorde as name, maar dan ook as name vir begrippe. Die verhouding tussen begrippe en die tasbare, sienbare werklikheid loop egter met 'n lang ompad. Die sigbare wêreld is vir Plato soos 'n afskaduwing van die eintlike ware dinge wat tot 'n ander wêreld as die sigbare werklikheid behoort. Hierdie eintlike ware dinge noem Plato idees en die wêreld waartoe hulle behoort, noem hy die ideëryk. Kortom behels woorde name vir begrippe, is begrippe herinneringe van idees in die ideëryk, en is die idees in die ideëryk die dinge in die wêreld wat eintlik bestaan. Indien woorde gebruik word wat geen begrippe benoem waarvoor ander woorde die gebruikelike name is nie, word die waarheid deur sodanige bedriëry verduister. Daarom word die digters — die meesters van die metafoor deur Plato as leuenaars en bedriërs gebrandmerk (vgl. Van der Merwe 1990: 2).

tekstuele uitleg. Die Dominikaanse teoloog Thomas Aquinas (1224-1274) sou later met 'n soort sekularisering van na-Bybelse geskiedenis, asook van die natuurlike wêreld vorendag kom. Hoewel Aquinas, wat ook die digkuns beoefen het, daarvan bewus was dat digters retoriese figure en allegorieë in hul werk gebruik, het hy poëtiese betekenis as 'n variasie van letterlike betekenis beskou en daarna as paraboliese betekenis verwys (vgl. Eco 1990: 11-15). Namate die empiriese wetenskap as waarheidsmodel gevestig is, het die agterdog teen poësie en die retoriek toegeneem in die Westerse denke en is die metafoor, asook ander vorme van figuratiewe betekenis nogeens die voorwerpe van verdagmaking geword (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 190).

Die Britse filosoof Thomas Hobbes (1588-1679) het in sy *Leviathan* hom uitgespreek teen die misbruik en misleidende uitwerking wat die aanwending van metafore en stylfigure op die mens se algemene diskoers uitgeoefen het (vgl. Hobbes 1904 Part 1, Chapter IV: 14-15). Die Britse filosoof en stigter van die Britse empirisme, John Locke (1632-1704) se minagting vir figuratiewe taalgebruik, wat hy as 'n werktuig van die retoriek en as vyand van die waarheid afgemaak het, word in die volgende uitlating weerspieël:

[I]f we could speak of things as they are, we must allow that all the 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 [...] (John Locke aangehaal deur Lakoff & Johnson 1980: 190-191).

Namate daar onder sommige digters, kunstenaars en filosowe 'n reaksie teen die wetenskap en die dehumaniserende uitwerking van die Industriële Rewolusie ontstaan het, en die Romantiese tradisie momentum begin kry het, is die skeiding versterk wat tussen waarheid en rede aan die een kant en kuns en die verbeelding aan die ander kant bestaan het. Die romantici het hiermee vir hulself 'n domein geskep waarbinne subjektiwisme die heerskappy gevoer het. Subjektiwisme kan as 'n relatief verarmde terrein tipeer word ten aansien van die oppergesag wat die wetenskap, regstelsel, regeringstelsel, die handel en die media in die eietydse Westerse gemeenskap geniet. Hierteenoor word die objektivistiese tradisie in Westerse filosofie tot vandag toe in in stand gehou in die nalatenskap van die logiese positiwiste, die Fregiaanse tradisie, die tradisie van Edmund Husserl, asook in die linguistiek binne die neorasionalisme wat uit die Chomsky tradisie voortspruit (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 192, 195).

'n Spanningsverhouding tussen waarheid en kuns blyk uit die voorafgaande in twee opponerende opvattinge aangaande interpretasie. Hiermee is daar aan die een kant aanvaar dat interpretasie daarop ingestel was om die betekenis uit te lê wat oorspronklik deur die kunstenaar of outeur aan die kunswerk of teks toegesê is. Volgens dié benadering is daar veronderstel dat die objektiewe aard of essensie van die visuele kunswerk of literêre teks, onafhanklik was van vertolkers se interpretasie daarvan. Teenoor dié benadering is daar aan die ander kant ooreenkomstig 'n subjektivistiese beskouing veronderstel dat daar onbepaalde wyses bestaan waarvolgens visuele kunswerke of literêre tekste vertolk kan word.

#### 4.1 Meersinnigheid: die kreatiewe rol van metafore

Visuele materiaal word volgens Paul Ricoeur (1979: 131) gereduseer tot skilderkuns en is vergelykbaar is met die ontwikkeling van skryfkuns en die fonetiese alfabet se uitvinding wat gerealiseer het in opeenvolgende stadia, vanaf piktogramme en hiërogliewe na ideogramme en die uiteindelijke fonetisering van die alfabet. Hierdie reduseringsproses is vir Ricoeur (1979) beslissend in alle vorme van ikoniese uitbreiding. In hierdie opsig beskik skilderkuns oor dieselfde strewe na bondigheid, eiesoortigheid en kombinatoriese vermoë en behels dit soos skryfkuns ook 'n poging om die wêreld te vertolk by wyse van gereduseerde tekens. Ten einde te illustreer hoe die werkwyse van skilderkuns 'n soortgelyke redusering as dié van die alfabet ondergaan het, verwys Ricoeur (1979: 132-133) soos volg na die Vlaamse skilders van die vyftiende eeu wat na hul ontdekking van olieverf deur middel van nuwe tegniese strategieë met 'n herskepping van die realiteit vorendag gekom het:

[A]mong all their strategies, the way in which they entertwined depth refraction and surface reflection reveals that, with labour, the luminosity of the universe can be re-created. Painting, with them, remains mimetic in the sense that aspects of the reality is restored, but painting reaches its goal only under the condition of inventing the medium of that mimesis. Ever since, *imitation is no longer a duplication of reality but a creative rendering of it* [my kursivering JvV].

Gegewe die onpeilbaarheid wat voortspruit uit metaforiese betekenis, bestaan die vraag in welke mate dit vir kreatiewe resepteurs moontlik is om die betekenis daarvan na te speur. As uitgangspunt om dié vraag te beantwoord, is dit belangrik om te let op Mieke Bal & Norman Bryson (1991: 186) se standpunt dat kodes van betragting 'n proses behels en dat die individu self nie noodwendig oor vasgestelde kodes van betragting beskik nie. Hiervolgens verwerf mense wat tot sekere groepe behoort 'n vertroutheid met hierdie kodes en wissel hulle vermoë in 'n groot mate om hierdie kodes tot uitvoer te bring. Toegang tot hierdie kodes geskied op 'n ongelykmatige basis in dié opsig dat kodes aangeleer moet word en dat die verspreiding daarvan veranderlik is en onder bepaalde groeperinge verander, selfs in gevalle waar sekere groepe mense hulself onderskei deur hulle vermoë om hierdie visuele kodes op eiesoortige manier te manipuleer.

Tom Tashiro (1973: 49) sien in sy redevoering oor die meersinnigheid van metafore 'n verwantskap tussen kuns en raaisels wat selfvernietigende vorme van woordspel behels. As variasie van sosiale vermaaklikheid behels hierdie vorme van woordspel die bestaan van eksakte antwoorde op vrae en vereis dit die bemiddeling van ondervraer en respondent om die woordspelproses te voltooi. Tashiro (1973: 49) toon egter tereg dat dié beperkte vorm van ontdekking wat op 'n enkele en eksakte antwoord of betekenis<sup>2</sup> berus, verskil van enigmas, mites en ware kunswerke wat nie gebonde is aan 'n bepaalbare of vasgestelde eindpunt van oorweging nie. In dié verband wys Tashiro vervolgens op die noue verband wat Aristoteles alreeds in sy *Technes rhetorikes* tussen enigmas en metafore gelê het op grond van metafore se potensiaal om verrassende herskeppings van die werklikheid te

---

<sup>2</sup> Lakoff & Johnson (1980: 144) argumenteer soos Tashiro dat die misterie van dié vorm van raaisel tot niet gaan wanneer die betekenis daarvan ontdek word. Die resultaat van sodanige woordspel kulmineer dan ook uiteindelik in 'n blote verwysing na die bestaande, wesenlike werklikheid en bring nie nuwe realiteite voort nie. Van der Merwe (1990: 149) onderskei eweneens die blote vernuf-, geduld- of sukkelspel wat met die oplossing van sogenaamde *puzzles* soos blokkiesraaisels en legkaarte gepaard gaan van die *riddle* wat as kunsuiting steun op spitsvondigheid en vernuf en dus as *egte raaisel* tipeer kan word.

bewerkstellig.<sup>3</sup> Van der Merwe (1990: 149) toon vervolgens dat die egte raaisel as duistere uiting (*aenigma*; *dicta obscura*) die vertolker noop om dit ontbloot, om daaroor te gis en vertolkings te oorweeg van verborge moontlikhede in betekenis wat daarin verskuil is.<sup>4</sup> Dit blyk dus dat die openbaring van egte raaisels of enigmas soos metafore se betekenis in kunswerke nie bloot by wyse van prosesse soos logiese deduksie of induksie, of tegniese manipulasie nagespeur kan word nie. Vertolkers se interpretasie van kunswerke binne die raamwerk van metafore kan derhalwe as hul kreatiewe ontsluiting van raaiselagtige betekenis, eerder as die eenvoudige oplossing van 'n blote probleem beskou word.

Aangesien kunstenaars as skeppers van die metafoor die meersinnige karakter daarvan orkestreer, en dus oor die kreatiewe inisiatief beskik, bestaan die vraag of meersinnige betekenis moontlik geminimaliseer kan word deur die naspeuring van die kunstenaar se oorspronklike oogmerk of intensie met die kunswerk se betekenis. In reaksie teenoor só 'n beskouing verwerp kunsteoretici soos Barthes (1977)<sup>5</sup> en Preziosi (1989)<sup>6</sup> sekere vorme van kunshistoriese beskrywing wat oorheers word deur 'n Romantiese mitologie waarvolgens die kunstenaar of outeur as selfgenoegsame subjek of korpusfiguur uitgesonder word. Die impak van Romantiese denkbeelde wat artistieke kreatiwiteit aan 'n oorsprong koppel waarbinne die kunstenaar as selfgenoegsame subjek sentraal gesitueer is, het in "humanistiese" kunshistoriese diskoers bly voortbestaan en kan nie as 'n bloot verbygaande neiging tipeer word nie. Bal & Bryson (1991: 182) argumenteer dat die onderskeid tussen "humanistiese" en "modernistiese" kunshistoriese diskoers in die breë juis bespeur kan word in modernisme se neiging om ontslae te raak van die bagasie rondom die mites wat met outeurskap verbind is. Modernistiese diskoers se oorwegende strewe om weg te doen met romantiese aannames rakende die kunstenaar as kreatiewe, onbepaalde subjek, word deur hierdie outeurs as 'n belangrike kenteken van modernisme uitgesonder. In plaas daarvan om kunstenaars te probeer verewig of om monografieë van die

---

<sup>3</sup> Tashiro (1973: 49) toon dat Aristoteles hiervolgens implisiet op drie begrippe fokus, naamlik (i) *aenigma* ('n duistere uiting), (ii) *metaphora* ('n uitgedinkte verhaal), en (iii) *einosis* (die aanwending van 'n naam of term op 'n voorwerp waarop dit nie letterlik toepaslik is nie).

<sup>4</sup> Van der Merwe (1990: 150-151) onderskei die volgende voorwaardes wat betrekking het op die analise van die egte raaisel: (i) gevoelsmatige betrokkenheid as basis van aandag (dus die sensitiewe reaksie op 'n spesifieke situasie); (ii) onderskeidende ontdekking (skerpsinnigheid van logiese denke in die eiening en identifisering van die betrokke situasie of omstandighede, dus die vermoë om die probleem te eien); (iii) speurende uitvinding in die aftas van moontlikhede en die vind van middele (dit wil sê die gereedskap) ter oplossing van die probleem (met ander woorde die tegniese vormgewing aan die oplossingsproses en die realisering van 'n moontlik vrugbare model) en (iv) 'n verbeeldende fantasieryke vertolking, aangesien die *situasie* in die raaisel (waaraan die oplossing van die raaisel hang) opsetlik nie eksplisiet eenduidig in volle omvang gebied word nie, maar dat die sleutel inderwaarheid verberg word en die vertolker genoodsaak word om gissend te soek en te vind.

<sup>5</sup> Roland Barthes (1977: 145-146) verwoord in 'n essay getiteld *The Death of the Author* sy standpunt soos volg: "The author is never more than the instance of writing, just as I is nothing other than the instance of saying I... We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash".

<sup>6</sup> Preziosi (1989: 31) spreek hom soos volg uit teen hierdie vorm van kanoniserings van die kunstenaar as selfgenoegsame figuur:

The disciplinary apparatus works to validate a metaphysical recuperation of Being and unity of intention or Voice. At base, this is a theophanic regime, manufactured in the same workshops that once crafted paradigms of the world as Artifact of a divine Artificer all of whose works reveal....a set of traces oriented upon a(n) immaterial center. In an equivalent fashion, all the works of the artist canonized in this regime reveals traces of (that is, are signifiers with respect to) a homogeneous Selfhood that are proper(ty) to him (vgl. Preziosi 1989: 31).



kunstenaar as geniale figuur te fabriseer, word daar getoon dat dit trouens die doelwit van modernisme is om die beperkings te ontbloot wat die mites van genialiteit onmoontlik maak.<sup>7</sup>

Aangesien kunstenaars en vertolkers kunswerke met hul eie kulturele lading beklee, kan daar nie as sodanig vasgestelde, voorafbepaalde, of verenigde vorme van betekenis in kunswerke bestaan nie. Die blote poging om te beslis oor die betekenis van 'n kunswerk, dien dan ook as die mees tasbare getuienis wat hierdie gesteldheid bevestig. Bal & Bryson (1991: 207-208) toon in dié verband dat die ontknoping van tekens geskied onder eiesoortige omstandighede en ooreenkomstig met 'n begrensde verskeidenheid van kultuur-geldige, konvensionele, maar nogtans nie onbuigbare reëls nie, wat in die semiotiek as kodes bekend staan. Die keuse van hierdie reëls, asook die kombinasies waarin dit aangewend word, lei tot eiesoortige gedragskodes ten opsigte van vertolking. Hierdie gedragskodes manifesteer binne 'n sosiale raamwerk en ten einde werklik sosiaal-toepaslik te wees, is dit vir enige semiotiese sienswyse noodsaaklik om met hierdie sosiale raamwerk rekening te hou, juis op grond van die wesenlike polisemie van tekens en die moontlikheid van disseminasie wat daarmee gepaard gaan.

Sodanige uiteenlopende faktore bring uiteraard mee dat die meersinnigheid van visuele metafore gebruik kan word ter bevordering van bepaalde eras, asook kulturele en sosiale groeperinge se ideologiese belange. Vanweë hierdie gegewe om te demonstreer hoe die meersinnigheid van metaforiese betekenis weerstand kan bied teen ideologiese misbruik, asook kunstenaars en vertolkers se kreatiewe wisselwerking met die kunswerk kan bemiddel. Ondanks die objektiwiste se negatiewe waardering van meersinnigheid, is dit nie noodwendig 'n leemte<sup>8</sup> van artistieke diskoers nie, maar tree dit inderwaarheid onder sekere voorwaardes op as maatstaf daarvan. Twee voorwaardes word in dié verband deur Ricoeur (1972: 63) uitgesonder: (i) meersinnigheid is gekonstrueer (ii) meersinnigheid word aangewend om sekere oogmerke na te streef. Ooreenstemmend met dié voorwaardes moet die verwysing van 'n beskrywende, didaktiese vlak na 'n poëtiese kreatiewe vlak verplaas kan word. Kortom moet meersinnigheid die voorwaarde wees om “die wêreld van die werk” te laat verskyn. Die eerste voorwaarde (meersinnigheid as gekonstrueerd) dui daarop dat meersinnigheid nie as toevallig of as patologie van diskoers figureer nie. Volgens die tweede voorwaarde (die nastrewing van bepaalde oogmerke) word getoon dat meersinnigheid as doelgerigte, berekende strategie aangewend word. Volgens Ricoeur (1972: 65) se werkshiptese is meersinnigheid berekend wanneer dit in die lig van die nuwe modaliteit van verwysing vrygemaak

---

<sup>7</sup> Bal & Bryson (1991: 182-183) toon dat die outeurs- of kunstenaarsfunksie in modernistiese kunshistoriese diskoers nie noodwendig die sentrale fokus van analise is nie en dikwels bloot as terloopse faktor figureer. Dit is opvallend dat sodanige diskoers geen melding maak van die kunstenaar se genialiteit nie. Buiten aspekte wat noodsaaklikerwys kan dien om oorsaaklike toeligting te verskaf oor verwante gebeure wat by die kunshistoriese analise betrek word, word daar andersins selde na die kunstenaar self verwys. Hiermee word die kunstenaar nie as oorsprong nie, maar bloot as 'n skakel in die totale ketting van die narratiewe kontinuum in die kunshistoriese analise betrek. Die idee van kontekstuele gegewes wat as geheel uiteindelik tot 'n punt saamvloei en in die kunswerk begrens word, is die werklike faktor wat die kunstenaar in dié verband te voorskyn bring — as blote begeleier wat die vele oorsaaklike skakels rondom die werk oplaas bymekaar bring. Die tesse rondom “die dood van die outeur” dui in dié opsig daarop dat dit nie die kunstenaar se funksie is om die werk in te lei of te open nie, maar bloot om dit af te sluit. Hierdie gesteldheid word soos volg deur Bal & Bryson (1991: 183) verwoord: “Inauguration is the privilege, and also the essential function, of the narrator, the art historian: to open the discourse, to broach the subject, to start the metonymic chains. Closure is the privilege, as well as the essential function, of the ‘author’; through this figure the chains will be brought together in a movement of convergence and penultimate, before ‘the end’ finally appears on the screen”.

<sup>8</sup> In ooreenstemming met hierdie beskouing toon Richards (1971: 48) dat polisemie nie as die resultaat van afwykende taalgebruik beskou kan word nie.

word deur die opskorting van letterlike verwysing. Deur die sekondêre vlakke<sup>9</sup> van betekenis wat voortgebring word, word die potensiaal geskep dat daar deur bemiddeling van die diskoers bepaalde ontdekkings gegeneer word. Meersinnighede wat deur metafore voortgebring word, beskik oor die potensiaal om voortdurend die paramaters van menslike belewenis te vernuwe en só kreatiwiteit te fasiliteer.

#### **4.2 Leidrade en visuele paraatheid: die kontekstuele rol van visuele metafore**

Die gekonstrueerdheid van meersinnigheid, impliseer dat kunswerke se betekenis binne kontekstuele verband verklaar kan word. Derhalwe is dit noodsaaklik om te bepaal in welke mate kontekstuele samehang van kunswerke 'n betekenis-struktuur aan metaforiese betekenis verleen. Rondom 'n literêre werk bestaan daar 'n konteks waarbinne die teks(te) en woord(e) by wyse van 'n sekere raamwerk, of in sekere gevalle toevallig met hoedanighede van die literêre werk geassosieer word. Op soortgelyke wyse bestaan daar rondom 'n visuele beeld ander visuele beelde wat óf as geheel in een visuele kontinuum vermeng en verenig, óf moontlik glad nie vermeng of met mekaar verenig nie, wat in 'n medewerkende hoedanigheid optree en 'n invloed uitoefen op die wyse waarvolgens die betrokke beeld uiteindelik vertolk word. Wanneer 'n kunswerk "in konteks" geplaas word, is dit gewoonlik die geval dat 'n groepering van visuele beelde in 'n bepaalde kunswerk saamgevoeg en naasmekaar gestel word met die verwagting dat hierdie kontekstuele materiaal die determinante sal blootlê wat 'n eiesoortige karakter aan die werk verleen. Bal & Bryson (1991: 177) beklemtoon egter dat dit nie as vanselfsprekend aanvaar kan word dat die getuienis wat in "konteks" vervat word enigsins eenvoudiger of duideliker sal wees as die "visuele teks" waarop sodanige getuienis gaan inwerk nie. Dit is belangrik om daarmee rekening te hou dat daar altyd op die konteks uitgebrei kan word.<sup>10</sup> In dié opsig is "konteks" onderhewig aan dieselfde veranderlikheid wat binne die semiosis<sup>11</sup> van die teks of kunswerk werksaam is en veronderstel is om deur die konteks afgebaken en beheers te word. Bal & Bryson (1991: 179-180) beklemtoon verder dat die teks of kunswerk nie losstaande van die omstandighede kan bestaan waarbinne die leser die teks lees of die vertolker die visuele konfigurasie betrag nie. Die kunstenaar kan vervolgens ook nie die uitslag van die kunswerk se sameloop met kontekstuele meervoudigheid vooruitbepaal nie.<sup>12</sup> Bal & Bryson (1991: 177) betwis die veronderstelling dat teks (die kunswerk) en konteks in 'n opponerende verhouding verkeer of elk onafhanklik funksioneer. Hiervolgens word in ooreenstemming met die Amerikaanse linguïst Jonathan Culler (1988: xiv) se argument getoon dat "konteks" nie oor die status van 'n gegewe beskik waarop vertolking gebaseer kan word nie, maar inderwaarheid by wyse van vertolkingsstrategieë op sigself

---

<sup>9</sup> 'n Diskoers wat tegelyk ruimte laat vir primêre en sekondêre vlakke van betekenis, promoveer uiteraard 'n gesteldheid waarbinne daar by wyse van onder andere metafore, impliserings, konnotasies en ironieë op die werklikheid uitgebrei kan word. Sodoende word die potensiaal bewerkstellig om met 'n kreatiewe herbeskrywing van die werklikheid vorendag te kom.

<sup>10</sup> Hoewel geen betekenis buite konteks bepaal kan word nie, kan geen konteks meebring dat betekenis 'n versadigingspunt sal bereik nie (Bal & Bryson 1991: 177; Bryson 1994: 78).

<sup>11</sup> Semiosis is 'n term wat deur die Amerikaanse filosoof en stigter van pragmatisme Charles Sanders Peirce (1839-1914) gebruik word om signifikasie in wese as 'n dinamiese proses te beskryf. Hierdie proses behels beide die produksie en vertolking van tekens op 'n gelyke en fundamentele vlak.

<sup>12</sup> Die opvatting van konteks as die gesteldheid wat die betrokke werk se kontoere bepaal, verskil om dié rede van die opvatting van "konteks" soos wat dit deur die semiotiek geopper word. Die semiotiek se opvatting van konteks dui in hierdie opsig enersyds op die onbelemmerde mobiliteit van die signifikasie van betekenis en andersyds op die samestel van die kunswerk wat altyd binne bepaalde kontekste betrag word (vgl. Bal & Bryson 1991: 179-180).

voortgebring word. Konteks word ooreenkomstig met dié beskouing op sigself as 'n teks bestaande uit tekens beskou, wat aan vertolking onderwerp moet word.<sup>13</sup>

Ricoeur (1972: 65) se siening dat meersinnigheid berekend is wanneer letterlike verwysing agterweë gelaat word, opper die vraagstuk om te bepaal hoe kunswerke hierdie opskorting van letterlike verwysing kan impliseer om kreatiewe ontdekking van visuele betekenis te bewerkstellig. Ten einde hierdie bepaling te maak, is dit belangrik om rekening te hou met die gegewe dat metafore se betekenis op grond van sintaksis, naamlik in samehang met letterlike betekenis aan die lig gebring word. Letterlike betekenis omvat in dié verband nie die vermeende oorspronklike, fundamentele, primitiewe of objektiewe betekenis van 'n leksikale item nie, maar eerder die algehele semantiese veld, die stel moontlike kontekstuele gebruike wat deel uitmaak van die polisemie van die item. Ricoeur toon in dié verband dat 'n woord metaforiese betekenis in spesifieke kontekste aanneem waarbinne dit teenoor ander woorde gestel word wat letterlik opgeneem word. Hiermee word die letterlike gebruik van die betrokke woord opgeskort en word leidrade voorsien om die ontdekking van sinryke betekenis in ooreenstemming met die konteks van die sin te bewerkstellig<sup>14</sup> (vgl. Ricoeur 1981: 170). Binne die verband van representatiewe visuele weergawes wat oor titels of byskrifte beskik, geskied die signifikasie van die sigbare wêreld telkens by wyse van 'n subtile kombinasie van linguale wenke én herkenbare visuele beelde.<sup>15</sup> Namate woorde vertolkers lei om die primêre

---

<sup>13</sup> Culler verduidelik hierdie gesteldheid soos volg:

But the notion of context frequently oversimplifies rather than enriches the discussion, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act. We know, of course, that things are not so simple: *context is not given but produced*; what belongs to a context is determined by interpretive strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events. Yet whenever we use the term context we slip back into the simple model it proposes [my kursivering JvV] (vgl. Culler 1988: xiv).

Ten einde die belang van hierdie beginsel te bevestig stel Culler (1988: xiv) voor dat dit wenslik is om nie van konteks nie, maar eerder van *framing* (die raam van tekens) te praat: "Since the phenomena criticism deals with are signs, forms with socially constituted meanings, one might try to think not of context but of the framing of signs: how are signs constituted (framed) by various discursive practices, institutional arrangements, systems of value, semiotic mechanisms?". Hiervolgens kan daar reg geskied laat word aan die vertolkerstatus waarvoor konteks beskik. Hierdie benadering is nie alleen meer geloofwaardig nie, maar skep tegelyk vir vertolkers die potensiaal om meer te wete te kom van die sosiale faktore wat tekens "omraam" en maak dit vir hul moontlik om die gebruike van die verlede asook hul interaksie daarmee te ondersoek.

<sup>14</sup> Soos linguale metafore 'n konteks vereis wat deur die skrywer verskaf word, vereis visuele metafore 'n konteks wat deur die kunstenaar verskaf word — te wete 'n konteks wat binne die afbeelding tot stand gebring word (vgl. Heffernan 1985: 177). Die eenhede waaruit 'n pikturale teks saamgestel is, word deur die konteks vasgestel. Buite kontekstuele verband kan hierdie sogenaamde "tekens" nie enigins as tekens beskou word nie, aangesien dit nie aan kodering onderwerp word nie en ook nie oor 'n ooreenkoms met enigiets beskik nie. Die visuele beeld skep verder die kode waarvolgens die elemente wat daarin vervat word, vertolk kan word. Die enigste manier waarop die kode blootgelê kan word is by wyse van primêre eiening van die elemente waaruit dit tot stand gebring is (vgl. Heffernan 1985: 174-175). Mihai Nadin (1984: 337) toon dat die omringende kwaliteite of omgewing waarbinne 'n visuele beeld tot stand gebring word as konteks figureer. Wanneer dié omgewingskwaliteite in samehang met die visuele beeld waargeneem word, word dit deel van die beeld. Die visuele beeld in die visuele kuns vorm net soos woorde deel van 'n semiotiese veld. Hiervolgens word die visuele beeld binne 'n bepaalde ruimtelik-temporele konteks voortgebring en betrag en is dit tegelyk gemoeid met die generering van 'n eie semiotiese veld. Die semiotiese veld wat só voortgebring word, kan volgens Nadin (1984: 347) begryp word as 'n *eenheid* tussen die velde van signifikasie en kommunikasie.

<sup>15</sup> Variasies van grafiese representasie word meermale van 'n linguale konteks soos titels of byskrifte vergesel wat op sigself meehelp om visuele metafore toe te lig. Die werklike visuele gelyke van 'n metafoer is eger 'n beeld wat selfstandig op grafiese wyse te kenne gee dat dit as metafories vertolk moet word. Grafiese hibrides, oftewel beelde wat 'n kombinasie van twee ongeliksoortige uiterstes in 'n enkele gedaante behels, verwerf soms metaforiese effek sonder enige ondersteuning van woorde. Die alternatief bestaan andersins dat 'n titel of byskrif woordelike toeligtig kan verskaf om sodoende die aspek of deel van die grafiese hibride wat as ondergeskik aan die ander figureer, aan die lig te bring. Hetsy grafiese hibrides van titels of byskrifte voorsien word al dan nie, maak hierdie variasie van representasie deel uit van slegs een vorm van visuele metafoer. 'n Ander meer subtile variasie word verteenwoordig deur die prinsipiël-homogene beeld wat 'n objek as geheel op 'n realistiese en herkenbare wyse representeer, maar op só 'n wyse

betekenis van sekere visuele beelde te lees, vestig hierdie beelde op sigself 'n visuele konteks waarbinne velerlei vorme van signifikasie moontlik gemaak word. Deur die representasie van een objek deur middel van 'n kode wat normaalweg met 'n ander geassosieer word, word die signifikasie van hierdie objekte bewerkstellig en is dit moontlik om die voorkoms of potensiaal van die een objek te openbaar wat in werklikheid tot dié van 'n ander behoort (vgl. Heffernan 1985: 178).

Gegewe die manier waarop letterlike betekenisverwysing in individuele visuele beelde opgeskort word deur leidrade wat deur die visuele konteks as geheel bewerkstellig word, is dit belangrik om die kreatiewe bekwaamhede te bepaal waarvoor vertolkers moet beskik om hierdie leidrade te kan lees ten einde sin te maak van sekondêre vlakke van betekenis wat deur die metaforiese verwysing geïmpliseer word. Ricoeur (1976: 17) toon dat dit die funksie van vertolkers se dialoog met die literêre werk is om 'n sifting van die konteks aan die gang te sit. Die kontekstuele rol van dialoog is in hierdie opsig daarin geleë dat dit die omvang van misverstand rakende die inhoud wat voorgehou word reduceer en bydra om hoedanighede wat die kommunikasie van 'n bepaalde belewenis belemmer, deels te oorkom. Die aanvaarding van hierdie beginsel beteken egter nie dat die teks oor unieke betekenis beskik wat deur die een of ander vorm van deskundige vertolking gewaarborg word nie. Wat hierdie beginsel intendeel beteken, is dat enige vertolkingshandeling enersyds berus op inisiatief van die vertolker, maar andersyds ook op kontekstuele druk. Hoe moeiliker dit is om die toepaslike konnotasies op te spoor wat deur die kunswerk geïmpliseer word, hoe meer raaiselagtig is die metafoer. Van der Merwe (1990: 119, 190) beklemtoon in dié opsig die belangrike rol wat deur die hermeneutiese vernuf van die leser gespeel word. Vir vertolkers in die visuele kunste wat aan visuele paraatheid of sensitiwiteit ontbreek, sal dit derhalwe nouliks moontlik wees om die betekenis te ontsluit van 'n uitdrukking wat oënskynlik die indruk wek dat dit onsinnig is. Visuele paraatheid en sensitiwiteit word juis gekenmerk aan die vertolker se kreatiewe vermoë om betekenisvolle vertolking te gee aan vergesogte kombinasies van beelde wat implisiet te kenne gegee word. Vertolkers se kreatiewe omgang met metafore behels verder 'n buigbaarheid van oordeel om variasies van metaforiese artikulering in samehang met die letterlike konstituent daarvan te begryp, om só hierdie letterlike konstituent sinvol by wyse van metaforiese uitbreiding te transformeer. Die Amerikaanse filosoof Israel Scheffler (1979: 81) toon in hierdie opsig binne literêre verband dat die vind van hierdie uitbreiding op die letterlike betekenis nie gelykstaande is aan 'n nuwe taal wat van meet af aangeleer word nie, maar eerder tipeer kan word as “the employing of the old language to solve a new problem.”<sup>16</sup> In die visuele kuns word hierdie uitbreiding op letterlike betekenis gekenmerk aan vertolkers se visuele bedrewenheid om hulle bestaande visuele oordeel en aanvoeling te verskerp en te verfyn ten einde die kunswerk se betekenis metafories te transformeer.

Scheffler (1979: 87) redeneer dat die begrip vir metafore by wyse van 'n oorbruggingshandeling van die intuïsie bewerkstellig word. Om te kan verduidelik hoe hierdie oorbruggingshandeling manifesteer, is dit egter noodsaaklik om antwoorde op die volgende twee kwessies te verskaf: (i) Daar moet getoon kan word op welke wyse die intuïtiewe handeling op sigself deur vorige toepassing

---

dat dit 'n visuele ooreenkoms met 'n ander objek te voorskyn bring. Hiervolgens word die vertolker gelei om die representasie nie slegs as enkelvoudig nie, maar ook as representasie van iets anders te sien (vgl. Heffernan 1985: 177-178).

<sup>16</sup> In ooreenstemming met Scheffler verwys die Amerikaanse filosoof Nelson Goodman na die metafoer as 'n kwessie van “teaching an old word new tricks” (vgl. Goodman 1968: 69). Vorige ondervinding en bedrewenheid in die aanwending van metafore asook visuele geletterdheid speel in hierdie verband 'n belangrike rol.

geleide gedoen word om begrip vir nuwe metaforiese stellings te vorm. (ii) Verder moet getoon kan word hoe sodanige geleiding, wat nie deur 'n vasgestelde of standhoudende wegwysers bemiddel word nie, nogtans 'n mededelende rol kan speel en só begrip vir nuwe metaforiese stellings kan vestig. Ten einde 'n verklaring vir hierdie kwessies te bied, argumenteer Scheffler (1979: 87) dat intuïsie nie bloot 'n sprong in die duister behels nie. Intuïsie speel in dié verband weliswaar 'n kreatiewe rol en word enersyds gewend na dit wat tot nog toe nie ondervind is nie, maar bou andersyds op vroeëre begrip en vorige toepassing van die metafoer. George Lakoff & Mark Johnson (1990) se standpunt, waarvolgens aangetoon word dat metaforiese betekenis holisties by wyse van 'n sogenaamde *ervaringsgestalt*<sup>17</sup> verwerp word, sluit grootliks aan by hierdie beskouing van Scheffler. In ooreenstemming met Scheffler se argumente toon Lakoff & Johnson (1980: 227) dat betekenis wat volgens die sogenaamde *ervaringsgestalt* geïnterpreteer word, nie alleen berus op die mens se rasonale kennis<sup>18</sup> nie, maar ook op vorige ondervinding, waardes, gevoel, intuïtiewe insig, verbeeldingsvermoëns, asook die vermoë om samehang te konstrueer. Lakoff & Johnson (1980: 227) se standpunt ten opsigte van die *ervaringsgestalt* verwerp vervolgens die subjektivistiese Romantiese opvatting dat imaginêre begrip volkome vry is. In terme van die *ervaringsgestalt* word rekenskap gegee van die manier waarop begrip deur die primêre middele van die verbeelding via die metafoer gefasiliteer word.

In teenstelling met die metaforiese aanwending van 'n woord, beskik fatsoene wat by wyse van 'n visuele konteks bepaal word, nie oor enige “gewone” of pre-kontekstuele betekenis nie en moet die kontekstuele betekenis deur die kunstenaar gestruktureer word. Ten einde die besef by vertolkers te suggereer dat daar gelyktydig verskillende betekenis of gesteldhede deur middel van 'n visuele konfigurasie geïmpliseer word, sinspeel kunstenaars in hul werke op die onversoenbaarheid van afsonderlike visuele beelde se letterlike betekenis met die betekenisimpliserings wat deur die visuele konfigurasie te kenne gegee word. Hierdie onversoenbaarheid van die letterlike betekenis wat teenoor die visuele konfigurasie as geheel afgespeel word, dien derhalwe as leidraad om toepaslike impliserings van betekenis binne die visuele konfigurasie as geheel na te speur.

Kunstenaars moet uiteraard self visueel paraat en kreatief wees om veelseggende leidrade in hul werke te bewerkstellig. Die vraag bestaan derhalwe of hul intensie (wat hierdie spesifieke faset van hul werk betref) nie minstens as leidraad nagespeur kan word om irrelevante interpretasies uit te skakel nie. Hoewel outeurs oor die bevoegdheid beskik om sekere interpretasies op retrospektiewe basis uit te skakel, bied hul pre-tekstuele intensie of oogmerke wat aanleiding gegee het om 'n bepaalde werk tot stand te bring geen basis wat as toetssteen van vertolking geag kan word nie. Ricoeur (1976: 76) redeneer in dié verband dat die outeur se intensie meermale aan die leser

---

<sup>17</sup> Lakoff & Johnson (1980: 162-163) tipeer die kategorieë van soorte objekte in terme van *ervaringsgestalts* wat as sodanig oor 'n nie-willekeurige struktuur beskik. *Ervaringsgestalts* spruit voort uit die natuurlike dimensies van menslike belewenis en word elk deur interaktiewe eienskappe omskryf. Eweneens bestaan daar ook natuurlike dimensies van belewenis wat deur die mens in terme van gebeure, aktiwiteite, en ander vorme van belewenis as gestruktureerde geheel gekategoriseer word. 'n Kategorisering behels die identifisering van een soort objek of belewenis waarbinne sekere eienskappe na vore gebring word, terwyl ander onderdruk word en sekere ander eienskappe verder verbloem word.

<sup>18</sup> Die *ervaringsgestalt*-beskouing ag waarheid as onderhorig aan begrip, wat te voorskyn kom uit die mens se funksionering in die wêreld. By wyse van sodanige begrip voldoen hierdie beskouing aan die objektivistiese strewe na waarheid. Die samehangende struktureer van belewenis wat deur die *ervaringsgestalt* tot stand gebring word, voldoen verder aan die subjektivistiese strewe na persoonlike betekenis.

onbekend is, soms oorbodig of onbruikbaar is, en in sekere gevalle selfs 'n nadelige uitwerking kan hê op die wyse waarop sy werk vertolk word. Wat die samespel tussen kunstenaars en vertolkers betref, is reeds in hoofstuk 3.3 getoon dat beide die kunstenaar en resepteur se kreatiewe skeppings- en vertolkingsaktiwiteite onderskeidelik 'n handeling behels waarvolgens aktiewe metamorfose van betekenis, eerder as die oplegging van 'n bepaalde intensie teweeg gebring word. Die kunstenaar se metaforiese skepping dien eerder as 'n vorm van uitnodiging aan vertolkers om die konteks van die kunswerk vir beduidende eienskappe te verken waarmee sinryke impliserings van betekenis tot stand gebring kan word. Scheffler (1979: 129) argumenteer in hierdie verband dat die kunstenaar bloot 'n hipotese aan die vertolker bied, te wete dat daar betekenisvolle eienskappe binne die konteks geskep word vir die "invul" of omskrywing van die metafoer, of dat daar sinryke teoretiese verbande tussen betrokke kategorieë gesmee kan word.

Ideologiese impliserings van betekenis wat onder die dekmantel van leidrade verskuil word in die meersinnighede wat deur metafore voortgebring word, beskik oor die potensiaal om kreatiewe omgang met metafore te belemmer. Hierdie gesteldheid noodsaak 'n kortlikse besinning oor die wyse waarop kunstenaars en vertolkers se visuele paraatheid in hulle omgang met metafore as bemiddeling dien om kreatief in die lewenswêreld van andere te deel. Sodanige kreatiewe deelgenootskap benodig die visuele paraatheid om die dwang van menslike belewenis in visuele metafore te kan herken in die geval waar hierdie metafore met bepaalde ideologiese aannames, waardes, gesindhede en standpunte verweef is, wat oor 'n wye spektrum bekend is, en wat in die breë deur die gemeenskap as van belang beskou word. In die visuele kuns is dit verder belangrik dat makers en vertolkers nie alleen oor genoegsame visuele paraatheid sal beskik om hierdie aspekte te herken nie, maar veral om dit op kreatief te ontmasker vir die vele ander verskuilde implikasies wat dit inhou. In hierdie opsig kan die kunstenaar byvoorbeeld die letterlike betekenis van 'n algemeen-bekende objek soos 'n voëlverskrikker binne die konteks van 'n omgewing aanwend wat industrialisering impliseer. Hiervolgens word die visuele beeld van die voëlverskrikker dus in 'n ironiese konteks aangewend wat verskil van persepsies oor die verwagte betekenis daarvan. Hierdie onversoenbaarheid van letterlike betekenis en konteks, dien dus as leidraad om die oënskynlike sinneloosheid daarvan te herken en ontdekkings te ontlok rondom impliserings van betekenis soos byvoorbeeld geveinsde omgewingsbewing, uitbuiting, of wanverhoudings met die natuur.

## **4.3 Konnotasie**

### *4.3.1 Ingeligte gissing: die kreatiewe rol van konnotasie*

Die onnaspeurbaarheid van die kunstenaar se intensie met die visuele teks laat die vraag ontstaan of die intensie wat deur die visuele teks op sigself geïmpliseer word metaforiese betekenis te kenne kan gee, en só kan bydra om kreatiewe vertolking van visuele metafore te genereer. 'n Ondersoek van hierdie kwessie noodsaak om voorlopig kortliks te besin oor die aard van implisiete en eksplisiete betekenis wat in kunswerke te kenne gegee word. Artistieke diskoers kan van elke ander vorm van diskoers, veral van wetenskaplike diskoers onderskei word in dié opsig dat dit 'n eksplisiete en 'n

implisiete betekenis<sup>19</sup> in verhouding met mekaar bring. Ricoeur (1976: 46) toon dat die onderskeid tussen implisiete en eksplisiete betekenis binne die tradisie van die logiese positiwisme beskou is as die onderskeid tussen kognitiewe en emosionele taalgebruik. 'n Aansienlike deel van literêre kritiek wat deur hierdie positivistiese tradisie beïnvloed is, het na die onderskeid tussen kognitiewe en emosionele taal as *denotasie* en *konnotasie*<sup>20</sup> verwys. In ooreenstemming met hierdie tradisie is slegs denotasie as kognitief, en as sodanig van 'n semantiese orde beskou, teenoor konnotasie wat aan kognitiewe betekenis ontbreek aangesien dit bykomende betekenis teweeg bring en voortspruit uit die integrasie van emosionele suggestie. Soos in literêre werke speel denotasie en konnotasie in visuele kunswerke 'n sleutelrol om kreatiewe gissing oor die betekenis van visuele metafore te genereer. In hierdie opsig kan gissings wat oor kunswerke se betekenis gemaak word, slegs op 'n ingeligte kreatiewe wyse geskied wanneer visuele betekenis wat in die werk gedenoteer word, in terme van die kontekstuele samehang van die werk as geheel interpreteer word om só die ontdekking van verskuilde metaforiese konnotasies in die werk moontlik te maak. Eweneens speel denotasie en konnotasie 'n beslissende rol in die fasilitering van die implisiete gedaantes wat kunstenaars en vertolkers van mekaar se skeppings- en vertolkingsaktiwiteite vorm, en word beide dié partye hiermee in staat gestel om kreatief te gis oor die uitkoms van elk se aktiwiteit. Gedurende die sewentigerjare het literêre teoretici, taalkenners en kundiges op die gebied van die semiotiek hulle begin toespits op die pragmatiese hoedanighede van die lees- en vertolkingsproses en is daar toenemend gefokus op onderskeie gedaantes waarin die dialektiek tussen senders en resepteurs manifesteer.<sup>21</sup> Hierdie vorme van interpretasie soos die hermeneutiek, resepsie-estetika, semioties-koöperatiewe vertolking, asook onderskeie benaderings rakende dekonstruksie, dui vir Eco (1990: 44-45) op 'n gemeenskaplike belang in die tekstuele oorsprong van interpretasie as verskynsel.

Vanweë die irrelevansie van die outeur se subjektiewe intensie met die teks (vergelyk hoofstukke 4.1 en 4.2), is dit belangrik om eerder die “wêreld” ten aansien van die teks bloot te lê, naamlik die wêreld wat deur die teks toeganklik gemaak en openbaar word. Ricoeur (1981: 111) argumenteer in hierdie verband dat die hermeneutiese taak daarop ingestel is om nie die psigologie van die outeur

<sup>19</sup> Monroe Beardsley (1958: 122-123) onderskei in sy verklaring met betrekking tot die semantiek van 'n literêre werk tussen die vlakke van *eksplisiete* en *implisiete* betekenis. Die eksplisiete vlak van betekenisoordrag behels hiervolgens die *primêre* betekenis van 'n sin, teenoor die implisiete vlak van betekenisoordrag wat die *sekondêre* betekenis van die sin omvat. Primêre betekenis word begryp as die stelling wat by wyse van die sin gemaak word, oftewel die proposisionele inhoud wat in die betrokke sin vervat word. Onder sekondêre betekenis word verstaan dit wat die sin, náas die stelling wat dit maak, deur middel van suggestie, sinspeling, impliserings, insinuasies ensomeer oordra.

<sup>20</sup> Die terme denotasie en konnotasie behels uiteraard veel meer as bloot 'n onderskeid tussen kognitiewe en emosionele taal. In plaas daarvan om na denotasie en konnotasie te verwys, en om Beardsley (1958) se ietwat vewarrende gebruik van die term konnotasie te vermy, verkies Van der Merwe (1990: 112) om tussen 'n woord se *kernbetekenis* en *randbetekenis* te onderskei. (Die verwarring rondom Beardsley (1958) se gebruik van die term konnotasie spruit grootliks voort uit die feit dat hy dié term gebruik om te verwys na die kernbetekenis én soms ook om randbetekenis aan te dui). Kernbetekenis word tipeer as die eksplisiete betekenis van die woord, oftewel dit wat regstreeks daardeur aangedui word — naamlik die sentrum van die woord se semantiese veld. Randbetekenis word vervolgens gekarakteriseer as daardie betekenselemente wat óók deur 'n woord opgeroep kan word — afhangende van wat die konteks toelaat — maar nie regstreeks deur die woord aangedui word nie.

<sup>21</sup> Eco (1990: 44) verwoord die kompleksiteit en omvang van hierdie fokus soos volg: “[T]he dialectics between Author and Reader, Sender and Addressee, Narrator and Narratee has generated a crowd, indeed impressive, of semiotic or extrafictional narrators, subjects of the uttered utterance (*énonciation énoncée*), focalizers, voices, metanarrators, as well as an equally impressive crowd of virtual, ideal, implied or implicit, model, projected, presumed, informed readers, metareaders, archireaders, and so on.” Onderliggend aan dié teorieë is die aanname dat die funksie van 'n teks nie alleen in terme van genereringsprosesse verklaar kan word nie, maar dat daar ook rekening gehou moet word met die rol van resepteurs en die wyse waarop die teks voorsiening maak vir koöperatiewe vertolking. Só 'n resepteur-geïnterpreteerde benadering omvat nie alleen literêre en artistieke teksvorme nie, maar ook alle kategorieë van verskynsels wat met semiosis verband hou, insluitende aktuele spreke, visuele tekens ensomeer.

nie, maar eerder die “substansie” van die teks te interpreteer. Volgens Eco (1990: 58) word die intensie van die teks nie deur die lineêre manifestasie daarvan sigbaar gemaak nie. Derhalwe is dit slegs moontlik om na die intensie van die teks as die resultaat van ’n gissing aan die kant van die leser te verwys. ’n Teks word hiervolgens beskou as ’n middel wat bedink word om ’n imaginêre beeld van die “model-leser” daarvan voort te bring. By wyse van die teks kan daar dan ’n projeksie gemaak word van ’n “model-leser” wat daarop aanspraak kan maak om oneindige gissings te beproef. Die empiriese leser is dus slegs ’n “bewerker” wat gissings maak rondom die soort “model-leser” wat deur die teks veronderstel word. Aangesien dit die intensie van die teks is om ’n “model-leser” op te lewer wat in staat is om gissings ten opsigte van die teks te maak, redeneer Eco (1990: 58-59) dat die inisiatief van die “model-leser” daarin bestaan om ’n imaginêre beeld van ’n “model-outeur” te vorm wat nie die empiriese outeur is nie, en wat uiteindelik met die intensie van die teks ooreenstem.

Ten aansien van hierdie gegewe bestaan die vraag hoe vertolkers se naspeuring van die kunswerk se betekenis hul bemiddel om ingeligte gissings te maak rondom meersinnige metaforiese betekenis. Semiotiese teorieë van koöperatiewe vertolking soos dié van Eco (1990) bied ’n geskikte raamwerk om hierdie vraag te beantwoord. Eco (1990: 54-55) se teorie van die “model-leser” toon dat die imaginêre beeld van só ’n leser by wyse van die teks gevorm word, vanuit die teks ekstrapoleer kan word en onafhanklik van enige, en selfs voor enige empiriese lesing van die teks beskryf word. Hiermee word beklemtoon dat daar tekste bestaan wat twee vorme van model-lesers voortbring, naamlik ’n *eerstevlak of naïewe leser* wat veronderstel is om op semantiese vlak te begryp wat met die teks te kenne gegee word, en ’n *tweedevlak of kritiese leser* wat veronderstel is om ’n besef te vorm van die manier waarop ’n bepaalde konsep deur die teks te kenne gegee word. *Semantiese of eerstevlak interpretasie* is die proses waarvolgens die resepteur ten aansien van ’n lineêre manifestasie van die teks betekenis daaraan verleen. Elke respons handel allereers met hierdie soort vertolking, wat as ’n natuurlike semiosiese verskynsel beskou kan word. *Kritiese interpretasie* is hierteenoor ’n metalinguistiese aktiwiteit of semiotiese benadering wat ten doel het om ’n aanduiding en uitleg te gee van die formele gronde waarop ’n gegewe teks ’n sekere respons voortbring. In teenstelling met die semantiese leser wat deur die verbale strategie voorgeskryf word, is die kritiese leser slegs by vertolkende besluitneming betrokke. Eco (1990: 55) toon aan dat die teks in die geval van die eerstevlak leser dikwels as strategie aangewend word om naïewe lesers te mislei en tegelyk aan hul leidrade verskaf wat hul daarvan weerhou om in die strik van die teks te loop wat doelbewus vir hul gestel is. Eco wys vervolgens daarop dat hierdie leidrade meermale van só ’n aard is dat dit slegs tydens die verloop van ’n tweede lesing ontdek word. ’n Kritiese lesing word volgens Eco (1990: 56-57) altyd op gissing gebaseer en daar bestaan velerlei maniere om die verskuilde hoedanighede of “geheime kode” te ontdek wat ruimte laat vir die verskillende wyses waarop ’n teks gelees word. Die Amerikaanse filosoof Richard Rorty (1982: 26) onderskei tussen die kritiese *interpretasie* van ’n teks en die blote *gebruik* daarvan. Kritiese interpretasie van ’n teks beteken in hierdie opsig dat vertolkers tesame met hul reaksies teenoor die teks ook iets rondom die aard daarvan sal ontdek. Eco (1990: 62) tipeer die *gebruik* en *interpretasie* van ’n teks as abstrakte teoretiese moontlikhede en toon aan dat elke empiriese lesing van die teks ’n onberekenbare mengsel van beide *gebruik* en *interpretasie* behels. Die gebruik van ’n teks beteken soms om dit vry te maak van vorige vertolkings, om nuwe aspekte van hierdie vertolkings te ontdek, om te besef dat dié



vertolkings voorheen ongeoorloof was, of om 'n nuwe en meer verklarende *intentio operis* (implisiete outeur) te ontdek, wat deur te veel onbeheerste intensies van die leser besoedel en verberg is.

'n Moontlike motief of skynbare slotsom rondom metaforiese konnotasies in die visuele teks, figureer telkens in 'n nuwe gedaante. Die afwesigheid van 'n enkele motief of slotsom beteken nie dat vertolkers tot geen slotsom kan kom rondom metaforiese konnotasies in die visuele teks nie, maar beteken wél dat hulle oor vele moontlike variasies van betekenis kan gis. In hierdie opsig is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat die kreatiewe metaforiese konnotasies in die visuele teks juis die buigbaarheid skep om verskeie moontlike interpretasies te akkommodeer. Hiermee word vertolkers gelei om die betekenis van een konsep of situasie wat in die visuele teks *gedenoteer* word in terme van die metaforiese impliserings wat deur ander konsepte te *konnoteer* wat in dieselfde visuele teks in strydige verhouding teenoor die kontekstuele samestelling van die teks as geheel geplaas word. In plaas daarvan om die konsep wat deur die visuele teks *gedenoteer* word as waar te aanvaar, word vertolkers se kreatiewe respons juis gekenmerk aan die wyse waarop hulle die valsheid van hierdie denotasie bespeur en die kontekstuele samehang van die visuele teks as geheel verken om die geldigheid van gissings oor metaforiese betekenis te beproef. Hiervolgens vorder visueelparate en kreatiewe vertolkers van 'n naïewe eerstevlak vertolker na 'n kritiese tweedevlak vertolker om die implisiete kunstenaar se motiewe met metaforiese konnotasies wat in die visuele teks verskuil word, te ontdek. By wyse van hierdie ontdekkings word dit moontlik om vertolkings wat ongeoorloof is uit te skakel en word hulle só in staat gestel om ingeligte gissings<sup>22</sup> te maak oor die kunswerk se betekenis.

Hierdie wyse waarop die visuele teks dit vir vertolkers moontlik maak om ongeldige interpretasies uit te skakel, gee aanleiding tot die kwessie om te kan verklaar hoe kunstenaars self kreatiewe gissings in hulle werke beproef ten einde leidrade te vestig waarmee hul visueelparate vertolkers kan begelei om ingeligte kreatiewe gissings oor hul werke se metaforiese betekenis te maak. Eco (1990: 53) se onderskeid tussen die *intentio operis* en *intentio auctoris*<sup>23</sup> bied 'n geskikte raamwerk om hierdie

<sup>22</sup> Volgens die Amerikaanse literêre kritikus en opvoedkundige Eric Hirsch (1967: 203) is daar nie vasgestelde reëls waarvolgens daar op 'n betroubare manier gegis kan word nie, maar bestaan daar wél metodes waarmee hierdie gissings bekragtig kan word. Ooreenkomstig met hierdie beskouing neem die metodologiese werksaamheid van vertolking 'n aanvang wanneer vertolkers begin om hulle gissings op die proef te stel en krities beoordeel. Die bevestiging van vertolkers se gissings toon vir Ricoeur (1981: 175) 'n sterker verwantskap met die logika van waarskynlikheid as met dié van empiriese bevestiging, oftewel 'n sterker affiniteit met die logika van onsekerheid en kwalitatiewe waarskynlikheid. Ricoeur (1976) toon dan ook dat daar geen noodsaaklikheid of getuienis bestaan rakende aspekte wat van meerdere of mindere belang geag moet word nie, aangesien die beoordeling van die meriete van belangrikheid op sigself op gissing gebaseer is. Tesame met die prosedures wat met geldigmaking verband hou, bestaan daar egter eweneens die prosedures waarmee die ongeldigheid van bepaalde vertolkings aan die lig gebring word, soortgelyk aan die kriteria van valsifisering wat deur die Weense filosoof en eksponent van die kritiese rasionalisme Karl Popper (1902-1994) aan die hand gedoen word. Hiervolgens word die falsifiseringsrol aan die lig gebring by wyse van teenstrydighede wat deur wedywerende vertolkings meegebring word. Volgens dié kriteria moet 'n vertolking nie alleen waarskynlik wees nie, maar moet dit meer waarskynlik as 'n ander vertolking wees (vgl. Ricoeur 1976: 77). Net soos teorieë van vertolking wat aanvaar dat tekste ruimte laat vir meersinnige vertolking waarvolgens nouliks ooreenstemming bereik kan word oor betekenis wat deur die teks aangemoedig word, argumenteer Eco (1990: 45) dat dit eweneens geldig is om minstens te aanvaar dat daar bepaalde betekenis bestaan wat deur die teks ontmoedig word.

<sup>23</sup> In ooreenstemming met Eco (1990) se *intentio operis* verwys Ricoeur na die *utterance meaning* as die proposisionele inhoud - naamlik die "objektiewe" sy van die betrokke betekenis. Eco se verwysing na die *intentio auctoris* stem andersyds ooreen met Ricoeur se *utterers meaning* wat in die driedelige selfreferensiële betekenis van die sin die illokusie-dimensie van die diskoershandeling en die intensie van herkenning deur die leser, naamlik die subjektiewe sy van die betekenis behels. Die objektiewe sy van diskoers kan op twee verskillende maniere opgeneem word, te wete dit wat bedoel word met (i) die "wat" of (ii) die "waaroor" van die diskoers. Die "wat" van die diskoers behels die "sin" daarvan en die "waaroor" daarvan verwys na die sinspeling wat daarin vervat word (vgl. Ricoeur 1976: 19). Hierdie

verklaring toe te lig. Die *intentio operis* (die intensie van die werk) het betrekking op die letterlike intensionele betekenis wat deur die outeur aan 'n bepaalde stelling toegesê word. Hiermee word daar slegs voorgegee om 'n bepaalde stelling te maak wat uiteraard nie waar is nie. Logies beteken dit dus dat diegene wat veronderstel het dat die betekenis van die stelling ooreenstem met die intensionele betekenis wat deur die outeur daaraan toegesê is, die betrokke stelling verkeerd vertolk het.

Aangesien die visuele kunstenaar se impliserings van betekenis verdeel word in die betekenis van die *intentio operis* (die intensie van die visuele teks, soos wat dit gedenoteer word) en dié van die *intentio auctoris* (die intensie van die teks soos wat dit geïmpliseer word), word 'n teenstrydigheid in die kontekstuele samehang daarvan tot stand gebring. Die kunstenaar benut hierdie teenstrydigheid deur aan die een kant 'n konsep se letterlike intensionele (eksplisiete) betekenis te *denoteer* ten einde *eerstevlak* (naïewe vertolkers) te verlei om hierdie letterlike betekenis as waar te aanvaar. Aan die ander kant gebruik die kunstenaar 'n konsep se metaforiese (implisiete) betekenis in die visuele teks wat by wyse van teenstrydige kontekstuele samehang *geïmpliseer* word. Met hierdie kreatiewe strategie noop kunstenaars eerstevlak vertolkers om die teenstrydigheid in die visuele teks se kontekstuele samehang as valsheid te herken en word hul só daarvan bewus gemaak dat hul nie bloot by die letterlike intensionele standpunt kan volstaan wat gedenoteer word nie. Hiermee benut kunstenaars die teenstrydige konteks in die visuele teks om die “model-vertolkers” van hul werke by verdere interpretasies te betrek en word vertolkers begelei om hul interpretasies vanaf naïewe eerstevlak vertolkers na dié van kritiese tweedevlak vertolkers te verwissel. Hiervolgens maak die kunstenaar kreatiewe gissings van moontlike wyses waarop “model-vertolkers” gelei kan word om eweneens veelvuldige gissings te maak oor die betekenis van metaforiese impliserings in die visuele teks. Op dié manier begelei kunstenaars die vertolkers van die visuele teks om te gis oor die intensie van die werk wat moontlik met die metaforiese intensie van die visuele teks ooreenstem. Hiermee reken kunstenaars op die vertolkers van hul werk se visuele paraatheid om by wyse van opeenvolgende gissings rondom die visuele teks se metaforiese betekenis, interpretasies uit te skakel wat na afloop van hul eerste betragting geblyk het om ongeldig te wees. Derhalwe word hul deur kunstenaars in staat gestel om by wyse van voortgesette kritiese vertolking kreatief mee te werk aan die ontdekking van 'n meer verklarende interpretasie van die teks se metaforiese betekenis.

Uiteenlopende wêreldbeskouings kan meewerk om selfs visueel parate kreatiewe gissings oor kunswerke se meersinnige metaforiese betekenis te versteur. Die bepaling van 'n breë raamwerk waarbinne kunstenaars en vertolkers kreatief aan hierdie diversiteit van wêreldbeskouings gehoor kan gee, is gevolglik 'n saak waarvoor samevattend besin moet word. 'n Sensitiwiteit vir hierdie diversiteit hou ten nouste verband met die metaforiese verbeeldingsvermoëns. Hierdie soort verbeelding berus op kunstenaars en vertolkers se vermoë om nie alleen verbeeldingryke gissings te maak rondom die betekenis van die kunswerk nie, maar ook om hul wêreldbeskouing *plooibaar* te maak en hul kategorisering van belewenis dienoooreenkomstig aan te pas. Lakoff & Johnson (1980: 231) beklemtoon dan ook die volharding, buigbaarheid in wêreldbeskouing en 'n ruim toleransie vir moontlike wanvertolking asook 'n gawe om die regte metafoer te vind ten einde toepaslike gedeeltes van ongedeelde belewenis te kommunikeer, of om op gedeeltes van belewenis te fokus ten aansien

---

onderskeid tussen sin en sinspeling is binne die moderne filosofie deur die Duitse filosoof en wiskundige Gottlob Frege (1848-1925) bekendgestel (vgl. Geach & Black 1970: 56).

van ander betekenis wat andersins onderbeklemtoon word. Die herkenning van die regte metafoor berus uiteraard nouliks op hul eie bekende en banale wêreldbeskouing. In plaas daarvan om voorspelbare gissings te maak oor die uitkoms van metaforiese betekenis wat bloot aan hul eie, selfgesentreerde wêreld voldoen, word kunstenaars en vertolkers se ingeligte gissings juis gekenmerk deur verdraagsaamheid om oor die meriete van vreemde kulture of groeperinge se standpunte te gis asook die buigbaarheid om af te wyk van hul eie bekende wêreldbeskouing.

#### 4.3.2 *Konstruksie: die kreatiewe kruising van kategorieë*

Ten aansien van die mens se voorspelbare neiging om bloot by bekende lewenswêreld te volstaan, bestaan die vraag of die kunstenaar nie moontlik aanvaarde of bekende kategorieë kreatief in hul skepping van visuele metafore kan benut om só 'n meer geskikte visuele “woordeskat” te vind wat juis vertolkers se kreatiewe respons kan ontlok nie. Teenoor taal wat oor 'n stel terme asook oor 'n omvangryke “naamgewing” van objekte en idees beskik, bestaan daar geen sodanige opgelegde grense in die mens se visuele belewenis nie, en is dit die kunstenaar se taak om vanuit 'n grenslose visuele “woordeskat” beelde uit te sonder wat as mees geskik vir die mededeling en signifikasie van inligting kan dien. Een van die kunstenaar se moontlike “werktuie” is om die metafoor aan te wend om aanvaarde of bekende visuele beelde te herkombineer en te manipuleer ten einde nuwe betekenis te konstrueer en sodoende die seggingskrag van die kunswerk te verhoog.<sup>24</sup> Die kunstenaar se aanwending van die metafoor word primêr aan 'n ondersoekende ingesteldheid gekenmerk en het betrekking op die ontdekkende of heuristiese funksie van vergelyking. In hierdie opsig is die grondslag van die vergelyking wat deur kunstenaars voortgebring word dikwels nie vooraf aan hul bekend nie, maar word hul eerder genoodsaak om 'n gissing of hoogstens 'n tentatiewe raming te maak rakende die algemene kruising van kategorieë wat blyk om van belang te wees. Sheffler (1979: 129) beklemtoon die kreatiewe rol van die metaforiese uitdrukking wat op hierdie wyse deur die kunstenaar voortgebring word. In ooreenstemming met hierdie kreatiewe werksaamheid word daar nie bloot 'n rapport van gelyksoortighede tot stand gebring nie, maar word daar eerder 'n gesteldheid geskep waarbinne hierdie gelyksoortighede opnuut as aanwysers kan dien wat deur middel van verdere naspeuring beproef kan word. Die resultaat van sodanige naspeuring word eweneens nie vooraf verseker nie. Sekere verbindings kan byvoorbeeld van krag tot krag gaan, terwyl ander sal wegwyn of bloot tot niet sal gaan. Enige vooruitgang in begrip wat in dié verband gemaak word, is 'n deurbraak, maar nooit 'n uitgemaakte saak nie.

In samehang met die voorlopige raming wat hul maak aangaande die algemene kruising of verbinding van betekenisvelde of kategorieë van betekenis, eksploiteer kunstenaars meermale banale vooropgestelde aspekte van die werklikheid en formuleer hul in hul werke juis betekenis-impliserings wat strydig is met stereotipiese beskouings. Deur middel van hul visueel parate vinding, ontdekking, en uiteindelijke herstrukturering van kategorieë, word die bekende, stereotipiese beskouings van vertolkers telkens verydel. Bethany Johns (1984: 317-318) wys tereg op die ironie dat die kunstenaar daarop aangewese is om 'n cliché te erken as die “suksesverhaal” van kommunikasie. Die werklike ironie is egter dat hierdie “suksesverhaal” juis in samehang met metaforiese strategieë oor 'n ietwat

---

<sup>24</sup> Johns (1984: 293) beskryf die metafoor in hierdie verband as 'n fokusmeganisme wat nie alleen bydra om die mens se belewenis te omvat nie, maar ook om dit te beheers.

rare kreatiewe potensiaal beskik.<sup>25</sup> In hierdie opsig figureer kunstenaars se aanwending van die metafoer as strategie om die absolute banaliteit van geykte kategorieë in 'n totaal nuwe en onvoorspelbare betekenis te herkonstrueer, en dien hierdie herkonstruksie as kragtige kreatiewe strategie om die parameters van vertolkers se geykte beskouings te verskuif.

Ten aansien van hierdie manier waarop kunstenaars 'n totaal nuwe en onvoorspelbare kategorieë van betekenis in hul werke herkonstrueer, ontstaan die vraag hoe die kunswerk op sigself totaal nuwe konnotasies van betekenis kan voortbring wat bestaande assosiasies van betekenis, asook die potensiele reikwydte van bestaande konnotasies van betekenis kan oortref. Dit is belangrik om daarmee rekening te hou dat die enkelvoudige totaliteit van 'n visuele konfigurasie nie tot afsonderlike komponente waaruit dit saamgestel is vereenvoudig word nie. Wanneer die betekenis van artistieke diskoers gekonstrueer word, word die visuele konfigurasie as geheel by hierdie handeling in terme van 'n kumulatiewe, holistiese proses betrek.<sup>26</sup> Vanweë hierdie gesteldheid beskik die visuele teks oor 'n meersinnige karakter en verskil hierdie meersinnigheid van die ambiguïteit<sup>27</sup> wat gepaard gaan met afsonderlike komponente wat deel uitmaak van die algehele beeldkonfigurasie. Die meersinnige karakter van 'n visuele konfigurasie as enkelvoudige totaliteit, is dan ook kenmerkend van komplekse vorme van artistieke diskoers en skep die potensiaal vir die verwesenliking van velerlei konstruksies. Johns (1984: 292) tipeer die basiese grondslag waaruit metafore voortkom gewoon as kulture se gesamentlike of gemeenskaplike bewussyn en begrip van objekte en plekke, naamlik 'n bewussyn en begrip wat met semiotiese konteks verband hou. Max Black (1962: 325) verwys hierna as die *system of associated commonplaces* terwyl Monroe Beardsley (1962: 40) praat van die *potential range of connotations*. Sodanige vorm van begrip word gebaseer op die mens se onderskeiding van die mees toepaslike kenmerke van 'n voorwerp, verskynsel of werklikheid as die basis van herkenning en verdere kommunikasie. Black (1962) bied 'n oorsig van drie basiese beskouings aangaande metafore, naamlik die Vergelykingsteorie<sup>28</sup> die

---

<sup>25</sup> Die Amerikaanse digter Wallace Stevens (1879-1955) tipeer hierdie benutting van 'n geykte werklikheidservaring op paslike wyse wanneer hy sê: "Reality is a cliché from which we escape by metaphor" (Wallace Stevens aangehaal deur Hawkes 1972: 57).

<sup>26</sup> Ricoeur (1981: 175) beklemtoon die gelyksoortige verskynsel in die letterkunde waar 'n teks nie alleen 'n geskrewe vorm van uitdrukking behels nie, maar as werk in terme van 'n enkelvoudige totaliteit figureer wat verwant is aan die selfstandige karakter waaroor 'n kunswerk beskik. As enkelvoudige totaliteit kan 'n literêre werk dus nie gereduseer word tot 'n opeenvolging van sinne wat afsonderlik verstaanbaar is nie.

<sup>27</sup> Dit is uiteraard in alle opsigte moontlik om 'n visuele beeld voort te bring wat op twee verskillende wyses vertolk kan word, soos byvoorbeeld in die geval van die bekende "haas-eend" omskakeling, waar die beeld óf as 'n haas óf as 'n eend vertolk kan word. Die haas-eend omskakeling is egter 'n vorm van visuele *dubbelsinnigheid* wat van die metafoer onderskei moet word (vgl. Heffernan 1985: 176).

<sup>28</sup> Bepaalde leemtes van die Vergelykingsteorie word deur van der Merwe (1990: 73) uitgewys. Hierdie teorie definieer die metafoer as 'n beknopte vergelyking, naamlik as sintakties-onvoltooide of ingekorte similie. 'n Similie is egter 'n volkome letterlike uitdrukking waarin al die woorde hul gebruikelike "ware" betekenis benoem. As sintakties-onvoltooide similie figureer die metafoer hiervolgens dus slegs as 'n onvolledige letterlike uitdrukking. In terme van 'n visuele konfigurasie word die Vergelykingsteorie aangewend om 'n onderliggende analogie of gelyksoortigheid te illustreer. Hierdie aspek kom duidelik na vore in voorbeelde van die similie. Die mees geredelike manier waarop 'n voorwerp of handeling geïllustreer word, is om dit *soos* iets anders, naamlik by wyse van 'n similie te representeer. Hierdie benadering word onder andere aangewend om ingewikkelde of onsigbare fisiese prosesse verder op te helder, of word in sekere gevalle gebruik om regstreekse representasie te sistap in die geval waar die betrokke onderwerp as 'n geheel taboe is. Similie is uit 'n visuele oogpunt die mees regstreekse vorm van die naasmekaarstelling van visuele beelde wat optree as beknopte weergawe van stellings waarop daar uitgebrei kan word by wyse van iets anders wat oor soortgelyke eienskappe beskik (vgl. Johns 1984: 294). Gegewe dat 'n similie uiteindelik slegs herleibaar is na 'n vergelyking, kan daar ooreenkomstig hierdie teorie nie 'n kreatiewe betekenisfunksie aan die metafoer toegeken word nie. Hoewel gelyksoortighede wél bestaan, kan hierdie gelyksoortighede nie op inherente eienskappe gegrond word nie. Lakoff & Johnson (1980: 215) toon dan ook verder dat sodanige gelyksoortighede as gevolg van konseptuele metafore ontstaan en dus as gelyksoortighede van *interaktiewe*, eerder as inherente eienskappe vertolk moet word.

Plaasvervangingsteorie<sup>29</sup> en die Interaksieteorie en steun soos Ricoeur (1981) die Interaksieteorie waarvolgens die metafoor as 'n genererende proses begryp word. Hiervolgens word die metafoor nie bloot vir beskrywende doeleindes aangewend of gebruik om te dien as uitbreiding van 'n bestaande betekenis nie, maar om betekenis te *skep*. Ricoeur (1981: 172) is andersins tereg skepties of die blote toevoeging van die *system of associated commonplaces* tot die semantiese polisemie van woorde, reg laat geskied aan metafore se vermoë om konsepte te verhelder en 'n meedelende rol te speel. Die vraag bestaan verder of die *system of associated commonplaces* nie immers iets is wat reeds gevestig is nie.

Beardsley (1958: 138) se metafoorteorie waarvolgens die rol van logiese absurditeit of die botsing tussen letterlike betekenis binne dieselfde konteks beklemtoon word, bied 'n aansluiting by die visuele kuns waarmee die ware kreatiewe karakter van metaforiese betekenis verder ontleed kan word. Volgens die beginsel van logiese absurditeit word 'n situasie geskep waar die resepteur die keuse gebied word om óf die letterlike betekenis van die subjek en die modifieerder in stand te hou en derhalwe te beslis dat die betrokke betekenis as geheel vals is, óf om 'n nuwe betekenis aan die modifieerder toe te skryf sodat dit as geheel sin maak. Hoewel Beardsley se *potential range of connotations* dit moontlik maak om die begrip vir betekenis uit te brei deur sekondêre betekenis as konnotasies binne die perimeter van volle betekenis in te sluit, bly sy beskouing vir Ricoeur (1981: 173) steeds in gebreke om te verklaar uit watter oord die nuwe betekenis verkry word. In terme van die *potential range of connotations* is die resepteur dus steeds daarop aangewese om die kreatiewe proses van die metafoor aan die nie-kreatiewe aspek van taal te verbind. Beardsley (1962) het dan ook met sy verklaring rondom die sogenaamde *metaphorical twist* (die beginsel waarvolgens primêre betekenisoordrag agterweë gelaat word en sekondêre betekenis as die eintlike betekenis van die metaforiese uitdrukking geïnterpreteer word) hierdie *potential range of connotations* verder aangesuiwer. Hiervolgens betrek Beardsley eienskappe wat nog nie as sodanig aan die reikwydte van konnotasiemoontlikhede in 'n taal verbind kan word nie. Beardsley (1962: 302) toon hiermee dat die metafoor 'n *eienskap* ('n wesenlike of toegeskrewe eienskap) in 'n gewaarwording omskep. Hierdie belangrike gewysigde teorie getuig daarvan dat metafore nie bloot aan 'n potensiële konnotasie gestalte gee nie, maar dit as hoofbestanddeel vestig en dat daar byvoorbeeld aan objekte of situasies 'n nuwe status gegee kan word as elemente van betekenis.

Ricoeur (1981: 173-174) se reaksie op Beardsley se standpunt in hierdie verband bring die wese van die kreatiewe wisselwerking tussen die maker en die vertolker van die metafoor aan die orde. Deur van objekte of dinge te praat wat veronderstel is om tot nog toe steeds nie aangedui te wees nie, is vir Ricoeur om te erken dat die nuwe betekenis wat hieruit voortkom nie vanuit enigiets, allermens nie

---

<sup>29</sup> Volgens die Plaasvervangingsteorie word die metafoor beskou as die resultaat van 'n proses van plaasvervanging waardeur 'n (potensiële) letterlike uitdrukking met 'n metaforiese uitdrukking vervang word op grond van 'n ooreenkoms of analogie van hulle onderskeie betekenis (vgl. van der Merwe 1990: 61). Johns (1984: 309) beskryf die ekwivalente beginsels van metonomie wat in die visuele kuns manifesteer soos volg: "Metonymy [...] will substitute the whole for its highlighted part: sometimes as cause for effect, instrument for agent, agent for act or as [...] 'container' for 'contained': head for mind, and mind for ideas." Die Plaasvervangingsteorie blyk dus om soos die Vergelykingsteorie oor bepaalde leemtes te beskik aangesien daar ook nie in ooreenstemming met hierdie teorie 'n kreatiewe funksie aan die metafoor toegeken kan word nie. Ten einde 'n visuele teks te begryp, is dit noodsaaklik om daarvan "sin te maak", naamlik om die beste algehele verstaanbaarheid vanuit 'n oënskylik-onenige diversiteit voort te bring. Aangesien die kunstenaar se intensie buite bereik van vertolkers is, word hul genoodsaak om 'n konstruksiehandeling te onderneem in die vorm van 'n veronderstelling of gissing wat as uitgangspunt geneem word, ten einde van die kunswerk of metaforiese stelling sin te maak.

vanuit enigiets in die taal ontleen word nie, aangesien die eienskap 'n implisering is van dinge of objekte, en nie as implisering van woorde optree nie. Om te verklaar dat 'n metafoor nie van enigiets ontleen word nie, is vir Ricoeur desgelyks om dit te erken vir wat dit werklik is: naamlik as 'n vlugtige skepping van taal, oftewel 'n *semantiese innovasie* wat nóg as aanwysing, nóg as konnotasie oor 'n reeds-gevestigde status beskik. Hiervolgens kan daar alleen sinvol na semantiese innovasie verwys word wanneer die oogpunt van die hoorder of die leser as uitgangspunt geneem word en die nuttheid van die betekenis wat hieruit te voorskyn kom vanaf die outeur se kant af as die teenhanger van 'n konstruksie deur die leser behandel word. Die proses van uitleg is dus die enigste manier waarop daar toegang tot die proses van skepping verkry kan word.

Die gegewe dat die semantiese innovasie wat voortgebring word nie oor 'n reeds gevestigde status beskik nie, beteken uiteraard dat 'n unieke metaforiese betekenis voortgebring word. Ten aansien van hierdie uniekheid en aangesien die proses van uitleg die enigste manier is waarop toegang tot die proses van skepping verkry kan word, is dit noodsaaklik om te bepaal in welke mate die vertolker se kreatiewe konstruksie van betekenis kan meewerk om meersinnige metaforiese betekenis te reduseer. In aansluiting by hierdie vraag is dit insiggewend om te let op Ricoeur (1981: 174) se standpunt dat die beslissende moment van uitleg geleë is in die konstruksie van 'n netwerk van interaksies wat die konteks wesenlik as uniek saamstel. Die resepteur se aandag word hiermee gevestig op die betekenis-gebeurtenis wat by die kruispunt tussen betekenisvelde voortgebring word. Hierdie konstruksie<sup>30</sup> dien as die medium waarmee al die komponente van 'n visuele konfigurasie wat gesamentlik opgeneem word, uiteindelik sin maak. Alleen op dié manier kan die *metaphorical twist* beide as 'n gebeurtenis en as 'n veelseggende betekenis optree wat uit hierdie konstruksie voortspruit. Bepaalde leidrade wat onder andere deur die konteks meegebring word, dra uiteraard verder daartoe by om die waarskynlikheid van vertolkings te verbreed (vergelyk hoofstuk 4.2). 'n Leidraad dien vir Ricoeur (1981: 175-176) as gids vir 'n bepaalde konstruksie aangesien dit tegelyk 'n vergunning en 'n beperking behels, in dié opsig dat dit onvanpaste konstruksies elimineer en konstruksies veroorloof wat meer betekenis aan dieselfde woorde verleen. In beide gevalle kan een konstruksie as meer waarskynlik, maar nie as meer betroubaar in verhouding tot 'n ander vertolk word nie. Die meer waarskynlike konstruksie is dié een wat enersyds rekening hou met die grootste aantal feite (gegewens) wat deur die teks voorsien word met inbegrip van die potensiele konnotasies wat daarin vervat word, en wat andersyds op 'n kwalitatiewe basis 'n beter sameloop bied tussen die eienskappe wat dit in berekening bring. Beardsley (1958: 144) se uiteensetting van die twee beginsels wat implisiet die kreatiewe uitleg van metaforiese betekenis beheer, bied 'n geskikte basis waarvolgens vertolkers se herkonstruksie van visuele metafore toegelig kan word. Ooreenkomstig *die beginsel van toepaslikheid* word slegs konnotasies wat binne die gebruikerskonteks toepaslik is, geselekteer en in die vertolking betrek. In die geval waar 'n visuele konfigurasie byvoorbeeld vertolk word, word die konnotasiemoontlikhede gaandeweg gereduseer totdat slegs daardie konnotasies staande bly wat binne die konteks bestaansreg verkry. Die beginsel van toepaslikheid word deur 'n tweede beginsel, naamlik die *beginsel van oorvloed* intakt gehou. Hiervolgens moet nie alleen sommige van die

<sup>30</sup> Ricoeur (1981: 174) redeneer dat lesers betrokke is by 'n handeling waar hul die betekenis van 'n teks konstrueer. Hiervolgens verkeer die teks as geskrewe vorm in 'n assimetrie of ongelykmatige verhouding met die leser waarbinne een van die deelgenote as't ware vir beide spreek. Die leser se konstruksie van die teks word genoodsaak aangesien die teks 'n selfstandige gebied van betekenis behels wat nie meer deur die intensie van die outeur in stand gehou word nie. Gegewe dat die teks van hierdie wesenlike ondersteuning van die outeur ontnem word, word die werk as sodanig uitsluitlik aan die leser se vertolking oorgedra.

toepaslike konnotasies nie, maar alle moontlike toepaslike konnotasies in die vertolking betrek word. Die betekenis van die metaforiese uitdrukking wat binne 'n visuele konfigurasie vervat word, behels dus tegelyk alleen wat dit bevoeg is om te beteken, asook al die moontlike betekenis daarvan. Op hierdie manier word kreatiewe interpretasie deur hierdie twee beginsels verseker.

Aangesien die beginsel van toepaslikheid deur die beginsel van oorfloed intact gehou word, impliseer dat bepaalde groeperinge steeds toepaslikheid in hul eie selfgesentreerde lewenswêreld sal vind. Derhalwe is dit noodsaaklik om te bepaal hoe kreatiewe oorkruising van kategorieë die mens bemiddel om die beperkinge van eie gekykte wêreldbeskouings te bowe te kom. Ricoeur (1978b: 74) verwys soos volg na die beperkinge wat deur ideologie voortgebring word: "We have to acknowledge that this schematism, this rationalization, this stereotyping, and all this rhetoric of ideology represent the price to pay for the social efficiency of ideas." De Beer (1984: 155) tipeer die ritualisering en stereotipering wat eie is aan die eensydige solidariteit wat binne die raamwerk van bepaalde groeperinge bestaan tereg as 'n faktor wat kreatiwiteit belemmer en stagnering van uitdrukkings tot die tipiese in die hand werk. In plaas daarvan om aansluiting te vind by die bekende, is kunstenaars en vertolkers daarop aangewese om betrokke te raak by die kreatiewe vinding en herkonstruering van kategorieë. Deur middel van hul uitleg, wat figureer as teenhanger van die kunstenaar se konstruksie, realiseer vertolkers se herkonstruering van kategorieë eweneens in terme van veelvuldige gissings, heroorwegings, en kritiese beoordeling ten einde van die metaforiese stelling sin te maak. Aangesien hul by wyse van die proses van herkonstruering moet afwyk van hul eie wêreldbeskouing, ontdek sensitiewe visueel parate kunstenaars en vertolkers nie alleen nuwe kategorieë nie, maar word hul tegelyk genoop om hul eie gekykte beskouings opnuut aan heroorweging en kritiese beoordeling te onderwerp.

#### 4.3.3 *Kreatiewe weerspreking: die waarskynlikheid van waarheid*

Ten aansien van die wyse waarop konstruksie van kategorieë kan kan ontaard in selfgesentreerde gevestigde beskouings, ontstaan die vraag hoe die kunswerk kan meewerk om die ongeldigheid te impliseer van blote eenstemmigheid met die reikwydte van gevestigde konnotasies en assosiasies, en só kreatiewe respons kan genereer. Beardsley se verklaring van die *metaphorical twist* (vergelyk hoofstuk 4.3.2), bied 'n geldige raamwerk om hierdie vraag te beantwoord. Resepteurs ondersoek die spektrum van latente en aktiewe konnotasies en selekteer daarna die konnotasies wat via die modifieerder van toepassing is, om só deur verbandlegging die betekenis van die uitdrukking te vestig (vgl. Beardsley 1962: 299). Die inisiëring van die metaforiese proses geskied by wyse van opposisie of teenstrydigheid, terwyl die voltooiing daarvan altyd deur middel van ooreenkoms volvoer word. Hierdie gesteldheid beteken dus dat die metaforiese proses enersyds nooit met ooreenkoms begin nie, en andersyds nooit in onsinnige interpretasie mag eindig nie (vgl. Van der Merwe 1990: 158). In die visuele kuns word die metaforiese dialektiek aktief gehou na aanleiding van opponerende visuele beelde binne dieselfde konteks, en sodanige beelde se verset teen versoening met mekaar, asook vanweë die manier waarop hierdie beelde betekenisvolle eenstemmigheid ondermyn. 'n Betekenisvolle kreatiewe uiteinde word gevestig deur 'n nuwe betekenis-ooreenkoms wat in kunswerke geïmpliseer word tussen opponerende visuele beelde wat eenstemmigheid ondermyn.

Weersprekings wat in die metafoer vervat word, word dan ook deur Van der Merwe (1990: 160) as slegs die teenhanger van die ooreenkoms tipeer wat betekenis aan die metafoer verleen.

Die ondermyning van eenstemmigheid deur die nuwe betekenis-ooreenkoms wat tussen opponerende visuele beelde in kunswerke geïmpliseer word, gee aanleiding tot die kwessie om te toon hoe kunstenaars in hul werke kreatief betekenis skep ten einde vertolkers in staat te stel om meer waarskynlike metaforiese interpretasies te ontdek. Dit is belangrik om daarmee rekening te hou dat die skepper van die metafoer 'n veelseggende gesteldheid vestig wat óf onregstreeks selfweersprekend van aard is, of ooglopend vals binne die konteks daarvan aangewend word. Beardsley (1958: 182) toon in dié verband dat konnotasies hiervolgens gevestig word wat beide binne 'n ware of 'n valse verband aan die betrokke onderwerp of voorwerp toegesê kan word. As weersprekingsstrategie benut kunstenaars byvoorbeeld die subtiele *oorbeklemtoning*, oordrywing, of herhaling van visuele beelde wat onder die dekmantel van skyn as onbetwiste waarheid verheerlik word. Vervolgens word hierdie beelde in dieselfde visuele konfigurasie in 'n weersprekende kontekstuele relasie geplaas teenoor ander visuele beelde wat as sydelingse faktor *onderbeklemtoon* word en oënskynlik bloot terloops is, maar wat waarskynlik juis waar kan wees. Hiermee reken kunstenaars op die visueel parate respons (vergelyk hoofstuk 4.2) van kreatiewe implisiete vertolkers om hierdie weersprekende konteks, asook die subtiele onderbeklemtoning en oorbeklemtoning te herken as leidrade wat hul in staat stel om ingeligte gissings (vergelyk hoofstuk 4.3.1) te maak van die implisiete kunstenaar se verskuilde motief. Op hierdie manier maak kunstenaars dit vir die vertolkers van hul werke moontlik om waarskynlike konstruksies voort te bring ten einde moontlike waarhede wat in die kunswerk geïmpliseer word, te ontdek.

Carl Hausman (1986: 164-165) redeneer dat werke as estetiese geheel “gepas” of “geskik” kan wees, nie net wat die werke self betref nie, maar in terme van 'n wêreld wat “buite” dié werke bestaan. Hausman (1986: 165) toon verder dat outonome werke se gepastheid om aspekte oor die wêreld se aard te verbeeld as besondere opvatting van verwysing begryp kan word. Hiervolgens verwys werke na iets wat kreatief in die werk bestem word, wat vertolkers as nuwe verwysing van die werk begryp.<sup>31</sup> Hausman redeneer verder dat hierdie nuwe verwysing as begrensing van betekenis dien wat vertolkers as paslik tot 'n werk beskou. Dié begrensings bring mee dat kwaliteite soos “gepastheid” en “insiggewendheid” aan 'n werk toegesê word, of wanneer dit negatief beoordeel word, toeskrywings uitgelok word wat strydig met hierdie kwaliteite is. Aangesien 'n verwysing *geskep* word, beklemtoon Hausman dat dit uniek is en dus nie ten volle op grond van vooraf-bekende denkbeelde begryp kan word nie.

Hausman redeneer dat 'n unieke ineenskakeling van wisselwerkende dele in kunswerke 'n soortgelyke unieke verwysing onderskei, naamlik 'n verwysing wat aan geen ander unieke versameling van kenmerke of geordende betekenis kan voldoen as wat deur die werk gevorm word nie. As verwysings so grondig met werke se eienskappe of betekenis verbind is, impliseer dit dat

---

<sup>31</sup> Hausman (1986: 165) beklemtoon dat sy bespreking van kunswerke se vermoë om insig te bewerkstellig betrekking het op werke wat van 'n kreatiewe en openbare aard is. Hiermee word egter getoon dat dit nie vereiste is om te aanvaar dat kuns as konsep normatief is en dat 'n werk, tensy dit kreatief is, andersyds nie as “kuns” getipeer behoort te word nie. Die aanname word dus bloot gemaak dat daar sekere kunswerke bestaan wat insig voortbring, hoewel daar ander werke is wat as “kunswerke” tipeer word, maar wat nie as sodanig insig bewerkstellig nie.



sodanige verwysings as dele in 'n groter estetiese geheel moet optree. Hausman (1986: 166) redeneer in hierdie verband dat 'n verwysing in hierdie groter geheel in interaksie met alle ander dele van 'n werk verkeer om betekenis te skep. Verwysings wat betekenis-begrensings afbaken, is dus net verstaanbaar in terme van die bydrae daarvan om betekenis as paslik rakende die geheel te bepaal. Weerstand teen sekere betekenis, en betekenis-begrensings van toepassing op werke, bring mee dat verwysings buite die parameters van die estetiese objek beweeg. In hierdie opsig huiwer verwysing tussen inherensie in 'n estetiese objek en die onafhanklikheid daarvan. Hausman (1986: 167) toon vervolgens dat onvolkome pogings om finale uitleg aan 'n werk te gee, getuig dat 'n unieke verwysing as kern van toepaslikheid optree en as begrensing van uitleg dien.

Kunstenaars se aanwending van waarskynlike waarhede konfronteer vertolkers om kreatief gestalte te gee aan sekondêre vlakke van metaforiese betekenis wat in kunswerke geïmpliseer word. Vertolkers se oorweging van sekondêre betekenisvlakke om só van oënskynlik absurde metaforiese voorstellings sin te maak, bring die relatiewe aard van die kontradiksie wat geskep word na vore en het tot gevolg dat die “absurditeit” 'n nuwe en onverwagse karakter aanneem. Die gronde van die metaforiese verskynsel behels dus logiese opposisie op een vlak, maar tegelyk betekenisvolle samespel of kombinasie op 'n ander vlak.<sup>32</sup> Die kombinasie van botsende kategorieë van betekenis word deur die vertolker omgekeer om só die verskuilde sekondêre betekenis na vore te bring. Hiervolgens word die primêre betekenisoordrag ter syde gestel en word die sekondêre betekenisoordrag as die eintlike betekenis van die metaforiese uiting geïnterpreteer.<sup>33</sup> By wyse van hierdie omkering of *metaphorical twist* (vergelyk hoofstuk 4.3.2) word oënskynlik absurde, botsende kategorieë van betekenis kreatief geïnterpreteer, en kan die uitleg van metaforiese betekenis derhalwe gekarakteriseer word as 'n kreatiewe inisiatief wat deur die vertolker uitgevoer word. Ten einde hulle wêreldbeskouing toepaslik in die interpretasie van kunswerke te laat geld, is dit vir vertolkers noodsaaklik om die dinge en vorme wat met hul belewenis verband hou, sinvol te kan kategoriseer, ten einde die waarskynlikheid van hul interpretasies te beproef. Lakoff & Johnson (1980) se uiteensetting van kondisies waarmee waarheid gekwalifiseer word, bied nie alleen 'n raamwerk waarmee die waarskynlikheid van interpretasies getoets kan word nie, maar is ook 'n wyse waarop vasgestel kan word of hierdie interpretasies gebaseer is op sinvolle kreatiewe interaksie met die kunswerk. Hierdie kondisies word soos volg uiteengesit:

- 'n Interpretasie kan slegs waar wees in relatiewe verhouding tot die een of ander begrip daarvan.
- Begrip omvat altyd menslike kategorisering wat 'n funksie van interaktiewe, eerder as inherente eienskappe is en ook 'n funksie is van dimensies wat uit die mens se belewenis na vore kom.
- Die toepaslikheid van 'n interpretasie bestaan altyd in relatiewe verhouding tot die eienskappe

<sup>32</sup> Hierdie verskynsel word binne linguïstiese verband soos volg deur Beardsley (1962: 299) geskets: “A metaphorical attribution, then, involves two ingredients: a semantical distinction between two levels of meaning, and a logical opposition at one level”.

<sup>33</sup> Van der Merwe (1990: 120) beklemtoon dat die semantiese onus hiermee op die leser geplaas word. Die leser of hoorder moet sin maak van die metaforiese uitdrukking deur aanvanklik die primêre betekenis op die agtergrond te verskuif en daarna die totale spektrum van potensiele en aktiewe konnotasies te oorweeg; deur die konnotasies wat via die modifieerder op die subjek van toepassing is te selekteer, en deur finaal die uitdrukking by wyse van verbandlegging met betekenis te beklee.

wat in die kategorieë na vore gebring word.

- Die kwessie of 'n interpretasie as waar beskou kan word, hang daarvan af of die kategorieë wat aangewend is by die interpretasie pas, en hierdie gesteldheid wissel na gelang van menslike oogmerke en ander aspekte wat met konteks verband hou (Lakoff & Johnson 1980: 165).

Die wyse waarop die waarskynlikheid van interpretasie kreatief beoordeel kan word, impliseer verder dat kunstenaars en vertolkers hul eie opvattinge van “waarheid” kan ondersoek om hul kreatiewe deelgenootskap aan die wêreld van ander kulture of groeperinge te verseker. Aspekte wat deur onderskeie groeperinge as geloofwaardig geag word, is die gevolg van die sosiale werklikheid waarbinne hul hulself bevind, asook van die manier waarop hierdie werklikheid hul belewenis van die fisiese wêreld vorm. Lakoff & Johnson (1980: 146) benadruk die rol wat deur metafore gespeel word in die bepaling van aspekte wat deur onderskeie groeperinge as geloofwaardig geag word. Dié gesteldheid word toegeskryf aan 'n neiging om die sosiale werklikheid in metaforiese terme te begryp, asook aan die feit dat die mens se begrip van die fisiese wêreld deels metafories van aard is. Deur middel van kreatiewe visuele strategieë wat in visuele kunswerke geïnkorporeer word, word die relatiwiteit van waarheid telkens ontbloot. In hul samestelling van die visuele teks antisipeer kunstenaars 'n ideologies-gelade respons en buit hul die vooroordele en partydigheid van vertolkers uit deur hul te verlei om verstrik te raak in moontlike kortsigtige projektering van waarheid. Vir diegene wat oor die objektiwiteit en buigbaarheid beskik om introspektief te besin oor hul eie vooropgestelde projeksies, en tegelyk 'n gebalanseerde ideologie-kritiese roete volg om die vooroordele van ander groeperinge te herken, is hierdie verstrikking egter van 'n kortstondige aard, namate hul telkens die moontlikheid van nuwe, onvoorspelbare dimensies van wêreldbeskouings oorweeg wat deur die visuele teks geïmpliseer word.

#### 4.3.4 *Betekenis-innovasie: die generering van betekenisvernuwende beelding*

Opponerende kategorieë van betekenis wat eenstemmigheid ondermyn om nuwe betekenisoreenkomste te impliseer, is tekenend van die wyse waarop bepaalde konsepte in kunswerke kan meewerk om betekenisvernuwende beelding te genereer. Konsepte moet as geheelsisteme, eerder as afsonderlike denkbeelde begryp word. In dié verband wys Lakoff & Johnson tereg daarop dat konsepte dikwels van 'n metaforiese aard is en tot gevolg het dat een soort of *domein van belewenis*<sup>34</sup> in terme van 'n ander begryp word (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 116). Lakoff & Johnson (1980: 125) toon voorts dat konsepte nie geïsoleer in terme van inherente eienskappe begrens word nie, maar primêr op grond van interaktiewe eienskappe gedefinieer word. Dié beskouing vind aansluiting by Ricoeur (1978a: 80) se standpunt wat die aard van die metafoer verklaar as die gelyktydige samevoeging van, asook die onderskeiding tussen twee verskillende konsepte binne die bestek van een uitdrukking.<sup>35</sup> In terme van hierdie interaktiewe proses word die

<sup>34</sup> 'n *Domein van belewenis* word uit 'n gestruktureerde geheel binne die raamwerk van die individu se belewenis saamgestel en in terme van 'n *ervaringsgestalt* gekonseptualiseer. Sodanige *gestalts* verteenwoordig samehangende samestellings van menslike belewenis in terme van natuurlike dimensies (dele, stadia, oorsake ensomeer) (vgl. Lakoff & Johnson 1980: 117).

<sup>35</sup> Ricoeur (1978a: 80) beskryf hierdie interaktiewe gesteldheid van die metafoer soos volg: “Metaphor holds together within one simple meaning two different missing parts of different contexts of this meaning.” Volgens Ricoeur vooronderstel die aanwending van die metafoer dat daar 'n spanning tussen twee terme in 'n sin gevestig word deur die skending van 'n linguïstiese kode. In die visuele kuns het die metaforiese uiting ten doel om hierdie spanning wat tussen twee konsepte se betekenis gevestig word, te reduseer deur middel van 'n kreatiewe gepastheid van betekenis wat binne die samestel van die kunswerk as geheel geïmpliseer word. Ricoeur (1978a: 156-157) verwys verder na die metafoer as

metafoor nie bloot vir beskrywende doeleindes aangewend of ingespan om op bestaande beskrywende betekenis uit te brei nie, maar om betekenis te skep. Deur ongelyksoortige konsepte in nuwe kategorieë te plaas en in nuwe kontekste te verbind, word daar by wyse van metafore nuwe gelyksoortighede geskep in plaas daarvan om bloot 'n bestaande gelyksoortigheid sigbaar te maak. Hoewel daar deur middel van die jukstaposisie van onvereenselwigbare konsepte 'n ooreenkoms tussen sodanige konsepte bewerkstellig word, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat hierdie aanwending van die metafoor nie die blote plaasvervanging van een beeld met 'n ander behels nie. Hierdie vorm van jukstaposisie verskil dus van die steriliteit en beperkinge van die Plaasvervangingsteorie (vergelyk hoofstuk 4.3.2) en is gegrond op die wyse waarop die betekenis van konsepte as geheelsisteme mekaar wedersyds beïnvloed. Ricoeur (1976: 52) verwys binne linguïstiese verband na die nuwe betekenis wat uit hierdie samevoeging voortspruit as 'n semantiese innovasie (vergelyk hoofstuk 4.3.2) wat oor geen status in 'n reeds gevestigde taal beskik nie. Analogies aan taal, ondergaan betekenis-kategorieë in die visuele kuns deur middel van die aanwending van kreatiewe metaforiese strategieë 'n verandering wat meegebring word deur die verlies aan bekende betekenis en konteks wanneer hierdie betekenis-kategorieë jukstaponeer word om 'n totaal nuwe insig, oftewel 'n betekenisvernuwende beelding voort te bring. Die mens se begrip vir die “resonansie” van betekenis-kategorieë en die visuele impliserings wat in die visuele kuns deur hierdie soort semiotiese proses bewerkstellig word, spruit voort uit wat Johns (1984: 315) as 'n sogenaamde *supercharged metaphor* tipeer. Die ongelyksoortige komponente wat in dié metafoor vervat word, verkeer in wisselwerking en bewerkstellig só 'n dubbele effek, aangesien elke komponent gelade is met 'n eie reeks visuele impliserings en letterlike assosiasies wat as't ware binne 'n visuele konfigurasie weerkaats word.

Die wyse waarop die metafoor as gelyktydige samevoeging van, asook onderskeiding tussen twee verskillende konsepte binne die bestek van een uitdrukking figureer, opper die probleem om te verklaar hoe kunstenaars te werk gaan om hierdie kategorieë aan te wend ten einde vertolkers se kreatiewe respons voort te bring. 'n Geskikte vertrekpunt om hierdie verklaring toe te lig, word vervat in Lakoff & Johnson (1980: 192-193) se standpunt dat metafore die verbeelding en die rede met mekaar verenig om só 'n sintese tussen die objektiewe en subjektiewe ervaring te bewerkstellig.<sup>36</sup> Hierdie sintese word weerspieël in die verbeeldingryke wyse waarop kunstenaars hul werke benut om verwantskappe tussen konsepte te bewerkstellig wat normaalweg nie aan mekaar verwant is nie of totaal ongelyksoortig is. Die metaforiese verskynsel waarvolgens verwantskappe tussen konsepte bewerkstellig word wat normaalweg nie aan mekaar verwant is nie, word deur Goodman (1968: 73) gekarakteriseer as die aanwending van 'n berekende kategorie-verwarring. Deur onvereenselwigbare

---

'n semantiese innovasie wat tegelyk tot die bevestigende orde (nuwe gepastheid) en leksikale orde (paradigmatiese afwyking) behoort. Die betekenis wat hiervolgens na vore tree kan alleenlik by wyse van 'n konstruktiewe vertolking begryp word wat betekenis aan die sin as geheel verleen in dié opsig dat dit voortbou op die polisemie van die metaforiese terme en terselfdertyd daarop uitbrei. Die betekenis wat hieruit voortspruit gaan gepaard met 'n transformasie van die verwysingsdimensie wat die metafoor toerus met die potensiaal om met 'n herbeskrywing van die werklikheid vorendag te kom.

<sup>36</sup> Die Amerikaanse psigiater Albert Rothenberg (1979: 55) gebruik die term *Janusian thinking* om hierdie handeling te tipeer waarvolgens nuwe ooreenkomste gevestig word tussen konsepte wat normaalweg onversoenbaar is. Hierdie term word afgelei van eienskappe wat toegeedig is aan Janus, 'n god uit die Romeinse oudheid wat oor die gawe beskik het om met sy vele gesigte gelyktydig in verskillende rigtings te kyk. Volgens Rothenberg se beskouing behels *Janusian thinking* die kreatiewe vermoë om gelyktydig 'n denkbeeld te vorm van idees, beelde of konsepte wat normaalweg in lynregte teenstelling met mekaar verkeer. Sodanige denke is uiters kompleks, is 'n wesenlike eienskap van kreatiwiteit en fungeer in die breë in alle vorme van kreatiewe prosesse.

konsepte met mekaar in verband te bring, vestig kunstenaars nuwe, tot nog toe onbemerkte betekenisverwantskappe wat deur vorige kategorisering buite rekening gelaat is, of wat nie veroorloof was nie. Hiermee word betekenisvernuwende beelding voortgebring, naamlik 'n kreatiewe herklassifisering van betekenis wat in hul werke geïmpliseer. Op hierdie manier word te kenne gegee dat die visuele teks aanspraak maak op vertolkers se eie herklassifisering van die bestaande werklikheid.

Ten aansien van die berekende kategorie-verwarring wat kunstenaars in hul werke te kenne gee, is dit noodsaaklik om te verklaar hoe vertolkers kreatief daaraan gehoor kan gee ten einde self nuwe interpretasie van visuele betekenis te genereer. As beginsel om kreatief aan die kategorie-verwarring gehoor te gee, is dit uiteraard noodsaaklik dat vertolkers hul eerstevlak vertolking na 'n tweedevlak van kritiese vertolking (vergelyk hoofstuk 4.3.1) sal omskakel ten einde die kategorie-verwarring te herklassifiseer en by wyse van 'n tweede interpretasie reg te stel, om só self nuwe betekenis te genereer. Van der Merwe (1990: 168, 176) verwys binne linguistiese verband na hierdie generering van nuwe betekenis as 'n kreatiewe hermeneutiese sprong wat deur die vertolker van die metafoor uitgevoer word. Hierdie hermeneutiese sprong behels nie alleen die daarstelling van nuwe betekenis nie, maar ook die ontdekking van nuwe verwysingsraamwerke. Visuele beelde wat in samehang met mekaar verenig word om byvoorbeeld te dui op religieuse waardes as betekenis-kategorie, en binne die visuele konfigurasie as geheel gekombineer word met gekommersialiseerde waardes as betekenis-kategorie, skyn vir eerstevlak nuwe vertolkers (vergelyk hoofstuk 4.3.1) om onversoembare kategorieë te wees. Namate hulle egter geleidelik bewus word van sinspelings soos sekere beelde wat oënskynlik toevallig binne die visuele konfigurasie herhaal word, subtiele aksente wat op gelyksoortige fatsoene geplaas word, of nuanses van kleure, lyne en teksture wat hierdie gelyksoortighede en herhaling verder versterk, gelei dit vertolkers om te vorder na tweedevlak kritiese interpretasie. Hiermee word hulle in staat gestel om analogieë tussen hierdie oënskynlike onvereenselwiggbare kategorieë van betekenis te vind en nuwe betekenis te konstrueer en te ontdek. Ten einde die kategorie-verwarring wat deur die kunstenaar bewerkstellig is te oorkom, word vertolkers genoodsaak om kategorieë van visuele beelde wat mekaar voorheen uitgesluit het te herklassifiseer sodat hierdie kategorieë mekaar nou begin insluit. Aangesien kategorieë mekaar egter per definisie uitsluit, behels hierdie herklassifisering inderwaarheid die ontdekking van nuwe kategorieë. Die kreatiewe hermeneutiese sprong wat deur die metaforiese stelling vereis word, omvat verder tegelyk 'n herklassifisering van die kategorieë aan die hand waarvan die bestaande werklikheid aan die vertolker bekend is. Hiervolgens word vertolkers die toeganklikheid verleen om nuwe betekenis tot stand te bring op grond van 'n nuwe werklikheid wat deur hul ontdek word. Johns (1984: 293) toon dat “toeganklikheid” enersyds as beslissende voorwaarde dien tot die konstruksie van 'n visuele metafoor, terwyl 'n handeling van *toe-eiening* andersyds noodsaaklik is vir die “herklassifisering” van visuele beelde. Hiervolgens word toegang tot die betrokke beelde verkry, word die beelde buite normale konteks geneem en word 'n geoorloofde samevoeging van hierdie beelde in 'n nuwe konteks ontwerp.

Vir diegene wat aan die sensitiwiteit of visuele paraatheid ontbreek om analogieë tussen hierdie oënskynlik onvereenselwiggbare kategorieë te herken, of betekenis konstrueer wat bloot op hulle eie ideologieë berus, sal interpretasie immer 'n bron van frustrasie bly en sal die genoeë van ontdekking

onbereikbaar bly. Die vind van gelyksoortighede in oënskynlik onversoerbare kategorieë van betekenis en die betekenisvernuwende beelding wat hiermee gekonstrueer word, ontbloot die gegewe dat wêreldbeskouings nie volkome is nie. Die kategorie-verwarring wat by wyse van visuele metafore voortgebring word, kan uiteraard as strategie gebruik word om eie belange soos dié van politici, die media of advertensiewese te bevorder. 'n Sensitiwiteit en bedagtheid om hierdie nie-estetiese oogmerke te ontbloot vir die dikwels twyfelagtige waardes wat daarin verskuil is, is van groot belang. In weerwil daarvan dat onpartydigheid en billikheid in sosiale aangeleenthede veronderstel is om bo individuele vooroordele uit te styg, bly hierdie vooroordele egter steeds 'n faktor waarmee rekening gehou moet word.

'n Beslissende voorwaarde in die verwesenliking van kreatiewe meersinnige visualiteit wat telkens óf implisiet of eksplisiet in die onderskeie relasionele analyses van hierdie hoofstuk geblyk het, is die delikaat-gekonstrueerde grondslag waarop hierdie openheid van betekenis moet berus ten einde kreatiewe estetiese relasies interaktief te genereer. Hierdie voorwaarde rondom die gekonstrueerde hoedanigheid van meersinnige visualiteit dikteer 'n losmaking van óf die eiesinnige inpalming óf die arbitrêre sameflansing van kunswerke se betekenis. Kreatiewe meersinnige visualiteit se aanspraak op die visuele paraatheid van skeppers en vertolkers om as estetiese deelgenote verbeeldingryk, maar ook oordeelkundig oor die uitkoms van hul skepping of interpretasie te kan gis, is tekenend van die wyse waarop hul aan hierdie gekonstrueerde meersinnigheid gehoor gee. Hiermee word belowende leidrade onderskei van dié wat onbeduidend is, en word die opmerkzaamheid aan die dag gelê om te kan insien wanneer dit wat skynbaar nietig is, juis die kreatiewe spil is waarom alles draai. Die wyse waarop dié verbeeldingryke en gebalanseerde oordeel verder neerslag vind in kunstenaars se ontdekking van geykte kategorieë se rare kreatiewe potensiaal om in nuwe kontekste geherkonstrueer te word, vind weerklank in die manier waarop vertolkers se oordeel en verbeelding eweneens beproef word om net soos kunstenaars betekenis te skep.

Kreatiewe weerspreking wat kulmineer in die “metaphorical twist” waarmee 'n oënskynlik absurde stelling met betekenis bekleed word, skyn opnuut vroeë na vore te bring rondom die spanningsverhouding tussen kuns en waarheid waarna daar aan die begin van hierdie hoofstuk verwys is. Deur egter gelyksoortighede in onversoerbare visuele konsepte te vind en só betekenisvernuwende beelding voort te bring, is dit moontlik om die gegewe te ontbloot dat daar vele alternatiewe interpretasies bestaan. Eerder as 'n soeke na die volkomenheid van interpretasie, word kreatiewe metaforiese beelding gekenmerk deur die strewe om 'n sinvolle sintese tussen die subjektiewe en die objektiewe te vind. Ten einde rekenskap te gee van sodanige sintese, word daar in die volgende hoofstuk besin oor die eiesoortige aard van kennis of insig soos wat dit in die visuele kuns manifesteer, en die wyse waarop kreatiwiteit binne sistemiese verband deur hierdie soort insig beïnvloed word.

## HOOFSTUK 5

### VISUELE TEMATIEK

Hierdie hoofstuk toon eerstens hoe die mensdom se kognitiewe relasie met kunswerke histories verander het en telkens die aard van hul kreatiewe estetiese interaksie beïnvloed het. Vervolgens word daar by wyse van 'n aantal analyses gedemonstreer hoe kunstenaars en vertolkers se kognitiewe relasie met visuele kunswerke, asook hul deelgenootskap aan die lewenswêreld wat in hierdie werke uitgebeeld word, kreatief en interaktief kan realiseer. Die volgende analyses word ter illustrasie betrek:

- Kunstenaars en vertolkers se kreatiewe interaktiewe transformasie, tydens die maak- en vertolkingsproses, van kennis wat in kunswerke geïmpliseer word.
- Ontbrekende skakels of gapings in bestaande kennis wat in kunswerke geïmpliseer word, as impetus vir kunstenaars en vertolkers se interaktiewe, verbeeldingryke vind van toepaslike probleme.
- Die potensiaal van kunstenaars en vertolkers se kreatiewe, interaktiewe relasie om vooropgestelde kennis wat in kunswerke geïmpliseer word, binne 'n raamwerk van 'n estetiese leerproses te herstruktureer.
- Maieutiese leerprosesse in die vestiging van kunstenaars en vertolkers se kreatiewe en interaktiewe estetiese verhouding met kunswerke binne die volgende kategorieë:
  - Kritiese bevraagtekening as etiese evaluering en latente leer, om die her-verwerking en her-opbou van bestaande kennis of insig te bewerkstellig.
  - Die wyse waarop maieutiese leerprosesse beskouings rakende die skyn van die wêreld kan verander ten aansien van die relatiewe van kennis.
  - Die potensiaal van maieutiese leerprosesse om visies van die self en die wêreld ten aansien van die veranderlikheid van menslike begrip te verfyn.
  - Die funksie van visuele maieutiese leerprosesse in imaginêre projeksie om die gepastheid van insig oor die aard van die wêreld te beproef.

Tydens die Klassieke Oudheid was die woord “kuns” (Grieks, *techné*; Latyn *ars*) toegesê aan aktiwiteite wat deur reëls beheers is. As ambag<sup>1</sup> wat volgens voorskrifte aangeleer is, is visuele kuns geskei van intellektuele aktiwiteite van die sewe *artes liberales* (die vrye kunste). Dié afbakening van “ambagtelike” en “vrye kunste” sou voortduur in die Middeleeue waartydens die vrye kunste gekategoriseer is in terme van die *quadrivium*, naamlik die wiskundige wetenskappe (rekenkunde, geometrie, astronomie en musiek), en die *trivium* (dialektiek, spraakkuns en retoriek).<sup>2</sup> Die antieke Griekse en Middeleeuse siening dat visuele kunste onversoenbaar is met die intellektuele dissiplines is in die Renaissance gewysig. Ten aansien van vertrouwe in die waarheid wat sintuiglike persepsie

---

<sup>1</sup> Op grond van 'n beskouing dat visuele kuns bloot 'n ambag is en dus verskil van aktiwiteite wat deur instink en intuïsie beheer word, is visuele kuns geskei van byvoorbeeld musiek en poësie, wat as produkte van goddelike inspirasie geag is (Burgin 1989: 143).

<sup>2</sup> Die *quadrivium* is as beslissend geag vir verkryging van insig in die wêreld, en het ten doel gehad om studente voor te berei in hul vordering in grondbeginsels van suiwer filosofie. Die *trivium* was verder die linguïstiese en logiese voorbereiding wat as wegwysers moes dien tot die vier wiskundige wetenskappe om só die sentrum van die wetenskappe met die filosofie te beklee (Wittkower 1950: 11).

openbaar, is die visuele kunste tot die wetenskappe verhef<sup>3</sup> (vgl. Wittkower 1950: 14). Die Italiaanse skrywer en skilder Giorgio Vasari (1511-1574) se tipering van visuele kuns as intellektuele profesie asook Maniërisme se strydige dogma dat kreatiwiteit aangeleer en gesistematiseer kon word, het die erns van dié era se verbintenis teen die dwang van reëls onder verdenking geplaas.<sup>4</sup> ’n Nuwe era in die wetenskappe is ingelui deur die Britse wetenskaplike Sir Isaac Newton (1643-1727) se formulering van die wette van swaartekrag wat ’n denkerskuiwing meegebring het na ’n omvangryke meganiese sintese van alle natuurlike verskynsels. Namate die eenheid van die wetenskappe in die sewentiende eeu ontbind het, het die wiskundige wetenskappe in die moderne eksakte wetenskappe ontwikkel wat geskei is van die literêre wetenskappe en filosofie. In die agtiende eeu is visuele kuns as meerdere van die wetenskappe beskou op grond van ’n aanname dat skepping in visuele kuns ’n natuurlike gawe is en verhef was bo die alledaagse intellektuele aard van die natuur- en geesteswetenskappe. Benewens die romantiese verheffing van kunstenaars as geniale skeppers is die Renaissance se objektiewe standaarde met subjektiewe maatstawwe vervang, ten aansien van Hume se siening dat objektiewe belewenis onmoontlik is (vgl. Wittkower 1950: 14). Reaksie teen die Verligting se verheffing van naturalisme en rasionalisme in die agtiende eeu, sou die weg berei vir negentiende-eeuse opvattinge van artistieke produksie as uitdrukking van innerlike gevoel.<sup>5</sup>

Beskouings oor outonomie van kuns wat reeds sedert die Renaissance op die voorgrond getree het, het ’n filosofies-kritiese grondslag gevind in Immanuel Kant se *Kritik der Urteilskraft* (1790). Sedert dié rewolusionêre keerpunt aan die einde van die agtiende eeu is kuns in die negentiende eeu volgens eie meriete begryp (Küng 1981: 17-18). Formalistiese aansprake oor kuns se outonomie sou in die tweede helfte van die negentiende eeu momentum kry in die *Art for Art's sake*<sup>6</sup> beginsel (Wittkower 1950: 15). Formalisme het gedurende die tweede dekade van die twintigste eeu prominensie verkry in die standpunte van Clive Bell en Roger Fry. Bell en Fry se aansluiting by denkbearde van die Anglo-Amerikaanse filosoof George E. Moore<sup>7</sup> (1873-1958) het realiseer in ’n aanspraak dat *significant*

<sup>3</sup> Hierdie standpunt teenoor visuele kuns het met dié van die Middeleeue verskil in dié opsig dat die objek uit die innerlike wêreld van kunstenaars se verbeelding losgemaak is en in die “buitewêreld” geplaas is. Dié gesteldheid is volvoer deur ’n afstand tussen subjek en objek vestig - ’n afstand wat tegelyk die “objek” beliggaam en die “subjek” verpersoonlik het. Parallel met ’n vereiste van objektiewe “korrektheid” is verder geredeneer dat die natuur deur die menslike intellek oormeester kon word — naamlik deur ’n intellek wat nie soseer by wyse van uitvinding nie, maar eerder in terme van seleksie en veredeling ’n skoonheid sigbaar kan maak wat andersins nooit in ten volle in die werklikheid moontlik sou wees nie (vgl. Panofsky 1968: 48-51).

<sup>4</sup> Strydige standpunte wat tegelyk as waar beskou is oor probleme rondom “genialiteit en reëls”, sou verder dui op ’n radikale kontras wat só tussen “subjek” en “objek” gevestig is (vgl. Panofsky 1968: 79-80).

<sup>5</sup> Die metafoer van organiese groei was met die einde van die agtiende eeu ’n plaasvervanger vir die rasonale toonbeeld wat geskep is van prosesse wat kuns beheers. Dié beskouing, wat strydig was met die Verligting se opvatting dat ware kennis slegs op empiriese basis via die sintuie verwerf kon word, het aansien verkry op grond van Kant se aanspraak dat kennis en genialiteit aangebore is (vgl. Burgin 1989: 148-150). Op grond van die metafoer van organiese groei wat veral na aanleiding van die Franse filosoof en sosiale kritikus Jean Jacques Rousseau (1712-1778) se invloed prominensie verkry het, is aangevoer dat kunstenaars onafhanklik is van reëls en beredenering, en hul werke voortbring na aanleiding van ’n innerlike drang wat vergelykbaar is met die organiese groei van die natuur (vgl. Burgin 1989: 150).

<sup>6</sup> Hiermee is aangevoer dat kuns direk spreek tot die artistieke sin van oog of oor, sonder om verrydel te word deur emosies soos medelye, liefde, patriotisme ensomeer. Die *Art for Art's sake* beginsel het beide objektiewe en subjektiewe implikasies ingehou. Met dié beginsel is die onafhanklikheid en integriteit van kuns gevrywaar van alle assosiasies wat geblyk het om vreemd te wees aan die kunswerk, en was dit ook kunstenaars se wagwoord waarmee die bestaan van suiwer kuns erken is (vgl. Wittkower 1950: 15).

<sup>7</sup> Bell en Fry se formalistiese standpunt is deels oorgeërf van Moore se morele filosofie waarmee onder andere geredeneer is dat die genoeg wat voortspruit uit aanskoulike objekte gewoon toegeskryf kan word aan die gegewe dat sodanige objekte “op sigself goed” is (Burgin 1989: 31).

*form*<sup>8</sup> aanleiding gee tot “estetiese emosie”).<sup>9</sup> Fry het verder beweer dat kuns van morele verantwoordelikheid onthef is, aangesien kunswerke vry is van noodsaaklikhede in die mens se bestaan (vgl. Wittkower 1950: 16). Die Amerikaanse kritikus Clement Greenberg (1909-1994) het modernisme formuleer as historiese neiging van kunspraktyke na volkome selfreferensiële outonomie wat verkry word deur aandag te gee aan alles wat spesifiek is aan ’n betrokke kunspraktyk, naamlik tradisies, materiale, asook die eiesoortige karakter daarvan in vergelyking met ander kunspraktyke (vgl. Burgin 1989: 29-30). Met dié hoog-modernistiese dogma is kunswerke as onafhanklike draers van estetiese betekenis beskou, ontnem van kontekstuele verbande, en is dit só geïsoleer binne subjektiewe begrensings van die individu se kreatiewe vermoë.

## 5.1 Tematisering in kreatiewe interaktiewe relasies

Ten einde weerstand te bied teen die breuk tussen subjek en objek wat gekulmineer het in die outonomie wat histories aan kunstenaars en hul werke toegedig is, is dit noodsaaklik om rekenskap te gee van die wyse waarop kunstenaars tydens die skeppingsproses in ’n kreatiewe, interaktiewe relasie met hul wordende werke tree ten einde self nuwe insig te verwerf. Eweneens is dit noodsaaklik om te toon hoe die kreatiewe interpretasie daarvan vertolkers leer om op hul gevestigde kennis uit te brei. Wollheim se analise van kunstenaars se tematiseringsproses voorsien ’n geskikte basis waarmee hierdie kwessies toegelig kan word.

Ten einde rekenskap te gee van die manier waarop skilderkuns as kuns beoefen word, is dit vir Richard Wollheim (1987: 18-19) nodig om beskrywings uit te sonder van skilderhandelinge wat aanleiding gee tot kunstenaars se intensies met hul werke.<sup>10</sup> Ter illustrasie rekonstrueer Wollheim (1987: 19-25) ’n hipotetiese skilderproses waarmee hy toon hoe aspekte wat met die skilderhandeling verband hou, naamlik die merk, oppervlak, omranding, oriëntering, motief, en die beeld *getematiseer* word. *Tematisering* word hiermee omskryf as proses waar makers aspekte betrek wat tot nog toe nie as deel van ’n maakproses bedink is nie (aspekte wat dus tot nog toe nie intensioneel was nie), en wat meewerk om toekomstige skilderhandelinge te bepaal.<sup>11</sup> Gegewe verskillende aspekte wat

<sup>8</sup> Bell het redeneer dat slegs *significant form* belangrik is in die beoordeling van kunswerke, en dat representatiewe elemente in ’n werk slegs van waarde is wanneer dit benut word ter ondersteuning van formele verwantskappe tussen visuele elemente in die kunswerk (vgl. Bell 1958: 25-26). Sy formalistiese standpunt word soos volg in ’n definisie van *significant form* vervat: “Therefore when I speak of significant form I mean a combination of lines and colours (counting black and white as colours) that moves me aesthetically” (vgl. Bell 1958: 20).

<sup>9</sup> Hierdie opvatting kan histories nagespeur word na Plato se doktrine waarvolgens aangevoer is dat daar twee wêreldes bestaan, naamlik enersyds ’n wêreld van duistere onvolmaaktheid wat toeganklik is vir menslike sintuie, en andersyds ’n hoëre wêreld van volmaaktheid en lig. In terme van die onvolmaakte wêreld word die mens tot die onordelike en ongepaste medium van diskursiewe redevoering verdoem, terwyl die volmaakte wêreld hierteenoor op visuele wyse oorgedra word as ’n suiwer onbemiddelde verstaanbaarheid, naamlik ’n verstaanbaarheid waarbinne woorde oorbodig is. Die denkbeeld dat daar twee totaal afsonderlike vorme van kommunikasie bestaan, te wete woorde en beelde, en dat laasgenoemde die meer regstreekse vorm van mededeling behels, is via die Neo-Platoniste na die Christelike tradisie oorgedra (vgl. Burgin 1989: 31).

<sup>10</sup> Hiermee word redeneer dat skilderkuns se status as kuns nie bloot bepaal word deur die intensies wat aanleiding gee tot die skilderhandeling nie, maar deur die manier waarop dit gevorm word, en die wyse waarop een intensie aanleiding gee tot ’n ander.

<sup>11</sup> Namate merke in ooreenstemming met dié hipotetiese proses op die oppervlak gevestig word, neem makers dus dié merke in oënskou en bereik skepping só ’n fase waar nie net oppervlak as faktor oorweeg word nie, maar saam met merk as wegwyser van skilderhandelinge dien. Merke wat op sekere areas van ’n oppervlak gevestig word en op sekere afstande vanaf grense of omranding van die oppervlak neerslag vind, lei makers ook om omranding in berekening te bring. Só verenig oorweging van omranding met dié van oppervlak en merk om as aanwyser van ’n skilderhandeling te dien, en word *merk*, *oppervlak* en *omranding* só getematiseer. Teenoor die merk, oppervlak en omranding wat as voorafbestaande aspekte optree rakende die tematisering daarvan, toon Wollheim (1987: 20) dat tematisering in geval



byvoorbeeld in 'n skildery getematiseer word, bestaan daar in kunswerke meer as 'n enkele intensie, en is daar tydens 'n tematiseringsproses tallose momente waar makers se voorlopige intensie realiseer, net om tot niet gemaak te word, óf om hoogstens in getemperde gestalte te manifesteer. Wollheim (1987: 23) tipeer *deletion* as die feit dat so 'n getematiseerde aspek vir die maker oor 'n verwarrende, óf 'n futiele, óf neutrale — óf oor 'n tipiese sinloosheid beskik wat reeds in werke van voorgangers en tydgenote bemerk is. In hierdie opsig raak *deletion* ontslae van aspekte wat eens betekenis gehad het, maar tans blyk om oorbodig te wees, en kom die voortdurende noodsaak vir herskepping van visuele betekenis aan die orde. Kunstenaars is dus tydens skepping by voortdurende self-herdefiniërende handeling en konstante herformulering van visuele probleme betrokke. Dié herformulering berus nie bloot op arbitrêre selektering van probleme nie, maar is eerder geleë in die kreatiewe wyse waarop kunstenaars by wyse van hul vind van toepaslike probleme (vergelyk hoofstuk 5.2) gehoor gee aan gebeurlikhede wat tydens skepping realiseer. Tematisering veronderstel 'n skerpsinnige waarnemingsvermoë (vergelyk hoofstuk 2.6) om fyn onderskeid in 'n getematiseerde aspek te kan tref, en die vaardigheid om delikate verskille in 'n getematiseerde aspek te kan herken.

Aangesien 'n mens se denke en belewenis relatief is, wys John Gilmour (1986: 83) op die noodsaak om die idee dat 'n kreatiewe handeling die werk van 'n individu is, te vervang met die siening dat kunstenaars se kreatiewe handeling 'n transformasie van gevestigde betekenis behels. Gilmour (1986: 90) toon verder dat intensionele strukture wat die kreatiewe proses beheer, in 'n interaktiewe relasie tussen kunstenaars en vertolkers geleë is, en hul gesamentlike betrokkenheid by die sigbare wêreld en verwante kulturele vorme weerspieël.

Ten aansien van die wyse waarop kunstenaars tydens die skeppingsproses nuwe insigte in hul werke genereer, is dit noodsaaklik om te bepaal hoe vertolkers nuwe insig kan verwerf deur 'n naspeuring van kunstenaars se tematisering, ten einde só in kreatiewe relasie met implisiete kunstenaars te tree. Gegewe die veranderende momente in die ontwikkeling van kunstenaars se motiewe, en hul *deletion* van voorafgaande motiewe tydens die skeppingsproses, is dit onwaarskynlik dat vertolkers 'n akkurate rekonstruksie van hierdie proses sal kan maak.<sup>12</sup> Ondanks die onuitvoerbaarheid van volkome rekonstruksies, redeneer Michael Baxandall (1985: 63) dat algemene aannames<sup>13</sup> oor 'n

---

van oriëntering nie by wyse van voorafbestaande aspekte realiseer nie. In dié opsig lei plasing van merke op 'n oppervlak in verhouding tot omranding makers om voorkeur te gee aan 'n sekere oriëntering waarmee een kant bo 'n ander as bokant gereken word om só *oriëntering* te tematiseer sonder dat dit as voorafbestaande aspek optree wat getematiseer word. Namate verdere merke saam met die oppervlak, omranding, en oriëntering oorweeg word en makers bewus word van merke wat in sekere eenhede verenig om as gids te dien tot verdere ontplooiing van 'n skilderhandeling, word 'n *motief* getematiseer. Tematisering van beelde dien as proses wat representasie inlei. Dis in dié verband belangrik om figurasie, wat net 'n eiesoortige vorm van representasie is, van representasie te onderskei. Die maakproses kan verder nie deur oorweging van enkele, en ook nie deur reekse aspekte gelei word wat getematiseer word nie. Hierbenewens is dit nodig dat makers ook sekere uiteindes sal oorweeg wat met 'n getematiseerde eienskap geïmpliseer word. Hiermee word tematisering nagestreef om aan resultate wat hieruit voortspruit betekenis te gee (vgl. Wollheim 1987: 22).

<sup>12</sup> Nieteenstaande die uiters betroubare rekords waarmee sodanige prosesse in sekere gevalle met groot omsigtigheid nagespeur en gedokumenteer is, dien ook dié vorm van naspeuring nouliks as waarborg waarmee 'n volledige rekenskap van die skeppingsproses se verloop, of van die kunstenaar se veranderende intensies gegee kan word. Vergelyk byvoorbeeld Rudolf Arnheim (1962) se omvattende analise van Picasso se *Guernica* (1937) wat gefokus het op Picasso se wysigings aan reekse voorstudies wat dié werk voorafgegaan het, asook verdere analyses van fotografiese data met betrekking tot veranderings wat hierdie werk tydens verskillende ontwikkelingsstadia ondergaan het.

<sup>13</sup> Let in dié verband op 'n mate van ooreenkoms tussen Baxandall (1985: 63) se verwysing na die rol van aannames in rekonstruksies van die maakproses, en die beskouings van Umberto Eco (1990: 58-59), Eric Hirsch (1967: 203) en Paul Ricoeur (1976: 77; 1981: 175) rondom die rol van ingeligte gissing (vergelyk hoofstuk 4.3.1) in die generering en vertolking van artistieke betekenis.

sekere proses bepalend kan wees om rekenskap te gee van motiewe wat met kunswerke geïmpliseer word. Visuele betekenis word volgens Wollheim (1991: 103) in terme van 'n drie faktore bepaal: (a) kunstenaars se geestesgesteldheid, (b) die wyse waarop dit meewerk in die realisering van 'n werk, en (c)parate resepteurs se verwagte belewenis in die vertolking daarvan. Wollheim (1991: 104) redeneer dat dit kunstenaars se belang by skepping van betekenis is om by vertolkers 'n belewenis te vestig wat ooreenstem met 'n geestesgesteldheid, of intensie wat 'n vertrekpunt was met die skepping van die werk. Die oogmerk van interpretasie word deur Wollheim (1984: 243) omskryf as handeling om die betekenis van werke te begryp. Interpretasie as *retrieval*<sup>14</sup> word uitgesonder om hierdie taak te volvoer. Hierteenoor bevraagteken Wollheim die *scrutiny thesis* se geldigheid, waarmee aanvaar word dat die vertolkingshandeling (byvoorbeeld die vertolking van 'n skildery) beperk word tot aspekte wat vertolkers te wete kom deur die blote betragting daarvan.<sup>15</sup> In weerwil van oënskynlike geloofwaardigheid wat dit bied, redeneer Wollheim (1984: 242-243) dat die *scrutiny thesis* nie 'n volledige verklaring van vertolking omvat nie, aangesien hierdie tese onbepaalbaar is wat vertolking van kunswerke betref, en nie rekenskap gee van die wyse waarop persepsie deur kognisie beïnvloed word nie. Die *scrutiny thesis* laat vir Wollheim die belang van *cognitive stock* buite rekening, naamlik die kennis, oortuigings en konseptuele houvas wat in die vertolkingshandeling met die visuele stimulus in verband gebring word. Ten einde kunswerke se betekenis sigbaar te maak, moet vertolkers vir Wollheim (1984: 244) oor 'n parate persepsie beskik en moet hul persepsie deur dié *cognitive stock* gestimuleer en gelei word. Betekenis blyk dus geleë te wees in aanwysings wat deur kunswerke voorgeskryf word, en wat by wyse van dié *cognitive stock* geïdentifiseer kan word. Wollheim (1984: 244) toon verder dat die *scrutiny thesis* se onbepaalbaarheid net in bepaalbaarheid kan toeneem wanneer met vertolkers se *cognitive stock* rekening gehou word. Deur vertolkers se *cognitive stock* in berekening te bring, is dit moontlik om op die beginsels van die *scrutiny thesis* uit te brei.

Wolfgang Iser (1984: 388) toon dat die *cognitive stock* waarna Wollheim verwys nie as vanselfsprekende faktor aan persepsie verbind kan word nie. Ongeag hoe omvangryk dié *cognitive stock* eindelik mag wees, redeneer Iser teenoor Wollheim (1984) se siening dat interaksie tussen *cognitive stock* en persepsie juis onbepaald moet wees om te verseker dat interpretasie bereikbaar sal wees. Die kognitiewe basis van vertolking word só blootgestel aan onbepaaldhede wat nie net definisie te bowe gaan nie, maar die bron word wat vertolking fasiliteer. Ten einde betekenis bloot te lê, word volgens Iser (1984: 388) 'n kreatiewe stukrag vereis wat persepsie en *cognitive stock* ineenskakel om hierdie interaksie te laat realiseer. In verdere repliek op Wollheim (1984) redeneer

---

<sup>14</sup> Wollheim (1984: 243) toon dat kunsteoretici basies verdeeld is oor twee maniere waarop die vertolking van betekenis geskied, naamlik (i) vertolking as *retrieval* (ontsluiting) en (ii) vertolking as *hersiening*. Vertolking as *retrieval* behels hiervolgens aspekte wat as inherent aan die kunswerk beskou kan word en wat deur vertolkers ontdek moet word. Hierteenoor behels vertolking as *hersiening* 'n handeling waarvolgens vertolkers betrokke is by 'n aanvanklike konstruksie en 'n daaropvolgende oplegging van betekenis — te wete 'n betekenis wat opnuut vanaf een tydperk tot 'n ander kan wissel.

<sup>15</sup> Ooreenkomstig met die beginsels van die *scrutiny thesis* word daar eweneens aanvaar dat die vertolkingshandeling in die geval van poësie beperk word tot aspekte wat ervaar word deur die blote lees van opeenvolgende woorde. In die geval waar luisteraars na musiek luister, word daar verder aanvaar dat die vertolkingshandeling beperk word tot aspekte wat te wete gekom word deur slegs na die opeenvolging van note, akkoorde en rustekens te luister wat aan die musiekpartituur voldoen (vgl. Wollheim 1984: 242).

Iser (1984: 388-389) dat daar uiteenlopende vertolkingsraamwerke bestaan wat elk oor verskillende oogmerke beskik en benut word om die onbekende bereikbaar te maak.<sup>16</sup>

In dié verband toon Iser (1984: 398) dat openbaring van betekenis berus op 'n vermoë om ingeligte gissings (vergelyk ook hoofstuk 4.3.1) te maak wat hoogstens vooraf deur 'n sekere vertolkingsraamwerk saamgestel is, maar nie deur dié enkele vertolkingsraamwerk voortgebring word nie. Met dié vertolking word gestruktureerde onbepaaldhede in elke vertolkingsraamwerk geskep wat die intuïsie stimuleer en geleide doen. Onbepaaldhede wat só geskep word, impliseer nie onbeheerste gissings nie, maar dat onbepaaldhede as bewuste beheermeganisme dien om 'n verbeeldingryke sprong te bemiddel wanneer hierdie onbepaaldhede oorbrug moet word. Iser (1984: 389) omskryf vertolking as 'n kognitiewe handeling wat met nie-kognitiewe werklikhede handel: wanneer sekere vertolkings laat vaar word, tree nuwe dualiteite en selfs valshede na vore. In gevalle waar 'n ander vertolking gehandhaaf word, word onbepaalde areas begrens wat oor 'n onbepaalde karakter beskik en word uitbeeldings onderhewig aan vooronderstellinge wat deur elke vertolkingsraamwerk geskep word. In dié opsig dui onbepaaldhede op aspekte wat kennis ontwyk. Hoewel onbepaaldhede deur 'n kognitiewe handeling gevorm word, beskik dit in terme van kennis dus oor 'n onpeilbare karakter. Onbepaaldhede funksioneer só tegelyk as impetus om onduidelikheid wat daarin voorkom uit die weg te ruim en wanneer dit gebeur, word vertolking in 'n skeppende aktiwiteit omskep.<sup>17</sup>

Vertolking blyk dus 'n kognitiewe toe-eiening te wees van 'n ervaring wat deur 'n kreatiewe handeling voortgebring word. Teen dié agtergrond is skepping en vertolking grootliks geskei, maar word dit verbind deur 'n gemeenskaplike strewe om kunswerke in kognitiewe verband te verklaar. Iser (1984: 390) toon dat dié skeiding onderhewig is aan die voorbehoud dat vertolking se uitwerking nooit as vanselfsprekend en as integrale eienskap van die kunswerk self aanvaar kan word nie. Skepping en vertolking kom in opponerende verhouding teen mekaar te staan, maar is ook voortdurend in interaksie. As aktiwiteit geskied skepping relatief onafhanklik, maar is dit onderhewig aan kontekste waarbinne dit gebeur, en word die aard daarvan eindelik ook hierdeur bepaal. Hoewel skepping somtyds begrensings oortref en 'n bespotting kan maak van gevestigde opvattinge, is dit nogtans nie moontlik dat skepping self as geheel vry kan wees van die begrensings wat dit as sulks oortref nie. Iser (1984: 393) tipeer skepping in dié opsig as negatiewe vertolking en toon dat vertolking nooit suiwer kennis behels nie. Die uitleg van iets wat van onbekend na nie-beskikbaar binne bepaalde raamwerke kan wissel, vereis dat vertolking in 'n verbeeldingryke sprong sal realiseer. In dié verband toon Iser (1984: 393) dat vertolking as kognitiewe toe-eiening van die onbereikbare, deur skepping geleide gedoen word.

---

<sup>16</sup> Ten einde sy standpunt te illustreer, verwys Iser (1984: 388-389) na drie vertolkingsmetodes wat binne die Christelike hermeneutiek aan die uitleg van die verskuilde betekenis in die Heilige Skrif gewy is, naamlik: (i) *die hermeneutiek van implisiete betekenis*, wat fokus op die wisselwerking tussen die verborge en begryplike wat op sigself in 'n taal vervat word; (ii) *die hermeneutiek van 'n versmelting van horisonne*, waarvolgens die verlede en die hede as't ware inmeekaargeskuif word en (iii) *die hermeneutiek van voorgevoel*, wat ten doel het om dit wat verswyg word te ontbloot.

<sup>17</sup> Iser (1984: 389) beskryf hierdie kreatiewe funksie van vertolking soos volg: "The vacancy, then, existing within the cognitive act is filled by a concrete vision, which in turn loses all the credentials cognition is able to provide and can appeal only through its forcefulness to spontaneous acceptance. In this respect interpretation is always on the verge of becoming creative, yet the creation brought about is not *ex nihilo* but conditioned by cognition, although paradoxically intended to repair what cognition fails to achieve".

Die onpeilbaarheid van kunstenaars se intensies tydens skepping, lei tot die vraag of kunswerke op sigself kan meewerk om naspeurbare intensies te kenne te gee, ten einde hiermee kreatiewe interpretasie te genereer. Ten einde rekenskap te gee van hierdie vraag, is dit uiteraard noodsaaklik om nie bloot op 'n formalistiese standpunt te volstaan nie. Gilmour (1986: 73) veroordeel formalisme se oordrywing van outonomie in die kreatiewe proses, en toon dat hierdie oordrywing deels geleë is in klem wat op die samestelling van suiwer vorm geplaas word.<sup>18</sup> Die Amerikaanse kunshistorikus David Summers (1986: 308) toon dat kunswerke outonoom word wanneer dit losgemaak word van kunstenaars se intensie. Sodanige losmaking waarvolgens kunstenaars se intensie as onafhanklik van die van die kunswerk voorgehou word, impliseer dus 'n herhaling van formalistiese standpunte. Derhalwe is dit noodsaaklik om wyses te vind waarmee kunswerke se intensionaliteit nie net omskryf word deur dit alleen op grond van inherente eienskappe te oorweeg nie, maar as uitvloeisel van opeenvolgende ontplooiing van elemente in die kunswerk te wees. As vertrekpunt om dié kwessie by te lê, beroep Summers (1986: 310-311) hom op die Latynse woord *intentio*, afgelei van die terme *intendo* en *intendere* wat 'n uitbreiding, uitstrekkings, inspanning of toename beteken. Hiermee toon hy dat *intentio* dui op geestesinspanning of -strewing en dat dié woord 'n gerigtheid, en dus aandag, oplettendheid en sorgvuldigheid impliseer.<sup>19</sup> Summers (1986: 311) redeneer verder dat oplettendheid, en opeenvolging van opmerksame handelinge, verband hou met 'n navolging van temas (of kenmerkende wysigings aan 'n tema) wat in 'n sekere medium, in 'n spesifieke tydperk, en onder bepaalde omstandighede uitgevoer is. Hiermee word getoon dat sodanige histories-spesifieke faktore verbind is aan drie elemente: kenmerke van die visuele beeld, die konteks daarvan, en die spesifieke aanwending van die beeld. Aangesien hierdie elemente slegs 'n ekwivalent van potensiële intensies is, is dit net deels naspeurbaar omdat dit kunswerke histories kan afbaken, maar nie rekenskap kan gee van aspekte wat nie deur konteks begrens word nie.

Pogings om kunstenaars se intensies met hul werke na te speur, word dus verydel aangesien vertolkers genoop word om gissings te hersien oor aspekte wat nie deur die werk se konteks (vergelyk hoofstuk 4.2) begrens word nie, en nie deel is van kunstenaars se naspeurbare *cognitive stock* nie. Deur visuele beelde as kreatiewe strategie in kunswerke te kombineer wat strydig is met die konteks van die werk as geheel, word vertolkers bewus gemaak van hul eie *cognitive stock* se leemtes, genoop om daarvan ontslae te raak en hul vertolking te hersien ten einde só nuwe insig te verwerf. Iser (1978: 129) toon dat kunstenaars dikwels vertolkers se neiging tot “konstruering van

<sup>18</sup> Gilmour (1986) toon verder dat die vryheid wat by wyse van abstraksie verwerf word gevaar loop om betekenis te ondermyn aangesien visuele vorme hiermee losgemaak word van die groter konteks van die mens se bestaan. Die ironie dat formalisme se ietwat misplaaste klem op vorm inderwaarheid tot gevolg het dat die eintlike belang daarvan misken word, word soos volg deur Merleau-Ponty (1964b: 77) verwoord: “It is certainly right to condemn formalism, but it is ordinarily forgotten that its error is not that it esteems form too much, but that it esteems it so little that it detaches it from meaning”.

<sup>19</sup> *Intentio* het byvoorbeeld vir Augustinus verband gehou met aandag wat aan 'n bepaalde aspek gegee word, asook die uitoefening van 'n wilsuiging. Augustinus het byvoorbeeld in sy beskrywing van persepsie die elemente van persepsie onderskei op grond van die gedaante van die objek wat waargeneem word, die werklike gewaarwording wat by wyse van die betrokke sintuig voortgebring word, asook wat hy die *intentio animi* genoem het, te wete die aandag van die bewussyn. Hierdie argument van Augustinus beteken dat aandag altyd deel vorm van persepsie, en dat die mens nie bloot sien nie, maar iets “om 'n sekere rede” of “met 'n sekere doel” betrag. Summers (1986: 310) dui voorts aan dat *intentio* as begrip binne die verband van Augustinus se redevoering ook met *vrye* wil verbind word. Summers (1986: 311) spekuleer dat die konnotasie van wil of *vrye* wil wat aan *intentio* gekoppel word, moontlik 'n beslissende faktor was wat daartoe aanleiding gegee het dat die betekenis van dié term uiteindelik in só 'n mate verbreed het, dat dit teenswoordig as “intensie” met innerlike wesenskap en die oorsprong van 'n handeling geassosieer word. Hierdie eietydse assosiasie wat aan *intentio* as term gekoppel word, word dan ook byvoorbeeld weerspieël in Baxandall (1985: 41) se tipering van die kunswerk as produk van 'n wilsuiging.

ooreenstemming” uitbuit deur ’n kombinerings van teenstrydige visuele stellings, wat juis eenvoudige verenigde vertolking ondermyn (vergelyk byvoorbeeld ook hoofstuk 4.2). Gegewe dat vertolkers se neiging tot “konstruering van ooreenstemming” ondermyn word en strydig is met hul *cognitive stock*, blyk dit dat innoverende kennis wat deur kunswerke geïmpliseer word, nie op gewone kennis berus nie. Dié soort kennis is eerder ’n soort surplus *cognitive stock* wat hulle toerus om kreatiewe projeksies te maak van moontlike vertolkings wat deur kunswerke geïmpliseer word.

## 5.2 Gapings: die vind van toepaslike probleme

Kunstenaars kom dikwels tydens die skeppingsproses voor onvoorspelbare en onbekende probleme te staan. ’n Voortdurende wedywering met die kunswerk-in-wording, hul eie voorkennis, verwagtinge rakende vertolkers se respons, hulle materiale en eie lewenswêreld, bring kunstenaars in wese in konfrontasie met ontbrekende skakels of gapings wat hulself tydens die skeppingsproses moet ontdek. Hoewel die ontdekking van hierdie ontbrekende skakels skynbaar toevallig<sup>20</sup> geskied, verg dit ’n skerpsinnige vermoë (vergelyk hoofstuk 2.6) om die potensiaal van verskuilde kreatiewe moontlikhede in hierdie gapings te vind, en op toepaslike<sup>21</sup> en innoverende wyse in hul werk aan te wend.

Gapings beskik oor dinamiese potensiaal, is uiters aktief en gelei kunstenaars op weg na onvoorspelbare kreatiewe moontlikhede. ’n Kreatiewe ingesteldheid in die visuele kunste impliseer nie noodwendig dat gapings wat deur kunstenaars geëien word as geheel deur hul oorbrug moet word nie. Hoewel kunstenaars as deel van die skeppingsproses verskeie gapings oorbrug is hulle vind en innoverende aanwending van die gapings van groter belang as die vulling daarvan. Kunstenaars se vind en strukturerings van gapings hou ten nouste verband met die wyse waarop hulle hulself verplaas in die rol van implisiete vertolkers ten einde sodoende vertolkers se respons op die vind en vulling van gapings te antisipeer. Hiervolgens word gapings as kreatiewe strategie meermale slegs gedeeltelik gevul om sodoende vir vertolkers as suggestie te dien van velerlei moontlikhede waarvolgens hierdie gapings gevul kan word. In ander gevalle word gapings as deel van ’n kreatiewe inisiatief gladnie gevul nie of word dit juis ooglopend namens vertolkers gevul ten einde hul

---

<sup>20</sup> Nuwe ontdekkings, hetsy op die gebied van die kunste of op enige ander terrein kan voortspruit uit toeval, maar kan streng gesproke nouliks as toevallige ontdekkings tipeer word. Die Britse bakterioloog Sir Alexander Fleming (1881-1955) se bevinding dat ’n *Penicillium* sporelement ’n *staphylococcus* kweking besmet, het byvoorbeeld nie bloot toevallig aanleiding gegee tot die ontdekking van penisillien nie. Toeval genereer kreatiwiteit wanneer die individu na aanleiding van vorige ondervinding besef dat hierdie “toevallige ontdekking” oor verdere moontlikhede beskik. Robert Weisberg (1993: 243) verwys in hierdie verband na die Franse chemikus Louis Pasteur (1822-1895) se gepaste opmerking dat toeval die parate gees bevoordeel.

<sup>21</sup> Die ironie dat die gepaste formulering van ’n probleem of stel van ’n tersaaklike vraag soms juis die mees kreatiewe handeling van die totale skeppingsaktiwiteit mag wees, word soos volg deur die Ierse digter James Stephens (1882-1950) saamgevat: “A well packed question carries its answer on its back as a snail carries its shell” (vgl. Stephens 1920: 68). ’n Soortgelyke beskouing word soos volg deur die Tsjeggiese Gestalt sielkundige Max Wertheimer (1880-1943) beaam: “Often in great discoveries the most important thing is that a certain question is found. Envisaging, putting the productive question is often a more important, often a greater achievement than the solution of a set question” (vgl. Wertheimer 1959: 123). Die volgende uittaling van ’n prominente kreatiewe individu soos die Duits-Amerikaanse fisikus Albert Einstein (1879-1955) in dié verband is besonder insiggewend: “The formulation of a problem is often more important than its solution, which may be merely a matter of mathematical or experimental skill. To raise new questions, new possibilities, or regard old problems from a new angle requires imagination and makes real advance in science” (vgl. Einstein & Infeld, 1938: 83).

voorkennis en verwagtinge omver te werp, te ondermyn of tot 'n val te bring. Die aanwending van gapings kan beskou word as 'n grondliggende element om kreatiewe respons te ontlok. Gapings wat wat nie sinvol deur kunstenaars geëien, ontgin of geskep word nie, kan die gang, sowel as die aard en omvang van vertolkers se response aansienlik belemmer. Gevolglik is dit noodsaaklik dat kunstenaars nie alleen bedag sal wees op die eiening van gapings nie, maar dat hul veral ook oor die skerpsinnigheid sal beskik om die potensiaal van gapings te herken om kreatiewe interpretasie te ontlok en irrelevante interpretasie uit te skakel.

Aangesien vertolkers se voorkennis hul kreatiewe interpretasie kan belemmer, is dit noodsaaklik om te bepaal hoe hulle vind en vulling van toepaslike gapings in kunswerke, kan meewerk om hul kreatiewe response te genereer. Vertolkers se meewerking aan die vulling van gapings bring hul voor die uitdaging te staan om betrokke te raak by 'n samestellende handeling waarvolgens 'n wye verskeidenheid van aspekte in verband gebring en met mekaar verenig word. Analogies aan die beskouing van Iser (1972: 286) wat die vulling van gapings in 'n literêre teks tipeer as die leser se aktiewe generering van ongeskrewe gedeeltes in die teks, beskryf Gadamer (1987: 27-28) interpretasie binne visuele konteks as die “lees” en “ontsyfer” van 'n visuele samestelling. Hiermee word beklemtoon dat die “leesproses” veel meer as die blote uitpluis of oorweging van opeenvolgende nuanses behels en eerder gepaard gaan met die uitvoering van 'n voortdurende hermeneutiese beweging wat gelei word deur 'n antisipering van die geheel en wat finaal vervulling bereik in die individu se verwesenliking van die totale gewaarwording. Hierdie handeling berus op vertolkers se aktiewe uitvoering van 'n *konstruktiewe* aktiwiteit ten einde sinvolle betekenis tot stand te bring. Iser (1989: 259) sonder hierdie hoedanigheid uit as die *aanvulling* wat deur die leser tot die teks toegevoeg word.

Vertolkers se konstruktiewe aktiwiteit behels vervolgens nie alleen die eiening en vulling van hierdie gapings nie, maar is veral geleë in die verbeeldingryke wyse waarop hul vertolking aan die kunswerk verleen deur self nuwe gapings te ontdek en vulling daarvan te genereer om só met 'n eiesoortige kreatiewe aanvulling vorendag te kom. 'n Kreatiewe ingesteldheid impliseer verder dat toepaslike gapings geëien sal word en dat vertolkers oor die bedagtheid, maar ook oor die gereedheid en sensitiwiteit sal beskik om ongestruktureerde gapings wat bloot misleidend is, te onderskei van gapings wat as deel van die kunstenaar se kreatiewe strategie geëien kan word. Hierdie gesteldheid impliseer dat hulle die kunstenaar se motiewe met die gapings op verbeeldingryke wyse sal antisipeer deur hulself te projekteer in die rol van die implisiete kunstenaar om só die strategie met die vinding en vulling van gapings ook vanuit hierdie oogpunt te oorweeg, ten einde by die kreatiewe ontbloting daarvan betrokke te raak.

Aangesien ondeurdagte of ongestruktureerde gapings wat nie sinvol deur kunstenaars in hul werke benut word nie vertolkers se vind van toepaslike gapings kan verhinder, is dit noodsaaklik om vas te stel hoe kunswerke die vinding van toepaslike gapings kan ontlok. Desgelyks is dit noodsaaklik om te bepaal hoe kunswerke op sigself implisiet weerstand kan bied teen vertolkers se selfgesentreerde vind

van gapings. Iser (1972: 286) se ontleding van die virtuele dimensie van literêre tekste bied 'n raamwerk waarmee hierdie kwessie toegelig kan word. Hiermee word getoon dat gapings 'n eiesoortige uitwerking op die verloop van verwagting en retrospeksie, en dus ook op die *Gestalt* van die virtuele dimensie van literêre tekste uitoefen, aangesien die gapings op verskillende wyses gevul word.<sup>22</sup> Eweneens beskik virtuele dimensies van visuele kunswerke oor die potensiaal om op verskeie uiteenlopende wyses te realiseer, en kan geen interpretasieproses die volle potensiaal van die visuele uitbeelding totaal uitput nie, aangesien elke vertolker die gapings op 'n eie manier oorbrug en daar verskeie ander moontlike wyses van oorbrugging op dié wyse uitgesluit word.<sup>23</sup> Oënskynlik-ooglopende gapings in visuele kunswerke se inhoud, dien dikwels as impetus vir vertolkers om hul voorkennis vir die vulling van hierdie gapings in te span. Hierdie klaarblyklike gapings ontlok by vertolkers 'n valse vooruitsig van alwetendheid — asof hulle alreeds die gapings gevul het en hul voorgevoel oor die betrokke onderwerp dus tersaaklik bevestig is. Die voorkoms van skynbaar lukrake of toevallige gapings wat in samehang met ooglopende gapings bloot as terloops in die komposisie van kunswerke versluier word, dien egter vir skerpsinnige vertolkers juis as influistering wat hul aanvanklike alwetendheid onder verdenking plaas. Hierdie versluisde gapings ontlok vooruitskouing en nabetraging namate die wedersyds beperkende en openbarende wisselwerking tussen eksplisiete en implisiete hoedanighede van die kunswerk met mekaar in verband gebring word en vertolkers die relevansie van hulle interpretasies beproef. 'n Wedywering tussen opponerende waardes wat voortgebring word deur implisiete en eksplisiete hoedanighede van die kunswerk se inhoud, dien as stimulus vir sensitiewe vertolkers se vind van toepaslike gapings, asook die ontdekking van die leemtes in hul voorkennis.

Hoewel kunswerke se subtiële nuansering bepaald kan meewerk om die gepaste vulling van gapings te impliseer, kan hierdie subtiliteit juis vir ongevoelige betragters sodanig uitoorlê dat hulle eie ideologieë, voorkennis en verwagtinge bloot as onbetwisbaar bevestig word en gapings dus op onvanpaste wyse gevul word. Onsensitiewe kunstenaars se ideologies-gelade, selfvoldane en voorspelbare strukturering van gapings wat eksklusiewe wyses vir die vulling van hierdie gapings impliseer, se werke ontaard andersins in oppervlakkige vorme van uitdrukking soos verwaterde patriotisme, propagandistiese dwang of bloot in 'n alledaagse sedeles. In hul vind, skep en generering van gapings word makers en vertolkers genoodsaak om kreatief op hulle lewenswêreld uit te brei. Hulle kreatiewe interaksie kan alleen volwaardig realiseer wanneer hul die beperkinge van hul

---

<sup>22</sup> Iser (1989: 34) tipeer vervolgens in hierdie verband literêre kommunikasie as 'n wedersyds beperkende en openbarende interaksie tussen die eksplisiete en implisiete hoedanighede van die teks. Verborge aspekte van die literêre teks dien op hierdie wyse vir lesers as dryfveer tot deelname, maar hierdie deelname word terselfdertyd beheer deur eksplisiete aspekte wat in die teks teenwoordig is. Lesers omskep vervolgens die eksplisiete in die teks namate implisiete hoedanighede daarvan aan die lig gebring word en sodra hul begin om gapings te oorbrug word kommunikasie geïnisieer. Die gapings funksioneer in hierdie opsig as 'n soort spel waarom die leser-tekst verwantskap gesentreer is. Derhalwe stimuleer die gestruktureerde gapings van die teks die proses van begripvorming wat deur die leser uitgevoer word in ooreenstemming met voorwaardes soos neergelê deur die teks.

<sup>23</sup> Opvolgende betragtings van 'n kunswerk genereer nie alleen nuwe gapings nie, maar bied dikwels 'n indruk wat van die eerste verskil. In hierdie opsig kan die kunswerk dus beklee word met 'n veel ryker potensiaal as wat deur 'n enkele betragting voortgebring word. Aspekte waarmee hul reeds vertrouwd is neig om in 'n nuwe gedaante te verskyn, namate vertolkers se aanvanklike interpretasie op innoverende wyse deur kunstenaars se opponerende visuele suggesties weerlê word, of verskillende teenstrydige denkbearde óf heroorweeg óf totaal herroep word. Hierdie aaneenskakeling van opeenvolgende interpretasies wat by wyse van vooruitskouing en nabetraging manifesteer kan as die virtuele dimensie van die visuele samestelling tipeer word.

lewenswêreld kan insien. Kreatiewe vooruitskouing en nabetrugting van gapings wat oorbrug is, noop kunstenaars en vertolkers om onderskeidelik in wedywing te tree met hul eie voorkennis, om af te wyk van hul konvensionele beskouings van die wêreld, opnuut daarvoor te besin en sodoende 'n wêreld te ontdek wat nie voorheen vir hul bewussyn toeganklik was nie.

### 5.3 Die kreatiewe herstrukturering van bestaande kennis

Robin Collingwood (1938: 128-129) huldig die omstrede standpunt dat die *kunstenaar* se kreatiewe skeppingsproses geen nastrewing van voorafbepaalde oogmerke behels nie, en dat hierdie proses verskil van dié van die *vakman* wat volstaan by vooropgestelde planmatige “fabrisering” of tegniese vaardigheid wat onversoenbaar is met kreatiwiteit.<sup>24</sup> Vincent Tomas (1964: 129) steun Collingwood se aanspraak dat 'n kunstenaar se voorkennis logies onmoontlik<sup>25</sup> is, aangesien kunsskepping nie as 'n paradigma van doelbewuste aktiwiteit beskou kan word nie. Die Amerikaanse filosoof V.A. Howard opponeer Collingwood en Tomas se “onvoorsiene kreatiwiteitsteorie” met sy standpunt dat alle vorme van kreatiwiteit wat in kunswerke realiseer nie noodwendig as “onvoorsien” geag kan word nie. Hiermee redeneer Howard (1982: 118) tereg dat skeppingshandelinge wat op probleemoplossing en handvaardighede betrekking het beide binne, sowel as buite die terrein van die kunste 'n kreatiewe karakter kan weerspieël. Die teorie van onvoorsiene kreatiwiteit se dwaling dat kreatiwiteit onversoenbaar is met voorkennis, gee aanleiding tot die vraag om te bepaal onder welke omstandighede voorkennis wél bydra tot kunstenaars se kreatiewe skepping en só vertolkers se verbeeldingryke wisselwerking met hul werke kan bewerkstellig. Jeffrey Maitland (1976: 406-407) plaas met sy repliek op die leemtes van Tomas se denkwysie die aard van kreatiewe skepping in 'n meer relevante perspektief deur sy tipering daarvan enersyds as kunstenaars se dialoog met hulself en hul voorkennis, en andersyds as proses waarmee hulle gehoor gee aan die vereistes wat gestel word deur die kunswerk wat hieruit voortvloei.<sup>26</sup> As alternatief vir die teorie van onvoorsiene kreatiwiteit is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat kreatiewe handeling realiseer in terme van resultate wat beoordeel word. Strydig met die voorstanders van die teorie van onvoorsiene kreatiwiteit se wanopvatting, redeneer Howard (1982: 121) dat die beoordeling van 'n kunswerk as kreatiewe produk nie op kunstenaars se psigologiese gesteldheid betrekking het nie, maar hoogstens impliseer dat daar 'n kreatiewe resultaat by wyse van hul skepping en belewenis voortgebring is. Eerder as 'n handeling wat bloot tot hul voorkennis beperk word, hou kreatiewe skepping verband met gissings wat kunstenaars tydens die skeppingsproses maak oor vertolkers se verwagte respons teenoor hul werk. Deur hulself hiervolgens in die wêreld van andere te beliggaam en 'n visie te vorm van die voorspelbare voorkennis wat deur implisiete vertolkers van hulle werke gekoester word, is dit vir kunstenaars moontlik om versierende kreatiewe implisierings in hul werke te benut waarmee vertolkers geprovokeer word om opnuut te besin oor bestaande kennis wat tot nog toe as onaantasbaar geag is.

---

<sup>24</sup> Die essensie van kunswerke is volgens hierdie denkwysie daarin geleë dat kunstenaars uitdrukking gee aan 'n emosie wat hulle tydens die verloop van die kreatiewe proses ervaar.

<sup>25</sup> Tomas (1964: 129) se sentrale standpunt, naamlik “to create is to originate” beklemtoon in hoofsaak dat die kreatiewe proses noodwendig spontaneïteit, verbeelding en die generering van nuutheid behels, maar dat die voorkoms van hierdie aspekte logies onmoontlik is in die geval waar die kunstenaar se oogmerke met die kunswerk vooruitbepaal word.

<sup>26</sup> 'n Fundamentele probleem met Tomas se denkwysie is vir Maitland (1976: 397) daarin geleë dat dit in gebreke bly om 'n verklaring te bied van die wyse waarop die kunstenaar tydens die skeppingsproses beheer oor die kunswerk uitoefen. Howard karakteriseer hierdie leemte as die kreatiwiteitsparadoks naamlik: “[t]hat the artist both knows and does not know what he is up to, that he directs without foresight and preconception” (vgl. Howard 1982: 118).



'n Onderskeid tussen reëls en strategieë<sup>27</sup> dra by om oorspronklikheid en kreatiwiteit as begrippe te verhelder, aangesien hierdie onderskeid impliseer dat dit noodsaaklik is om 'n begrip van twee soorte oorspronklikheid te vorm. Meyer (1979: 38) onderskei in hierdie verband oorspronklikheid wat geleë is in die reëls wat op die vlak van strategie realiseer en nie die verandering van die reëls nie, maar die skerpsinnige herkenning van nuwe strategieë vir die reëls se verwesenliking behels. In terme van oorspronklikheid in die *uitvinding van nuwe reëls* het Cézanne byvoorbeeld met sy vestiging van 'n dubbelsinnige ruimtestruktuur in sy werk met 'n nuwe opvatting vorendag gekom waarvolgens die tradisionele reëls van perspektief in die Westerse skilderkuns benader is. 'n Kunstenaar se oorspronklikheid op die *vlak van strategie* behels andersins nuwe maniere wat bedink word waarmee binne gevestigde reëls beweeg word of by wyse van gebruikelike voorskrif op 'n eeu-oue tema of tradisie geïmproviseer word.<sup>28</sup> Wanneer hul antisipering van vertolkers se verwagtinge bloot 'n toegewing aan bepaalde groeperinge se smaak en vooroordele behels, kan kunstenaars nouliks enige kreatiewe respons op hul werke genereer. Flint Schier (1991: 152) redeneer in hierdie verband dat kunswerke wat werklik na waarde geag kan word, 'n eie estetiese gemeenskaplikheid skep in 'n konteks waar nuwe verbande en standaarde vir gevestigde opvattinge tot stand gebring word. Die wyse waarop kunstenaars die wêreld deur die oë van andere sien, impliseer ook nie nougesette nakoming van reëls en verwagtinge nie, maar dien eerder as alternatief daarvoor. In plaas daarvan om aan vertolkers se verwagtinge te voldoen, is kunstenaars se kreatiwiteit juis daarin geleë om by wyse van provokerende visuele stellings die relatiwiteit van bestaande kennis in hulle werke te impliseer.

Gegewe die wyse waarop kunstenaars die relatiwiteit van bestaande kennis in kunswerke impliseer, is dit noodsaaklik om te bepaal hoe kunswerke op sigself kan meewerk om die kreatiewe herstrukturering van bedrewe vertolkers se bestaande kennis te bewerkstellig. Patrick Heelan (1985: 45) se standpunt dat alle hermeneutiese prosesse oor 'n tweeledige struktuur beskik wat met die verwerwing of uitdrukking van kennis verband hou, bied 'n raamwerk om hierdie kwessie toe te lig. Heelan (1985: 43) benadruk die noodsaak om daarmee rekening te hou dat alle vorme van persepsie hermeneuties en oorsaaklik van aard is, aangesien persepsie oor die potensiaal beskik om die gepaste strukture in die wêreld te "lees" en om perseptuele opinies van die wêreld te vorm. In dié verband toon Heelan (1985: 44) dat hermeneutiek die voorwaardes en prosesse van die hermeneutiese kringloop omvat wat deur vertolkers benut word om betekenis van literêre tekste en kulturele of historiese verskynsels te interpreteer. Dié proses betrek dus die teenoorstelling van teks of kultuur-

<sup>27</sup> Hoewel *reëls* transpersoonlik is, behels dit begrensings wat intrakultureel van aard is (vgl. Meyer 1979: 21). Reëls bepaal beide die wesenlike middele en die besondere verwante moontlikhede binne (en tussen) sodanige middele wat gesamentlik die keuses beïnvloed wat deur kunstenaars gemaak word. Leonard Meyer toon dat die hoogste, mees omvattende vlak van 'n kunsstyl deur reëls gevestig word. Die wesenlike middele bestaan uit een of meer stelle eenderse elemente wat 'n onderskeibare dimensie van perseptuele belewenis vorm (vgl. Meyer 1979: 21). *Strategieë* behels komposisionele keuses wat gemaak word binne die moontlikhede wat deur die reëls van 'n styl tot stand gebring word. Hoewel daar vir elke besondere styl 'n bepaalde aantal reëls bestaan, is daar 'n onbepaalde aantal moontlike strategieë vir die verwesenliking van sodanige reëls. Vervolgens bestaan daar vir enige stel reëls skynbaar velerlei strategieë wat nooit verwesenlik word nie (vgl. Meyer 1979: 28-29).

<sup>28</sup> In aansluiting by hierdie eiening van nuwe strategieë binne gevestigde kanons redeneer Josephine Miles in haar verwysing na befaamde digters dat hul nie vernuwers nie, maar in werklikheid eerder die handhawers is wat die diepste binne tradisie gewortel is en hul derhalwe des te meer in staat is om die huidige taal tot hul beskikking te benut (vgl. Miles 1976: 11). Desgelyks is dit in byvoorbeeld die skilderkuns juis kunstenaars se handhawing van die historiese tradisie wat aan skilder as dissipline verbind is, wat hul veroorloof om nie alleen die breër omvang van hierdie tradisie te beheers nie, maar ook aan hul die kreatiewe vermoë verleen om nuwighede te ontdek in dit wat deur hul voorgangers begin is en reeds lank gevestig is.

objek saam met 'n voorafgaande domein van betekenis wat deur wenke (in die teks of kultuur-objek, of binne die betrokke konteks daarvan) te kenne gegee word, waarna hierdie betekenis deur die wisselwerking van die dele en geheel, die teks en die konteks op 'n logiese wyse verfyn word. Die proses waarmee perseptuele kennis van die wêreld “opgedoen” of aangeleer word, is vir Heelan (1985: 45) gelyksoortig aan die lees van 'n teks, aangesien die betekenis van hierdie kennis regstreeks aan die leser gelewer word. Die aard van hierdie “leesproses” word soos volg deur Heelan verwoord: “Perception then is a way of ‘reading’ the ‘texts’ that nature (and through science, people) provide; such perceptual ‘texts’ respond to correlative hermeneutical intentions in experienced ‘readers’, or perceivers not merely, like linguistic texts, by directly delivering meaning, but by simultaneously exhibiting the meanings as states of the World.” Heelan beklemtoon dat vertoonbare (of vervulde) betekenis wat deur sodanige tekste voortgebring word, perseptueel van aard is. Aangesien die lees van 'n teks 'n voorbeeld is van 'n hermeneutiese aktiwiteit, redeneer hy verder dat persepsie dus self hermeneuties van aard is. Vervolgens word getoon dat alle hermeneutiese prosesse, hetsy leesprosesse of perseptuele prosesse, oor 'n tweeledige struktuur beskik en met die verwerwing van kennis verband hou. Heelan toon dat “informasie” as term meermale in die filosofiese en psigologiese literatuur misbruik word. Hiermee word die term enersyds gebruik om te dui op die tekens wat gelees word en andersyds op die gedeelde algemene betekenis wat deur 'n bedrewe gemeenskap van lesers aan dié tekens toegesê word. Ten einde hierdie tweeledige struktuur te illustreer, tipeer Heelan die teks of perseptuele “teks” as *information*<sub>1</sub> en onderskei hy dit van *information*<sub>2</sub>, naamlik van die betekenis of inhoud wat daarmee verband hou. In hierdie opsig word getoon dat kennis in die wetenskaplike en filosofiese literatuur dikwels begryp word as die denotasie van 'n teks of teken (*information*<sub>1</sub>) terwyl dit gewoonlik, maar nie altyd nie, ook die een of ander betekenis konnoteer (*information*<sub>2</sub>). Binne die daaglikse bestaan en in die gewone gebruik daarvan denoteer kennis egter 'n betekenis (*information*<sub>2</sub>) terwyl dit soms, maar nie altyd nie, die een of ander teks of teken konnoteer (*information*<sub>1</sub>).

In aansluiting by Michael Polanyi (1964) beklemtoon Heelan (1985: 46) dat 'n mens nie by die waarneming van 'n teks nie, maar by die lees daarvan betrokke is. In terme van 'n lesing (as *information*<sub>1</sub>) verdwyn die fisiese teks van onmiddellike aanskoue, word hoegenaamd geen objektiewe sweem agter gelaat nie en neem die teks 'n nie-objektiewe karakter aan. Heelan tipeer hierdie gesteldheid van die teks as iets wat behoort tot die gesteldheid van die ervare subjek, naamlik as iets wat inderdaad 'n fisiese deel van die beliggaamde kognitiewe subjek word. Hiervolgens word die teks (as *information*<sub>1</sub>) 'n deel van die beliggaamde leser se eiesoortige liggaamlike kennis, naamlik 'n deel van 'n kennisteoretiese sisteem waarvan “resonerende” gesteldhede (*information*<sub>1</sub> gesteldhede) kodeer vir *information*<sub>2</sub>, wat in hierdie geval verband hou met die betekenis soos wat dit gelees word. Heelan (1985: 46) toon verder dat enige *information*<sub>2</sub> sisteem wat deur 'n *information*<sub>1</sub> sisteem ondersteun word, oor die potensiaal beskik om surplus betekenis te genereer wat in die onbepaaldheid van die *information*<sub>1</sub> sisteme, asook in die verskeidenheid kontekste geleë is wat geïnterpreteer kan word.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Hiervolgens sal bepaalde ingeslote aanwysers van betekenis met elke konteks van 'n groter sisteem ooreenstem. In hierdie opsig beklemtoon Heelan dat daar nie noodwendig 'n een-tot-een indeling tussen die gesteldhede van *information*<sub>1</sub> en *information*<sub>2</sub> sisteme is nie, maar dat daar slegs verwantskappe tussen hierdie sisteme bestaan. Die wyse waarop die *information*<sub>1</sub> sisteem benut word, is afhanklik van die konteks wat vir die interpretasie daarvan geselekteer word, en hierdie selektering is afhanklik van die menslike belange van diegene wat dit gebruik, hetsy hul lesers of betragters is.

Ten aansien van sodanige surplus van betekenis is dit noodsaaklik om te besin oor die kreatiewe vermoëns waaroor vertolkers moet beskik om beperkinge van voorkennis wat in kunswerke te kenne gegee word, te ontbloot. Ten einde kreatief te reageer op nuwe verbande en standarde wat kunstenaars in hul werke te kenne gee, is dit noodsaaklik dat vertolkers die onbuigsame patrone van reëls en gevestigde opvattinge sal oortref. Aangesien reëls se patrone soms as vanselfsprekend aanvaar word en by wyse van tradisie en opvoeding geskied, in só 'n mate dat 'n mens nouliks daarvan bewus is, impliseer vertolkers se kreatiewe respons 'n ingeligtheid oor sodanige gevestigde opvattinge en reëls. Hierdie ingeligtheid impliseer ook 'n skerpsinnigheid om kunstenaars se motiewe met valse of strydige kontekste waarin vooropgestelde kennis in kunswerke verskuil word, te herken as uitnodiging om die geldigheid daarvan te bevraagteken en só hul horison te verbreed.

Hoewel dié oortreffing nuwe, meer breedvoerige “reëls” meebring, is nuwigheid wat vertolkers op dié manier by wyse van hul interaksie met kunswerke verwerf nie soseer geleë in hul verwerwing van bykomende inligting nie, maar eerder in die wyse waarop hulle nuwe sienings vorm oor beskikbare gegewens wat in hierdie werke te kenne gegee word. C.A. Van Peursen (1974: 157) tipeer hierdie soort vindingrykheid as 'n leerproses, 'n sensitiwiteit vir probleme, wat bevraagtekening genereer, bydra om die veld van bestaande kennis te begrens en iets van die strukturele beperkinge van gevestigde kennis te ontbloot. Hul interaksie met kunswerke betrek vertolkers by 'n estetiese leerproses, by 'n herstrukturering van bestaande kennis. Estetiese leerprosesse wat 'n herstrukturering van bestaande kennis bemiddel, word nouliks tot suiwer vorme van kennis en bewussynsprosesse beperk. Van Peursen (1974: 157) toon in hierdie verband dat sodanige prosesse aangevul word deur faktore soos emosionele betrokkenheid by die probleem as geheel, praktiese oordeel, en 'n aanvoeling vir die relatiewe aard van die huidige stand van sake.

Estetiese leerprosesse se rol in kunstenaars en vertolkers se herstrukturering van voorkennis, opper die verdere kwessieom rekenskap te gee van die manier waarop hierdie leerprosesse die herstrukturering van hul lewenswêreld moontlik maak. Kreatiewe individue demonstreer by wyse van hulle persoonlike tussenkoms dat die simbole wat tot 'n groep of kultuur behoort nie tydloos is nie, maar binne die raamwerk van 'n estetiese leerproses herskep kan word.<sup>30</sup> Die mees fundamentele vorm van estetiese leer waarmee simbole herskep word, is nie op die transformasie van bepaalde simbole toegespits nie, maar behels die transformasie van 'n regulerende sisteem van simbole as geheel. Van Peursen (1974: 153-154) tipeer in hierdie verband die mees verhewe en tipies-menslike leeraktiwiteit as 'n vorm van leer waarmee 'n gevestigde stelsel as problematies ontbloot word. Hiermee word vindingrykheid gevestig deur alternatiewe stelsels wat nie net gevestigde simbole nie, maar ook oënskynlik-volkome reëls as problematies ontbloot. Nuwe reëls vereis vindingrykheid. Reëls kan egter nooit totaal nuut wees nie aangesien die herstrukturering van reëls gepaard gaan met kontinuïteit en die herkenning van die bekende. Ou reëls is dikwels onbuigsam — in só 'n mate dat dit sosiale groeperinge of volke se lewensbeskouing verstar. Vindingrykheid realiseer nóg in

---

<sup>30</sup> As voorwerpe vir gebruik, gewysers vir oriëntering, en werktuie vir transformasie, redeneer Van Peursen (1974: 153) dat simbole verteenwoordigend is van verskeie wyses van verkeer tussen mense, die oriëntering van die mens se bestaan, die ordening van die samelewing, asook die tegnologiese bemoeiing met die natuur. Op dié manier word die mens se taak rondom die transformasie van die wêreld by wyse van simbole volvoer wat op sigself die neerslag van reëls is. Kortom vertoon al die mens se werksaamhede dus sekere reëls wat as waarborg dien vir afsonderlike simboliese handelinge.

wetteloosheid nóg in suiwer irrasionele impuls. Slegs 'n vernuwing wat doeltreffend is en waarmee iets binne die sosiale, artistieke, of wetenskaplike gebied bereik kan word, kan waarlik vindingryk wees.<sup>31</sup> Op grond van die manier waarop vernuwing funksioneer, kan daar bepaal word of sodanige vernuwing 'n herstrukturering van reëls sal voortbring of nie.

## 5.4 Maieutiese leerprosesse

### 5.4.1 Kritiese bevraagtekening as latente estetiese leerprosesse

Aangesien 'n herstrukturering van kennis en reëls wat deur beoordeling aan die lig gebring word, 'n handeling impliseer waarmee bestaande kennis bevraagteken word, is dit belangrik om te kan verklaar hoe kunswerke as werktuie dien om kreatiewe bevraagtekening te ontlok, en die mens probeer om self raaiselagtige vraagstukke te ontdek. Ten einde dié vraag toe te lig, is dit noodsaaklik om te besin oor die rol wat Sokratiese beredenering as maieutiese leerproses in kunswerke vervul. Sokratiese beredenering begin by die mededeling van 'n sienswyse wat daarna aan logiese beoordeling onderwerp word. Hierdie beredenering beweeg tussen die pole wat deur die oorspronklike sienswyse voortgebring word, asook die beperkinge wat deur beoordeling ontbloot word, om só 'n hersiene begrip van die betrokke onderwerp voort te bring. Hoewel hierdie proses van selfondersoek verwyderd blyk te wees van dié van die kunstenaar en daar oënskynlik ook geen regstreekse getuienis van hierdie proses in visuele kunswerke bestaan nie, beskik visuele kunswerke oor die potensiaal om meersinnige betekenis te impliseer en om verdere denke te ontlok. Gilmour (1986: 13) gebruik die term “overdetermination of meaning” om kunswerke te tipeer wat veelvuldige assosiasies kan voortbring en vertolkers met raaiselagtighede konfronteer. Anders as die filosoof se akkurate formulering waarmee meersinnigheid geminimaliseer word, skyn visuele kunstenaars eerder om belang te hê by die doeltreffendheid van visuele beelde, en om weinig ag te slaan op self-kritiese beredenering of noukeurige uitdrukking van betekenis. Gilmour (1986: 14) beklemtoon egter tereg dat hierdie oënskynlike verskil tussen die kunswerk en dialektiese beredenering berus op 'n misleidende verdeling tussen kognisie en gevoel. Hierteenoor word getoon dat sommige dialektiese elemente wél in die kunswerk neerslag vind. Hoewel visuele prosesse net soms verbale middele implementeer, redeneer Gilmour (1986: 15) dat hierdie prosesse wél stadia van dialektiese ontwikkeling weerspieël. In hierdie opsig word getoon dat dié prosesmatige stadia van dialektiese ontwikkeling sigbaar is in kunstenaars se voorbereiding wat benut word om hul visie te verfyn.<sup>32</sup> Kondensasie se potensiaal om kreatiewe uitbreiding van betekenis te skep, onderskei kunswerke van handvaardigheid (Gilmour 1986: 16) en beskik oor 'n intensiteit wat langdurige nabetrugting ontlok,

---

<sup>31</sup> Van Peursen (1974: 154-156) onderskei in dié verband tussen (i) vindingrykheid wat bloot as grensgeval beskou kan word en (ii) vindingrykheid waarmee twee reeds bestaande stelsels van reëls wat nie wedersyds op mekaar betrekking het nie, met mekaar verbind word. In die eerste geval kan 'n nuwe stelsel die ou stelsel van reëls as 'n probleem voorhou, en kan dit inderdaad bo en buite die beperkinge van die ou stelsel beweeg, maar nogtans daarna bloot binne die ou stelsel ingesluit word. In teenstelling hiermee word ware kreatiwiteit voortgebring wanneer 'n ooreenstemming bemerk word tussen twee stelsels van reëls wat uitermate van mekaar verskil. Hiermee word dit moontlik om te toon dat die probleem wat toekomstig ontleed moet word as 'n element in albei stelsels aangetref kan word. Só word 'n breër veld bekom waarbinne die reëls van toepassing is en word die oplossing van die onderhawige probleem, asook die skepping van nuwe reëls voortgebring.

<sup>32</sup> Sodanige artistieke dialektiese prosesse, is byvoorbeeld sigbaar in Picasso se vele voorstudies vir sy finale weergawe van *Guernica*, en dien as voorbeeld van veranderinge wat kunstenaars aan hul werk aanbring, maar wat nie regstreeks in die voltooië weergawe sigbaar is nie. Daar is dus 'n soort visuele dialektiek agter Picasso se weergawe van *Guernica* geleë. Rudolf Arnheim (1962) se studie *The genesis of a painting: Picasso's Guernica* bied 'n puik uiteensetting van die wyse waarop hierdie soort visuele dialektiese prosesse manifesteer.

vertolkers aanspoor om aktief aan die dialektiese proses deel te neem, en deur bemiddeling van kunstenaars en hul werk 'n weg tot selfbegrip gebied te word.

Die kompleksiteit van betekenisimpliserings wat deur kunswerke se “overdetermination of meaning” voortgebring word, asook die feit dat hierdie impliserings nie noodwendig dié van die kunstenaar is nie, maak dit noodsaaklik om te kan verklaar hoe kunstenaars in só 'n opset bevragekening benut en vertolkers aanspoor om hul vooropgestelde kennis te bowe te kom. Die rol wat die kunstenaar deur middel van Sokratiese bevragekening as 'n soort leermeester vervul, bied 'n sleutel om hierdie vraag toe te lig. By wyse van hierdie soort bevragekening word 'n onderwerp vanuit die konteks van reeds-geformuleerde beskouings ondersoek. Gilmour (1986: 13) toon in dié verband dat die onderwerp dus nie op 'n afstand, as deel van die objektiewe werklikheid behandel word nie, maar uit die alledaagse bestaan geneem word. Kunstenaars kom voortdurend tydens die maakproses te staan teenoor onvoorsiene visuele impliserings van betekenis wat in hul werke tot wording kom en hul eie kritiese bevragekening ontlok. Hiervolgens word hul in staat gestel om 'n selfbesef rondom hul eie opinies te verwerf. Dié proses gee verder aanleiding tot introspeksie oor hierdie opinies, asook die konstante hersiening, korrigering en aanpassing van opinies wat in hul werke tot wording kom, maar veral ook hul herbesinning oor eie opinies. Deur die visuele impliserings van betekenis wat hul maak teenoor duidelike alternatiewe te laat uitstaan, bring Sokratiese oordenking kunstenaars se eie vooronderstellinge na vore. Hiervolgens word hul voortydige, impulsiewe skepping van betekenis wat tydens die skeppingsproses in hul werke neerslag vind, beoordeel en lei hierdie beoordeling tot hulle verskerpte bewussyn vir die kompleksiteit van die wêreld. Die wyse waarop onvanpaste, irrelevante impliserings van betekenis rondom bestaande kennis tydens die maakproses hul eie bevragekening ontlok, dien eweneens vir sensitiewe kunstenaars as impetus om hierdie impliserings deels as kreatiewe strategie in hul werke te benut. In hierdie opsig vervul die kunstenaar 'n soort maieutiese rol binne 'n estetiese leerproses wat bevragekening by vertolkers ontlok. Dit is insiggewend dat Sokrates as toonbeeld van 'n befaamde leermeester, juis ag geslaan het op die estetiese hoedanigheid van onderrig en leer. Sokrates het sy taak as leermeester soortgelyk aan dié van 'n vroedvrou beskou.<sup>33</sup> Buiten geboortepyne wat natuurlikerwys by leerders ontstaan, word geredeneer dat die leermeester as vroedvrou genoodsaak word om dié pyne aan te help deur leerders met bevragekening as induksie-strategie bewus te maak van hul gewoon-waarneembare belewenis en veronderstellinge se beperkinge. Deur toepaslike vrae te formuleer, het die leermeester ten doel om leerders in staat te stel om self vrae te formuleer. Kupfer (1983: 11) beklemtoon dat die verloskundige by 'n leerder se gewone lewe moet begin, aangesien idees hier in medewerking met die leermeester gebore word. Die kognitiewe begrip wat hiervolgens deur die leermeester gesuggereer word, word verder as 'n soort latente estetiese leer tipeer wat verband hou met die ononwaarneembare van die intellek en ook verweef is in die meer ooglopende bestaan van die sintuie. Sodanige leer behels 'n soort aanskoue “deur” die objekte van sintuiglike belewenis om só insig te verkry in nie-sintuiglike relasies wat daarmee verband hou. In terme van Sokrates se beskouing is dit 'n leermeester se taak om kennis wat tot nog toe implisiet was, eksplisiet te maak. Só

---

<sup>33</sup> Sokrates wys in die volgende uittaling daarop dat die taak van die leermeester moeiliker is as dié van 'n vroedvrou: “[W]omen do not, like my patients, bring forth at one time real children and at another mere images which it is difficult to distinguish from the real” (Sokrates aangehaal deur Kupfer 1983: 11). Alvorens andere genooi kan word om die leerder se intellektuele nalatenskap na waarde te skat, moet die leermeester dus eers bystand verleen met die geboorte, wat moontlik kan noodsaak om geboortepyne aan te help.

word die leerder begelei om op 'n verborge bewustheid te let. Om dié rede verwys Sokrates na leer as *re-cognising* (die her-kenning van begrip) by wyse van herbesinning wat aktiewe inspanning vereis. Kupfer (1983: 12) toon in dié verband dat die leermeester leerders só bemiddel om kennis van die self te verwerf.

Die kunswerk laatvertolkers die wêreld deur die oë van andere sien. As deel van hulle kreatiewe strategie antisipeer kunstenaars implisiete vertolkers se voorspelbare respons wat kan voortspruit uit betekenis wat met die kunswerk geïmpliseer word. Hier speel kunstenaars se kreatiewe vind van toepaslike probleme (vergelyk hoofstuk 5.2) die rol om geskikte, toepaslike visuele betekenisimpliserings te vind wat juis op die mens se bestaande kennis berus. In hierdie opsig word ontoereikende visuele suggestie wat as onaantasbare bestaande kennis verkondig word, as kreatiewe inisiatief deur kunstenaars uitgebuit ten einde vertolkers se vereenselwiging met met hierdie impliserings te ontlok. In plaas daarvan om hierby te volstaan, word kunstenaars se kreatiewe strategieë gekenmerk aan die wyse waarop hul hierdie suggesties van betekenis met oënskynlik onvanpaste, irrelevante impliserings kombineer om vertolkers se bevraagtekening te ontlok. Hiermee sinspeel kunstenaars op die ontoereikendheid, banaliteit of voorspelbaarheid van die mens se passiewe verstandelike begrip van ervarings wat tot nog toe as alfa en omega aanvaar is. Deur met hierdie kreatiewe induksie-strategie die obstruksies van vertolkers se bestaande kennis met bevraagtekening aan te help, probeer kunstenaars die vertolkers van hul werke om die kunswerk as geheel saam met dié ander moontlikhede te oorweeg ten einde 'n herstrukturering van hulle gevestigde kennis te bewerkstellig.

Gegewe die wyse waarop kunstenaars hulle werke benut en vertolkers bemiddel om by die herstrukturering van hul bestaande kennis betrokke te raak, is dit belangrik om te toon hoe vertolkers op grond van bevraagtekening met só 'n herstrukturering nuwe insigte genereer. Martin Heidegger (1967: 73) tipeer hierdie herstrukturering van bestaande kennis as 'n egte leerproses, en karakteriseer leermeester en leerder se rolle in dié proses soos volg: "Teaching corresponds to *this* learning. Teaching is a giving, an offering; but what is offered in teaching is not the learnable, for the student is merely instructed to take for himself what he already has. True learning only occurs where the taking of what one already has is a self-giving and is experienced as such [...]. The most difficult learning is to come to know all the way what we already know." Dit is belangrik dat leer in terme van Heidegger se standpunt nie slegs 'n *self-giving* is nie, maar dat dit ook só *ervaar* word. Wanneer die leerproses in visuele kuns as *self-giving* ervaar word, beteken dit dus dat dié proses aan 'n estetiese hoedanigheid sou ontbreek indien die implisiete kunstenaar se idees gewoon as evangelie aanvaar word. Vertolkers moet dus oor die opmerkzaamheid en sensitiwiteit beskik om die "onvanpaste", "irrelevante" of sydelingse stellings wat in die kunswerk geïmpliseer word, te kan sien as die implisiete kunstenaar se uitdaging om by wyse van *self-giving* die geldigheid van hul bestaande kennis te bevraagteken. Deur die wêreld deur die oë van die implisiete kunstenaar te sien, en 'n peiling te maak van die kunstenaar se verskuilde motiewe wat by wyse van die kunswerk geïmpliseer word, word vertolkers se latente kreatiewe vermoë ontsluit. Hiermee word die passiewe verstandelike begrip van hul eie ervarings uit die verlede "gekonsolideer" met die belewenis wat hul teenswoordig in die kunswerk ervaar en word begrip, en die moontlikheid gegeneer om kreatiewe vertolking aan die kunswerk te gee.

Vertolkers se kreatiewe respons op bevragekening wat deur die kunswerk geïmpliseer word, vereis 'n buigbaarheid om hul belewenis en gevestigde veronderstellinge, deur hersiene bevragekening te heroorweeg. In hul worsteling om vrae rondom onsekerhede te formuleer, word vertolkers 'n kykie gebied op die rede waarom hul 'n sekere kwessie tot nog toe nie kon begryp nie. Kupfer (1983: 15-16) toon dat bevragekening só idees voortbring wat bestaande denke oortref en vele vertolkings bewerkstellig. Vertolkers word só gelei om nie net 'n meer volledige beskouing van die wêreld te verkry nie, maar om uitdrukking te gee aan hul verhouding met hulself. In 'n neutedop behels hul leerproses 'n sensitiwiteit vir probleme, die vermoë om paslike vrae te kan herken, en 'n buigbaarheid om die leemtes van hul voorkennis te bevrageken om só bestaande reëls te kan herstruktureer.<sup>34</sup>

Kunstenaars en vertolkers se uiteenlopende wêreldbeskoulike standpunte, asook dié wat by wyse van die kunswerk geïmpliseer word, dui op die noodsaak om voorwaardes te bepaal waarvolgens hierdie standpunte kan meewerk om bevragekening te genereer ten einde só hul kreatiewe estetiese interaksie te verseker. 'n Beslissende voorwaarde in hierdie verband, is uiteraard dat bevragekening nie bloot tot 'n kompromis sal lei nie, maar dat kunstenaars in hul werk, en in antisipering van implisiete vertolkers se bevragekening, genoeg ruimte sal laat om hul eie standpunte met dié van vertolkers te sintetiseer. Dit is ook nodig dat vertolkers in antisipering van 'n implisiete kunstenaar se motief met bevragekening, nie by hul ideologies-gelade standpunte sal bly nie, maar hul standpunte saam met dié van die kunstenaar sal oorweeg.<sup>35</sup> Kunstenaars en vertolkers se buigbaarheid om te besef wanneer 'n wysiging of opsegging van hul standpunte wél noodsaaklik is, is ewe belangrik.

#### 5.4.2 *Die relatiewiteit van visuele kennis*

Met die subjektiwiteit van standpunte wat binne die raamwerk van kritiese bevragekening kan realiseer, bestaan die vraag of hierdie subjektiwiteit nie gevaar loop om die kunstenaar se strewe na ware en kreatiewe interaksie met die vertolkers van hul werke te belemmer nie. Heidegger (1971: 71) se verwysing na die kunswerk as “[t]he becoming and happening of truth” bied 'n sleutel tot die verklaring van hierdie vraagstuk. Hoewel waarheid met objektiwiteit ge-assosieer word en oënskynlik verwyderd is van kunstenaars se belang by ekspressie, gaan Heidegger nie hiermee

---

<sup>34</sup> Van Peursen (1973: 157) toon dat bevragekening op sigself bydra om die gebied van beskikbare kennis af te baken, en spesifiek meewerk om strukturele beperkinge van só 'n gebied te openbaar, en met 'n herstrukturering van reëls vorendag te kom. Deur self paslike vrae te formuleer, verkry vertolkers insig in latente kennis wat hul tot dusver ontwyk het. Die resultate wat deur bevragekening of etiese evaluering voorgebring word, openbaar vir van Peursen (1974: 230) 'n blik op die “onmoontlikheid” van bepaalde gebeure of situasies. Hierdie blik op 'n “eties onmoontlike wêreld” ontlok vindingrykheid om nuwe koers aan die denke te gee en nuwe moontlikhede te ontdek.

<sup>35</sup> Kupfer (1983: 35) redeneer dat die sintese van opponerende standpunte die beperkinge van 'n kompromis op twee verwante estetiese vlakke te bowe kom, naamlik dat dit enersyds die heroorweging van bestaande opvattinge, en andersyds die verwesenliking van 'n meer inklusiewe gesteldheid tot gevolg het. Die herverwerking en hersamestelling van die oorspronklike materiaal wat met die estetiese belewenis gepaard gaan, bring hiervolgens 'n geheel voort waarbinne die aanvanklike teenstellings wat in hierdie materiaal aanwesig was op 'n veelomvattende wyse gekombineer word. Die wyse waarop 'n sintese op grond van estetiese verbande en situasies wat in die werk vervat word, nuwe betekenis aan die werk as geheel verleen, noodsaak dus kunstenaars en vertolkers se kreatiewe heroorweging van gevestigde standpunte, en hul vorming van nuwe begrip. Hiermee word opponerende visuele implisierings van betekenis geïnkorporeer, maar op só 'n wyse dat die bepalinge waarmee dié standpunte oorspronklik verband gehou het, gewysig word. Kupfer (1983: 35) karakteriseer dié soort interaksie as 'n koöperatiewe verhouding wat die heropbou, eerder as 'n blote byvoeging tot, of 'n inkorting van gevestigde opvattinge behels.

akkoord nie en vereis sy standpunt versigtige besinning.<sup>36</sup> Heidegger se stelling dat waarheid 'n belang van die kunstenaar is, hou belangrike implikasies in vir hul intensies, en toon dat die uitkoms van hul kreatiewe handeling voortspruit uit 'n idee wat tydens die skeppingsproses in interaksie met hul materiale verfynd word. Kunstenaars se kreatiewe handeling spruit dus nie voort uit 'n voorbedagte intensie, asof materiale net as uitdrukkingsmiddele benut word nie. Selfontwikkeling, eerder as die oplegging van 'n intensie, is belangrik tydens skepping, aangesien die betekenis waaraan kunstenaars uiting gaan gee nog nie bestaan nie.<sup>37</sup> Nietzsche (1968: 39) identifiseer twee onjuisthede in die onderskeid wat in die Westerse filosofiese tradisie tussen skyn en werklikheid getref word. Hierdie tradisie bly in gebreke om daarmee rekening te hou dat die skyn wat kunstenaars skep, 'n geselekteerde en verskerpte werklikheid is wat nie op enige beslissende perspektief steun nie. Tweedens word Kant se moralistiese standpunt veroordeel dat daar na 'n meer volmaakte wêreld as dié wat bestaan gestrewe moet word. Strydig met hierdie standpunt toon Nietzsche (1968) dat kunstenaars die hoogste vorm van “realisme” en betroubaarheid moet beoefen om die mens se visie oor die skyn van die wêreld te verander, deur die gekompliseerdheid daarvan te openbaar. Gilmour (1986: 174) tipeer Nietzsche (1968) se begrip as die juiste benadering wat nodig is om kreatiwiteit met waarheid te verbind. In dié verband word getoon dat die wyse waarop kunstenaars die oorfloed van die wêreld koester, en hulle by herhaling tot hierdie wêreld wend, tekenend is van die rol wat verbeelding speel in kunstenaars se belang by waarheid. Dié belang wat in samehang met kunstenaars se emosionele en kognitiewe ontwikkeling ontplooi, is ten nouste verweef met die ontwikkeling van hul selfbegrip, asook dié van diegene wat met hul kunswerke gekonfronteer word.

Met die oorfloed van visuele betekenis, wat voortvloei uit kunstenaars se belang by 'n verbintenis tussen waarheid en kreatiwiteit, bestaan die vraag of hierdie oorfloed nie vertolkers se verwagtinge rondom objektiewe waarheid kan ondermyn, en só in ieder geval hul kreatiewe interaksie met kunswerke kan belemmer nie. Heidegger se beskouing rondom kuns se verhouding met waarheid bied 'n geskikte raamwerk om dié vraag toe te lig. Aangesien Heidegger (1971) na “*becoming of truth*” en

<sup>36</sup> Gilmour (1986: 9) wys in dié verband op die versoeking om 'n objektiewe mentaliteit toe te sê aan voor-moderne kunstenaars (wie se werke regstreekse verwysing na mense en dinge behels het) teenoor moderne kunstenaars (wat hierdie regstreekse verwysing vermy het). Ten spyte van hierdie tweedeling se aantrekkingskrag, waarmee 'n duidelike domein gevestig word waarbinne die kunstenaar sonder die beheer van die wetenskaplike kan heers, toon Gilmour tereg dat dié tweedeling nie alleen die onvanpaste implikasie inhou dat kuns in twee soorte geskiedenis verdeel word nie, maar op sigself 'n verdeling binne die kuns tot gevolg het wat nie reg laat geskied aan die kuns van die verlede nie. Susanne Langer (1953: 378) argumenteer in 'n standpunt verwant aan dié van Gilmour dat denkers wat die intuïtiewe aard van artistieke waardering erken, dikwels sterk vooroordele blyk te hê teenoor wetenskaplike opvattinge en beredeneerde verklarings. Dit blyk verder dat hierdie denkers dit noodsaaklik vind om die waarde en waardigheid van die intuïsie in stand te hou, ten einde gewoonlik só van die teenstelling hierdie twee “metodes van kennis” 'n omstredende kwessie te maak. Gegewe dat kennis allermens 'n “metode” behels en eerder as gebeurtenis figureer, bestaan daar uiteraard geen sodanige tweedeling nie.

<sup>37</sup> Die belang van hierdie selfontwikkeling word soos volg deur Merleau-Ponty (1964c: 19) verwoord: “The meaning of what the artist is going to say *does not exist* anywhere — not in things, which as yet has no meaning, nor in the artist himself, in his unformulated life. It summons one away from the already constituted reason in which ‘cultured men’ are content to shut themselves, toward a reason which contains its own origins.” In plaas daarvan om artistieke verbeelding as irrasionele vermoë te begryp, kan dit in Merleau-Ponty se uitlating vertolk word as 'n vorm van rede wat oor 'n eie oorsprong beskik. Gesien vanuit hierdie oogpunt, is dit 'n eiensortige kenmerk van verbeeldingryke visie dat dit op grond van eie, en nie na aanleiding van gewone, rasionele oorwegings ontwikkel nie. Gilmour (1986: 18) toon in dié opsig dat verbeelding nie in stryd met rasionaliteit verkeer nie, maar eerder 'n besondere soort verklarende ingesteldheid behels, naamlik 'n ingesteldheid waarmee heersende beskouings van die werklikheid ter verantwoording geroep word. Gilmour (1986: 4) betwis verder beskouings waarvolgens aanvaar word dat die kunstenaar alleen uiting gee aan sy gevoelens of die vrye spel van sy verbeelding. In teenstelling met dié beskouings word geredeneer dat kunstenaars op soortgelyke wyse as wetenskaplikes ook 'n aktiewe bydraende rol kan speel in die uitbreiding van die mens se kennis en begrip.



nie na 'n ontdekking van waarheid verwys nie, impliseer hy nie hiermee dat vertolkers 'n absolutistiese benadering tot waarheid moet aanvaar nie. Gegewe dat Sokratiese dialektiek 'n voorlopige oriëntering jeens die wêreld behels, bestaan daar binne hierdie dialektiek dus nie die verwagting dat 'n bepaalde perspektief die beslissende waarheid omvat nie. Gilmour (1986: 22) benadruk openbaarmaking as sentrale oogmerk van die kunste, waarmee kunstenaars bydra tot vertolkers se begrip deur hulle gevestigde perspektiewe deels as oorvereenvoudigings te ontbloot. By wyse van die verbeelding word aspekte van die werklikheid wat andersins verontagsaam sou word, vir die mens toeganklik gemaak. Heidegger (1971) se model rakende die blootlegging van waarheid, behandel kultuur vanuit die gunstige posisie van die mens wat as denker by wyse van vraagstelling strewe om die wêreld te begryp. Hoewel hierdie strewe oënskynlik deur die relatiwiteit van die mens se vooruitsig en verwagtinge ondermyn word — veral ten aansien van kulture se uiteenlopende beskouings — is dit juis dié relatiwiteit wat kunstenaars en vertolkers se kreatiewe interaksie bemiddel. Maurice Merleau-Ponty (1964b: 120) se onderskrywing van die belangrikheid van hierdie interaksie, wat lig werp op Heidegger (1971) se standpunt aangaande waarheid, word soos volg verwoord: “This provides a second way to the universal: no longer the overarching universal of a strictly objective method, but a sort of lateral universality which we acquire through ethnological experience and its incessant testing of the self through other persons and the other person through the self.” Hierdie self-toetsing wat die sleutel is tot Heidegger se aanspraak waarvolgens kuns as die “becoming and happening of truth” gekarakteriseer word, dui op kunstenaars se rol om deur bemiddeling van hul werk 'n kreatiewe basis te bied wat vertolkers kan naspur in hul soeke na selfbegrip.

Gilmour (1986: 12) toon dat Heidegger se tipering van kuns as “[t]he becoming and happening of truth” eerder dui op die manier waarop kuns bydra tot die mens se selfbegrip. Hoewel só 'n vertolking uiteraard logies is, bly die vraag egter om 'n benadering te vind waarmee die mens se begrip op grond van 'n dialektiese proses in kunswerke beoordeel kan word, en om te verstaan hoe só 'n proses deur kreatiwiteit gefasiliteer kan word. Aangesien kunswerke nie tot kwantifiseerbare data herleibaar is nie, en nie berus op metodes waarmee menslike begrip beoordeel kan word nie, kan dié begrip nouliks met die empiriese metodes van die moderne sielkunde bereik word. Gegewe dat moderne filosofie by epistemologiese analises betrokke is, bied dit ook nie 'n gunstige manier om kunswerke se bydrae tot begrip te beoordeel nie. Aangesien Sokratiese dialektiek 'n proses van kritiese beredenering is wat aangewend word om waarheid te weêrlê óf te openbaar, blyk dié benadering geskik te wees om kunswerke se rol in die vestiging van begrip by die mens te beoordeel. Sokratiese dialektiek se voordeel is verder juis dat die resultate wat hiermee bereik word, veelvuldig is en net so oop is vir velerlei vertolkings as die beelde in 'n kunswerk. Wanneer hierdie dialektiek as 'n proses begryp word, staan dit meer sentraal aan die “becoming and happening of truth” rakende die betrokke kwessie as enige formulering van 'n blote *teorie* rondom só 'n kwessie. Die ooreenkoms van hierdie dialektiek met die visuele dialektiese benadering, blyk juis om in hierdie prosesmatigheid van selfbewuste weerspieëling geleë te wees.<sup>38</sup> Wanneer komplekse

<sup>38</sup> Op tegniese vlak realiseer dié *proses* van selfbewuste weerspieëling onder andere in skilderkuns in die wyse waarop die medium op skilders se skepping as proses inwerk, en stadia van dié proses sigbaar is (byvoorbeeld in skilders se kwasmerke, verskillende lagies verf ensomeer), maar tegelyk deels maskeer word om 'n gekompliseerde beeld te skep. Ongeag die wyse waarop skilders se skeppingsproses só deels aan die lig kom, word die direktheid van die beeld nogtans grootliks verskuil deur gekompliseerde vlakke van betekenis wat in die visuele beeld omvat en as't ware gekondenseer word. Die Amerikaanse filosoof Susanne Langer (1895-1985) redeneer in 'n bespreking van beginsels wat die gebruik

gekondenseerde visuele impliserings soos byvoorbeeld simbole as proses oorweeg word, is dit moontlik om 'n ooreenkoms tussen die ontwikkeling van visuele denkprosesse en Sokratiese dialektiek te identifiseer.

Vanweë skepping en uitleg van visuele betekenis se onderhorigheid aan die relatiwiteit van visuele betekenis, is dit nodig om verder die invloed van hierdie onderhorigheid op skeppers en vertolkers se kreatiewe estetiese interaksie, asook hulle verbintenis aan wêreldbeskoulike raamwerke te ondersoek. Die oorsprong van belewenis in 'n linguistiese, kulturele en fisiese “omgewing” verbind die mensdom van meet af met die wêreld en ontken só enige implikasie dat die mens deur kulturele blindheid van die wêreld geskei word. Daarom moet kunstenaars se kontekstuele afhanklikheid van die wêreld erken word, en moet enige waarheid wat in kunswerke openbaar word, histories en relativisties begryp word (vgl. Gilmour 1986: 157). Ten aansien van hierdie relatiwiteit, en kunstenaars se kontekstuele afhanklikheid van die wêreld kan hul uiteraard nie as alleenskeppers van betekenis beskou word nie, en is dit derhalwe noodsaaklik om hulle eerder as skakel in die skepping van kreatiewe betekenis te oorweeg. Om te toon hoe kreatiwiteit en waarheid as komplementerende waardes figureer, is dit nodig om hierdie relatiwiteit van betekenis aan te spreek. Hoewel kunstenaars se onderhorigheid aan relatiwiteit skyn om beperkings te plaas op die mens se strewe na waarheid, is die relatiwiteit van betekenis wat deur kultuursisteme voortgebring word nie in stryd met kunstenaars se vryheid of met kreatiwiteit nie. Ondanks kulturele tradisies se beperkinge, redeneer Gilmour (1986: 167) dat dit die mens steun om die wêreld te konfronteer, en dat sodanige tradisies se ope samestelling juis 'n uitbreiding van betekenis kan ontlok. Hierdie gebruike is dus nie 'n obstruksie tussen mens en werklikheid nie, maar kan oorweeg word in terme van toeganklikheid wat dit die mens tot die wêreld verleen. Deur vertolkers se standpunte teenoor alternatiewe te stel wat kunstenaars in hul werke impliseer, maak Sokratiese dialektiek dit moontlik om die valsheid van hul vooroordele te ontbloot. Só word voortydige ideologieë bevraagteken en word 'n bewustheid vir die gekompliseerdheid van die wêreld meegebring. Sokratiese dialektiek berus by verfyning van die mens se begrip by wyse van bevraagtekening van kwessies, eerder as 'n oplegging van ideologie.

#### 5.4.3 *Selfbegrip: die verandering van menslike begrip*

Sokratiese dialektiek se vermoë om begrip te verfyn, impliseer vervolgens kunswerke se potensiaal om kunstenaars en vertolkers se kreatiewe konfrontasie met die wêreld te verdiep en selfbegrip te bewerkstellig. Gilmour (1986: 176) se beklemtoning van kunswerke se etiese belang bied 'n basis waarmee hierdie potensiaal toegelig kan word. Wanneer etiek as uitvloeiende van 'n soeke na selfbegrip oorweeg word, beskik visuele kunswerke se emosionele konnotasies en die manier waarop dit kunstenaars se visie verbreed, oor 'n etiese belang.<sup>39</sup> Die wyse waarop voorkennis se beperkinge

---

van “natuurlike simbole” beheer dat daar 'n verband tussen dié kondensering van kunswerke se betekenis en *overdetermination* is. Hiermee word verder getoon dat kondensering van simbole nie identies aan *overdetermination* is nie, maar 'n versmelting van vorms behels wat op sigself deur inkorting, redusering, weglating en onderdrukking bewerkstellig word (vgl. Langer 1953: 243-244). Anders as Gilmour (1986: 13, 56, 133) wat die term *overdetermination of meaning* gebruik, verwys Langer (1953: 242-244) slegs na die term *overdetermination*. Langer ontleen dié term van Sigmund Freud (1913) se formulering en verwys na meersinnige betekenis wat in suiwer waarneembare vorm vervat word. Langer koppel egter anders as Gilmour nie *overdetermination* aan die Sokratiese dialektiese proses nie.

<sup>39</sup> Dié etiese belang, die stryd wat uit konfrontasie met kunswerke kan voortspruit, en die onmiddellike impak van die kunswerk word soos volg deur Hans-Georg Gadamer (1976: 95) verwoord: “[O]f all the things that confront us in nature

geïmpliseer word deur bevraagtekening van die mens se verbondenheid met die sigbare voorkoms van die wêreld, is tekenend van kunswerke se potensiaal om die veranderlikheid van menslike begrip, en 'n tweedeling tussen skyn en werklikheid aan die lig te bring. In plaas daarvan om dit bloot in terme van 'n kognitiewe onderskeid te oorweeg, bespeur Nietzsche 'n waardebepalende aspek in hierdie tweedeling. Dié aspek, wat belangrike etiese implikasies vir kuns inhou, word soos volg deur Nietzsche verwoord: “The *real* and the *apparent* world” — I have traced this antithesis back to *value* relations. We have projected the conditions of *our* preservation as predicates of being in general. Because we have to be stable in our beliefs if we are to prosper, we have made the ‘real’ world not a world of change and becoming, but one of being” (Nietzsche aangehaal deur Gilmour 1986: 180). In plaas daarvan om die wêreld te sien soos wat dit “werklik” is, dui dié standpunt op 'n moontlikheid om desgelyks die veranderlikheid en gepastheid daarvan te oorweeg. Só verleen kunswerke se onmiddellike impak 'n potensiaal daaraan om die mens met die wêreld se veranderlikheid en gepastheid te konfronteer. Wanneer kunswerke se historiese aard erken word, is dit begryplik dat wêreld wat deur kunswerke blootgelê word, deelagtig is aan verandering en gepastheid. Gilmour (1986: 180) toon dat dit dus nie noodsaaklik is om wat die kunswerk betref, 'n blywende aanname te maak nie. Hierteenoor vereis die tradisionele opvatting rondom moraliteit wél só 'n aanname. In plaas daarvan om bloot op die tradisionele opvatting se morele wetmatighede te vertrou en slegs 'n teenstelling tussen kunswerke en moraliteit te sien, bespeur Nietzsche in kunswerke die moontlikheid van 'n nuwe moraliteit.<sup>40</sup> Hiermee word kunswerke se potensiaal bevestig om die bekende te ondermyn, en om die mens se konfrontasie met die wêreld te verdiep ten einde die vooruitsig te skep vir 'n verandering van menslike begrip. By wyse van Hans-Georg Gadamer (1976) se vergelyking tussen kuns en spel word vervolgens getoon dat die kunswerk se ware bestaan, beide wat die kunstenaar en die vertolker betref, geleë is in die gegewe dat dit 'n ervaring omvat wat hulle verander namate hul by die belewenis daarvan betrokke is.<sup>41</sup>

Kunswerke se potensiaal om by wyse van spel 'n verandering voort te bring by diegene wat daaraan deelneem, lei tot die vraag hoe Sokratiese bevraagtekening binne spelverband kan meewerk om vertolkers tot kreatiewe agonistiese samespel uit te daag, ten einde só hul selfbegrip te verbreed. Gadamer (1975: 98) toon dat deelnemers tydens die verloop van spel genoop word om 'n herbepaling van die spel te maak, wat só 'n stukrag vir hul afsonderlike handeling skep. Spel bied 'n kreatiewe opset wat vertolkers uitdaag om die gepastheid van eie norme en waardes te beproef teenoor dié wat deur hul spelgenote in kunswerke geïmpliseer word. Deur die geldigheid van hul eie waarneembare begrip van die wêreld in 'n vrye raamwerk van spel op te weeg teenoor dié wat in die kunswerk geïmpliseer word, word vertolkers aangespoor om by wyse van kreatiewe introspeksie hul gevestigde opvattinge in oënskouw te neem en só hul selfbegrip te verbreed. Vir Sokrates word hierdie proses van

---

and history, it is the work of art that speaks to us most directly. It possesses a mysterious intimacy that grips our entire being, as if there were no distance at all and every encounter with it were an encounter with ourselves”.

<sup>40</sup> Kunswerke se potensiaal om aan dié moraliteit gestalte te gee word soos volg deur Gadamer (1976: 95) onderskryf:

In comparison with all other linguistic and nonlinguistic tradition, the work of art is the absolute present for each particular present, and at the same time holds its word in readiness for every future. The intimacy with which the work of art touches us is at the same time, in enigmatic fashion, a shattering and a demolition of the familiar. It is not only the “This art though!” disclosed in a joyous and frightening shock; it also says to us: “Thou must alter thy life!”.

<sup>41</sup> Soos spel se bydrae tot kinders se self-ontwikkeling, wat met die spel vrylik teenoor mekaar reageer op wyses wat nie buite die opset van spel moontlik sou wees nie, skep volwassenes in hul spel 'n verhouding teenoor ander spelers wat só die betekenis wysig van handeling wat deur dié ander spelers uitgevoer word.

bevraagtekening gelei deur 'n begeerte na selfbegrip wat deur twee oorwegings beheer word, naamlik die verwarring wat met bestaande tradisies in verband gebring word, en die siening dat geen menslike interpretasie finaal kan wees nie. Dié soeke na wysheid word gelei deur 'n strewe na meer geloofwaardige interpretasies as wat op bestaande kennis berus. Gilmour (1986: 176) toon in dié verband dat twintigste-eeuse dialektiese denke 'n soortgelyke begin het by botsende oortuigings, en dat die sienswyses wat hieruit voortspruit selfs meer raaiselagtig is en bydra tot die mens se fundamentele bedenkinge rondom waarheid, asook die soort lewenswyse wat nagestreef moet word. In plaas daarvan om die rede se bestaan op eenvoudige voorskrifte en reglemente van orde te laat uitloop, word vertolkers in hul interaksie met kunswerke genoop om hul respons vanuit strydige strominge te laat ontplooi, wat 'n volgehoue kreatiewe verloop van hul denke vereis. Hierdie soort visuele dialektiek plaas die fokus op die ope aard van die denke, wat genoodsaak word deur vertolkers se veranderende emosionele betrokkenheid by die interpretasie van kunswerke en vraagstukke wat hieruit voortvloei.

Meewerkende verhoudings in die skepping van moraliteit word bemiddel deur kunstenaars se etiese beredenering wat tydens die skeppingsproses bydra om hul selfbegrip en begrip van die wêreld te verfyn. Hiervolgens word kreatiewe interpretasie van hul werke, asook vertolkers se selfbegrip ontlok. Binne hierdie verband kan skepping as 'n vrye spel met morele verskynsels geag word. Met verwysing na hierdie soort vrye spel vereenselwig Gilmour (1986: 180-181) hom met die standpunt van Nietzsche wat hierdie vryheid afspeel teen die leemte in Kant se denkbeeld dat etiese beredenering deur 'n strewe na 'n enkele imperatief beheer word. In dié opsig ontbloom Nietzsche beperkinge van 'n tradisionele moralistiese standpunt waarmee Kant 'n eie soeke na morele wette aan die objektiewe ondersoek van wetenskaplikes koppel. Om tot vertolkers se selfbegrip en wêreldbeskouing by te dra, moet kunstenaars 'n verskerpte houvas op hul eie begrip verkry, om só te kan oorweeg hoe hierdie begrip nuwe waarhede aan hulself, asook aan vertolkers kan openbaar. Vervolgens redeneer Gilmour (1986: 187) dat kunstenaars se styl van grondige belang is om hierdie taak te volvoer, aangesien hul styl deur die vorm van hul bestaan in die wêreld saamgestel word. Hier vereenselwig Gilmour hom met Nietzsche se sublimasie-konsep waar kunstenaars se styl tipeer word as verwerkliking van 'n manier van denke, en as 'n manier waarop die lewe benader word, wat potensiaal aan die werk verleen. Kunstenaars se ateljees word hiermee beskou as plekke waar die sinlikheid van die menslike aard, en gebreke in die mens se begrip, na hoër vorme transformeer. Deur nuwe visie wat hiervolgens bekom word, word 'n weg gebaan na meer volledige blootlegging as dié van die bestaande werklikheid wat derhalwe waarheid in kuns paslik maak. Sublimasie oorkom hiervolgens die opposisie tussen gevoel en rede, en vereis as primêre deel van hul kreatiewe handeling dat kunstenaars daarna sal strewe om meesters van hulself te wees, wat ook impliseer dat hulle ook sal poog om meesters van hul verlede se beperkinge te wees. Gilmour (1986: 188) beklemtoon in hierdie opsig dat die ontwikkeling van kunstenaars se styl, soos die ontplooiing van Sokratiese oorpeinsing, 'n wesenlike rol speel in die kreatiewe proses.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Hierdie aspek word soos volg deur Merleau-Ponty (1964b: 52) beaam: "The painter does not put his immediate self — the very nuance of feeling — in his painting. He puts his *style* there, and he has to master it as much in his own attempts as in the painting of others or in the world."

Die onderlinge afhanklikheid van spelgenote in die proses van kritiese bevraagtekening van bestaande opvattinge, vereis 'n verantwoordelikheid van hierdie spelgenote. Daarom is dit nodig om die rol van hierdie verantwoordelikheid, en die klimaat te bepaal waarbinne dit nagekom moet word om kreatiewe meewerking van alle spelers in die vestiging van estetiese moraliteit te verseker. Idees wat in kunswerke geïmpliseer word, en kreatiewe interaksie wat gevestig word, berus nouliks op eie voorkeur, maar noop eerder deelnemers aan hierdie interaksie tot morele verantwoordelikheid. Kupfer (1983: 73) benadruk dat sodanige verantwoordelikheid 'n bereidheid vereis om aanspreeklikheid te aanvaar wanneer die mens se handeling op onvoorsiene wyse met die wêreld se belange kruis.

Vryheid van estetiese begrip is verder belangrik in morele denke, in die opsig dat die estetiese taak ook bepaal word deur openheid en onbepaalbaarheid wat eie is aan die vestiging van menslike verkeer. Kupfer (1983: 77) wys in hierdie verband op die gebrek aan reëls en metodes om morele en estetiese ooreenstemming te vestig, en benadruk die noodsaak van skerpsinnige oordeel, sensitiwiteit, en insig in die besonderhede van situasies wat in kunswerke geïmpliseer word om sinvolle interaksie te vestig. Kupfer (1983: 76) redeneer dat vryheid wat ervaar word beslissend is in die vestiging van interaksie, aangesien vryheid die positiewe gerigtheid van andere omvat, en 'n vrye spel van die verbeelding bydra om 'n geheel te vestig waarvan die dele in onderlinge afhanklikheid en gemeenskaplike wysiging ontplooi. Hiermee kan estetiese uitoefening van vryheid die daaglikse sosiale aanwending daarvan danig verwesenlik dat 'n gemeenskap van onafhanklike, dog medewerkende individue ondersteun word.

#### 5.4.4 *Imaginêre projeksie van moontlikhede: die paslikheid van kennis*

Ten aansien van vryheid se belang in kreatiewe interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers, is dit nodig om te besin ooreenskappe waaraan hierdie vryheid moet voldoen ten einde só 'n interaksie, en etiese moraliteit te laat slaag. John Dewey (1957: 190) se verklaring rondom “dramatic rehearsal” as verskynsel bied 'n struktuur waarbinne voorwaardes vir hierdie vryheid bepaal kan word. In aansluiting by Dewey (1957) tipeer Kupfer (1983: 145) estetiese besluitneming as proses wat gepaard gaan met “dramatic rehearsal”, te wete 'n proses wat die beperkinge van berekende besluitneming<sup>43</sup> oorkom. Hiermee projekteer individue hulself in opeenvolgende gebeurlikhede om imaginêr die uitkoms van werklike handeling te antisipeer. Die struktuur van

---

<sup>43</sup> Kupfer (1983: 142-143) se ontbloting van menslike oordeel se beperkinge wat bloot op berekende besluitneming berus, bring estetiese besluitnemingsprosesse as alternatief aan die orde. Kupfer veroordeel die wyse waarop berekende besluitneming die mens se gevestigde voorkeure verskans, en argumenteer tereg dat dié vorm van besluitneming nie die vermoë ondersteun om nuwe, onbekende oopspunte te verreken nie, of om 'n samehang met die nuwe en die oue te bewerkstellig nie. Kupfer redeneer hiermee dat berekende besluitneming die mens se oogmerke of belange met die verlede verbind en nie rekening hou met verandering nie — hetsy verandering binne die mens of die wêreld. Berekende besluitneming bied dus geen werklike maatstaf vir besluitneming nie en die mens se oorwoë handeling of planne van aksie kan hiervolgens dus slegs optree as 'n middel om voorafgaande oogmerke te ondersteun, naamlik oogmerke wat tot op datum geblyk het om positief te wees. Hierdie gesteldheid spruit deels voort uit die gegewe dat mense binne 'n proses van berekende besluitneming hulself beoordeel ten aansien van menige omstandighede en gewaarwordinge wat grootliks van mekaar geskei is. In hierdie opsig word mense dus nie in staat gestel om hulself as onderworpe aan 'n onderlinge verbindtenis met die “self” te oorweeg nie. Kupfer (1983: 167) tipeer berekende besluitneming verder as misleidend en toon dat die mens hiermee die beskikbare keuses bloot binne 'n abstrakte verband oorweeg. In dié opsig word die vooroordele en struikelblokke wat deel vorm van handeling wat voortspruit uit 'n alledaagse patroon van aksie, belange, en gewoontes, bloot op abstrakte wyse vanuit hierdie alledaagse patroon ontleen.

estetiese belewenis dien met hierdie vooruitskouing as beginsel waarmee oorwegings in oënskou geneem kan word, en stel mense in staat om te oordeel of hul imaginêre projeksie op 'n volwaardig-estetiese wyse geskied. Vooruitskouing word gemotiveer deur 'n ope, verbeeldingryke respons wat deel is van die estetiese belewenis, maak dit moontlik om struikelblokke te ontbloot, en skep 'n geleentheid om óf hierdie struikelblokke te vermy óf om dit met verbeeldingryke hersiening te oorkom. Kreatiewe interaksie word egter belemmer deur werke waarmee byvoorbeeld propagandistiese oogmerke nagestreef word wat vertolkers indoktrineer of voorskriftelik is, en hul verhinder om verskeie opsies in die vorming van 'n estetiese belewenis te beproef. Aangesien hul verbeelding hiermee van vryheid ontnem word om nuwe verbande en moontlikhede te ontdek, toon Kupfer (1983: 159) tereg dat vertolkers dus nie kan uitbrei op die stof wat aan hulle voorgehou word nie. Kupfer (1983: 161) sonder twee wyses uit waarop die verbeeldingspel van estetiese na praktiese strewes oorgedra word. Eerstens word getoon dat *dramatic rehearsal* as besluitneming op sigself voortspruit uit die verbeelding en net kan slaag met 'n verbeelding wat ruimte bied waarin vele moontlike kombinasies van handelinge, belange en gewoontes kan realiseer. Tweedens word klem geplaas op die vryheid onderliggend aan *dramatic rehearsal* en die wyse waarop hierdie vryheid die mens se keuse en handeling beïnvloed. Sodanige vryheid behels vir Kupfer 'n openheid en gereedheid om op nuwe situasies te kan reageer, 'n vermoë om by veranderende omstandighede te kan aanpas, en 'n buigsaamheid om te ontkom van rigiditeit wat deur voorkennis afgedwing word. Hierdie twee dimensies van vryheid spruit voort uit 'n gewoonte om met herkombinasies vorendag te kom wat gedryf word deur 'n verbeelding wat self buigbaar is, en wegwysers kan projekteer wat meewerk om subtiele, verreikende verbande tussen belange en gewoontes te vestig. Kupfer (1983: 162-163) toon verder dat 'n oorweging van keuses waarmee sodanige verbande die beste ineengeskakel kan word, die mens voorberei om met die onvoorsiene te handel. Deur nie net die werklikheid in kunswerke nie, maar ook verhoudings met andere uit 'n estetiese oogpunt te oorweeg, word dit moontlik om met betekenisvolle, kreatiewe herformulerings van kognitiewe belewenis vorendag te kom. Hierdie herformulerings sou uiteraard verborge bly as die denke bloot uit 'n selfgerigte en banale sosiale, morele en politiese oogpunt oorweeg word. Dit blyk dat geen voorkennis op sigself as plaasvervanger kan dien vir die dinamiek van gekultiveerde morele oordeel nie.

Die wyse waarop imaginêre projeksie die mens voorberei om met die onvoorsiene te handel, opper die vraag om te verklaar hoe hierdie projeksie kunstenaars tydens skepping kan steun ten einde hulle visies oor die paslikheid van kennis wat in hul werke uitgebeeld word, kreatief met vertolkers te deel. Ten einde rekenskap te gee van hierdie vraagstuk, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat *dramatic rehearsal* 'n deurlopende en vrye proses behels wat deurentyd tydens skepping die skeppingsbesluite van die kunstenaar beïnvloed en nuwe insig genereer. Strydig met hierdie eienskap van *dramatic rehearsal* aanvaar Susanne Langer (1957: 91) dat kunstenaars uiting moet gee aan aspekte van menslike belewenis wat reeds aan hul bekend is, eerder as aspekte wat direk voor, of tydens skepping ervaar word.<sup>44</sup> Anders as Langer (1953) wat produkte van kunstenaars se verbeelding

---

<sup>44</sup> Die volgende uittaling dien as sentrale aanname van Langer (1953: 241) se interpretasieteorie: "Every product of imagination — be it the intelligently organized work of the artist, or the spontaneous fabrication of a dreamer — comes to the percipient as an experience, a *qualitative direct datum*. And any emotional import conveyed by it is perceived just as directly [...]"

as direkte kwalitatiewe gegewe tipeer, word imaginêre beelde se belang en potensiaal daarvan vir ontwikkeling van die mens se kennis, soos volg deur Nietzsche (1967: 34) bevestig:

“[T]he aesthetically sensitive man (sic) stands in the same relation to the reality of dreams as the philosopher does to the reality of existence; he is a close and willing observer, for these images afford him an interpretation of life, and by reflecting on these processes he trains himself for life.”

Anders as drome wat as fantasie-belewenis tipeer word, word dikwels aanvaar dat berekende, bewuste belewenis die grondslag is vir ware verklarings oor die aard van die mens se bestaan. Hierdie aanname se valsheid word egter ontbloot deur Nietzsche se bevestiging van die potensiaal wat imaginêre projeksies inhou om die mens se kennis te verbreed. Nietzsche beklemtoon imaginêre projeksie as alternatief waarmee oor die aard van menslike bestaan besin kan word, en gee rekenskap van verbeelding se potensiaal om aspekte van realiteit te openbaar. ’n Ooreenkoms wat Nietzsche in imaginêre projeksie en artistieke verbeelding sien, is dus dat beide poog om die aard van menslike bestaan te kan verklaar.

Met die belofte wat hulle eie vindingryke morele vooruitsig inhou, dra kunstenaars deels by tot vorming van die gemeenskap. Hierdie begrip van die geskiedenis toon hoe ’n eietydse gemeenskap aan uiteenlopende vertolkings van byvoorbeeld diverse kulture of tydperke gehoor kan gee. Eerder as om in twyfel te verval ten aansien van die verlies aan ’n bestendige ontologiese basis, kan die mens hierdie verlies benut om hul geskiedenis opnuut te vorm (vgl. Gilmour 1986: 186). Merleau-Ponty (1964b: 74) bevestig dat sodanige betrokkenheid nie onderdanigheid aan die geskiedenis impliseer nie, maar ’n voortdurende oorweging van moontlikhede behels, om insig te verkry in gevalle waar hierdie moontlikhede in wedywering is of mekaar bevestig, en elk bydra om ander moontlikhede te herskep. Strydig met Langer (1953: 41) se tipering van belewenis as kwalitatiewe gegewe kan die produkte van kunstenaars se verbeelding nie as kwalitatiewe maatstaf dien vir die beoordeling van betekenis nie. Kunstenaars se vooruitskouings impliseer in hierdie opsig nie dat hulle bloot in hul werke ’n ekstrak maak van verwagte positiewe of negatiewe fasette nie, maar dat hulle as deel van die skeppingsproses ’n denkbeeld vorm van konkrete omstandighede asof hulself daaraan deel het. Wedywerende, onvoorspelbare moontlikhede waarteen hulle tydens skepping te staan kom, noodsaak kunstenaars om skeppingsbesluite te hersien, deels te herroep, of tot niet te maak, namate hul vooruitskouings van implisiete vertolkers se respons maak en nuwe kreatiewe moontlikhede ontgin wat deur die ontluikende kunswerk openbaar word. In plaas daarvan om uitdrukking te gee aan aspekte van belewenis wat reeds bekend is, dra skepping op sigself by tot uitbouing van kunstenaars se selfkennis, en genereer skepping kennis waaraan hulle voor die begin van die skeppingsproses ontbreek het.<sup>45</sup> Deur tydens skepping die gepastheid of ongepastheid van hul werke se betekenis te hersien in terme van die situasie of gebeurtenis wat daarin uitgebeeld word, benut kunstenaars hul kreatiewe probleemvindingsvaardighede (vergelyk hoofstuk 3.5) om ’n unieke verwysing na waarheid te vind wat as betekenis-begrensing kan dien en deur vertolkers as paslik tot die betrokke situasie of

---

<sup>45</sup> Die generering van dié nuwe kennis verdiep kunstenaars se belewenis as hul in interaksie met hul medium nuwe moontlikhede van ’n ontluikende kunswerk ontgin. Gilmour (1986: 39) redeneer dat dié proses deel vorm van kunstenaars se soeke na selfontwikkeling, of strewende om hul werke en -self te verwesenlik in lewensomstandighede waarin hul verkeer. Pleks daarvan om lewensomstandighede in terme van gewone beperkinge te benader, kultiveer kunstenaars só moontlikhede om dié beperkinge te oorkom. Hiermee behels hul kreatiewe handeling ’n gekultiveerde openheid teenoor nuwe verhoudings, eerder as ’n selfgerigte projeksie van ’n bestaande oogpunt.

gebeurtenis interpreteer kan word. Deur hul vooruitskouings van vertolkers se voorspelbare respons oor die paslikheid van waarheid, benut kunstenaars die teenstrydighede wat hul kunswerke impliseer as kreatiewe strategie ten einde kritiese bevraagtekening (vergelyk hoofstuk 5.4.1) te ontlok. Hiermee begelei kunstenaars die vertolkers van hul werk om self hul standpunte rondom die paslikheid van kennis te hersien in terme van betekenis-begrensings wat deur die werk as geheel afgebaken word, en word vertolkers só kreatief bemiddel om self betekenis-begrensings te vind en nuwe dimensies van kennis te ontdek.

Die Kanadese fenomenoloog Greame Nicholson (1985: 34) toon hoe vertolkers kreatief op hierdie betekenis-begrensings reageer ten einde die beperkinge van hul vooropgestelde kennis te bowe te kom en só voortdurend nuwe dimensies van kennis te ontdek. Hiervolgens word geredeneer dat die mens se gesigsvermoë nie passief<sup>46</sup> is nie, maar oor interpretatiewe potensiaal beskik aangesien die mens in alle besigtigingshandelinge projeksies maak. Nicholson (1985: 36) onderskei tussen *agtergrond-interpretasie*<sup>47</sup> (regstreekse vertolking van waarnemings) en *voorggrond-interpretasie* (vertolking wat gespesialiseerde vaardighede vereis wat aangeleer<sup>48</sup> moet word). Bevraagtekening en kritiese beoordeling wat verband hou met die soeke na waarheid in interpretasie word deur Nicholson (1985: 39) aan voorggrond-interpretasie verbind. Hiermee word getoon dat vertolkers se beoordeling van voorggrond-interpretasie nie onafhanklik gestalte kry nie, maar in verbintenis met agtergrond interpretasie realiseer<sup>49</sup>. Vervolgens verwys Nicholson na *material interpretation* (beduidende interpretasie) om vertolkers se uitleg van betekenis te beskryf, wat realiseer na aanleiding van hul eie begrip oor 'n onderwerp wat vertolk word. Beduidende interpretasie word as voortreflike vermoë getipeer wat sekere soorte vertolking, byvoorbeeld linguistiese, historiese en psigologiese vertolking in 'n raamwerk van sekondêre standpunte kan akkommodeer, en sekere ander wyses uitsluit wat blyk

---

<sup>46</sup> Nicholson (1985: 37) redeneer dat die aanwending van die gesigsvermoë 'n handeling of 'n gebeurtenis impliseer en dus nie 'n blote vermoë of bevoegdheid omvat nie, maar die uitoefening van hierdie vermoë behels. In dié opsig word getoon dat die mens se besigtigingshandeling by wyse van twee samestellende gebeure, naamlik in terme van projektering en “verskyning” realiseer. Hiervolgens word 'n verskyning as die onderwerp van perseptuele vertolking tipeer. Nicholson beklemtoon verder dat verskyning nie deurgaans 'n gebeurtenis behels wat binne die eie organisme van die mens plaasvind nie. Aangesien die besigtigingshandeling beide die verskyning van iets asook 'n menslike projeksie daarvan omvat, beteken dit dat hierdie handeling eweneens nie 'n gebeurtenis behels wat inherent aan die menslike organisme is nie.

<sup>47</sup> In teenstelling met die gespesialiseerde, aangeleerde vaardighede wat met *voorggrond-interpretasie* gepaard gaan, berus *agtergrond-interpretasie* op 'n alledaagse besigtigingshandeling wat nie 'n besondere vaardigheid of kennis vereis nie, en wat nouliks aan enige verdere naspeuring of uitleg onderwerp hoef te word. Gegewe dat die faktore wat met visuele vertolking verband hou, slegs in die agtergrond werksaam is, bly die mensdom grotendeels onbewus van die praktiese belange wat nie alleen aan hul visuele persepsie nie, maar ook aan ander sintuiglike handelinge, hul selfbeeld en aan hul denkprosesse gestalte gee. Nicholson (1985: 36) argumenteer in dié verband dat agtergrond interpretasie van die mens se ego verskuil is.

<sup>48</sup> Nicholson (1985: 36) illustreer sy standpunt met betrekking tot *voorggrond-interpretasie* deur te verwys na die gespesialiseerde vaardighede wat vereis word wanneer 'n filoloog byvoorbeeld vertolking moet gee aan 'n Griekse liefdesgedig. Ten einde werklike geloofwaardigheid aan sodanige vertolking te verleen, is dit noodsaaklik dat die filoloog sal reken op voorafgaande navorsing, of moontlik sal steun op die historiese omstandighede wat met die skepping van die teks gepaard gegaan het. Diegene wat onervare en ongeletterd is in die Griekse taal, sal uiteraard geen vordering maak met die vertolking van só 'n gedig nie, ofskoon dit wél vir hul moontlik sal wees om die teks te besigtig.

<sup>49</sup> Hierdie verbintenis word tipeer as grondliggend aan menslike bestaan en as verbintenis wat die kloof tussen bewuste en onderbewuste hoedanighede oorbrug. Nicholson (1985: 39-40) toon verder dat daar nie net 'n analogie tussen besigtiging en vertolking bestaan nie, maar dat die vertolkingshandeling inderaad op die besigtigingshandeling gegrond is. In hierdie opsig word getoon dat projeksie wat deel is van vertolking, die rol van projeksie in vertolkers se besigtiging repliseer — selfs in só 'n mate dat hierdie projeksie die moontlikheid van waarheid in beide die domeine van vertolking en besigtiging bewerkstellig.



om in die betrokke vertolking ongerymd te wees en dus nie paslik is nie.<sup>50</sup> Aangesien vele moontlike vertolkings geldig kan wees, is dit nodig dat vertolkers wyses sal beproef om dié geldige vertolkings te verenig. Sodanige vereniging van geldige vertolkings kan net realiseer wanneer aan die deurslaggewende rol van beduidende interpretasie gehoor gegee word. Voorrang van beduidende interpretasie vloei verder voort uit 'n noodsaak om in elke vertolking 'n kern van betekenis te bepaal waaraan 'n breë periferie van betekenis geheg kan word (vgl. Nicholson 1985: 40-43). Deur die gepastheid van kennis te beproef teenoor standpunte wat by wyse van die kunswerk geïmpliseer word, verbind vertolkers geldige interpretasies met mekaar en word hul hiervolgens kreatief bemiddel om selfbegrip te verwerf. Hiermee kan hulle die implisiete kunstenaar se verskuilde motiewe met valshede soos onopregte en geveinste betekenis wat in die kunswerk geïmpliseer word kreatief ontbloot vir wat dit werklik is.

Aangesien kunswerke 'n sleutelrol speel in die vestiging van kreatiewe interaksie tussen kunstenaars en vertolkers, is dit nodig om te verklaar hoe 'n kunswerk opsigself, inherent, volgens eie bepalings, as onafhanklike samevoeging van komponente, betekenisvol kan wees en tegelyk insig kan bied oor die aard van die wêreld. Die term *becoming* blyk van belang te wees in Heidegger (1971: 71) se tipering van kuns as “[t]he becoming and happening of truth.” Dié tipering verwys na kunswerke se potensiaal om die *paslikheid* van waarheid te openbaar, en moet dus nie vertolk word as 'n aanspraak dat kunswerke 'n objektiewe waarheid omvat nie. Aangesien oorweging van die paslikheid onpaslikheid van waarheid 'n kreatiewe uitbreiding van bestaande visuele betekenis moontlik maak, en 'n potensiaal het om beperkinge te ontbloot wat tot nog toe selfs nie as waarskynlik geag is nie, strek hierdie vraagstuk oor die paslikheid veel verder as 'n kwessie om slegs aansprake oor waarheid te bevestig. 'n Verklaring hoe kunswerke 'n betekenis kan staaf wat as gepas, onvanpas, insigryk of as gebrek aan insig beoordeel kan word, vereis dat 'n afhanklikheid, en vereniging van werke se vorm en inhoud as beginsel aanvaar word. Verbande tussen kuns en waarheid is hier belangrik, naamlik of “gepastheid” of “geskiktheid” wat aan werke toegesê word, kwalifiseer om dit as waar te tipeer rakende aspekte oor die aard van die wêreld.

Teenoor banale werke wat vertolkers se oortuigings, en gevestigde emosionele, perseptuele en intellektuele belewenis beaam, vestig werke wat kreatiewe estetiese interaksie bemiddel, 'n verbreding in menslike belewenis. Die aard van hierdie verbreding word soos volg deur Kupfer (1983: 85) beskryf:

[n]ew relations emerge, new priorities are entertained, new facets brought together, as the ordinary is shown to be pregnant with the momentous. Something new is born within us yet independent of us. The aesthetic object stands distinct from us even as we are ourselves reformed in the progress of its composition. The concrete fleshing out of universal features of experience changes their meaning, whereas cheap art merely pastes detail on them.

Namate nuwe idees en objekte wat in kunswerke geïmpliseer word met mekaar gekoppel word, is dit gevolglik moontlik om nuwe emosionele patrone te skep. Werke kan dus nuwe verwantskappe in die

---

<sup>50</sup> Buiten linguistiese, historiese en psigologiese wyses van vertolking bestaan daar uiteraard vele ander variante soos byvoorbeeld ikonografiese, strukturalistiese of semiotiese wyses van vertolking wat in sekere gevalle kan blyk om meer paslik te wees. Die uitsluiting of aanwending van 'n wyse van vertolking berus dus nie by die voorkeur wat die vertolker aan 'n bepaalde teorie of wyse van vertolking heg nie, maar word deur paslikheid bepaal, naamlik of 'n sekere wyse van vertolking vereenselwigbaar is met die aard van betekenis wat deur die betrokke kunswerk geïmpliseer word.

wêreld opklaar, en kan die mens tegelyk ondersteun om nuwe emosionele toonbeelde te ontdek wat moontlik nagevolg kan word.

Die fokus op visuele tematiek in hierdie hoofstuk het getuies gelewer van die wyse waarop die ontbloting van die onbestendigheid van bestaande kennis as 'n beslissende faktor meewerk in die verwesenliking van kreatiewe wisselwerking tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers, en desgelyks dié partye se verbeeldingryke deelgenootskap aan wêreldbeskoulige raamwerke beïnvloed. Die wyse waarop kunswerke se “overdetermination of meaning” veelvuldige assosiasies en raaiselagtighede voortbring, en bydra om kunstenaars en vertolkers se opinies deur kritiese bevraagtekening van hul voortydige, impulsiewe oordeel ter verantwoording te roep, is tekenend van die manier waarop die relatiewiteit van bestaande kennis kreatiewe estetiese relasies genereer. Dit is vervolgens opvallend hoe juis die relatiewiteit van bestaande kennis soos wat dit in die visuele kuns tot uiting kom, interaktief meewerk om skeppers en vertolkers se konfrontasie met die wêreld te verdiep ten einde vooruitsig te skep vir die verbeeldingryke verandering van die self, verbreding van selfbegrip en die transformasie van gebrekkige begrip. Die veranderlikheid en onbestendigheid van kennis wat in die visuele kuns as uitkoms van interaktiewe verbeeldingryke estetiese relasies manifesteer, bring die voorbehoud aan die orde dat kreatiewe deelgenote aan hierdie relasies die gepastheid van hul nuut-verworwe kennis deur middel van 'n imaginêre projeksie van moontlikhede sal beproef. Alleen deur die wêreld deur die oë van 'n ander te sien, kan kunstenaars en vertolkers se volwaardige deelgenootskap aan hierdie kreatiewe relasie verwesenlik word. Hierdie “sien van die wêreld deur die oë van 'n ander” impliseer buigsame en verbeeldingryke skepping en interpretasie ten einde oorweging te skenk aan die uiteenlopende, dikwels vreemde wêrelde van verskillende kulture, eras en sosiale groeperinge. 'n Ondersoek na hierdie kommunikatiewe dimensie van kreatiewe estetiese interaksie kom vervolgens in die slothoofstuk aan die orde.

## HOOFSTUK 6

### KOMMUNIKATIEWE VISUALITEIT

As nabetrugting van relasionele analises wat in die vorige hoofstukke onderneem is, is dit gepas, maar ook wenslik om in hierdie slothoofstuk die breër sosiale verband te ondersoek waarbinne kunstenaars en vertolkers van uiteenlopende kulture en milieu se kreatiewe skepping en vertolking van visuele kunswerke plaasvind, en deur hul onderskeie lewenswêreldes beïnvloed word. Bevindinge uit voorafgaande analises sal in dié hoofstuk toegepas word om waar nodig krities te besin, alternatiewe te opper of om by wyse van aanvulling voort te bou op eietydse kunsteoretiese opvattinge rondom kreatiwiteit as sistemiese faktor in die visuele kuns. Inleidend volg 'n bondige oorsig van kreatiewe estetiese relasies in die visuele kuns van die Weste wat histories deur samelewingskontekste beïnvloed is.

Visuele beelde sou tot met die verskyning van fonetiese notasie (ongeveer vierduisend jaar gelede) die funksie van die geskrewe woord vervul. Hierdie periode het geduur vanaf die eerste notasies wat op fragmente van bene aangebring is tot met die verskyning van beeldskrif en mitogramme. Die ontwikkeling van skrif sou die visuele beeld bevry van 'n kommunikasie- en nuttigheidsfunksie en kon nou vir representasie en ekspressie aangewend word (vgl. Debray 1995: 541). Volgens antieke Griekse tradisie is alle produksie (*poiesis*) beskou as ondergeskik aan praktiese aksie (*praxis*) (Jauß 1982: 46). Tatarkiewicz (1980: 96) toon dat die Grieke nie alleen die produksie van die kunswerk as roetine nie, maar ook die vertolker se belewenis as bloot reflektief van aard geag het. Visuele kunstenaars was in die Middeleeue as ambagsmanne onderhewig aan die beheer van die gildewese (Wittkower 1961: 297). As medewerkers aan projekte is vakleerlinge se individualiteit misken. Om volgens gilderegulasie as meester te kon kwalifiseer, moes hul 'n *chef d'oeuvre* (meesterstuk) lewer wat volgens kanonieke voorskrifte uitgevoer is, en min ruimte gelaat het vir individuele oorspronklikheid. Anders as dié ambagsmanne, was hul opdraggewers adellike geletterdes uit die gemeenskap wat opgelei was in die vrye kunste (Wittkower & Wittkower 1963: 7-14). Volgens Middeleeuse beskouings is visuele kunstenaars se werke beoordeel in terme van diensbaarheid en navolging van die goddelike skeppingsplan (Tatarkiewicz 1980: 111). Die Middeleeuse Westerse deelname aan die era van die idoliese beeld het die breuk tussen die heidense en Christelike wêreldes gerelativeer. Die verskil tussen veroorloofde ikoon en verbode idool was nie in die visuele beeld self geleë nie, maar in die verering wat met elk verbind was — die Grieks-Ortodokse aanbieder bid met geslote oë, want die ikoon van God is in sy binneste geleë<sup>1</sup> (Debray 1995: 543). Ikonografiese vorme het gedien as lofuiting tot God en moes verwyderd wees van die maker daarvan se individualiteit of kreatiwiteit (Gombrich 1972: 97). Die oorgang vanaf houtblokdrukkuns na kommersiële drukkuns wat tussen 1450 en 1452 deur die Duitse goudsmid Gutenberg (1398-1468) gevestig is, het die

---

<sup>1</sup> Resepsie sou dien as respons teenoor 'n bemiddelde beeltenis en die visuele beeld se modus van bestaan was daarop gerig om die teenwoordigheid van die heilige se beeltenis te projekteer. As objek van aanbidding was dit visuele beelde se funksie om te verheerlik, om geestelik opbouend te wees en te dien as bonatuurlike oproep tot ontsag (Debray 1995: 354-355). Die Ortodokse verbod op standbeelde het ontstaan uit die standpunt dat materieële eienskappe daarvan tot afgodediens kon lei. Dié standpunt het verder beslag gekry in 'n verbod op perspektiewese weergawes in samehang met die ikoon. Hoewel ikoonmakers nie onbewus was van die vroeë Westerse vooruitgang op dié gebied nie, het die risiko bestaan dat só 'n geometriese oogmerk 'n realiteit kon skeep waarmee die ikoon met die werklikheid verwar kon word (Kearney 1988: 135).

drukkuns-era ingelei. Kunstenaars het vanaf die veertiende eeu begin met die verspreiding van gravures van hulle werke en hiermee 'n tydvak ingelui waar die visuele beeld se verspreiding 'n aanvang geneem het.

Protestantse ikonoklasme se prominensie in die drukkuns-era, sou 'n tweede *querelle des images* in Europa ontketen. Die Reformasie het die magiese en indeksikale perversie van die Christelike visuele beeld veroordeel wat vroeg in die sestiende eeu uit 'n ikonoklastiese oogpunt 'n ongehoorde illusionisme in beskilderde houtstandbeelde bereik het (Debray 1995: 548-49). Na bevryding van bande met die gilde, het 'n geslag idiosinkratiese, professionele en individualistiese kunstenaars in die Renaissance verrys (Wittkower & Wittkower 1963). Kreatiewe individualiteit was nou elitisties intellektueel en op sosiale vlak meer geslote in vergelyking met vroeëre eras. Die kunswerk is beskou as geestesprodukt van die kunstenaar, gerig aan individuele kunskenner, cognoscenti en versamelaars (Debray 1995: 533). Die ingewyde publiek het nou gebuig voor die kunstenaar se status in die gemeenskap (Wittkower 1961: 295-8). Renaissance-perspektief het nou vertolkers se wêreld met dié van die kunswerk verenig. Visuele kuns se sosiale en kulturele aansprake het in die sestiende eeu meegebring dat die visuele kunste in Italië, asook in ander Europese lande van handvaardigheid geskei is en onder die toegepaste wetenskappe geklassifiseer is. Die teenstellings tussen "suiwer" tegniek en "suiwer" kreatiwiteit, tussen 'n suiwere eksterne en 'n suiwere interne begrip van die kunswerk het tydens die Renaissance verdwyn.<sup>2</sup> Sestiende-eeuse verteoretisering van kunspraktyke het institusionele neerslag gevind in kunsakademies aan hofhoudings na verbreking van visuele kunstenaars se bande met die gilde. Na afloop van hierdie verbreking van bande met die gilde is die *Accademia del Disegno* deur Giorgio Vasari (1511-1574) in Florence (1565) onder die Medici hofhouding georganiseer en is gevolg deur die omskakeling van die Lukasgilde te Rome (1557) na die *Accademia San Luca*, en die stigting van die Koninklike Franse Akademie van Skilderkuns en Beeldhoukuns aan die hofhouding te Versailles (1641) (vgl. Pevsner 1940). Die stigting van die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) in Parys was 'n uitdaging aan die gildestelsel.<sup>3</sup> Ander Akademies soos provinsiale akademie van skilder en beeldhou (1667), asook die Franse Akademie in Rome (1666) is deur die Franse minister van finansies, Colbert gevestig (Kristeller 1951: 522). Vorstelike opdraggewing vanaf ongeveer 1550, sou die volgende twee eeue oorheers en is gevolg deur monargale en akademiese opdraggewing tot 1750 waarna kunstenaars amptelik vir sekere projekte aangewys is. Die kommersiële burgery as opdraggewers en die opkomende kapitalistiese vryemarkstelsel het vanaf die sewentiende eeu 'n markmeganisme gevestig wat berus het op die kompeterende vraag en aanbod van kunswerke (Debray 1995: 554).

Immanuel Kant en die Duitse idealiste van die laat agtiende en negentiende eeu het die teoretiese impetus voorsien vir die verbeelding se heerskappy tydens die romantiese en eksistensialistiese tydperke (Kearney

---

<sup>2</sup> Kunswerke is hiermee nóg as produk van suiwer meganiese werk nóg as resultaat van bomenslike profesie beskou. Die essensie van die kunswerk was volgens dié beskouing nie meer in inspirasie en goddelike ingewing geleë nie, maar moes eerder met bewuste denke vereenselwig word, en is om dié rede onder dieselfde kategorie as die logika, rekenkunde en musiek geplaas (Tatarkiewicz 1980: 113).

<sup>3</sup> Getrou aan die instansie se leuse *Libertas artibus restituta* (die vrye beoefening van die kunste) is onderrig deur benoemde professore aangebied en is bevoegde praktiserende lede tot die geleedere van die Akademie toegelaat. Kragtens die statute van 1648 is die skildersgilde verbied om lede van die Akademie te verplig om as meesters te kwalifiseer (Cahn 1979: 105).

1988: 156). Hoewel Kant self gewefel het om die produktiewe verbeelding as kreatief te tipeer, het 'n volle geslag Duitse en Britse digters en filosowe die sprong geneem om die verbeelding aan kreatiwiteit te koppel (Casey 1976: 185). Genialiteit, oorspronklikheid en kreatiewe verbeelding het in die agtiende eeu 'n wesenlike betekenis aangeneem (Kristeller 1951: 496-7). Renaissance kunstenaars se stryd om bevryding van die gilde het herleef in kunstenaars van die Romantiek se strewe om bevryding van die akademie. 'n Beskouing van kunstenaars as verhef bo die mensdom, vervreemd van die wêreld, en wat in grootse sosiale isolasie hul skeppings voortbring, het nou die publiek se siening van die kunstenaar geword. Literêre en kunskritiek asook die verskyning van 'n amateur-publiek het in die agtiende eeu 'n belangrike faktor geword (Kristeller 1952: 44). Die kunshandelaar, kritikus, uitstalling en galery het deel geword van 'n markstelsel wat in uiteenlopende voorkeure moes voorsien. Die veredeling van kunskritiek tot estetiese filosofie in die Verligting het saamgeval met die vestiging van nasionale museums. Met die vestiging van die British Museum (1753), die Louvre (1793) en die Accademia van Venesië (1807) is 'n openbare instelling tot stand gebring wat vir almal toeganklik is (Debray 1995: 554, 548). Die ineensinking van bestaande sisteme van beskermheerskap, die verandering in die gelede van die arbiters van smaak van die adel na die burgery, asook die kunstenaar se bykans uitsluitlike afhanklikheid van die vrye mark, het die era van moderne populêre kuns ingelui. Namate die burgery in Engeland met die Victoriaanse tydperk en in Frankryk tydens die Tweede Keiserryk as enigste heersende klas gevestig is, het die impak van populêre kuns weldra 'n verbreding binne die burgerlike samelewing ondergaan.<sup>4</sup> Eweneens het daar gedurende hierdie tydperk 'n beeld van die kunstenaar as bohem begin posvat. Hierdie beeld is gekweek deur kunstenaars se gedrag, asook deur die gemeenskap se reaksie teenoor hulle lewenstyl (Wittkower 1961: 299). Namate die avantgarde se eksperimentele benadering met kunswerke tot wasdom gekom het, het 'n elitistiese beeld van die kunstenaar as andersdenkende buitestaander wat die bekrompenheid van die burgerlike samelewing verfoei het, op die voorgrond getree (Kearney 1988: 23). As erfgenaam van romantiese verering van subjektiwiteit het eksistensiële filosofie die beperkinge van die mens se kreatiewe vermoëns ontbloot (Kearney 1988: 196-197).

Tegnologiese en industriële omwentelings in grafiese reproduksie het 'n ingrypende verwisseling van 'n produksie-era na 'n era van reproduksie ingelei.<sup>5</sup> Die proses van verandering van populêre kuns na kuns van die massakultuur sou geleidelik van die middel van die negentiende eeu op die voorgrond begin tree (Hauser 1982: 603). In die era van massaproduksie het populêre kuns 'n totaal gekommersialiseerde vorm aangeneem aangesien dit bestem was om 'n groot hoeveelheid maklik-verkoopbare ware in die kortste tyd moontlik te lewer. Die winsgewendheid van die industriële ekonomie was hiervolgens direk afhanklik van die mate waarin produksie gestandaardiseer is. 'n Bron van verwydering binne die sfeer van menslike werksaamheid — naamlik die skematisering en standaardisering wat hieraan verbonde was — het veral 'n

---

<sup>4</sup> Die impak wat veral die kunsmatigheid van die populêre kuns mettertyd op die burgerlike samelewing uitgeoefen het word soos volg deur Arnold Hauser (1982: 595) verwoord: "The earlier lack of feeling for quality is mated with the parvenu nature of the whole artistic enterprise, a need for art, and a consumption of art purely out of motives of prestige. The needs which have to be met are just as false as the material with which they are satisfied. Morality is a mere cliché, decency an attractive facade, chastity ambiguous coquetry, just as marble is mere stucco, stone only mortar, and gold gilded wood."

<sup>5</sup> Die ontdekking van droëplaatfotografie, elektroniese drukprosesse en rolfilm gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu, die vertoning van die eerste rolprent teen ongeveer 1900 asook die snelle uitbreiding van televisie in die VSA en Wes-Europa sedert die veertigerjare sou tekenend wees van 'n nuwe tydperk (Kearney 1988: 4).

uitwerking van vervreemding op kuns gehad, waar die individualiteit van produkte skyn tot die wese van die medium te behoort.<sup>6</sup> Die eertydse onderskeid tussen die visuele beeld wat vir artistieke en kommoditeitsdoeleindes aangewend is, het in die postmoderne era grootliks vervaag.<sup>7</sup> Die postmoderne mens is nou vervreem van die eertydse humanistiese verheerliking van uniekheid en onvervangbaarheid wat met die outentieke kunswerk vereenselwig is. Die Duitse kritikus Walter Benjamin (1892-1940) het in sy essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1961) die problematiek van modernistiese estetika se verskuiwing van representasie na reproduksie ontmasker — naamlik die verskuiwing van die kunswerk se eens unieke gestalte na die verspreiding daarvan deur middel van massaproduksie. Die titel van Roland Barthes se essay *The death of the author* was simptome van die humanistiese verbeelding se dilemma. Barthes (1977: 142) het geredeneer dat 'n literêre werk nie as uiting van 'n kreatiewe subjek (die outeur) begryp moet word nie, maar bloot as 'n onpersoonlike tekstuele spel van verbale tekens. Postmoderne kritiek teen die heerskappy van die verbeelding het 'n snydende hoogtepunt bereik in Jacques Derrida se geskrifte. As vaandeldraer van dekonstruktiewisme was Derrida (1983) dit eens met sy strukturalistiese en post-strukturalistiese bondgenote dat humanistiese fokus op die mens se verbeelding as die einde van die mens begryp moet word.

## 6.1 Die kreatiewe ontmaskering van die massakultuur

Die hedendaagse mediatiseringskultuur se impak as uitvloeisel van massagereproduseerde visuele beelde en die heerskappy daarvan op die mens, het die geloofwaardigheid van 'n kreatiewe menslike verbeelding onder verdenking gebring — juis binne 'n kultuur waar die visuele beeld die botoon voer. Richard Kearney (1991: 8) se verwysing na 'n krisis van identiteit vir die verbeelding wat deur 'n omwenteling in massakommunikasiemedia soos die rolprent, televisie en video bewerkstellig is, bring die vraagstuk rondom outeurskap aan die orde — die vraagstuk of hedendaagse visuele beelde inderdaad steeds die skepping van 'n kreatiewe menslike subjek is of eerder die maaksel van die een of ander anonieme reproduksiestelsel is. In plaas daarvan om die postmoderne verbeelding as ongeloofwaardig te verdoem, blyk die alternatief om die mens se verbeelding binne hermeneutiese verband te probeer peil. Binne sodanige verband is dit moontlik om afleidings oor betekenis van visuele beelde te maak, afsonderlik van die historiese outeur se intensies. In plaas daarvan om te aanvaar dat kunstenaars 'n identiteitskrisis ervaar en in solidariteit met die mediatiseringskultuur se anonieme reproduksiestelsel geïndoktrineer word om die massamedia se belange te bevorder, is dit nodig om te besin oor die wyse waarop kunstenaars kreatief kan meewerk om die vertolkers van hul werke in staat te stel om die massakultuur se kondisionering te ontmasker.

---

<sup>6</sup> Hierdie vervreemding het verder neerslag gevind in die verskyning van omstandighede waar die koper, in teenstelling met die vroeëre werkgewer of beskermheer oor die algemeen onbekend aan die kunstenaar was en derhalwe ook 'n onpersoonlike faktor was. Hauser (1982: 598-99) toon in dié verband dat die artistieke produk slegs ten gevolge van dié ontwikkeling 'n handelsartikel geword het, en in hierdie verloop, soos die massaproduksie van die industriële ekonomie geproduseer en verkoop is, in en uit die mode gegaan het, en bloot waardeloos geword het.

<sup>7</sup> Die tegnieke en materiale van die populêre verbruikerskultuur se vereniging met dié van die artistieke kultuur is weerspieël in werke soos Claes Oldenburg se *Mickey Mouse*, Andy Warhol se *Coca Cola* reeks, Roy Lichtenstein se vergrote weergawes van strokiesverhale en Tom Wesselman se *Hamburger Budweiser* collage. Ander kunstenaars sou in hul bespotting van die avantgardistiese uitgangspunt vorendag kom met parodiese weergawes van eertydse meesterwerke (byvoorbeeld Leslie se reproduksies van Caravaggio of Robert Ballach se verwerkings van Goya, Delacroix en Velasques) (Kearney 1988: 25).

Tydens die skeppingsproses maak die kunstenaar enersyds kreatiewe gissings (vergelyk hoofstuk 4.3.1) oor die respons van 'n *eerstevlak naïewe vertolker* wat die semantiese betekenis van die visuele teks sal begryp, en wat veronderstel is om om die begeleidende visuele impliserings van betekenis of die omstandighede waarbinne hierdie impliserings oor die massamedia gemaak word, te kan insien. Andersyds gis die kunstenaar oor die moontlike respons van 'n *tweedevlak kritiese vertolker* wat veronderstel is om self gissings te maak oor die wyse waarop die visuele konfigurasie 'n sekere suggestie oor die massamedia maak — en wat bevoeg is om tekstuele motiewe te kan verklaar wat 'n betrokke visuele suggestie meersinnig maak. Die visuele konfigurasie word dus op 'n wyse tot stand gebring dat dit die aandag van die kritiese vertolker kan trek. Ofskoon die visuele konfigurasie stap vir stap bestem word om naïewe vertolkers te mislei, dien die leidrade wat kunstenaars in die teks inkorporeer vir visueelparate vertolkers as aanwysing wat hul verhoed om in die strik van die teks te loop wat doelbewus vir hul gestel is. Hierdie leidrade is meermale van sodanige aard dat dit slegs tydens die verloop van 'n tweede lesing ontdek word. Kenmerkend van hulle kreatiwiteit is die wyse waarop kunstenaars hul visuele paraatheid (vergelyk hoofstuk 4.2) en begrip van die massakultuur se indoktrinasie benut om afsonderlike leidrade in die visuele konfigurasie in terme van die kunswerk se konteks as geheel te vestig. Hiermee benut hulle afsonderlike visuele impliserings van betekenis waarmee die massakultuur oënskynlik verheerlik word, maar andersins met ander visuele impliserings gekombineer word waarmee dié kultuur as indoktrinerende mag ontbloot word wanneer hierdie teenstrydige impliserings van betekenis binne die kunswerk se konfiguratiewe betekenis oorweeg word.

Die modernistiese onderskeid tussen verhewe kuns en massakultuur word hedendaags telkens tot niet gemaak deur 'n postmoderne bespotting van bekende meesterwerke wat as pop-namaaksels uitgebeeld word.<sup>8</sup> Kearney wys in hierdie verband daarop dat postmoderne werke andersom as nabootsings van visuele beelde dien wat uit die produkte van die media soos advertensies en televisie ontleen word.<sup>9</sup> Kearney (1987: 113, 1991: 170) beklemtoon die ironie van 'n mimesis wat opnuut in die postmoderne kultuur na vore gekom het in die gedaante van self-parodie.<sup>10</sup> Hiermee word die begrip van 'n “outentieke beeld” omvergegooi deur die soort namaakkuns, kenmerkend van eietydse visuele produksies. Hierdie kringloop van parodiese mimiek, vind volgens Derrida (1981: 219) 'n uiting in die postmoderne gedaante van spel. Hiermee word getoon dat spel as handeling die werklikheid verwerp, aangesien nabootsing in die parodiese spel dien as nabootsing van 'n nabootsing en betrek is by 'n eindelose kringloop van sinspeling wat oor geen grondigheid beskik nie. Wanneer Kearney en Derrida se verwysing na nabootsing in kunswerke van die postmoderne kultuur binne 'n kreatiewe spelverhouding tussen vertolkers en

<sup>8</sup> Tekenend van dié soort nabootsings is byvoorbeeld Martin Sharp se pop-plakkaat van Van Gogh, Robert Ballagh se uitknipsel-reproduksies van meesterstukke deur David en Velasques (Kearney 1991: 171).

<sup>9</sup> Kearney (1991: 171) gebruik die voorbeeld van Andy Warhol se fop-serigrafieë van Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, en Coca Cola bottels om hierdie vorm van nabootsing te illustreer.

<sup>10</sup> Hiermee word getoon dat die eietydse visuele beeld dus nie meer primêr na een of ander “oorspronklike” verwys wat in die “werklike” wêreld buite dié van die visuele beeld self, of in die mens se bewussyn geleë is nie, maar ontnem word van enige vasgestelde verwysing na 'n oorsprong. In hierdie opsig verkeer die postmoderne visuele beeld in die kringloop van 'n skynbaar-eindelose spel van nabootsing waar elke beeld 'n bespotting word van 'n ander wat dit voorafgegaan het (Kearney 1987: 113, 1991: 170).

kunstenaars begryp word wat deur kunswerke moontlik gemaak word, kan 'n alternatiewe verklaring gebied word oor die gesteldheid van nabootsing in die visuele kuns. As vertrekpunt vir só 'n verklaring moet daarop gelet word dat representasie wat in terme van 'n kreatiewe spelverhouding begryp word, word kunstenaars en vertolkers betrek by 'n handeling waarmee die bestaande werklikheid, en ook dié van die media aan kreatiewe transformasie onderwerp word. Aangesien spel outonoom is, hoef dit nie te dien as verwysing na enigiets reëel nie wat buite die gebied van die spel geleë is nie (vergeelyk hoofstuk 3.1).

Derrida (1981) se standpunt dat spel die werklikheid verwerp, is tekenend van dié outonome karakter van spel. Meesterwerke wat as pop-namaaksels in werke bespot word, en kunswerke wat as nabootsings van visuele beelde dien wat uit die media ontleen word, is kenmerkend van die wyse waarop waarheid en egtheid binne spelverband by wyse van hierdie werke verloën word. Sodanige verloëning van die werklikheid dui op 'n *skyn* of voorkoms wat as “nie-eenderse dimensie van die eenderse” figureer. Deur die *skyn* waarmee media-beelde in kunswerke hiervolgens in terme van 'n virtuele *asof*-situasie as werklikheid voorgehou word, word 'n speelveld vir kreatiewe inter-aktiwiteit tussen kunstenaars en vertolkers gevestig waarbinne die “leuen” van hierdie fiktiewe uitbeeldings volvoer kan word *asof* dit die waarheid is. Ten aansien van die kreatiewe spelverhouding wat deur die fiktiewe raamwerk van hierdie kunswerke bemiddel word, figureer media-beelde wat daarin uitgebeeld word nie as afskaduwings van werklike beelde uit die media nie, maar beskik dit oor die potensiaal om op die alledaagse werklikheid van media-beelde uit te brei. By wyse van sodanige ikoniese uitbreiding (vergeelyk hoofstuk 4.1) word media-beelde met surplusbetekenis bekleed, en dien die selekterende, samevattende wyse waarop hierdie beelde in hedendaagse werke opgeneem word om vertolkers se kreatiewe wedywering te genereer met beelde van die media soos wat dit tans in die massakultuur verheerlik word. Die ontmaskering van die media se magstrukture deur kunswerke, is nie geleë in 'n blote herkenning van die media as bestaande werklikheid nie, maar ontlok vertolkers se ontdekking daarvan as 'n werklikheid wat hulle self op kreatiewe wyse herskep.

Die klem op die outonomie van die mens se verbeelding sou vanaf die sestigerjare die postmoderne teken van kritiese dekonstruksie en ondermyning word. Hiermee is aangevoer dat die spel met visuele beelde as produk van hedendaagse massa-reproduksie 'n verstrooiing van die mens se verbeelding bewerkstellig het. Jacques Derrida (1980: 154-155) gebruik die analogie van 'n massa-gereproduseerde poskaart, geadresseer “aan wie dit mag aangaan” om die swerftog van betekenis te tipeer wat deur die mediatiseringskultuur van enige lot of bestemming ontsê is. As besoedelde mededeling van die media is 'n boodskap dus nie meer die unieke uiting van 'n outeur wat aan 'n leser oorgedra word nie, maar is hierdie boodskap vasgevang in 'n massakringloop van eindelose herduplicering (vgl. Kearney 1988: 14). Derrida se tipering van kunswerke se betekenis wat van sosiale en menslike bestemming ontsê is, vereis besinning oor wyses waarop vertolkers gehoor kan gee aan die meersinnigheid van visuele betekenis.

Kunswerke is inderdaad geadresseer “aan wie dit mag aangaan”, en veral aan diegene wat kreatief by die uitleg van hierdie werke se betekenis betrokke wil raak. As 'n metaforiese uiting of enigma, berus die



kunswerk nouliks op eksakte betekenis wat deur logiese deduksie bepaal kan word, en ontlok sodanige werke vertolkers se kreatiewe naspeuring van leidrade in die werk op grond van die kontekstuele samehang daarvan (vergelyk hoofstuk 4.2). Die kontekstuele rol van die visuele konfigurasie is in hierdie opsig daarin geleë dat dit misverstand rakende die inhoud wat geïmpliseer word reduceer en bydra om hoedanighede wat die kommunikasie van 'n bepaalde belewenis belemmer, deels te oorkom. Die aanvaarding van hierdie beginsel beteken egter nie dat die teks oor unieke betekenis beskik wat deur die een of ander vorm van deskundige vertolking gewaarborg word nie. Hiermee benut vertolkers eerder hul hermeneutiese vernuf om oënskynlik teenstrydige betekenisvlakke in samehang te oorweeg, ten einde betekenis metafories te transformeer. Binne 'n kreatiewe interaktiewe verhouding met kunswerke geskied dié transformasie nouliks as 'n sprong in die duister, maar realiseer dit op grond van intuïtiewe aanvoeling en insig, verworwe ervaring<sup>11</sup> asook die verbeeldingsvermoë om die visuele metafoor holisties as *ervaringsgestalt* te interpreteer (vergelyk hoofstuk 4.2) nóg as absolute waarheid nóg as blote subjektiewe of populêre betekenis binne 'n sosiale gemeenskap. Op grond van “ware” populêre betekenis wat egter deur kontekstuele leidrade in die visuele teks weerspreek word, word vertolkers aangespoor om na tweedevlak-kritiese vertolking te verwissel deur die geldigheid van gissings oor die kunswerk se betekenis te beproef na aanleiding van betekenis-impliserings wat uit hierdie leidrade voortspruit. Hiervolgens werk kunswerke mee om “waarhede” te ontmasker soos wat dit populêr deur sosiale gemeenskappe gekoester word. Hiermee stel die *intentio operis* (die intensie van die visuele teks) vertolkers in staat om gissings rondom die betekenis van sekere gedeeltes van die visuele teks wat as samehangende geheel bevestig word te aanvaar, en andersins gissings te verwerp as dit deur 'n ander deel van die teks betwis word. Op hierdie manier maak die *intentio operis* dit dus vir vertolkers moontlik om ingeligte gissings oor moontlike interpretasies rondom die massakultuur te maak.

In plaas van 'n verstrooiing van visuele betekenis, blyk dit uit die voorafgaande dat valse solidariteit wat die mens in konsepte van die waarheid vind soos wat dit deur die massa-kultuur gekoester word, eerder 'n faktor is wat kreatiewe interaksie met kunswerke kan belemmer. Roland Barthes (1977: 40) verwys na media-beelde se invloed op die mens as 'n soort afstandsbeheer wat die vertolker se standpunt sodanig manipuleer dat dit tot voorafbepaalde betekenis beperk word. Barthes se standpunt verlang 'n verklaring van die wyse hoe vertolkers kreatief gehoor kan gee aan meersinnige uitbeeldings van die media soos wat dit in kunswerke geïroniseer word. Ten einde hierdie verklaring toe te lig, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat meersinnige visuele betekenis binne 'n kreatiewe interaktiewe relasie met die kunswerk nie net op grond van kulture se gemeenskaplike begrip van objekte in terme van Monroe Beardsley (1962: 40) se *system of associated commonplaces* of as *potential range of connotations* verreken kan word nie. Kunstenaars se kreatiewe benutting in hul werke van die kategoriekruising

---

<sup>11</sup> Verworwe ervaring aangaande die vertolking van metafore kan egter nouliks as selfgenoegsaam beskou word. Metafore bied nie enige standhoudende of reëlmatige wegwysers wat gewoon nadat dit aangeleer is, in terme van 'n blote roetine aangewend kan word ten einde vasgestelde of voorafbepaalde kontekstuele eienskappe van kunswerke te ontrafel nie. Die vertolking van metafore vereis trouens juis 'n besondere innoverende ingesteldheid aangesien dit vertolkers telkens met nuwe uitdagings konfronteer. Meersinnighede wat deur middel van metafore voortgebring word is voortdurend besig om nuwe grense af te baken. In hierdie opsig kan vertolkers hul nouliks bloot verlaat op die rekord van metafore wat in die verlede aangewend is. Gevolglik is hul eerder genoodsaak om die nuwe metaforiese implisering van betekenis te begryp in terme van 'n beeld wat deur die kunstenaar in opponerende verhouding teenoor die letterlike beeld gestel word.

(vergelyk hoofstuk 4.3.2) dui op hierdie gegewe. Hiermee word vertolkers genoopt om kreatief gehoor te gee aan die media se stereotipiese konsepte wat in kunswerke uitgebeeld word, maar wat tegelyk ondermyn word deur ander konsepte wat strydig is met die kontekstuele samehang van hierdie werke. In plaas daarvan om tot die voorafbepaalde betekenis van media-beelde beperk te word, word vertolkers hiermee aangespoort om self by die kreatiewe konstruksie van betekenis betrokke te raak om hiervolgens die media se afstandsbeheer te ontmasker. Hierdie konstruksie dien as interpretasie waarmee al die visuele nuanses van betekenis wat oor die massamedia gemaak word, en wat in die visuele konfigurasie opgeneem is, gesamentlik sin maak wanneer vertolkers slegs konnotasies betrek wat binne die kunswerk se konteks toepaslik is. Hierdie beginsel van *toepaslikheid* word deur die beginsel van *oortuiging* ondersteun. Hiermee word nie net sommige toepaslike konnotasies nie, maar alle moontlike toepaslike konnotasies wat van die kunswerk se betekenis afgelei kan word, by interpretasie betrek. Sodoende behels betekenis dus tegelyk alleen dit wat dit bevoeg is om te beteken, asook al die moontlike betekenis daarvan en word kreatiewe interpretasie deur die beginsels van toepaslikheid en oortuiging verseker.

Margaret Miles (1985: 153) redeneer dat die struktuur van onderdrukking — hetsy in die media of binne alledaagse bestaan op byvoorbeeld sosiale, politieke, akademiese, of persoonlike terreine — altyd begin by 'n aspek van menslike bestaan waaraan daar 'n eksklusiewe waarde toegedig word. Diegene wat hierdie aspek vergestalt — dikwels nadat hul dit ontwikkel het ten koste van die ontwikkeling in ander areas — word toonbeelde van die gemeenskap. 'n Vatbaarheid vir ideologiese magte wat as toonbeeld van eksklusiewe waardes voorgedien word, bring mee dat kunstenaars en vertolkers hulself bloot empadies vereenselwig met banale toonbeelde (vergelyk hoofstuk 2.3). Sodoende kom kreatiewe estetiese interaktiwiteit nie tot sy reg nie. Gegewe die wyse waarop openbare figure, sosiale instellings en tradisies as objekte van verering deur die massamedia verheerlik word, is die kreatiewe ontbloting en relativisering van hierdie toonbeelde se feilbaarheid 'n wesenlike taak van kunswerke om die massamedia se houvas op die publiek te verbreek. Binne 'n kreatiewe interaktiewe estetiese relasie is hierdie kritiek op magstrukture nouliks geleë in die blote sameflansing van 'n solidariteit met nuwe sosiale toonbeelde wat in 'n alternatiewe eksklusiewe gedaante in die kunswerk gevind word. In hierdie opsig impliseer deelagtigheid aan hierdie relasie 'n buigsamheid en bereidheid om die deugde van ander gemeenskappe se lewenswêreld te oorweeg.

Joseph Kupfer (1983: 43-45) gebruik die term “handhawingsgeweld”<sup>12</sup> om mense se reaksie te tipeer op die besef dat al hoe minder van hul lewens van eie beheer afhanklik is. As ontneming van estetiese verhoudings wat orde in die psige bewerkstellig, faal die mens hiermee om deel te neem aan dit wat persoonlike “tussenkoms” bevorder. As deel van die esteties-verskraalde omgewing<sup>13</sup> dra die media ook by tot die skending van die mens se verbeelding. Sodanige benadeling van die verbeelding kan uitbrei na

---

<sup>12</sup> Handhawingsgeweld is verskynsel waarvolgens meer mense progressief nie alleen van beheer ontsê word nie, maar ook van die uitoefening daarvan ontneming word, en derhalwe in gebreke bly om estetiese verhoudings te vestig. Terreine waarbinne hierdie beheer van die mens ontneming word, begrens die fisiese, beroeps-, sosiale, artistieke, en politieke sferes van hul lewens.

<sup>13</sup> Estetiese verskraling het as een uiterste die gebrek aan enige drang na identiteit tot gevolg, en bring mee dat die individu verwater tot 'n afgestompte, passiewe konformis. Aan die ander kant bring hierdie ontneming 'n emosioneel-gelade psige voort wat deur emosies soos raserny, woede en frustrasie oorheers word, en uitdrukking vind in die individu se handhawingsgeweld (Kupfer 1983: 43-45).

die wyse waarop 'n mens se selfbeeld gevorm word, óf faal om enige selfbeeld te vorm. Gegewe dat die interaktiewe samespraak van werklike kommunikasie afwesig is by media soos televisie, radio, en koerante, en op eenrigtingkommunikasie fokus, is die mens aan passiwiteit en sosiale vervreemding oorgelewer. Ten einde die media se kondisionering te bowe te kom, beklemtoon C.A. van Peursen (1974: 201) die noodsaak om etiese beheer uit te oefen wat nie bloot tot die bepaling van morele voorskrifte beperk word nie, maar uitgebrei word na 'n vindingryke strategie om kondisionering binne bereik van die mens se besluitnemingsvermoëns te bring.

Die mens se vatbaarheid vir die media laat die vraag ontstaan hoe kreatiewe interaksie met kunswerke kan meewerk om die mensdom se selfbegrip te verbreed en kan bydra om hierdie magte bloot te lê. Deur hul kreatiewe interaksie met kunswerke word vertolkers aangespoor om hul obsessie met eie lewenswêreld, asook die voorkoms van die wêreld soos wat dit in die massakultuur voorgehou word, te bevraagteken om sodoende 'n estetiese verhouding met die wêreld te herstel. Hiervolgens word hulle nie alleen deur interaksie met kunswerke gehelp om selfbegrip te midde van die veranderlikheid van menslike begrip te verwerf nie (vergelyk hoofstuk 5.4.3), maar ook om hulle bestaanswerklikheid van die media en massakultuur se skynwêreld te onderskei. In plaas daarvan om die massakultuur te sien soos wat dit as “werklik” verkondig word, verleen kunswerke se suggestiewe estetiese impak die alternatief om krities te besin oor die veranderlikheid en gepastheid van die media se indoktrinerende wêreld.

Teenoor opvattinge wat vereis dat die mens 'n blywende aanname oor moraliteit moet maak, is dit nie noodsaaklik om wat die kunswerk betref sodanige aanname te maak nie, aangesien kunswerke die mens in staat stel om kreatief te besin oor die moontlikheid van 'n nuwe moraliteit. Hiervolgens beskik kunswerke oor die potensiaal om die gekykte wêreld wat deur die massakultuur verheerlik word, te ondermyn en om die mens se konfrontasie met magstrukture van die gemeenskap te verdiep ten einde vooruitsig te skep vir 'n verandering van die self. Binne 'n spelverhouding rig kunswerke 'n uitdaging aan die mens om die gepastheid van eie norme en waardes kreatief te beproef teen die stereotiperings van die massakultuur. Deur hiermee die geldigheid van hul eie waarneembare begrip van die wêreld binne 'n vrye spelverband met kunswerke verbeeldingryk op te weeg teen dié van die massakultuur, verwerf die mens selfbegrip. Binne 'n kritiese verhouding met kunswerke word die mens se strewe na selfbegrip gelei deur 'n behoefte om kreatief te reageer op sinspelings in kunswerke van die massakultuur se valse wêreld, met die wete dat geen menslike interpretasie daarvan finaal is nie. Hierdie soeke na selfbegrip word verder gelei deur 'n strewe om meer betroubare en kritiese interpretasies rondom die aard van die mens se bestaan te ontwikkel. Hoewel kritiese bevraagtekening by opponerende oortuigings begin, is sienwyses wat hieruit voortspruit selfs meer raaiselagtig en dra dit by tot 'n bevraagtekening en ironisering van “waarhede” wat deur die massakultuur verkondig word. Binne 'n verhouding van kritiese bevraagtekening word die mens genoodsaak om in interaksie met kunswerke 'n respons op die media se kondisionering vanuit strydige strominge te laat ontplooi, wat só die volgehoue gang van hul kreatiewe denke vereis. Met hierdie verhouding val die klem op die buigbaarheid<sup>14</sup> van die mensdom se denke en

---

<sup>14</sup> John Gilmour (1986: 182-183) verbind die etiese uitdaging wat deel is van eietydse kuns, aan 'n openheid om talryke opinies te akkommodeer. Estetiese moraliteit noodsaak dus 'n aankweek van buigbaarheid waarmee vertolkers elke konfrontasie met

word hulle deur hul veranderende emosionele betrokkenheid genoodsaak om kreatief gehoor te gee aan vraagstukke wat uit die massakultuur se indoktrinasië voortspuit.

## 6.2 Die sosiale netwerk se rol in kreatief-interaktiewe estetiese relasies

Hoewel enige aannames of aansprake rondom die universele aard van kunswerke nie as gegewe aanvaar kan word nie, toon die Amerikaanse antropoloog Jacques Maquet (1986: 3-5) dat hierdie moontlikheid nie uitgesluit kan word nie en is hy dit eens met Peter Berger & Thomas Luckmann (1966) dat kuns nie onafhanklik binne die wêreld of binne die terrein van essensies en idees bestaan nie, maar 'n geesteskonstruk behels waarop 'n bepaalde kulturele groepering ooreenstemming bereik.<sup>15</sup> In hierdie opsig vind Maquet aansluiting by die Duitse kunshistorikus Heinrich Wölfflin (1950: 6) wat hom skaar by die leer van die negentiende-eeuse idealistiese metafisika. Hiermee word aangevoer dat 'n individuele kunstenaar se karakter, asook 'n kollektiewe “gees” in die styl van 'n skool, 'n landstreek en 'n volk by wyse van die analise van vorm in kunswerke ondersoek kan word. As gemeenskaplike noemer in die beeldende kunste het hierdie denkbeeld rondom vorm die basis vir 'n “formalistiese” kunsgeskiedenis voorsien — 'n basis vir die kunsgeskiedenis om 'n soort universele kultuurgeskiedenis te word. Die kortsigtigheid van aansprake rakende kuns as 'n “universele taal” wat vreemde kulture vir die mens toeganklik kan maak, blyk egter duidelik uit Ernst Gombrich (1963: 44-45) se argument rondom die fisionomiese denkfout.<sup>16</sup> Hierdie denkfout berus op die aanname dat 'n mens deur analogie op grond van vorm (strukturele eienskappe) in 'n kunswerk regstreeks afleidings kan maak oor die een of ander spirituele werklikheid soos byvoorbeeld die kunstenaar se siel<sup>17</sup> of die “gees” van tydperke of volke waarin kunswerke voortgebring is. Gombrich (1963: 82) verbind die fisionomiese denkfout verder met die denkbeeld van *Weltanschauung*, naamlik die Romantiese opvatting dat styl verteenwoordigend is van 'n beskawing se “wêreldbeskouing”.

---

die kunswerk opnuut takseer en vry is van dwang om hul reaksie vooruit te bepaal. Vanweë kulturele kompleksiteit waarteen mense te staan kom, is dit onwaarskynlik dat koördinerende van etos moeitewy sal wees. 'n Uitdaging om etiese bande te vestig is dus veral op die etiese mens van toepassing. Etiese moraliteit impliseer in dié opsig vir Gilmour (1986: 183-185) 'n deelgenootskap waarin die skepping van moraliteit meewerkend geskied. Pleks daarvan om rekenskap te gee aan slegs 'n enkele outoritêre moraliteit, word 'n Sokratiese opvatting van redelike vertolking nagestreef om dié genootskap te volvoer.

<sup>15</sup> Dié soort ooreenstemming onder 'n bepaalde groepering word deur Berger & Luckmann (1966) as 'n *socially constructed reality* tipeer. Maquet (1986: 8-9) redeneer dat kuns deel vorm van hierdie sosiaal-saamgestelde werklikheid en noodwendig verbind is met die alledaagse werklikheid waarmee die een of ander universele menslike belewenis weerspieël word. Ongeag uiteenlopende werklikhede wat onder verskeie etniese en religieuse groepe of binne 'n stratifikasie van klasse bestaan, en niteenstaande die omvangryke en komplekse variasie van spesialis-beroepes wat in 'n gemeenskap beoefen word, vorm hierdie groeperings volgens Maquet nogtans tydens dieselfde periode deel van 'n gemeenskaplike omringende samelewing wat met die alledaagse werklikheid verbind is.

<sup>16</sup> Die byvoeglike naamwoord “fisionomies” verwys na die ou, tans pseudowetenskap van fisionomie waarvolgens daar geoordeel is dat die aard van individue se wese regstreeks van die kenmerke van hul fisiese voorkoms afleibaar was. Hiermee is aanvaar dat diegene wat lyk na 'n leeu byvoorbeeld oor 'n leeuagtige karakter beskik, terwyl iemand wat trek na 'n vark varkagtig van karakter is (Summers 1989: 381).

<sup>17</sup> Gombrich illustreer die aard van hierdie vorm van denkwysie met sy beklemtoning van 'n stelling deur die Duitse kunshistorikus Johann Winckelmann (1717-1768) wat in sy ontleding van Griekse beeldhoukuns tipies verwys na die “[n]oble simplicity and quiet grandeur of *the Greek soul*” [my kursivering] (Winckelmann aangehaal deur Gombrich 1963: 51). Hoewel Winckelmann se klassieke ideaal nie meer normatief is nie, het hierdie beginsel van vertolking onveranderd gebly en is dit binne die breë opset van universele kunsgeskiedenis geïnkorporeer (Summers 1989: 382).

Formalistiese teorieë toon 'n onvermoë om rekenskap te gee van wyses waarop kreatiewe, interaktiewe verhoudings met kunswerke gevestig kan word om begrip vir die lewenswêreld van vreemde kulture te verbreed. Daarom ontstaan die vraag of daar alternatiewe wyses is waarvolgens kunstenaars en vertolkers van uiteenlopende kulture by wyse van kreatiewe deelgenootskap begrip vir mekaar se wêreld kan verwerf. Die manier waarop kunstenaars en vertolkers hulle deur middel van die kunswerk imaginêr in mekaar se lewenswêreld projekteer (vergelyk hoofstuk 2.1), dien as sleutel om hierdie kwessie toe te lig. Buiten 'n verdraagsaamheid en buigsamheid om die meriete van uiteenlopende kulturele lewenswêreld te oorweeg, is dit noodsaaklik dat hulle sal kan insien wanneer die potensiaal vir hul kreatiewe interaksie met die kunswerk deur die beperkinge van hul eie gebrekkige insig en vooroordele vertroebel word. Wanneer estetiese distansiëring formalisties as eenrigting belangelose relasie met die kunswerk benader word, bly hierdie verbeeldingryke deelname egter buite bereik en impliseer dit dat katarsiese belewenis hiermee bloot vir eie vooropgestelde kulturele oortuigings aangewend word.

Deur sy standpunt dat 'n algehele visie van *disinterestedness* deur estetiese objekte opgewek word, sluit Maquet (1986: 32-33) aan by Kant se beskouing, asook by dié van prominente formaliste<sup>18</sup> wat beweer dat kunswerke onafhanklik is van enige ander doeleindes. Hiermee onderskryf hy ook okulosentriese aansprake rondom die *disinterested gaze*<sup>19</sup> (vergelyk hoofstuk 2.1) en misken hy kreatiewe interaktiewe estetiese relasies se rol binne die sosiale netwerk. As alternatief teen hierdie standpunt kan die estetiese belewenis eerder as aktiewe vorm van deelname beskou word. David Summers (1989: 385) redeneer dat 'n "kontekstualistiese" kunsgeskiedenis se uitsluitlike fokus op omstandighede waarbinne kunswerke voortgebring word, net soos formalisme se fokus op kunswerke se outonomie, bloot 'n ander onuitvoerbare uiterste van kunshistoriese beskrywing is. As alternatief wend Summers (1989: 394-95) hom tot Michael Baxandall (1979) se standpunt rondom *inferential criticism*. Hierdie beoordeling berus op die aanname dat 'n kunswerk in fundamentele opsigte 'n produk van opsetlike werksaamheid is. *Inferential criticism* dui deels op 'n soort nabyheid aan werke wat eie is aan kunskenner asook aan diegene wat by die bewaring van kunswerke betrokke is. Wanneer kunswerke hiervolgens in terme van die *facture* daarvan oorweeg word as aanduidings van al die doelgerigte maakprosesse wat daarmee verband hou, kan daar naastenby 'n sosiaal-historiese begrip daarvan gevorm word. Summers (1989: 397-401) redeneer verder dat *facture* 'n beginsel van kontinuïteit voorsien wat verband hou met tradisies wat aangeleer word, betrekking het op waardes van gemeenskappe, wat neerslag vind in hul maakprosesse en rigting aan hierdie prosessee gee. In hierdie opsig is aspekte soos die formaat, tema, medium, begrip rondom welke institusionele nut dit vervul en hoe dit gemaak en verkoop is, faktore wat betrekking het op die kunswerk. Al hierdie faktore beskik oor komplekse historiese, en nie net oor *formele* historiese

<sup>18</sup> Die standpunte van die Britse denkers Archibald Alison, Clive Bell, Roger Fry, Herbert Read, Edward Bullough en Harold Osborne word in dié verband deur Maquet as uitgangspunt geneem.

<sup>19</sup> Hoewel Maquet (1986: 46) tereg redeneer dat *disinterestedness* 'n vryheid van selfbelang en egosentriese betrokkenheid behels, bly hy in gebreke om die beperkinge van okulosentrisme (vergelyk hoofstuk 2.1) in te sien. Maquet (1986: 33) se beklemtoning van 'n ingesteldheid wat as *only looking* tipeer word staan sentraal in sy beskouing rakende *disinterestedness* en word soos volg verwoord: "These three specific traits of the '*only looking*' attitude — attention, nondiscursiveness and disinterestedness [...] are congruent with the ordinary words conveying the meaning of 'good to look at' [...] And, as they exclude a consideration of practical concerns, [...] these words suggest an absence of material interests, which is part of being disinterested" [my kursivering].

affiliasies nie. Namate sodanige faktore reeksgewys aan analise en samevoeging onderwerp word, is dit ook noodsaaklik om die werk te her-evalueer en te karakteriseer as verteenwoordigend van 'n maakproses in 'n betrokke tydperk, wat as unieke transformasie figureer binne die breër historiese raamwerk waartoe dit behoort. Summers toon aan dat die herwinning van intensie wat hiermee realiseer, nie bloot as herwinning van 'n vermeende subjektiewe konsep begryp kan word wat in die verbeelding van iedere kunstenaar bestaan voordat enige kunswerk geskep word nie. Sodanige herwinning, wat eerder op 'n onvolkome manier by wyse van historiese middele bereik word, behels 'n begrip van dit wat die kunswerk se betekenis moontlik sou kon wees in die situasie of omstandighede waarbinne dit geskep is. Gevolglik beklemtoon Summers (1989: 397-400) dat hierdie herwinning slegs deur sorgvuldige, verdedigbare histories-opeenvolgende indeling en rekonstruksie bereik kan word, en dat dit ook belangrik is om in te sien dat 'n algehele verwerping van intensie as deel van hierdie soort naspeuring tallose weë van historiese rekonstruksie, en dus ook van kunshistoriese interpretasie sou uitsluit.

Baxandall (1979) en Summers (1989) se standpunte rondom *inferential criticism* gee aanleiding tot die kwessie om te toon hoe intensionaliteit wat in kunswerke geïmpliseer word as uitvloeisel van opvolgende ontplooiing van elemente kan meewerk om vertolkers van uiteenlopende kulture kreatief te bemiddel in die naspeuring van betekenis. Dit is belangrik om in te sien dat kunswerke outonoom word wanneer dit totaal losgemaak word van kunstenaars se intensie. Sodanige losmaking sou dus 'n herhaling van formalisme impliseer. Die aandag, oplettendheid en opeenvolging van opmerksame handeling wat deur die oorspronklike betekenis van die Latynse woord *intentio* aangedui word, bevestig die belang van intensie binne die verband van 'n naspeuring van temas wat in 'n sekere medium, in 'n spesifieke tydperk, onder bepaalde omstandighede uitgevoer is. Hierdie histories-spesifieke faktore wat aan drie elemente, naamlik die kenmerke van die visuele beeld, die konteks en spesifieke aanwending daarvan verbind kan word, is slegs 'n ekwivalent van potensiële intensies en is dus slegs deels herwinbaar aangesien dit kunswerke kan afbaken, maar nie faktore kan verreken wat nie deur konteks begrens word nie (vergelyk hoofstuk 5.1). In hierdie opsig word pogings verydel om 'n kunstenaar uit 'n vreemde kultuur se intensies met 'n werk te herwin, aangesien vertolkers genoop word om afleidings te hersien oor aspekte wat nie deur die werk se konteks begrens word nie, en dus nie deel is van die betrokke kunstenaar se naspeurbare kulturele tradisie nie. Die moontlikheid bestaan ook dat kunstenaars wat uit vreemde kulture of plekke afkomstig is as kreatiewe strategie visuele beelde kan kombineer wat strydig is met die konteks van die werk as geheel. By wyse van hierdie kreatiewe strategie word vertolkers se neiging tot die “konstruering van ooreenstemming” uitgebuit deur die teenstrydige nuanses van betekenis in die werk wat juis eenvoudige verenigde vertolking ondermyn. Hiermee word vertolkers bewus gemaak van hul eie kultuurspesifieke tradisie se andersheid en beperkinge en word hul genoop om vooropgestelde interpretasies rondom die betrokke kunstenaar se kulturele tradisie te hersien, en hiermee nuwe insig te verwerf. Nuwe insig wat op hierdie manier deur vertolkers verwerf word, hou nie noodwendig verband met die betrokke kunstenaar se kulturele tradisie nie, maar kan eerder as 'n soort surplus insig geag word wat dikwels die blote begrensings van kulturele tradisies te bowe kan gaan.

By wyse van sy konsep *intentional visual interest* toon Baxandall (1985: 41) hoe relasies in die visuele kunste deur komplekse sosiale netwerke beïnvloed word. Hiermee beklemtoon hy dat *intentional visual interest* fokus op 'n beskrywing van die kuns-objek se verhouding tot omstandighede met die veronderstelling dat die kunstenaar intensioneel teenoor sodanige omstandighede gehandel het. Hiervolgens word getoon dat die visuele kunswerk se relasie tot omstandighede realiseer in terme van kunstenaars se algemene *Charge* asook in terme van hul spesifieke *Brief*. Die *Charge* waarbinne kunstenaars reageer op faktore wat in die breë rigting gee aan die formulering van 'n taak, opdrag of probleem wat hul vir hulself oplê, word vervolgens omgeskakel in 'n *Brief* waarbinne die meer spesifieke voorwaardes vir die uitvoering van sodanige taak, opdrag of probleem oorweeg word. Teenoor die algemene probleme wat uit die *Charge* voortvloei, dui Baxandall (1985: 46-47) aan dat probleme wat voortspruit uit kunstenaars se *Brief* persoonlik van aard is en uit 'n wye spektrum omstandighede geselekteer word wat met die skepping van hulle werk verband hou. Hierdie probleme word geformuleer in verbintenis met sosiale en kulturele omstandighede. Verder word getoon dat kunstenaars se *Brief* ontplooi binne 'n sterk histories-kritiese verhouding jeens hul voorgangers se werke.<sup>20</sup> Kunstenaars se kreatiewe strewe met hulle werk bring dikwels mee dat die invloed van vroeëre kunstenaars nouliks beduidend is, en eerder aanleiding gee tot hul heroorweging en herinterpretasie van onopgeloste probleme wat in werke van hul voorgangers bemerk word. Hoewel daar hiermee deels uit voorbeelde van vroeëre kunstenaars se werke geput word, word hierdie voorbeelde getransformeer om 'n eie intensie na te streef. Baxandall (1985: 48) gebruik die term *troc* om kunstenaars se verhouding met hul kultuur as 'n soort transaksie in geestesgoedere te tipeer. Makers en verbruikers is vry om binne hul kultuur keuses uit te oefen in hierdie ruiltransaksie, en hul keuses beïnvloed die mark as geheel, asook elk wat daaraan deelneem. Sdanige verhouding is egter meer omvattend as dié van 'n gewone ekonomiese mark en word bepaal deur faktore soos aanvaarding, intellektuele koestering en die aankweek van toepaslike visuele vaardighede, wat aanleiding gee tot stimulering en artikulasie van idees.<sup>21</sup> Kunstenaars se uitoefening van keuses as deel van verwagtinge wat hulle aan 'n generiese *Brief* koppel om hiervolgens die groter omvang van die *troc*-transaksie te verreken, impliseer hul potensiaal om 'n opvoedingsrol te vervul en hiermee op vertolkers se verwagtinge uit te brei of om dit te transformeer. Die mark speel egter ook 'n ontwykende rol binne die *Brief*, vanweë die manier waarop sekere wenke of aanwysers deur markstrukture geïmpliseer word.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Baxandall (1985: 61) redeneer in dié verband dat verklarings rondom artistieke “invloed” meermale nie die volle omvang van kunstenaars se verbeeldingryke benadering jeens werke van hul voorgangers verreken nie. In hierdie opsig veroordeel hy byvoorbeeld die bedrieglikheid van die aanname dat Picasso bloot deur die werke van Cézanne beïnvloed is. Sodanige invloed sou impliseer dat Picasso se terugverwysing na die werk van Cézanne se werk bloot passief van aard was en dus geen aktiewe herformulering van onopgeloste visuele probleme behels het wat hy in Cézanne se werk bemerk het nie. Hierteenoor toon Baxandall tereg dat Picasso se transformering van Cézanne se artistieke nalatenskap inderdaad die gang van die kunsgeskiedenis ingrypend verander het om só van Cézanne in 1910 'n veel meer prominente en toonaangewende figuur te maak as wat in 1906 die geval was.

<sup>21</sup> Hierdie verhouding berus nie altyd soseer op winsgewendheid nie, en dit kan trouens gebeur dat makers verkies om hulself binne die historiese verband van die visuele kuns of op ander terreine te laat geld, eerder as om bloot die aanvaarding van verbruikers of geldelike beloning in ag te neem. Eweneens kan die voldoening wat verbruikers uit die kunswerk put, ook voortspruit uit 'n wye variasie van oorwegings (vgl. Baxandall 1985: 48).

<sup>22</sup> Baxandall (1985: 53, 58) verwys in hierdie verband na kunstenaars wat byvoorbeeld verkies om nie aan sekere markte deel te neem nie, en dus hul intensie op só 'n wyse onregstreeks laat blyk. Hoewel gevestigde kunsmarkte kompleks is en aan kunstenaars 'n wye keuse van generiese *Briefs* bied, wys Baxandall (1985: 58) daarop dat hierdie markte tegelyk te eenvoudig is om die groter verwisseling in die *troc*-transaksie akkuraat te registreer, of om dit te beheers. Hiermee word

Baxandall (1985) se uiteensetting van die wyse waarop kunstenaars se intensies ontplooi binne die sosiale omstandighede wat hierdie intensies beïnvloed, bring die kwessie na vore van die manier waarop hul tydens die maakproses kreatief aan sodanige omstandighede gehoor gee in afwagting van vertolkers se kreatiewe respons. Die wyse waarop kunstenaars se tematiseringsproses ontplooi (vergelyk hoofstuk 5.1), bied 'n raamwerk vir die toeligtig van hierdie kwessie. Vanweë vele omstandighede wat 'n invloed op kunstenaars se *intentional visual interest* uitoefen, realiseer hul intensies hoogstens op 'n voorlopige basis om só tydens die maakproses aan heroerwering onderwerp te word namate hul besin oor die kulturele en sosiale omstandighede waarbinne hul hulself bevind. Aspekte in hul werke wat blyk om oorbodig, neutraal, of sosiaal-uitgedien te wees, noop kunstenaars om telkens by die herskepping van betekenis betrokke te raak. In plaas van 'n navolging van vooropgestelde intensies, word kunstenaars se kreatiewe skeppingshandeling eerder gekenmerk deur die skerpsinnige wyse waarop hul reageer op gebeurlikhede wat tydens die maakproses realiseer, ten einde hiermee betrokke te raak by die vind en oplossing van toepaslike probleme (vergelyk hoofstuk 3.5). Oorgeërfde standaarde het tot gevolg dat die mens se denke en belewenis relatief is. Ten aansien van hierdie relatiewiteit is dit noodsaaklik om die idee te laat vaar dat die kreatiewe handeling die werksaamheid van 'n individu is. In teenstelling met hierdie denkwyse kan kunstenaars se kreatiewe handeling eerder as 'n poging tot transformasie van gevestigde kulturele opvattinge beskou word waarmee hulle vertolkers van uiteenlopende agtergronde gesamentlik betrek om die visuele kultuur van die verlede te bevraagteken en nuwe moontlikhede van interpretasie tot stand te bring.

Maquet (1986: 145) tipeer konsensus rondom waardebepalings oor eietydse werke, asook dié uit die verlede wat bereik word tussen leiers en navolgers van die Kuns-establishment,<sup>23</sup> as beslissende faktor wat gemeenskappe se gesamentlike estetiese oordeel beïnvloed.<sup>24</sup> In dié opsig beklemtoon Maquet (1986: 147) dat individuele voorkeure dus sekondêr is en dat 'n keuse van voorkeure gemaak word binne die raamwerk van gesamentlike voorkeur.<sup>25</sup> Maquet se standpunt oor konsensus wat deur die Kuns-

---

getoon dat 'n deel van die mark se betekenis op 'n ongekoördineerde wyse neerslag vind in markaanwysers wat algemene feite rondom 'n ekonomiese gemeenskap weerspieël, eerder as om geartikuleerde verwagtinge rakende betekenis te kenne te gee. In hierdie opsig kry sodanige betekenis alleen 'n meer bepaalde karakter in verhouding tot 'n idee wat binne 'n werklik-spesifieke visuele konteks realiseer.

<sup>23</sup> Maquet (1986: 45) redeneer dat diegene wat die gesamentlike estetiese oordeel en kuns-voorkeure van 'n gemeenskap beïnvloed, deur die Kuns-establishment beheer word. Die Kuns-establishment (dus nie die gemeenskap as geheel nie) beslis oor estetiese aangeleenthede. Hierdie invloedssfeer bestaan onder andere uit skilders, ontwerpers, beeldhouers, en grafiese kunstenaars; teoretici soos estetici, kunskritici, en diegene betrokke by kuns-sonderrig; museum kurators en galery-eienaars; skrywers in kunstydskrifte en joernale; bedryfsleiers van kunsstigtings en bestuurders van kunsskole; versamelaars van oorspronklike werke en kopers van grafiese drukkuns of reproduksies van kunswerke. Maquet (1986: 149) toon vervolgens dat die Kuns-establishment grootliks 'n belang daarby het om by die publiek byval te vind vir hul estetiese oordeel en voorkeure. Dié belang om nie die publiek agterweë te laat nie, oriënteer noodwendig die Kuns-establishment om 'n keuse van werke te maak wat 'n algemene aantrekkingskrag vir die publiek sal inhou, en wat ooreenstemmend met heersende temas en waardes sal wees.

<sup>24</sup> In dié verband word geredeneer dat die onderskeid tussen estetiese gehalte (gegrond op komposisie, ekspressiwiteit, en diskontinuiteit) en voorkeure (gegrond op 'n ooreenkoms tussen betekenis van die objek en die betragter se waardes) deur die Kuns-establishment se heersende opvattinge verduister word.

<sup>25</sup> Hoewel individuele voorkeure noodwendig uit hierdie geleedere ge-opper word, is dit volgens Maquet (1986: 147) die Kuns-establishment se konsensus binne 'n sekere gemeenskap wat op 'n bepaalde tyd te kenne gee dat die waardes en betekenis wat in kuns gesimboliseer word, ooreenstemmend is met gesamentlike waardes, verwagtinge, drome, en vrese.



establishment binne die raamwerk van gemeenskappe se gesamentlike voorkeure bereik word, maak nie voorsiening vir die wyse waarop kulturele waardes en verwagtinge deur kreatiewe, interaktiewe estetiese relasies beïnvloed word nie. Hierdie standpunt hou ook nie daarmee rekening dat vertolkers se *cognitive stock* as gevestigde kulturele opvattinge nie as vanselfsprekende faktor aan hul persepsie van kunswerke verbind kan word nie (vergelyk hoofstuk 5.1). Gevolglik kan gevra word hoe vertolkers wat van uiteenlopende kulture afkomstig is se gevestigde kulturele opvattinge deur kreatiewe, interaktiewe estetiese relasies met kunswerke vernuwe kan word, en hoe hierdie kreatiewe wisselwerking toepaslike interpretasie kan voortbring. Dit is belangrik om daarop te let dat die wisselwerking tussen vertolkers se gevestigde kulturele opvattinge en hul persepsie van die kunswerk van 'n onbepaalde aard moet wees om te verseker dat hul uitleg van kunswerke se betekenis bereikbaar sal wees. Ten einde hierdie wisselwerking te laat realiseer en kunswerke se betekenis bloot te lê, word 'n kreatiewe stukrag vereis wat vertolkers se persepsie van die kunswerk en hul gevestigde kulturele opvattinge ineenkakel. Vanweë die bestaan van uiteenlopende vertolkingsraamwerke wat elk oor verskillende oogmerke beskik, kan die uitleg van betekenis geag word as 'n proses wat gepaard gaan met 'n vermoë om ingeligte gissings (vergelyk hoofstuk 4.3.1) te maak wat hoogstens deur 'n sekere vertolkingsraamwerk saamgestel word, maar nie deur dié enkele vertolkingsraamwerk voortgebring word nie. Kunstenaars se skepping van gestruktureerde gapings wat vertolkers se intuïsie stimuleer en hul begelei in die vinding van toepaslike probleme (vergelyk hoofstuk 5.2), dra daartoe by dat hul nie bloot onbeheerste gissings maak oor betekenis wat in kunswerke van vreemde kulture geïmpliseer word nie. Ofskoon kreatiewe skepping die begrensings van gevestigde kulturele opvattinge te bowe gaan, kan skepping nogtans nie totaal vry wees van hierdie begrensings wat dit as sulks oortref nie. Die uitleg van kulturele betekenis wat in kunswerke geïmpliseer word en wat binne bepaalde raamwerke vanaf onbekend tot nie-beskikbaar kan wissel, vereis dat interpretasie in 'n verbeeldingryke sprong sal realiseer. Die realisering van hierdie verbeeldingryke sprong is onderhewig aan die voorwaarde dat interpretasie as kognitiewe toeëiening van betekenis wat uit vreemde kulture afkomstig is, met geleide skepping gepaard sal gaan.

### **6.3 Konvensies se kreatiewe potensiaal binne interaktiewe verband**

Hoewel kultuur of visuele kultuur uiteraard nie 'n taal is nie, is dit in vele opsigte vergelykbaar met 'n taal, en bied só 'n vergelyking vir John Gilmour (1986: 112) 'n vertrekpunt om 'n beskouing van die skeppingsproses op 'n nie-psigologiese basis te rekonstrueer.<sup>26</sup> Hoewel 'n mens neig om te veronderstel dat visuele kultuur van taal verskil in dié opsig dat dit anders as taal nie oor reëls beskik nie, is só 'n veronderstelling vir Gilmour kortsigtig en vereenselwig hy hom met Joseph Margolis se redevoering in hierdie verband om sy standpunt te ondersteun. Ofskoon taal reël-*verwant* is, redeneer Margolis (1984: 4) dat daar geen empiriese bewys is dat daar 'n stel uitdruklike formuleerbare reëls bestaan wat inpas by al die verskynsels van spraak nie, en wat daadwerklik deur die sprekers van 'n taal gebruik word nie. Hiermee word getoon dat die betekenis van enige menslike uiting noodwendig moet berus op die buite-linguïstiese konteks waarbinne sodanige uiting gemaak word, naamlik op agtergrondinligting rondom die

<sup>26</sup> Deur 'n semantiese rekenskap van visuele skepping in die plek van psigologiese verklaring te stel, gebruik Gilmour die model van integrale persoonlike betrokkenheid wat op linguïstiese uitdrukking van toepassing is as beginsel. As ontdekkende oogmerk beskik hierdie begrip van visuele tale oor die nut dat dit die mens losmaak van 'n verklaring van kreatiwiteit wat te psigologies van aard is.

aard van die wêreld wat spreker en toehoorder gesamentlik in stand hou. Die gegewe dat taal reëlmatig is, dui vir Margolis verder op die bestaan van 'n sekere intensionele reëlmatigheid waarmee die gebruik van taal oorgedra word, waaraan daar nie ten volle vorm gegee kan word nie, wat onderhewig is aan konteks, en vatbaar is vir voorbedagte en toevallige verandering wat met die verloop van tyd geskied.<sup>27</sup>

In respons op Margolis se standpunt is dit belangrik om te bepaal in welke mate agtergrondinligting rondom die aard van die wêreld wat gesamentlik deur kunstenaars en vertolkers van uiteenlopende kulture in stand gehou word, kan meewerk om kreatiewe betekenisafleidings moontlik te maak oor wêreldbekoulike raamwerke wat in kunswerke van dié kulture geïmpliseer word. As uitgangspunt om perspektief op dié vraag te bied, is dit belangrik om in te sien dat kunstenaars en vertolkers se eie kulturele vooroordele in hul skepping en vertolking van kunswerke neerslag vind. Hiervolgens realiseer die verspreiding van betekenis-aanwysing volgens eiesoortige omstandighede in terme van 'n afgebakende variasie kultuur-geldige, konvensionele, maar nogtans nie onbuigbare reëls nie. Kombinasies waarin dié reëls benut word, bring eiesoortige konvensies mee rondom wyses van vertolking wat in 'n sosiale raamwerk realiseer. Ten einde sosiaal-toepaslike interpretasie moontlik te maak, is dit dus noodsaaklik om met 'n betrokke sosiale situasie rekening te hou, asook met die meersinnigheid van betekenis wat hiermee in kunswerke voortgebring word (vergelyk hoofstuk 4.1). Margolis (1984) betrek nie hierdie meersinnigheid van betekenis by sy argument nie, en hy hou ook nie rekening met die wyse waarop meersinnigheid as *strukturele* faktor kan bydra om kreatiewe interpretasie te bemiddel nie. Paul Ricoeur (1972: 63) se beklemtoning van meersinnigheid as berekende faktor binne artistieke verband wat (i) gekonstrueerd moet wees en (ii) benut moet word om 'n sekere oogmerk na te streef, om só die verwysing van 'n beskrywende vlak na 'n kreatiewe vlak te verplaas (vergelyk hoofstuk 4.1), is tekenend van die wyse waarop meersinnige betekenis kreatiewe interpretasie ontlok. Letterlike verwysing wat deur meersinnige betekenis opgehef word en sekondêre betekenisvlakke genereer, bemiddel vertolkers om met 'n kreatiewe herbeskrywing van die werklikheid vorendag te kom.

Gegewe dat kunswerke se betekenis vanaf 'n beskrywende vlak na 'n kreatiewe vlak verplaas word wanneer meersinnige betekenis as *strukturele faktor* benut word, is dit noodsaaklik om te bepaal in welke mate kulturele reëlmatighede wat as strukturele faktor in kunswerke van vreemde kulture weerspieël word, kan meewerk om die kreatiewe naspeuring van hierdie werke se betekenis moontlik te maak. Roman Jakobson (1981) se *onderskeidende teorie van betekenis* bied 'n voorlopige vertrekpunt waarmee hierdie kwessie ondersoek kan word. Op grond van dié teorie word getoon dat fonemiese (spraakklank) elemente in relatiewe verhouding verkeer tot 'n gegewe linguistiese tradisie, dat dit in betekenis varieer binne linguistiese groepe se gebruik daarvan, en dat dieselfde spraakklank-element in onderskeie tale kan varieer in terme van die funksie wat dit binne 'n betrokke taal vervul.<sup>28</sup> Hiermee word geredeneer dat

<sup>27</sup> Die aard van reël-verwante reëlmatighede word soos volg deur Margolis (1984: 11-12) verwoord: "There are no determinate universal rules (governing either language or other cultural phenomena) that linguistic ability presupposes; but there are more or less prevailing regularities that rough-and-ready rules of thumb or maxims (or more ambitiously, institutions, traditions, genres, styles, and the like) reasonably collect; and *these* may inform the causal agency of human persons".

<sup>28</sup> Ten einde dié verskille te illustreer, wys Jakobson (1981: 26-27) op die manier waarop verskille in nadruk wat op woorde geplaas word, asook die funksie van hierdie nadruk onderskeidelik in Russiese, Tsjeggiese en Franse taalgebruik van mekaar verskil. Hiermee kom taalkundiges dus teen kwessies van linguistiese betekeniswaarde te staan en is dit belangrik dat diegene

foneme as natuurlike eenhede funksioneer vir sover hul as bundels van klank<sup>29</sup> en as kultuur–eenhede die konvensionele praktyke van ’n sekere sosiale groepering verteenwoordig. In aansluiting by Jakobson se standpunt maak Gilmour (1986: 117) die afleiding dat alle semiotiese en kulturele betekenis afhang van fisiese verskille<sup>30</sup> wat konvensionele betekenisinhoud aanneem, aangesien dit vir spesiale aanwending uitgekies word. Gilmour (1986: 118) redeneer verder dat Jakobson se konsep van fonemiese teenstrydige eweneens as grafiese taal kan figureer wat saamgestel is uit grafeme, waarvan die onderskeidende kenmerke konvensionele visuele betekenis moontlik maak, wat afhanklik is van die grafeme sonder dat hierdie grafeme oor ’n eie betekeniswaarde beskik. Hiermee ontwikkel maniere van visuele uitdrukking in verbinding met visuele reëlmatighede wat voortspruit uit dié vorme van visuele betekenisinhoud.

In repliek op Gilmour (1986) se afleiding is dit belangrik om te besef dat foneme nie bloot as ’n fisiese of akoestiese spraakklank nie, maar as spraakklank (dus as betekenisvolle artikulasie eenhede) optree. Derhalwe kan hierdie betekenisdraende artikulasie eenhede nie met fisiese verskille vergelyk word nie. Gilmour se argumente rondom Jakobson (1981) se *onderskeidende teorie van betekenis* hou verder ook nie rekening met kunstenaars en vertolkers se kreatiewe relasie soos wat dit deur kunswerke se meersinnige betekenis bemiddel word nie. Jakobson se teorie verskyn klaarblyklik in net nog ’n gedaante van die strukturalistiese era van die semiotiek waarvolgens tekens se betekenis deur reekse interne teenstellings bepaal word wat deur ’n geslote sisteem uitgestippel word. Hiermee word reëls en konvensies wat die taal beheers die basis op grond waarvan ’n linguistiek gekonseptualiseer en bedryf word, om sodoende op objektiwiteit aanspraak te maak. In plaas van ’n fokus op foneme as bundels van klank- of kultuur–eenhede wat die konvensionele praktyk van ’n sosiale groepering verteenwoordig, is dit belangrik om daarop te let dat foneme bloot oor potensiële betekenis beskik op grond van hul potensiële aanwending binne tipiese kontekste. Gegewe die objektivistiese aansprake van die *onderskeidende teorie van betekenis* en hierdie teorie se onvermoë om met kreatiewe estetiese relasies rekening te hou, is dit noodsaaklik om te bepaal in welke mate meersinnige betekenis van kunswerke wat uit vreemde kulture afkomstig is, kan bydra om sosiaal-toepaslike interpretasie te bemiddel. As alternatief vir Jakobson se teorie bied die semantiek van diskoers die voordeel dat dit lig werp op primêre kreatiewe prosesse en interpretasie wat binne alledaagse spreke realiseer. Hiervolgens is die potensiaal van kreatiewe diskoers geleë in die polisemie van woorde, te wete ’n eienskap waarvolgens woorde van natuurlike tale oor meersinnige betekenis (vergelyk hoofstuk 4.1) beskik. Vanweë woorde se polisemie verkry hulle slegs

---

wat tale van ander groeperinge bestudeer rekening moet hou met die linguistiese rol wat spraakklank–elemente binne ’n bepaalde linguistiese tradisie vervul, om só te verseker dat hul nie dié tradisies se linguistiese gebruike verdraai nie.

<sup>29</sup> Ofskoon hul akoesties–kompleks kan wees, voorsien die bundel van klank–eienskappe wat deur elke foneem gevorm word die basis vir betekenis–verskille wat noodwendig saam met woorde en uitdrukkings verskyn. In hierdie opsig word betekenis uit klank ontwikkel (vgl. Gilmour 1986: 117).

<sup>30</sup> Hoewel fonemiese teenstellings vorm gee aan die mens se linguistiese gebruik en meewerk om betekenis–onderskeidings te bewerkstellig, redeneer Gilmour (1986: 115) dat die betekenis daarvan slegs gewig dra binne ’n bepaalde linguistiese sisteem, en dat dit buiten hierdie praktiese funksie aan enige inherente betekenis ontbreek. Hiervolgens is die verwesenliking van fonemiese potensiaal dus sonder uitsondering verwickel in betekenis wat reeds saamgestel is. Terwyl dit ander linguistiese elemente (byvoorbeeld woorde en uitdrukkings) moontlik maak, kan die foneem hierdie rol slegs binne ’n bestaande taalsisteem vervul. Gilmour (1986) redeneer voorts dat die foneem niks anders is nie as ’n blote verskil wat aan enige betekenisinhoud ontbreek. Vervolgens word getoon dat fonemiese teenstellings tegelyk die natuurlike basis is waarmee konvensionele betekenis bereik word. In hierdie opsig dien woorde byvoorbeeld as konvensionele aanduiding van betekenis wat in staat is om in saamgestelde aaneenskakeling oor konvensionele betekenis te beskik. Foneeme word in hierdie verband deur Jakobson (1981: 81) as nie–ontbindbare onderskeidende eienskappe begryp.

inherente betekenis wanneer dit as volsinne binne bepaalde kontekste ge-uiter word. Eweneens verkry meersinnige visuele beelde slegs wesentlike betekenis wanneer hierdie woorde in samehang met die konfiguratiewe samestelling van die kunswerk as geheel oorweeg word, asook in terme van die sosiale situasie wat daarmee geïmpliseer word. Deur woorde of visuele beelde hiervolgens met surplusbetekenis te beklee, wat deur middel van interpretasie uitgelê moet word, bied die polisemie van woorde en die meersinnigheid van visuele beelde 'n basis waarmee kreatief op meersinnige betekenis uitgebrei kan word. Die teorie waarmee die betekenis van kunswerke wat uit sekere kulture voortspruit in terme van konvensies soos betekenis-onderskeidings ondersoek word wat in afsonderlike visuele beelde sigbaar is, blyk nie haalbaar te wees nie. Hierteenoor bestaan die alternatiewe om hierdie betekenis in meersinnige, metaforiese terme te interpreteer.

Die noodsaak om kunswerke se betekenis binne konfiguratiewe verband in terme van sosiaal-toepaslike kontekste te begryp, laat die vraag ontstaan of kultuurspesifieke reëlmatighede in kunswerke, moontlik in samehang met hierdie kontekste kan meewerk om kreatiewe betekenis-afleidings te bemiddel aangaande kultuurspesifieke konsepte wat in sodanige werke geïmpliseer word. In aansluiting by hierdie kwessie redeneer Gilmour (1986: 114) dat die ope kompleks van eienskappe wat deur kunswerke sigbaar gemaak word, se betekenis altyd aan kontekstuele bepaling onderworpe is. Aangesien daar dus visuele reëlmatighede bestaan, is Gilmour van mening dat hierdie reëlmatighede vergelykbaar is met dié van taal vanweë die informele en konteks-afhanklike aard daarvan. In hierdie opsig meen hy dat sodanige reëlmatighede hulle self soos linguïstiese reëlmatighede openbaar in 'n medium waarvan hul afhanklik is, maar waarmee hul nie saamval nie. Vervolgens redeneer Gilmour dat konsepte se logiese inhoud nooit afsonderlik van kultureel-gebaseerde beoordeling vasgestel kan word nie. Gilmour se fokus op kunswerke se konteks-afhanklike aard, hou nie daarmee rekening dat daar altyd op "konteks" uitgebrei kan word nie (vergelyk hoofstuk 4.2). Konteks beskik dus nie oor die status van 'n gegewe waarop interpretasies van kunswerke uit vreemde kulturele tradisies of tydperke gebaseer kan word nie, maar word deur vertolkingsstrategieë self gegenereer. Gilmour (1986) se siening dat konsepte se logiese inhoud nooit afsonderlik van kultureel-gebaseerde beoordeling vasgestel kan word nie, hou nie rekening met die wyse waarop metaforiese betekenis in samehang met letterlike betekenis openbaar word nie, en misken die wyse waarop kunswerke 'n kreatiewe verhouding tussen kunstenaars en vertolkers van uiteenlopende kulture kan bemiddel. Gilmour begryp dus nie dat letterlike betekenis nie die vermeende oorspronklike, konvensionele, of objektiewe kultuur-gebaseerde betekenis behels nie, maar eerder die algehele betekenisveld, asook die stel kontekstuele gebruike insluit wat deel uitmaak van die betrokke visuele kategorie se meersinnige betekenis. Derhalwe is dit belangrik om in te sien dat 'n visuele kategorie metaforiese betekenis aanneem binne spesifieke kontekste waarbinne dit teenoor 'n ander kategorie van betekenis gestel word wat letterlik opgeneem word. Sodoende word die letterlike gebruik van die visuele kategorie van betekenis opgehef en voorsien kunswerke hiervolgens leidrade waarmee veelseggende betekenis in terme van die visuele konfigurasie as geheel bewerkstellig word. Deur die omskepping van een visuele kategorie van betekenis deur middel van 'n kode wat normaalweg met 'n ander geassosieer word, word betekenis-impliserings van visuele kunswerke bewerkstellig en is dit moontlik om die voorkoms of potensiaal van een betekenis te openbaar wat inderwaarheid tot 'n ander behoort.

'n Visuele betekeniskategorie wat dui op religieuse waardes en binne dieselfde visuele konfigurasie gekombineer word met gekommersialiseerde waardes as betekeniskategorie, skyn met die eerste betragting om onversoembare kategorieë te wees. Hierdie representasie van een kategorie van betekenis wat normaalweg met die kode van 'n ander geassosieer word, dien as leidraad om kreatiewe vertolking van betekenis te bewerkstellig. 'n Vraag wat uit hierdie gegewe voortvloei, is of konvensies wat as gekoördineerde kulturele kodes deur kunstenaars van bepaalde kulture in hulle werke benut word, kan meewerk om kultuurspesifieke kreatiewe interpretasie van hul werke te bemiddel. Summers (1981, 1986) se ontleding van konvensies se gekoördineerde aard as kultuurspesifieke aktiwiteit, bied 'n vertrekpunt waarmee hierdie kwessie ondersoek kan word. Intensies wat van kunswerke herwinbaar is, word deur Summers (1986: 313-315) getipeer as konvensies wat alleen binne kulturele en historiese verband begryplik is en gekoördineerd is in dié opsig dat dit beide deur kunstenaars en vertolkers as betekenisvol geag word. Summers (1981: 112) toon voorts dat die tradisies waarbinne hul opgroei aan kunstenaars diepgaande konvensies, asook 'n geneigdheid tot wyses van intensionele handeling verleen wat realiseer in 'n histories- en kultuurspesifieke stelsel van gebruike, tekens en gedragspatrone.<sup>31</sup> Eweneens toon hy dat konvensies, net soos taal, 'n basiese middel is waarmee betekenis oorgedra kan word. Summers (1986) bly met sy tipering van konvensies as herwinbare intensies in gebreke om rekening te hou met kunstenaars se kreatiewe aanwending van spelstrategieë waarmee hul vertolkers noop om by die kreatiewe improvisasie en hersiening van hul verwagtinge (vergelyk hoofstuk 3.3) betrokke te raak. Deur die kreatiewe benutting van *alea* as spelstrategie wat op die omverwerping van die bekende afgestem is, vrydel kunstenaars die vertolkers van hul werke se pogings om aansluiting te vind by die bekende (vergelyk hoofstuk 3.4). By wyse van hierdie kreatiewe strategie ondermyn hul vertolkers se voorspelbare neiging om bloot te identifiseer met die bekende kulturele en sosiale konvensies waarmee hul daagliks in aanraking kom. Hiermee daag hul die vertolkers van hulle werke uit om gebruiklike interpretasie te hersien waar dit slegs op hul voorkennis berus, ten einde self kreatief betrokke te raak by die oorweging van nuwe moontlike betekenis, ten aansien van dié wat in die kunswerk geïmpliseer word en in konflik is met hul verwagtinge.

Weens spel se potensiaal om kreatiewe estetiese relasies tussen deelnemers aan die spel te bemiddel, is dit verder noodsaaklik om te bepaal in welke mate spel kan meewerk om kreatiewe kultuurspesifieke interpretasie te bemiddel van kunswerke wat uit vreemde kulture afkomstig is. James Ackerman & Rhys Carpenter (1963: 165-168) se tipering van konvensies as aanvaarde “woordeskat” van visuele elemente, asook hul argument dat konvensies net soos taal 'n middel is om betekenis oor te dra,<sup>32</sup> bied 'n

---

<sup>31</sup> Die noue verband tussen kultuur en konvensie spreek duidelik uit Summers (1981: 103) se definisie van konvensie as “[a] metaphor used for the characterization of cultural traits, the use of which are as if agreed upon and the effective origins of which are only to be found in the culture itself.” Summers (1981: 112; 1986: 317) toon verder dat konvensies artistieke aktiwiteite in 'n ewe spesifieke raamwerk begrens, en dat konvensies beide kuns en die maakproses binne breër stelsels van betekenis en taksering omvat.

<sup>32</sup> Vervolgens word getoon dat konvensie ook op 'n hoër sintaktiese vlak funksioneer, waar elemente in 'n werk byvoorbeeld saamgestel word om 'n stillewe, 'n tempel of 'n fries te vorm. In plaas daarvan om kunswerke bloot op grond van formele gelyksoortighede (konvensies van vorm) met mekaar in verband te bring, redeneer Ackerman & Carpenter (1963: 165-168) dat dit ook in terme van 'n ikonografiese basis ingedeel kan word.

vertrekpunt waarmee dié kwessie ontleed kan word. In 'n argument verwant aan dié van Ackerman & Carpenter eien Gilmour (1986: 124) verder 'n verband tussen kulturele reëlmatighede en vorme van taalspel wat as voorbeelde van *informeel-gekoördineerde* aktiwiteite 'n reëlmatigheid toon, sonder dat hierdie taalspel deur 'n enkele bewerker gekoördineer word. Aangesien dit slegs deur beoefening, naamlik deur interaksie met ander taalgebruikers bemeester kan word, bied taalspel vir Gilmour 'n model waarmee kulturele reëlmatighede asook kulturele verandering begryp kan word. Ondanks die skynbare geloofwaardigheid daarvan, bied hierdie argumente nouliks 'n basis waarmee verklaar kan word hoe betekenis van kunswerke wat uit vreemde kulture of eras afkomstig is binne 'n kreatiewe estetiese relasie vertolk kan word. In plaas van pogings om bestendige wyses te vind waarmee objektivistiese interpretasies voortgebring kan word, is dit belangrik om te begryp dat kulturele kodes van interpretasie bloot prosesmatig van aard is (vergelyk hoofstuk 4.1) en dat individue wat deel vorm van 'n bepaalde kultuur nie onbuigbaar op dié reëlmatighede reageer wanneer hul kunswerke interpreteer nie. Hiervolgens verwerf diegene wat tot bepaalde kulturele groepe of eras behoort 'n bekendheid met hierdie reëlmatighede, maar varieer hul vermoë grootliks rondom die manier waarop hul dié reëlmatighede ten uitvoer bring. Verder is toegang tot reëlmatighede nie konstant onder 'n bepaalde kulturele groepering nie, aangesien reëlmatighede aangekweek moet word en die sirkulasie daarvan onbestendig bly, selfs al sou daar gevalle voorkom waar sekere kultuurgroepe hulself onderskei deur hul vermoë om hul kulturele reëlmatighede op 'n kultuurspesifieke manier te laat geld. In plaas daarvan om rekening te hou met die enigmatiese aard van kunswerke, blyk dit dat Gilmour met sy analise rondom taalspel te kenne gee dat die betekenis van kunswerke wat uit vreemde kulture afkomstig is, volgens objektivistiese beginsels geïnterpreteer moet word, aangesien hierdie betekenis *gekoördineerd* is. As alternatief vir Gilmour se beskouing, is dit belangrik om op die verband tussen enigmas en metafore te let, asook op die wyse waarop visuele metafore herskeppings van die werklikheid bemiddel. Hierteenoor kan kunswerke in die breë, en desgelyks ook werke wat uit vreemde kulture afkomstig is as duistere metaforiese uitings begryp word. Sodoende kan rekenskap gegee word van die kreatiewe manier waarop vertolkers genoop word om die strekking van hierdie werke se betekenis in samehang met die kontekstuele leidrade in die werke as geheel na te speur (vergelyk hoofstuk 4.2) en kan hulle ingeligte gissings maak oor die implisiete kunstenaar se motiewe met metaforiese konnotasies om ongeoorloofde interpretasies uit te skakel (vergelyk hoofstuk 4.3.1). Vervolgens kan vertolkers die waarskynlikheid van hulle interpretasies toets ten aansien van die waarskynlikheid van waarheid wat aan kategorisering onderwerp word (vergelyk hoofstuk 4.3.3) ten einde betekenisvernuwende interpretasie voort te bring (vergelyk hoofstuk 4.3.4).

Aangesien spel as aktiwiteit net soos visuele metafore herskeppings van die werklikheid kan voortbring, bestaan die vraag in welke mate die *informeel-gekoördineerde aktiwiteite* van spel kan meewerk om kreatiewe sosiaal-toepaslike interpretasie van kunswerke te bemiddel wat uit vreemde kulture afkomstig is. Pierre Bourdieu (1977: 21) se tipering van kulturele werksaamhede as “gereguleerde improvisasies” dui vir Gilmour op 'n ooreenkoms met spel as aktiwiteit in die visuele kunste. Ofskoon kultuurgenote as individue aan kulturele aktiwiteite verbind is, word hiermee geredeneer dat hul handelinge soos in 'n spelverhouding wat deur die die spel se reëls beheer word, op soortgelyke wyse deur die gemeenskap gereguleer word. Gilmour (1986: 125) is verder van mening dat improvisering op historiese gebruike

geskied omdat oorgeërfde kulturele toonbeelde nie geslote strukture vorm nie<sup>33</sup>. Bourdieu se model van kulturele vertolking sentreer verder rondom die denkbeeld dat kultuur deur 'n “logika van die praktyk” beheers word. Hierdie soort praktiese logika bring volgens Gilmour (1986) onbepaaldheid mee aangesien dit by wyse van analise en strategiese respons op die verandering van omstandighede in die daaglikse bestaan beheer word. Ten aansien van Bourdieu se beklemtoning van die “logika van die praktyk” redeneer Gilmour verder dat spel desgelyks aan 'n praktiese logika gehoor gee, en dat spelers dus slegs strategieë kan improviseer wat deur die omstandighede van die spel vereis word. Hiervolgens kan die heen-en-weerbeweging tussen spelers dus nie vooruitbepaal word nie en sal hul deelname ook nie suksesvol wees as hul nie hul handelinge sou toespits op onvoorsiene wendings wat uit die spel te voorskyn kom nie. Deur spel slegs met die “gereguleerde” improvisasies van kulturele werksaamhede te vergelyk, beperk Gilmour sy argument tot die regulatiewe reëls van spel (vergelyk hoofstuk 3.2) wat in terme van bestendige konvensies funksioneer en hou hy dus nie rekening met die innoverende karakter van spel nie. Hierteenoor bestaan die alternatief om kulturele werksaamhede nie net as gereguleerde improvisasies nie, maar as *kansige improvisasies* te oorweeg. In hierdie opsig is kansige spelreëls gerig op die opheffing van bestendige konvensies en verleen kansige reëls toegang tot die spel wat juis meebring dat dit oor 'n innoverende karakter beskik.

#### 6.4 Kreatiewe distansiëring en toeëening van visuele betekenisse

In sy repliek teen Plato wat in sy *Phaedrus* die geskrewe woord en visuele voorstellings van die skilderkuns met mekaar vergelyk om beide as afskaduwing van die werklikheid te verdoem,<sup>34</sup> wend Ricoeur (1976: 40) hom tot François Dagognet (1973) se idee van *augmentation iconique*. Strydig met Plato se argument word visuele voorstellings hiermee gekarakteriseer as ikoniese vergroting of versterking van die werklikheid (vergelyk hoofstuk 4.1) waarmee die bestaande werklikheid hersaamgestel word op grond van 'n beperkte optiese alfabet wat by wyse van ikoniese redusering as

---

<sup>33</sup> Net soos oorgeërfde kulturele toonbeelde wat vanweë die onvoldoendheid daarvan, die moontlikheid skep dat dit verander kan word, meen Gilmour dat bestaande tekste van byvoorbeeld musiek- of toneelstukke ook nie 'n geslote struktuur behels nie, maar dat die verordening daarvan binne elke uitvoering as temporele handeling figureer, en derhalwe imaginêre herskepping vereis. Binne hierdie verband onderskei Gilmour (1986: 125) die produktiewe strukture wat deur artistieke en kulturele aktiwiteite voortgebring word, van die geslote strukture wat kenmerkend is van die formele logika en redeneer hy dat kulturele sisteme op ope konsepte berus wat nie tot die kategorieë van streng logiese denke beperk kan word nie. Die ope aard van kulturele konsepte word soos volg deur Bourdieu (1977: 110) verwoord: “The fact that symbolic objects and practices can enter without contradiction into successive relationships set up from different points of view means that they are subject to overdetermination through indetermination.” In hierdie verband dui Bourdieu se verwysing na *overdetermination through indetermination* vervolgens op 'n ooreenkoms met visuele kunswerke se potensiaal om vertolkers met meersinnige betekenisse te konfronteer.

<sup>34</sup> Die aanval teen die geskrewe woord het histories 'n lang aanloop gehad. Hierdie aanval kan aan 'n sekere toonbeeld van kennis, wetenskap, en wysheid gekoppel word wat deur Plato aangewend is om die geskrewe woord te verdoem as 'n onwerklikheid waarmee hoogstens 'n gelykenis van die werklikheid geskep is. Die uiterlikheid wat Plato hiermee met die geskrewe woord verbind het, is verder as teendeel van ware herinnering veroordeel. Hierdie veroordeling was nouliks alleenstaande in die geskiedenis van die Westerse kultuur. Die Franse filosowe Jean Jacques Rousseau (1712-1778) en Henri Bergson (1859-1941) het eweneens om ander redes die geskrewe woord gebrandmerk as grondliggende euwel wat die samelewing teister. Rousseau was byvoorbeeld van mening dat solank taal slegs op spraak gereken het, dit die teenwoordigheid van die self aan die self en aan andere in stand gehou het — in skrilte kontras met die skeiding, tirannie, en ongelykheid, meebring deur die geskrewe woord wat die outeur daarvan verberg het en die geadresseerde misken het. Bergson was vervolgens van mening dat die ware woord te voorskyn kom uit die “intellektuele inspanning” om 'n voorafgaande intensie van 'n gesegde in die soeke na 'n gepaste uitdrukking te volvoer. Hierteenoor het Bergson redeneer dat die geskrewe woord as neerslag van hierdie soeke, die bande verbreek met die gevoel, inspanning, en dinamiek van die denkvermoë (vgl. Ricoeur 1976: 38-40).

strategie juis veel meer as die oorspronklike voortbring.<sup>35</sup> Die potensiaal van geskrewe of visuele tekste om interpretasie te bemiddel ten einde 'n transformasie van die werklikheid te bewerkstellig, bring lesers van tekste en vertolkers van visuele kunswerke eweneens voor die probleem van interpretasie te staan. Ricoeur (1976: 43) redeneer dat die probleem van die geskrewe woord 'n hermeneutiese probleem word wanneer dit op die komplementêre pool daarvan, naamlik op die lees daarvan betrekking het. Hiervolgens ontstaan 'n nuwe dialektiek, te wete 'n dialektiek wat Ricoeur as distansiëring en toeëiening tipeer. Ricoeur se verwysing na die term *Aneignung* (die Duitse vertaling van die begrip toeëiening) en sy verklaring van die werkwoord *Aneignen*, se betekenis is van besondere belang vir die hermeneutiek. Binne hierdie verband dui die betekenis van *Aneignen*, naamlik om dit wat “vreemd” was 'n mens se “eie te maak” op die beoefenaars van die hermeneutiek se stryd teen kulturele distansie en historiese vervreemding.<sup>36</sup> Ricoeur (1986: 39) redeneer verder dat toeëiening en vervreemding in opponerende verhouding verkeer, aangesien toeëiening nie eienaarskap is nie, maar beteken om “eie te maak aan die self.” Deur interpretasie van literêre tekste word daar hiermee 'n soort vervreemding of kulturele verwydering te bowe gekom wanneer dit wat aanvanklik vreemd was 'n mens se eie gemaak word. Distansiëring as begrip is die logiese teenbeeld van die denkbeeld om tot iets te behoort, in dié sin dat 'n mens tot 'n historiese tradisie behoort deur die tussenkoms van 'n verhouding van distansie wat tussen afgesonderdheid en nabyheid verwissel.<sup>37</sup> Ricoeur (1976: 111) redeneer verder dat die interpretasie van tekste dui op 'n handeling om dit wat temporeel, geografies, kultureel, of geestelik verwyderd is, in nabyheid om te skakel. In hierdie opsig is die bemiddeling wat deur 'n literêre teks bewerkstellig word die toonbeeld van 'n distansiëring wat nie vervreemding bewerkstellig nie, maar wat werklik kreatief is.

Anders as 'n dialogiese gesteldheid wat deur die betrokke situasie van diskoers bepaal word waar spreker en toehoorder regstreeks teenoor mekaar te staan kom, bestaan daar wat geskrewe tekste of visuele voorstellings betref geen situasie wat gemeenskaplik op skrywers en lesers of op kunstenaars en vertolkers van toepassing is nie. Indien hermeneutiek nie meer as 'n soeke na die psigologiese intensies van die kunstenaar verklaar kan word wat in die werk verskuil is nie, bly dit 'n vraagstuk om rekenskap te kan gee van dit wat oorbly om te vertolk. In repliek op hierdie vraagstuk, wend Ricoeur (1981: 141) hom

<sup>35</sup> Ricoeur (1976: 42) verwys vervolgens na ikonisiteit as die herskepping van die werklikheid en hy redeneer verder dat skryfkuns in die beperkte sin van die woord, as 'n besondere geval van ikonisiteit geag kan word. Hiermee word die inskripsie van diskoers as die transkripsie van die wêreld tipeer en beklemtoon Ricoeur dat transkripsie nie 'n blote herhaling nie, maar 'n metamorfose behels.

<sup>36</sup> Ricoeur (1976: 43) toon dat sy verwerking van die probleem rondom distansiëring en toeëiening 'n herformulering is van 'n vraagstuk voortspruitend uit die Verligting, waarmee gepoog is om nogmaals aanwesigheid te verleen aan die kultuur van die Griekse Oudheid ten spyte van die tussenkomende kulturele distansie. Die Duitse Romantiek het 'n wending aan hierdie vraagstuk gegee in hul poging om te bepaal hoe hul meer met vanmelewe se genieë in pas kon kom. Ricoeur (1976: 44) dui verder aan dat daar meer in die algemeen gepoog is om te bepaal hoe lewensuitings wat deur die geskrewe woord vasgestel is, aangewend moes word om 'n mens self in die plek van 'n vreemde psigiese wese te plaas. Vervolgens beklemtoon Ricoeur (1976: 43) dat distansie nie gewoon 'n feit, 'n gegewe, of eenvoudig die werklike ruimtelike en temporele gaping tussen vertolker en kunswerk behels nie. Verder word benadruk dat distansiëring ook nie 'n kwalitatiewe verskynsel is nie, maar inderwaarheid die dinamiese teenbeeld is van die mens se behoefte, belang, en poging om kulturele vervreemding te bowe te kom.

<sup>37</sup> Solank die mens midde-in 'n tradisie leef en woon, en hierdie tradisie binne die naïewiteit van eerstehandse sekerheid ervaar, lewer dit nie enige filosofiese probleme op nie. Tradisie word slegs problematies wanneer hierdie eerstehandse naïewiteit verlore raak en die betekenis van só 'n tradisie dan deur en verby vervreemding herwin moet word. Hiervandaan is die toeëiening van die verlede in 'n eindelose stryd met distansiëring verwickel. Vertolking soos filosofies begryp, behels allereers 'n poging om vervreemding en distansiëring produktief te maak (vgl. Ricoeur 1979: 44).



tot Martin Heidegger (1962) se standpunt rondom die begrip *Verstehen* waarmee getoon word dat sodanige “verstandhouding” nie ’n skikking tussen skeppers en resepteurs behels nie, maar as ’n struktuur van bestaan-in-die-wêreld begryp moet word. Ricoeur toon voorts dat die oomblik van “verstandhouding” logies daarmee ooreenstem om self in ’n situasie te wees, naamlik om eie moontlikhede te projekteer vanuit die werklike kern van ’n situasie waarby die individu self betrokke is. Wanneer hierdie “projeksie van eie moontlikhede” op kunswerke toegepas word, beteken dit dat die individu vertolking moet gee aan ’n voorgestelde wêreld waarin eie moontlikhede geprojekteer sou kon word. Hierdie voorgestelde wêreld wat deur Ricoeur (1981: 142) as die wêreld van die teks getipeer word, maak deel uit van ’n distansiering van die werklikheid. Dit is hierdie distansiering wat deur die fiktiewe dimensie van kunswerke aan die mens se begrip van die werklikheid voorgestel word. Deur hierdie fiktiewe dimensie word nuwe moontlikhede van bestaan-in-die-wêreld ontsluit. Ricoeur se tipering van distansiering om te dien as fundamentele vooronderstelling vir die uitbreiding van die wêreld wat in die teks te kenne gegee word, hou desgelyks belangrike implikasies in vir interaktiewe relasies wat deur visuele voorstellings tussen skeppers en vertolkers bewerkstellig word. In plaas van die kunstenaar wat die kunswerk aanwend om ’n beroep op die vertolker te doen, hou toeëiening in hierdie opsig meer verband met ’n soort horisonversmelting,<sup>38</sup> naamlik ’n samevloeiing tussen die lewenswêreld van kunstenaars en vertolkers.

Ricoeur (1981: 141) se siening dat “verstandhouding” nie ’n skikking tussen skepper en resepteur nie, maar ’n projeksie van eie moontlikhede vanuit die kern van ’n situasie behels, opper die kwessie om te bepaal hoe vertolkers hulle self van hul eie vooropgestelde kulturele oortuigings kan distansieer, en kreatief kan uitbrei op lewenswêreld wat in kunswerke van uiteenlopende kulture geïmpliseer word. ’n Sleutel tot hierdie kwessie word vervat in Ricoeur (1981: 144) se standpunt dat toeëiening enersyds ’n handeling van besitneming, maar andersyds ook onteiening moet behels. Deur hierdie onteiening kan vertolkers hulle self momenteel van hul egosentrisme distansieer om sodoende selfbegrip te verwerf wat deur die visuele teks moontlik gemaak word.<sup>39</sup> Vertolking gee dus aanleiding tot besinning aangesien toeëiening gebonde is aan die teks se openbarende vermoë om ’n moontlike wêreld bloot te lê. ’n Bondgenootskap met invloede van sosiale magstrukture binne hul eie gemeenskap, asook ’n subjektiewe vereenselwiging met karakters, situasies of gebeure wat uit hul kulturele tradisie voortvloei, kan meebring dat vertolkers hulself bloot skik volgens hul gemeenskappe se kollektiewe bewussyn. Hiervolgens sou hulle dus in gebreke bly om deel te hê aan kreatiewe toeëiening van die betekenis van ander kulture se kunswerke. Aangesien banale empatiese vereenselwiging (vergelyk hoofstuk 2.3) met eie sosiale agtergrond ’n vatbaarheid vir sosiale misbruik impliseer, is relasies waarbinne vertolkers se selfgesentreerde kulturele belang die botoon voer ’n verydeling van hul kreatiewe deelname aan die

---

<sup>38</sup> Hierdie term wat van Hans-Georg Gadamer ontleen word, word soos volg deur Ricoeur (1981: 177) aangewend om die leser se relasie met die teks te verduidelik: “Beyond my situation as reader, beyond the situation of the author, I offer myself to the possible mode of being-in-the-world which the text opens up and discloses to me.”

<sup>39</sup> Gegewe dat die mensdom se begrip gevestig is op vooroordeel wat verbind is met hul situasie binne die deels onsigbare magstrukture in die gemeenskap, en hul derhalwe deur verskuilde belange beweeg word, word hul só aan die vervalsing van die werklikheid blootgestel. Deur die weerhouding van ’n handeling van inbesitneming, en deur by wyse van self-analise afstand te doen van die valse bewussyn wat deur sosiale magstrukture bewerkstellig word, word dit moontlik om die ware toeëiening van werke se betekenis te verwesenlik (vgl. Ricoeur 1981: 191). Sodanige toeëiening van betekenis realiseer in die visuele kuns deur toeëiening aan die openbarende potensiaal van die visuele voorstelling, naamlik aan die verwysingsdimensie daarvan te verbind.

toeëining van die estetiese objek se betekenis. Ten einde sinvolle toeëining van betekenis te verseker, is dit noodsaaklik dat vertolkers hulle nie self bloot sal identifiseer met hul eie bekende tradisie nie, maar ook dat hulle nie hulself totaal sal distansieer van byvoorbeeld kultuurspesifieke gebruike of insidente wat rigting gegee het aan groeperinge se sosio-kulturele verlede nie. Ten einde aan die fiktiewe raamwerk van kunswerke se betekenis gehoor te gee, impliseer kreatiewe deelgenootskap aan die toeëining van kunswerke se betekenis verder 'n distansiëring en bevryding van toerekenbaarheid aan die werklikheid van daaglikse bestaan. Hiermee word dit vir vertolkers moontlik om deelagtig te wees aan 'n wêreld waarin eie moontlikhede geprojekteer kan word. By wyse van sodanige distansiëring is dit moontlik om die toeëining van kunswerke se betekenis verbeeldingryk in terme van ander sosio-kulturele groeperinge of eras se eiesoortige fiktiewe wêrelde te interpreteer.

Ricoeur (1981: 185) beklemtoon dat die toeëining van kunswerke se betekenis nouliks vereenselwigbaar is met kunstenaars se intensie, hul historiese verstandhouding met oorspronklike vertolkers, die verwagtinge en gevoelens van hierdie oorspronklike vertolkers, of selfs hul begrip van hulself as verbind aan 'n bepaalde kultuur of historiese era. Distansiëring word nie deur die toeëiningshandeling opgehef nie, maar is eerder die teendeel van toeëining. Danksy die distansiëring wat deur die werk bewerkstellig word, beskik toeëining nie meer oor enige sweem van emosionele skikking met die kunstenaar se intensie nie. Hierdie gesteldheid word bevestig deur Ricoeur (1981: 143) se karakterisering van toeëining as die teendeel van sameloop en geesverwantskap en as insig wat by wyse van distansie verwerf word. Ten aansien van Ricoeur se standpunte, is dit noodsaaklik om te bepaal hoe vertolkers van uiteenlopende kulture en historiese eras deur kunstenaars se kreatiewe strategieë met hul werke daarvan weerhou kan word om bloot 'n geesverwantskap, historiese verstandhouding of identifisering met die betrokke kunstenaar se intensie en kulturele tradisie te bereik. Ten einde hierdie kwessie toe te lig, is dit belangrik om in te sien dat dit nouliks kunstenaars se estetiese en kreatiewe belang is om bloot karakters, situasies, of gebeure wat uit hulle eie tradisie ontleen is in hul werke aan te wend, ten einde hiermee 'n geesverwantskap met vertolkers uit ander sosiale tradisies of groeperinge te bereik. In hierdie opsig kan 'n kunstenaar as kreatiewe strategie juis vertolkers uit ander groeperinge van sodanige geesverwantskap en oppervlakkige toeëining van die kunswerk se betekenis ontnem om hiermee hulle vooroordele oor die betrokke kunstenaar se tradisie of kultuur te ontbloot. Deur verder byvoorbeeld geykte tradisies van hulle eie kultuur in hul werke te verheerlik, begelei kunstenaars die vertolkers van hul werke om betekenis uit sodanige tradisies toe te eien. Deur egter hierdie tradisies binne die geheelsamestelling van hulle werke met ander onbegrensde moontlikhede te kombineer, word die oppervlakkigheid van vertolkers se vereenselwiging met banale betekenis (vergelyk hoofstuk 2.3) as 'n skynheilige verbondenheid aan die kunstenaar se geykte tradisie ontmasker. Deur oënskynlik vertolkers se skikking met hulle eie tradisies of gemeenplasinge kulturele gebruike in hul kunswerke te inisieer, maar dit tegelyk deur weersprekende visuele impliserings van betekenis in terme van hul werke se geheelsamestelling te ironiseer, benut kunstenaars hierdie kreatiewe strategie juis om vertolkers daarop bedag te maak dat hul hulself van oppervlakkige toeëining van betekenis moet distansieer. Vervolgens benut kunstenaars dikwels die skyn van smaakvolle geleenthede en emosioneel-gelade oomblikke in hul werke wat uit hul kulturele geskiedenis ontleen word om vertolkers tot 'n skikking oor te haal. Deur egter tegelyk opponerende

betekenis wat strydig is met die visuele konfigurasie as geheel in hul werke te impliseer, word die kortsigtigheid van vertolkers se onopregte toeëiening van die kunswerk se betekenis wat summier as kulturele maatstaf aanvaar is, van alle geloofwaardigheid ontbloot.

In repliek teen die opvatting dat die hermeneutiese taak beheers word deur die begrip van diegene tot wie die teks oorspronklik gerig is, redeneer Ricoeur dat dit die alomtemporele eienskap van tekstuele betekenis is wat dit vir onbekende lesers toeganklik maak. Derhalwe figureer hierdie alomtemporele eienskap van die lees van die teks as teendeel van historisiteit. Aangesien outeurs en die situasie waarin hul hulself bevind ongebonde is aan die teks, toon Ricoeur (1976: 93) dat hierdie gesteldheid meebring dat die teks eweneens nie verbind is aan diegene tot wie dit oorspronklik gerig is nie. Gevolglik beskik die teks op sigself oor die potensiaal om nuwe lesers op te lewer. Aangesien visuele kunswerke desgelyks nuwe vertolkers kan oplewer, is dit noodsaaklik om te bepaal op welke wyse die alomtemporele hoedanigheid waarna Ricoeur verwys, op sigself kan meewerk om vertolkers van uiteenlopende kulture en historiese eras se kreatiewe distansiering en toeëiening van betekenis te bemiddel. Ricoeur (1976: 92) se beklemtoning van die toeëieningshandeling se onafhanklike aard en sy siening dat vertolkers op aktiewe wyse die betekenis wat deur die teks geïmpliseer word, begryp as 'n denkrigting wat in die breë deur die teks toeganklik gemaak word, bied 'n raamwerk waarmee hierdie kwessie toegelig kan word. In die visuele kuns is die werklike verwysingsvermoë van visuele konfigurasies, soos dié van literêre tekste, geleë in die potensiaal daarvan om vele wyses bloot te lê waarvolgens gebeure, situasies en omstandighede deur vertolkers in oënskou geneem kan word. Hierdie blootlegging hou verband met die kreatiewe wyse waarmee kunstenaars opponerende impliserings van visuele betekenis benut wat strydig is met die geheelsamestelling van hul werke. Hiermee word vertolkers genoop om hulself te distansieer van 'n emosionele identifisering met die implisiete kunstenaar se intensie, en word hul ook weerhou van banale vereenselwiging (vergelyk hoofstuk 2.3) met byvoorbeeld geheiligde tradisies, volmaakte heroïese figure, of onberispelike waardes wat in kunswerke geïmpliseer word. Desgelyks ontlok opponerende impliserings van visuele betekenis in kunswerke wat uit vreemde tydperke kulture afkomstig is nie alleen vertolkers se estetiese en morele nadenke nie, maar word hul genoodsaak om kreatief te besin oor hul eie vooropgestelde banale skikking wat met implisiete kunstenaars van sodanige tydperke of groepe bereik word. Die estetiese aktiwiteit wat kunswerke hiermee by vertolkers ontlok, skep by hul 'n besef vir die voorwaardes van fiksie, die onvermelde "reëls" van persepsie, asook die bestaan van ander kreatiewe wyses waarop kunswerke se betekenis in die breë, en uiteraard ook dié van kunswerke wat uit vreemde eras kulture afkomstig is, toe-geëien kan word. Navolgenswaardige heroïese, religieuse of etiese modelle waarmee gedragpatrone van vergange tydperke of onbekende kulture in kunswerke nagespeur kan word, word vertolkers oorgehaal om 'n geesverwantskap met hierdie modelle te vestig. Kunswerke wat kreatiewe toeëiening van betekenis ontlok, word in dié opsig daaraan gekenmerk dat dit op 'n balans berus waarmee vertolkers nie tot te veel of te min terughoudendheid gestem word nie, ten einde vertolking te bemiddel wat nóg in kil distansiering, nóg in 'n emosionele identifisering met implisiete kunstenaars van vreemde eras of kulture sal ontaard. Kunswerke wat bloot 'n gegewe werklikheid uitbeeld, volstaan uiteraard by 'n skikking met die bekende en laat só geen ruimte aan vertolkers vir die kreatiewe toeëiening van betekenis nie. In dié opsig kan kreatiewe toeëiening van kunswerke se

betekenisse wat uit vreemde eras en kulture afkomstig is slegs realiseer wanneer hierdie werke die alternatief aan vertolkers bied om verbeeldingryk aan die betekenis daarvan mee te werk.

Ricoeur (1981: 185) redeneer dat vertolking se oogmerk, naamlik om byeen te bring, gelyk te stel, en om betekenis in die teenswoordige te verplaas, bereik word slegs vir sover as wat vertolking die betekenis van die teks vir die teenswoordige leser aktualiseer. In hierdie opsig beklemtoon Ricoeur dat toeëiening onafhanklik is van aspekte soos die historiese situasie wat die outeur en sy oorspronklike lesers met mekaar gemeen gehad het, en dat dit ook nie verband hou met verwagtinge of gevoelens van dié oorspronklike lesers nie — selfs nie met die insig waarmee hulle hulself met die kulturele en historiese verskynsels van hul tyd vereenselwig nie. Verder impliseer dit ook nie 'n Romantiese geesverwantskap met die “genialiteit” van die outeur nie. Ricoeur se redevoering bring die kwessie aan die orde om te verklaar hoe vertolkers kreatief kan deelneem aan die toeëiening van betekenis van visuele kunswerke wat vreemd is omdat hierdie werke binne 'n ander kulturele tradisie, of lank gelede binne 'n vertolker se eie tradisie voortgebring is. As vertrekpunt om rekenskap te gee van dié vraagstuk, is dit nodig om te besin oor die aard van estetiese belewenis wat met distansiëring en toeëiening van kunsobjekte se betekenis gepaard gaan. Hoewel alle vorme van estetiese belewenis die uitoefening van 'n distansiëringshandeling vereis, berus estetiese genoë wat uit kunswerke geput word nouliks op vertolkers se selfgerigte verdiepthed in hul eie kulturele tradisie of op 'n afsydigheid teenoor dié van ander kulture. In plaas daarvan om 'n skikking met implisiete kunstenaars van ander eras of kulture te probeer bereik, berus estetiese genoë op vertolkers se ope en afgwagende verhouding jeens omstandighede, karakters of situasies wat in hierdie kunstenaars se werke uitgebeeld word. Hierdie gesteldheid word verder weerspieël in die manier waarop vertolkers hulle self losmaak van fiktiewe belewenisse wat in kunswerke van ander eras of kulture uitgebeeld word, om sodoende hul eie situasies teenoor die lot van andere te beproef. *Catharsis* verleen 'n kommunikatiewe raamwerk waarbinne vertolkers deur hul naspeuring van 'n kunswerk se betekenis oënskynlik 'n skikking met implisiete kunstenaars kan vestig rondom byvoorbeeld die tipiese lot of toonbeeld van prominente figure uit hierdie kunstenaars se kulturele geskiedenis. In plaas van hul banale empatiese vereenselwiging (vergelyk hoofstuk 2.3) met die lot of situasie van sodanige figure, word vertolkers se kreatiewe respons op 'n verlokking tot só 'n skikking eerder gekenmerk aan die manier waarop hul die geldigheid daarvan bevraagteken. Deur hulhiervolgens deels te distansieer van tipiese tradisionele gedragspatrone wat met implisiete kunstenaars van ander kulture se tradisie verbind kan word, is dit vir vertolkers moontlik om die feilbaarheid te bevraagteken van 'n skikking of identifisering wat bloot op eie voorspelbare verwagtinge oor 'n sekere era of kultuur gebaseer is. Te midde van voorspelbare kombinasies van visuele betekenis word vertolkers genoop om verskeie ander onvoorspelbare visuele betekenis wat deur die kunswerk geïmpliseer word, te beproef waarmee 'n moontlike skikking met implisiete kunstenaars van ander eras of kulture bereik kan word. Namate hul pogings om 'n skikking te bereik egter deur opponerende visuele impliserings van betekenis ondermyn word, word vertolkers genoop om die onderlinge verband tussen hierdie impliserings van betekenis in samehang met die visuele konfigurasie as geheel te interpreteer. Visuele toespelings waarmee die volmaaktheid en onaantasbare norme en waardes van heroïese figure of gebeure uit 'n implisiete kunstenaar se kulturele verlede verheerlik word, maar tegelyk deur opponerende impliserings van

betekenis weerlê word wat strydig is met die visuele konfigurasie, dien vir vertolkers as wenk dat hulle hulself van 'n banale skikking moet distansieer. Hierdie wenke aktiveer hul verbeelding en noodsaak hulle om self kreatiewe afleidings te maak aangaande die selfbedrog wat gepaard gaan met eie valse verwagtinge rondom skynbare heroïese figure of skynheilige optrede uit die verlede wat hul sonder meer as evangelie aanvaar het en aan die of kulturele tradisie van die implisiete kunstenaar verbind het.

## 6.5 Die komplementêre kreatiewe rol van ideologie en utopie

Ricoeur (1986: 309-310) onderskei tussen ideologie en utopie as sentrale funksies van die sosiale verbeelding om te toon hoe beide hierdie funksies uit kollektiewe beelde saamgestel word waarmee gemeenskappe tot sekere maniere van denke en handeling aangespoor word.<sup>40</sup> *Ideologie* as herhaling en regverdiging van gemeenskaplike identiteit word hiermee onderskei van *utopie* wat as breuk met die bestaande, dui op 'n nuutheid, verskil en diskontinuiteit. Wanneer ideologie en utopie afsonderlik van mekaar optree, bestaan die risiko dat beide in sosiale misbruik kan verval, naamlik ideologie wat 'n mens laat poog om bevestiging te vind in die verlede, en utopie wat 'n mens aan onrealistiese toekomsverwagtinge uitlewer.<sup>41</sup> Gevolglik redeneer Ricoeur (1973: 30) dat ideologie as simboliese bevestiging van die verlede, en utopie as simboliese deurgang tot die toekoms in komplementêre verhouding verkeer.<sup>42</sup> Hoewel gemeenskappe teenswoordig nie sonder utopie bestaan nie, ontbreek dit die mens aan betroubare wegwysers na utopie. Sonder hierdie wegwysers, en sonder praktiese bemiddeling binne die mens se ervaringsveld, dui utopie op 'n tekortkoming in die gemeenskap. As sisteem van voorafbepaalde wegwysers wat deur eertydse tradisies neergelê is, behels ideologie desgelyks 'n tekortkoming wanneer dit nie 'n toekomstige doel of utopie insluit nie.

Deur ideologie as *integrasie* te onderskei van ideologie as *verwringing* of as vorm van *wettinging*, skaar Ricoeur (1986: 254-255) hom by die Amerikaanse antropoloog Clifford Geertz (1973: 207) se standpunt rondom die simboliese struktuur van handeling.<sup>43</sup> Anders as ontledings van ideologie as 'n verwringing

---

<sup>40</sup> Ricoeur (1986) se tipering van die "sosiale verbeelding" in lesing 1 van sy *Lectures on ideology and utopia* as variasies van kollektiewe vertellings en historiese verhale wat nie as sulks aan enige individuele outeur gekoppel kan word nie, dui op die vormende invloed wat hierdie vorm van diskoers op die mens se handeling en gedrag binne gemeenskappe uitoefen. Hierdie dimensie van verbeelding word verder as samestellend van die sosiale werklikheid gekategoriseer.

<sup>41</sup> Ideologie se herbevestiging van die verlede impliseer byvoorbeeld aan die een kant 'n situasie waar die verlede sodanig deur monopolistiese groeperinge verwring kan word dat goedgelowiges hiermee mislei kan word om die gevestigde sosiale bestel onvoorwaardelik te aanvaar. As opponerend teen ideologie se bevestiging van die verlede, dui utopie aan die ander kant op 'n nergensland waarmee 'n toekoms geprojekteer word wat totaal van die verlede afgesny is en wat tot nog toe nie in die samelewing gerealiseer het nie.

<sup>42</sup> Deur hierdie twee gedaantes van die sosiaal-imaginêre sfeer bymekaar te bring en hiermee 'n dialoog tussen ideologie as ervaring en utopie as verwagting te vestig, bring Ricoeur se hermeneutiese poging die onontbeerlike rol van die verbeelding in die eietydse wêreld na vore.

<sup>43</sup> Ricoeur (1986: 10-15) redeneer in hierdie verband dat alle sosiale handeling alreeds simbolies bemiddel is en dat dit ideologie is wat hierdie bemiddelingsrol op sosiale terrein vervul. Hiermee word getoon dat ideologie in 'n integrerende hoedanigheid optree en sodoende die behoud van sosiale identiteit bewerkstellig. Op hierdie meer grondige vlak behels ideologie dus nie 'n verwringing nie, maar vervul dit 'n integrerende funksie en is dit slegs op grond van hierdie funksie dat die werklik verwringende hoedanigheid van ideologie sigbaar kan word. Ricoeur (1986: 10) verduidelik hierdie gesteldheid soos volg: "Only because the structure of human social life is already symbolic can it be distorted." Vervolgens lewer Ricoeur (1986: 266) die volgende kommentaar oor die stagnering van ideologie se integrerende funksie: "Something becomes ideological — in the more negative meaning of the term — when the integrative function becomes frozen, when it becomes rhetorical in the bad sense, when schematization and rationalization prevail."

van die werklikheid wat berus by 'n standpunt van wantroue,<sup>44</sup> of ideologie as wettiging van 'n bepaalde opvatting,<sup>45</sup> word hiermee getoon dat ideologie as *integrasie* fokus op 'n verbreding van diskoers met ander kulture.<sup>46</sup> Die opvatting van samevoeging of teenoormekaarstelling dien as uitgangspunt in Geertz (1973) se teorie van simboliese handeling. Hiermee redeneer Geertz (1973: 214) dat die mens se denke uit die samestelling en manipulasie van simboolsisteme bestaan wat op só 'n wyse as model van ander sisteme soos byvoorbeeld fisiese, organiese of sosiale sisteme aangewend word, dat die strukture van hierdie ander sisteme begryp kan word. Hiervolgens kan kulturele modelle dus dien as bloudruk vir die samestelling van sosiale en psigologiese prosesse. Geertz (1973: 93) gebruik die term *models of* (modelle wat betrekking het op dit wat bestaan) en onderskei dit van *models for* (modelle wat betrekking het op dit wat sou kon wees volgens die model). Hiermee kan die model dus 'n weerspieëling wees van dit wat bestaan, maar kan sodanige model ook die weg baan vir dit wat nie bestaan nie. Ricoeur (1986: 311) tipeer hierdie tweeledigheid as 'n denkbeeld wat samestellend van die verbeelding self kan wees, en hy toon dat sodanige tweeledigheid nie alleen as ideologie en utopie nie, maar in die kunste ook as voorstelling en fiksie weerspieël word.

Ten aansien van Geertz (1973) se teorie van simboliese handeling as bloudruk van ander sisteme, is dit nodig om te besin hoe visuele kunswerke by wyse van ideologie as simboliese bevestiging van die verlede en utopie as simboliese deurgang na die toekoms, 'n kreatiewe relasie met vertolkers van uiteenlopende kulture en eras moontlik kan maak. Kunswerke bemiddel outonome imaginêre handeling wat nie bloot tot 'n vooraf-saamgestelde uiteinde gereduseer, en deur representasie of ekspressie bepaal word nie (vergelyk hoofstuk 3.4.1). Dit is kenmerkend van voortrefflike kunswerke dat hierdie werke nie bloot 'n uitdrukking is van die tydperk waarbinne dit geskep is nie, maar dat die meriete van sodanige werke geleë is in die gegewe dat die konteks daarvan ook in 'n ander milieu in 'n nuwe konteks tersaaklik kan wees.<sup>47</sup> In plaas daarvan om by modelle te volstaan wat tiperend is van 'n sekere kultuur of era, kan kunswerke dus modelle voortbring wat kan dui op dit wat sou kon wees volgens die model, en kan sodanige werke dus ook tot ander eras en kulture spreek. Hiermee word moontlikhede in kunswerke beliggaam wat aanleiding gee tot 'n estetiese gewaarwording wat uniek aan elke werk is, en wat vanweë die onbepaalbaarheid daarvan veelvuldige interpretasies tot stand kan bring. Hierdie onbepaaldhede wat in kunswerke geïmpliseer word, bring protensie en retensie voort namate geheue en verwagting deur die

<sup>44</sup> In terme van ontledings rakende ideologie as verwringing, word rekening gehou met belange — byvoorbeeld die belange van 'n bepaalde stand of groepering. By wyse van sodanige analyses word 'n standpunt van wantroue ingeneem wat oorgaan tot 'n oorsaaklike ontbloting van hierdie verwringing. Die standpunte van die Duitse politieke filosoof Karl Marx (1818–1883) soos vervat in sy *The German ideology* (1963) is verteenwoordigend van hierdie benadering.

<sup>45</sup> Volgens ontledings van ideologie as wettiging val die fokus nie meer op die belang van 'n bepaalde klassegroepering nie, maar op aansprake tot wettigheid wat deur onderskeie bewindhebbers gemaak word. Teenoor ideologie as verwringing se fokus op oorsaaklikheid, berus ontledings van ideologie as wettiging op motivering en word hierdie konseptuele raamwerk nie in terme van strukture en magte nie, maar in terme van die ideale toonbeelde van die bewindhebbers se aansprake benader. Die Duitse sosioloog Max Weber (1864–1920) fokus op hierdie benadering.

<sup>46</sup> In plaas daarvan om ideologie as verwringing of as werktuig van wantroue te ag, beklemtoon Ricoeur (1986: 255) dat diskoers die moontlikheid bied om 'n kulturele groepering se waardes op grond van só 'n groepering se selfbegrip van hierdie waardes te erken en konstruktief daarop te reageer.

<sup>47</sup> Ricoeur (1986: 113) onderskei in hierdie verband tussen werke wat gewoon een bepaalde tydperk weerspieël en werke wat uitwaarts beweeg in dié opsig dat dit ook tot ander eras spreek, eerder as slegs tot diegene aan wie dit oorspronklik gerig is. Laasgenoemde kategorie van werke is vir Ricoeur tekenend daarvan dat betekenisvolle idees nie 'n nabootsing is wat as blote weerspieëling van die werklikheid figureer nie.

vertolkingshandeling in wedersydse projeksie gebring word (vergelyk hoofstuk 2.5). Die verwesenliking van hierdie projeksie verg 'n samevoeging van ideologie as geheuebeelde wat aan die verlede gekoppel word, en utopie wat as verwagting van die toekoms geprojekteer word. Hiermee bied kunstwerke 'n manier waarmee paslike strukture in die wêreld van ander eras en kulture "gelees" kan word en perseptuele denkbeelde van hierdie wêreld gevorm kan word. Deur die hermeneutiese kringloop wat hiervolgens deur vertolkers benut kan word, kan hul betekenis–afleidings maak rondom kulturele of historiese verskynsels. Hierdie proses behels die teenoorstelling van die kultuur-objek saam met 'n voorafgaande domein van betekenis wat deur leidrade in die objek self of binne die konteks daarvan geïmpliseer word, waarna hierdie betekenis verfyn word deur die wisselwerking van die konfigurasië en die dele waaruit dit saamgestel is.

Kearney (1991: 160) beklemtoon in sy kommentaar op Ricoeur se sienings rondom ideologie en utopie dat die mens die skematiseringsfunksie van 'n produktiewe "sosiale verbeelding" benodig om tussen dié twee sferes van die verlede en toekoms te bemiddel. In respons op Kearney se standpunt is dit belangrik om te toon hoe kunstenaars as deel van hul skepping hierdie skematiseringsfunksie in hulle werke aanwend, ten einde kreatiewe rigting te gee aan vertolkers van uiteenlopende eras en kulture se interpretasies van die verdeelde sferes van ideologie en utopie. Op grond van die skematiseringsfunksie waarmee hul oënskynlik losstaande visuele impliserings van betekenis met mekaar verbind, benut kunstenaars hierdie onregstreeks–verwante toespelings van moontlike betekenis kreatief as wenke in hul werke en rig hul met hul illusiespel (vergelyk hoofstuk 2.4) 'n uitdaging aan vertolkers om hipoteses te vorm rondom asof-omstandighede wat in hul werke geïmpliseer word. Edward Casey (1976: 115) se uiteensetting van die wyse waarop hierdie asof-benadering as hipotesestelling, speelse pretensie, en antisipering manifesteer (vergelyk hoofstuk 3.4.1) is tiperend van die wyse waarop utopie dien as simboliese deurgang na die toekoms. *Hipotesestelling* word benut om 'n idee of reeks idees as moontlike verklaring van byvoorbeeld sekere kulturele of historiese verskynsels te projekteer, ten einde lig te werp op die oorsprong, huidige voorkoms en toekomstige verloop daarvan. Deur *speelse pretensie* word voorgegee asof sekere kulturele of historiese omstandighede werklik is, maar word hierdie asof-omstandighede nogtans met 'n betreklike afsydigheid vooropgestel teenoor kulturele of historiese omstandighede soos wat dit werklik daar uitsien. In terme van *antisipering* word 'n denkbeeldige vooruitskouing gesuggereer van watter vorm kulturele of historiese verskynsels moontlik in die toekoms mag aanneem. Die utopiese vermoë om toekomstige moontlikhede te projekteer, vereis om self aangevul te word deur 'n vermoë om sodanige projeksies te baseer op voorbeelde wat uit die verlede geput word.<sup>48</sup> Vanweë die manier waarop historiese en kulturele belewenis deur ideologie as simboliese bevestiging van die verlede in herinnering geroep kan word, kan kunstenaars hul werke kreatief benut om vertolkers aan ander dimensies van die werklikheid bekend te stel deur 'n vergete, verborge, of verswygde wêreld aan hul te openbaar. Deur vertolkers se historiese en kulturele verlede in herinnering te roep, ontgin

---

<sup>48</sup> Kearney (1991: 220) toon aan dat die utopiese verbeelding in hierdie opsig terugverwys na die getuieis van "navolgenswaardige" vertellings wat deur die mens se kulturele herinnerings en tradisies nagelaat is. Vervolgens word beklemtoon dat die utopiese verbeelding sonder sodanige getuieis die risiko loop om in 'n niksbeduidende fantasie te ontaard en dus enige vasstrapplek aan historiese belewenis verbeur.

kunstenaars die estetiese belewenis se potensiaal om 'n ryker ervaring te skep wat dieper geleë is as dit wat bloot deur die alledaagse wêreld voortgebring word.

Die vraag bestaan verder om te verklaar hoe vertolkers in respons op kunswerke kreatief aan die komplementêre verhouding tussen ideologie en utopie gehoor kan gee om hiermee hulle begrip vir ander kulture te verbreed. Die estetiese belewenis is beide in idealistiese voorafskaduwing en in retrospektiewe herkenning werksaam (vergelyk hoofstuk 2.5). Met hulle respons op kunstenaars se illusiespel (vergelyk hoofstuk 2.4) kan vertolkers in hul vestiging van onderlinge verhoudings tussen verlede, hede en toekoms meewerk aan die kreatiewe blootlegging van vele verbindings tussen afsonderlike visuele impliserings van betekenis. Die verbeelding beskik in hierdie verband oor die potensiaal om visuele toespelings wat onderskeidelik gevestigde tradisies van kulture as ideologie, asook visies van die toekoms as utopie omvat, deur 'n illusiespel te skematiseer en saam te voeg. Met die wisselwerking wat hiervolgens gevestig word tussen kulturele modelle wat enersyds betrekking het op dit wat bestaan, en andersyds op modelle wat sinspeel op dit wat sou kon wees volgens die model, word vertolkers kreatief bemiddel om die strukture van hierdie modelle in terme van ander fisiese, organiese of sosiale sisteme te begryp. Hiervolgens word hulle in staat gestel om nie nuwe dimensies van betekenis te ontdek in kunswerke wat uit hul eie kulturele tradisie afkomstig is nie, maar desgelyks in dié wat uit ander tradisies en kulture afkomstig is. By wyse van die komplementêre verhouding wat hiervolgens tussen ideologie en utopie gevestig word, word vertolking in 'n kreatiewe handeling omskep wat veel meer as 'n blote persepsie van die werk behels. Sodoende vergun estetiese belewenis aan vertolkers die genoeë om ervarings te beleef wat andersins onbereikbaar sou bly, en voorsien dit ook 'n verwysingsraamwerk vir kulturele modelle wat óf in naïewe navolging óf by wyse van vrye keuse nagestreef kan word. In plaas daarvan om hul waarnemings van kunswerke uit ander kulture of tradisies slegs te beperk tot modelle van dit wat bestaan (*esse est percipi*), kan vertolkers in terme van die komplementêre verhouding tussen ideologie en utopie ook verwagtinge projekteer van modelle wat sou kon wees volgens 'n betrokke kulturele model (*esse est imaginari*). Hiermee word hul bemiddel om ryke variasies van betekenis–afleidings te genereer op grond van beperkte onregstreeks-verwante modelle wat as leidrade in kunswerke van uiteenlopende kulture geïmpliseer word en kan hulle interpretasie van hierdie modelle 'n hoogs kreatiewe werksaamheid behels waarmee hul begrip van ander kulture verbreed kan word.

Aangesien ryke variasies van betekenis wat gegenereer word, kan ontaard in kunstenaars en vertolkers se selfvoldane ideologie óf utopie, is dit belangrik om voorwaardes te bepaal waarbinne ideologie en utopie as rigtinggewende faktore in visuele kunswerke kan bydra om 'n kreatiewe estetiese deelgenootskap aan lewenswêreld van uiteenlopende kulture en tradisies te verseker. Veelvuldige betekenis wat deur kunswerke geïmpliseer word, is tekenend daarvan dat nóg 'n ideologie nóg 'n utopie as onbetwisbare standpunt rondom 'n bepaalde onderwerp kan dien of dat daar slegs 'n enkele kultuurspesifieke lewenswêreld kan bestaan. Met verwysing na utopiese lewenswêreld redeneer Kearney (1991: 219) tereg dat die allesomvattende karakter van sosiale verbeelding se lewenswêreld toegeskryf kan word aan die gegewe dat hierdie verbeelding tegelyk die besit van niemand, en die moontlikheid van iedereen is. Deur die imaginêre potensiaal om ooreenstemming-in-verskil asook verskil-in-



ooreenstemming te kan herken, word die moontlikheid van 'n ware utopiese horison van deelgenootskap aan strewes deur die kunswerk geopen wat die mens tot optrede mobiliseer. Kearney (1991: 221) wys in hierdie verband daarop dat alle doel-georiënteerde sosiale gebruike na een of ander utopiese toonbeeld strewen. Indien die verbeelding se utopiese potensiaal laat vaar word, is dit dus duidelik dat die mens van enige weg na die toekoms ontdaan sal wees. Vervolgens redeneer Kearney dat die verbeelding se hermeneutiese gereedheid om ontvanklik te wees vir andere se vertelling, met die etiese funksie daarvan verband hou om dit wat verswyg is in herinnering te bring, en dit wat tot nog toe nie ge-uiteer is nie, te projekteer. Ten aansien van vele moontlike interpretasies wat deur kunswerke verleen kan word, is dit noodsaaklik dat kunstenaars en vertolkers oor 'n plooibaarheid sal beskik om kreatief gehoor te gee aan uiteenlopende wêreldbeskouings van diverse kulturele groeperinge. Desgelyks is dit belangrik dat hulle in respons op kunswerke van ander kulture oor die opmerkzaamheid sal beskik om in te sien wanneer eensydige toekomsverwagtinge, of selfgesentreerde ervaring van hul kulturele tradisie besig is om nie net hul kreatiwiteit nie, maar ook die komplementêre verhouding van utopie en ideologie te vertroebel.

## 6.6 Responsiwiteit: die openbaring van moraliteit

Uiteenlopende morele waardes wat deur verskillende eras en kulture in stand gehou word, laat die vraag ontstaan of daar werklik rekenskap gegee kan word van die wyse waarop visuele beelde getuigenis kan lewer van gesindhede of oortuigings en hoe haalbaar dit is om te gis<sup>49</sup> oor ander kulture se morele oordeel. As repliek op hierdie vraagstuk toon Margaret Miles (1985: 33) dat visuele beelde nie standpunte kan opklaar, konsepte kan bied of aktiwiteite kan dikteer nie. Nadenke oor werke lewer dus nie "bevestigbare gevolgtrekkings" nie. Die gevolg van nadenke oor visuele kunswerke is dus nie herleibaar na handelinge waarmee byvoorbeeld sosiale onreg reggestel kan word nie. C.A. van Peursen (1974: 219) se standpunt dat dit moontlik is om by wyse van 'n waardebeplanning dooiepuntes<sup>50</sup> te ontbloot, en situasies tussen persone, groepe, en gebeure te vernuwe, bied 'n alternatief waarmee insig verkry kan word in die morele kwessies van ander kulture. Hierdie alternatief maak dit moontlik om rekenskap te gee van die wyse waarop visuele kunswerke binne 'n etiek van estetiese interaksie die deelgenote aan die estetiese ervaring se kreatiwiteit kan bevorder. Binne hierdie interaksie, en via die inisiatief van persoonlike optrede word die werklike omstandighede waarin gemeenskappe verkeer, aangewend om die dwang van sosiale magstrukture te ontmasker.<sup>51</sup> In plaas daarvan om 'n utopiese toekoms te projekteer, kan 'n

<sup>49</sup> Die interpretasie van 'n kunswerk wat uit 'n vreemde kultuur afkomstig is, vereis noodwendig 'n beskeie benadering waar vertolkers die onvolkomenheid van hul interpretasies beseef en genoodsaak word om hoogstens gissings rondom die betekenis van hierdie werke te beproef. Die rol van gissing in kulturele analise van betekenis word soos volg deur die Amerikaanse antropoloog Clifford Geertz (1926-) uiteengesit: "Cultural analysis is, or should be, guessing at meanings, assessing the guesses, and drawing explanatory conclusions from the better guesses, not discovering the Continent of Meaning and mapping its bloodless landscape" (vgl. Geertz 1973: 20).

<sup>50</sup> Van Peursen (1974: 222) beskou ontbloting van dooiepuntes as 'n voorwaarde vir die implementering van 'n verbeeldingryke program. In hierdie opsig word getoon dat die mens nie sonder 'n etiese begrip van hierdie wêreld se gebreke 'n verantwoordelike beskouing oor toekomstige vertolkings van alle moontlike wêreldes kan bereik nie.

<sup>51</sup> Dit is meermale onmoontlik om 'n begrip vir hierdie magstrukture te vorm. Die vraag bestaan onder andere of die mag nie byvoorbeeld by klein groepies invloedryke nyweraars geleë is nie. Nadere ondersoek toon egter dat sodanige groepe dikwels slegs opdragte uitvoer wat as 't ware deur ekonomiese reëls bepaal word. Teen die agtergrond van hierdie gegewe bestaan die vraag of die mag nie eerder by die wetgewers of parlementêre strukture geleë is nie. Sodanige strukture blyk egter eweneens om in vele opsigte bloot die aanbevelings van diegene soos party-deskundiges, beplanningskommissies en die publisiteitsmedia uit te voer. Dit blyk dus dat die verskillende rolspelers grootliks saamsmelt met 'n rol wat hul opgelê word en dat individue wat in 'n gemeenskap of groep die mag uitoefen, bloot eksponente is van onsigbare, alomteenwoordige

werklike alternatief volgens Van Peursen (1974: 225) slegs bereik word namate iets van die onaanvaarbaarheid van die mens se eie situasie openbaar word. Van Peursen (1974: 230) redeneer dat resultate wat deur etiese evaluering voortgebring word, tot gevolg het dat blinde kolle in 'n mens se siening van sake opgehef word om só 'n uitkyk op die onbegryplikheid van 'n betrokke situasie te openbaar.<sup>52</sup> Deur besinning en heroorweging van aspekte soos religieuse opvattinge, morele oortuigings en politiese oogmerke, word dit moontlik om oor die voortreflike potensiaal óf oor die afbrekende neigings binne die mens se bestaan te besin. Resultate wat uit dié besinning voortvloei, kan onder meer as deugszaam, verderflik, strafbaar, versoenend, 'n vooraf waarskuwing of 'n teken van vooruitsig gekwalifiseer word. Sodanige besinning maak dit moontlik om dooiepunte sigbaar te maak en situasies binne 'n interaktiewe etiek te vernuwe. Van Peursen (1974: 219) tipeer hierdie soort besinning as opperste leerproses waarmee nuwe reëls ontdek word en nuwe moontlikhede ontbloeit word. In aansluiting by van Peursen is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat kreatiewe estetiese deelname binne 'n interaktiewe estetiese etiek nouliks berus op 'n kompromie wat deur die kunswerk tussen lewenswêreld van deelgenote aan die estetiese proses bemiddel word (vergelyk hoofstuk 5.4.1). Gevolglik kan slegs moreel-vernuwende interaksie met werke wat groei en veredeling in estetiese deelgenote se morele waardes bewerkstellig, as werklik innoverend geag word. Diversiteit van morele waardes wat in kunswerke van uiteenlopende tradisies geïmpliseer word, is nie in stryd met 'n strewe na egtheid, vryheid of kreatiwiteit nie, maar kan juis die uitbreiding van die mens se morele waardes in voeling met ander kulture kreatief beïnvloed. Sokratiese dialektiek se bevraagtekening van vooropgestelde morele waardes verfyn die mens se begrip eerder as om 'n morele waardes af te dwing. Hierdie bevraagtekening is losstaande van eie voorkeur en vereis 'n verbeeldingryke, skerpsinnige en buigbare morele oordeel om estetiese deelgenote se kreatiewe interaksie te verseker (vergelyk hoofstuk 5.4.3). Eerder as om morele waardes wat in werke van uiteenlopende tradisies geïmpliseer word op grond van berekende besluitneming te beoordeel, en hiermee vooropgestelde morele waardes te verskans, bemiddel kreatiewe vooruitskouing van moontlikhede die mens in die ontbloting van gebrekkige moraliteit

Kunstenaars kan slegs op grond van hul werk, en nie in 'n ander regstreekse morele sin nie teenoor vertolkers van hul werk aanspreeklik wees. Karlheinz Stierle (1994: 863) plaas die kwessie van verantwoordelikheid in die kunste in perspektief met sy standpunt dat die outeur en leser tot 'n ooreenkoms van *interpretasie* verbind is wat uiteenlopende imaginêre wêreldes bemiddel, naamlik die wêreld van die werk asook dié van implisiete leser daarvan. Stierle se standpunt opper die vraag om te verklaar hoe visuele kunswerke self kreatiewe morele interaksie tussen kunstenaars en vertolkers van uiteenlopende sosiale groeperinge of eras, asook gepaste interpretasie kan bemiddel. Ten einde hierdie

---

strukture (vgl. Van Peursen 1974: 216). Dié gesteldheid word verder deur die Franse kultuurhistorikus Michel Foucault (1926-1984) onderskryf: “[T]his power is exercised rather than possessed, it is not the privilege, acquired or preserved, of the dominant class, but the overall effect of its strategic positions [...]. These relations go right down into the depths of society; [...] they define innumerable points of confrontation, focuses of instability, each of which has its own risks of conflict, of struggles and of at least temporary inversion of the power relations” (vgl. Foucault 1977: 26-27).

<sup>52</sup> 'n Uitkyk op 'n “eties onmoontlike wêreld” kan op hierdie manier dus meewerk om die mensdom se vindingrykheid aan te spoor ten einde nuwe koers aan hul denke te gee om nuwe moontlikhede te ontdek (vgl. van Peursen 1974: 230). Slegs wanneer daar tot die besef gekom word dat daar iets is wat strydig is met 'n mens se eie bestaande gedraglyne en gekoesterde rede, word daar plek gemaak vir veranderinge in strategie. Die herkenning van “onbegryplikhede” (altyd in die sin van dit wat moreel onaanvaarbaar is) ontlok die ontdekking van nuwe moontlikhede (vgl. Van Peursen 1974: 234).

vraag te beantwoord is dit belangrik om rekening te hou met simbole se potensiaal om begrensings van kultuur- of groepsverbondenheid te oortref. Ongeag 'n simbool se kultuur- of groepsgebondenheid, bied simbole 'n reikwydte van betekenis wat vertolkers aanspoor om deur 'n leerproses vooropgestelde morele waardes teenoor dié van ander groeperinge op te weeg en só hulle opvattinge aan kreatiewe transformasie te onderwerp. As proses van kritiese bevraagtekening waarmee vraagstukke aangaande moraliteit in vreemde kulture of eras weêrlê of openbaar kan word, bied die Sokratiese dialektiek 'n sleutel om die relatiwiteit van visuele betekenis (vergelyk hoofstuk 5.4.2) aan die lig te bring wat deur kunswerke se *overdetermination* van betekenis voortgebring word. Deur langdurige nabetrugting aan te wakker, verleen gekondenseerde betekenis in kunswerke aan vertolkers die moontlikheid om kreatief op die betekenis daarvan uit te brei, en word hulle hiervolgens bemiddel om by wyse van selfondersoek selfbegrip (vergelyk hoofstuk 5.4.3) te verwerf oor vreemde kulture of eras se veranderlike opvattinge oor moraliteit. Heidegger se verwysing na “[t]he becoming and happening of truth” dui op kunswerke se potensiaal om die paslikheid van kennis (vergelyk hoofstuk 5.4.4) te suggereer, en beteken nie dat moraliteit wat in kunswerke van vreemde eras of kulture uitgebeeld word as absolute waarheid vertolk moet word nie. Verklarings oor die gepastheid of ongepastheid van kunswerke se betekenis hou verband met verklarings oor kuns en waarheid, naamlik of “gepastheid” wat aan die werk as estetiese geheel toegesê kan word, moreel geskik kan wees teen die agtergrond van 'n sekere era of kultuur. Ten einde die impliserings van sodanige morele vraagstukke se betekenis af te baken wat moontlik as gepas, onvanpas, insigryk of as 'n gebrek aan insig beoordeel kan word, vereis verder dat 'n afhanklikheid en vereniging van werke se vorm en inhoud as beginsel sal dien. Hiervolgens word vertolkers genoop om kreatief te toets of hulle interpretasies paslik is in terme van betekenis-begrensings wat deur die werk se vorm en inhoud as geheel afgebaken word en kan nuwe dimensies van moraliteit ontdek word.

John Dewey (1934: 18) gebruik die term *funding* om te toon hoe kunswerke aansluiting vind by die akkumulering van gewaarwordinge, waardes en kulturele bewussyn. Sodanige akkumulering realiseer in die visuele kuns deur vertolkers se voortdurende waarnemings van betekenis wat deur werke geïmpliseer word en bepaal of en wanneer hul *funding* toepaslik is. Wanneer hul by uitleg betrokke is, vebind vertolkers hul teenswoordige ervaring, met die verlede en die toekoms. Deur 'n soeke na vele moontlikhede rakende 'n belewenis wat ervaar word, omvat vertolkers se handeling 'n vooruitskouing van moontlikhede, en word by hul 'n verwagting geskep van nog spannings, komplikasies, dissonansies en besluite wat uit hierdie belewenis kan voortspruit. In aansluiting by Dewey (1934) omskryf Joseph Kupfer (1983: 4) die kernbestanddele van estetiese belewenis in terme van *doing* ('n aktiewe handeling) en *undergoing* ('n reseptiewe handeling). As resultaat van 'n balans tussen *doing* en *undergoing*, wek die kunswerk by vertolkers 'n afwagende, ope gewaarwording waarbinne hulle hulself deels verwyderd van, en deels as verdiep in die estetiese objek ervaar. Kupfer (1983: 73) tipeer dié gesteldheid as responsiwiteit en beskryf dit as 'n deelnemende proses wat aan die gang gesit word en eindelijk kulmineer in iets wat afsonderlik van die vertolker bestaan. Die balans tussen *doing* en *undergoing* wat in wisselwerking met die estetiese objek ervaar word, neig om verwesenliking te vind in die mens se agting vir andere. In dié opsig vooronderstel respons 'n begrip vir óf die morele óf die estetiese produk van 'n ander se aktiwiteit. Vervolgens antisipeer die estetiese belewenis op sigself 'n morele persepsie vanweë die losmaking en

skeiding wat dit van die mens se eiebelang vereis (vgl. Kupfer 1983: 75-76). Vertolkers se deelname impliseer hiermee nóg dat hul 'n algehele fabrisering voortbring, nóg dat hul aktiwiteit totaal van buite bepaal word. In dié opsig vereis responsiwiteit dat 'n kreatiewe uitkoms van vertolkers se pogings (naamlik die estetiese objek wat voortgebring word) teenoor hul te staan kom as 'n openbaar-toeganklike objek: te wete 'n objek wat hul veroorloof het om aan die samestelling daarvan deel te neem (vgl. Kupfer 1983: 73).

Aangesien vertolkers te staan kom teen uiteenlopende morele betekenis wat in visuele kunswerke van verskillende kulture of eras geïmpliseer word, bestaan die vraag hoe hulle die paslikheid van hierdie betekenis asook die paslikheid van hul *funding* kan beproef. Heidegger se standpunt rakende die blootlegging van waarheid is in hierdie verband insiggewend (vergelyk hoofstuk 5.4.2). Heidegger se standpunt verwys na 'n *becoming of truth* en nie na die ontdekking van waarheid nie.<sup>53</sup> Sy standpunt impliseer dus nie dat vertolkers 'n volstreekte interpretasie tot egtheid van morele kwessies moet aanvaar of dat hulle die kunswerk se appél rondom hierdie kwessies moet gehoorsaam nie. Deur *agtergrond-interpretasie* (regstreekse waarnemings van morele kwessies) te verbind met *voorggrond-interpretasie* (wat op gespesialiseerde kennis, asook op hul kritiese bevraagtekening en beoordeling van morele kwessies berus), kan vertolkers deur *beduidende interpretasie* (vergelyk hoofstuk 5.4.4) kreatief gehoor gee aan die relatiwiteit van werke se betekenis. Beduidende interpretasie maak dit moontlik om wyses van vertolking uit te sluit wat nie paslik is nie. Ten aansien van die relatiwiteit van kennis in visuele betekenis (vergelyk hoofstuk 5.4.2) kan vertolkers deur kritiese bevraagtekening (vergelyk hoofstuk 5.4.1) en selftoetsing die gepastheid van eie norme en waardes beproef teenoor dié wat deur die kunswerk geïmpliseer word, deur geldige vertolkings met mekaar te verbind. Só word dit vir vertolkers moontlik om kreatief selfkennis binne die veranderlikheid van menslike begrip (vergelyk hoofstuk 5.4.3) te verwerf.

## 6.7 Nabetrugting

Namate bevindinge wat uit relasionele analises van die vorige hoofstukke voortgespruit het in verband gebring is met eietydse sosiologiese redevoering rondom die visuele kuns, was dit merkbaar hoe die houvas van byvoorbeeld formalisme, okulosentrisme, *disinterestedness* en strukturalisme steeds in sekere kunsteoretiese opvattinge neerslag gevind het. Jacques Derrida se verwysing na eietydse kuns se verwikkeling in 'n kringloop van paradiese mimiek wat oor geen grondigheid beskik nie (vergelyk hoofstuk 6.1) is tekenend van “anti-mimetiese” beskouings. Hiermee word daar in gebreke gebly om in te sien dat die bestaande werklikheid by wyse van kunstenaars en vertolkers se kreatiewe spelverhouding met kunswerke aan transformasie onderwerp word. Jacques Maquet se formalistiese poging om raakpunte te vind met kuns as universele taal, en sy begunstiging van 'n okulosentriese *disinterested gaze* om sy

---

<sup>53</sup> Heidegger se standpunt oor kultuur is dat die mens daarna strew om die wêreld by wyse van vraagstelling te begryp. Ofskoon dié strew op die oog af deur die relatiwiteit van die mens se verwagtinge omvergegooi word, veral met inagneming van kulture se uiteenlopende beskouings, is dit juis hierdie relatiwiteit wat kunstenaars en vertolkers se kreatiewe interaksie bemiddel. Dié standpunt word verder bevestig deur Merleau-Ponty (1964b: 120) se verwysing na 'n laterale universaliteit wat by wyse van etnologiese ondervinding verkry word en die mens bemiddel om deur voortdurende selftoetsing 'n insig in ander kulture te verkry en só ook selfkennis te verwerf.

standpunt te ondersteun (vergelyk hoofstuk 6.2), misken kreatiewe estetiese verhoudings en ontdaan subjekte en objekte, gebeure en situasies van enige relasionele binding. Deur hom te skaar by Roman Jakobson se *onderskeidende teorie van betekenis*, skaar John Gilmour homself ook implisiet by strukturalistiese strewes en word sy verbondenheid aan dié strewes verder bevestig in sy objektivistiese pogings om gekoördineerde kulturele reëlmatighede te vind in vorme van taalspel (vergelyk hoofstuk 6.3). Teenoor Gilmour wat gemeenskaplikheid in kulturele reëlmatighede probeer vind, het Ricoeur se redevoering rondom distansiëring en toeëiening van betekenis (vergelyk hoofstuk 6.4) tereg getoon dat toeëiening as teendeel van 'n geesverwantskap of skikking met andere, onafhanklik is van die historiese situasie wat die outeur en sy lesers oorspronklik gemeen gehad het. Opvallend van Ricoeur se konsep rakende distansiëring en toeëiening, asook dié rondom ideologie en utopie (vergelyk hoofstuk 6.5) was die relevansie wat dit ingehou het vir verbeeldingryke interaksie met kunswerke wat uit uiteenlopende kulture en eras afkomstig is, en veral die waardevolle toepassingsmoontlikhede wat dit gebied het in die relasionele analyses wat in hoofstukke 6.4 en 6.5 onderneem is. C.A. van Peursen se fokus op die wyse waarop daar met 'n waardebeplanning dooiepunten ontbloot kan word om só situasies tussen individue en groepe binne 'n interaktiewe etiek te vernuwe, het gedien as bevestiging van bevindinge wat uit analyses van vorige hoofstukke voortgespruit het. Eweneens was dit moontlik om deur 'n toepassing van sy standpunt (vergelyk hoofstuk 6.6) te toon op welke wyse kritiese bevraagtekening van morele kwessies verbeeldingryke wisselwerking met kunswerke vestig waarbinne beskouings van uiteenlopende kulture oorweeg kan word. Joseph Kupfer se aansluiting by John Dewey se beskouings rakende *funding* en die kwessie óf en wanneer *funding* toepaslik is, het bruikbare raakpunte gebied wat in hoofstuk 6.6 in samehang met Heidegger se standpunt rondom die blootlegging van waarheid toegepas kon word. 'n Verdere uitbreiding in hoofstuk 6.6 op Kupfer se redevoering rondom responsiwiteit as kreatiewe deelname aan die estetiese objek op grond van 'n aktiewe *doing* en 'n reseptiewe *undergoing* wat neerslag vind in 'n agting vir andere, het eweneens bevestig dat kreatiewe deelnemende relasies kulturele grense te bowe gaan en die mens bemiddel om selfbegrip te verwerf deur middel van morele begrip van 'n ander se standpunt.

## **Bronnelys**

- ACKERMAN, J. & CARPENTER, R.  
1963. *Art and archaeology*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- ADORNO, T.W.  
1970. *Ästhetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.  
1984. *Aesthetic theory*. London: Routledge & Kegan Paul.
- AMABILE, T.M.  
1982. Social psychology of creativity: A consensual assessment technique. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43: 997-1013.
- ANDERSON, H.H. (ed.)  
1959. *Creativity and its cultivation*. New York: Harper.
- ARNHEIM, R.  
1962. *The genesis of a painting: Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press.
- BAILIN, S.  
1988. *Achieving extraordinary ends. An essay on creativity*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- BAL, M. & BRYSON, N.  
1991. Semiotics and art history. *Art Bulletin*, Vol 73(2): 174-208.
- BANN, S.  
1989. *The true vine: On visual representation and the Western tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARLOW, H. *et al.*  
1990. *Images and understanding. Thoughts about images, ideas about understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARRON, F., & HARRINGTON, D.M.  
1981. Creativity, intelligence, and personality. *Annual Review of Psychology*, (32) 439-476.
- BARTHES, R.  
1977. *Image-music-text*. London: Fontana.
- BAXANDALL, M.  
1979. The language of art history. *New Literary History* (10) 453-65.  
1985. *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven and London: Yale University Press.
- BEARDSLEY, M.C.  
1958. *Aesthetics*. New York: Harcourt, Brace and World.

1962. The metaphorical twist. *Philosophy and Phenomenological Research*, XXII(3): 293-307.
1980. *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- BEITTEL, K.R.  
1964. On the relationships between art and general creativity: A biased history and projection of the partial conquest. *School Review*, (72) 272-288.
- BELL, C.  
1958. *Art*. New York: Putnam.
- BENAMOU, M. & CARAMELLO, C. (eds.)  
1977. *Performance in postmodern culture*. Madison: University of Wisconsin Coda Press. (Theories of contemporary culture; 1).
- BENJAMIN, W.  
1961. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BERGER, P.L. & LUCKMANN, T.  
1966. *The social construction of reality*. Golden City, New York: Doubleday.
- BERLEANT, A.  
1970. *The aesthetic field. A phenomenology of aesthetic experience*. Springfield, Illinois: Thomas.  
1991. *Art and engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- BIEN, J. (ed.)  
1978. *Phenomenology and the social sciences*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- BLACK, J.  
1984. Idology. The model in artistic practice and critical theory. Spariosu (ed.) 1984: 172-200.
- BLACK, M.  
1962. *Models and metaphors*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- BLUMENBERG, H.  
1957. Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte des Idee schöpferischen Menschen. *Studium Generale*, 10 (5): 266-283.
- BODEN, M.A. (ed.)  
1994. *Dimensions of creativity*. London: MIT Press.
- BOIME, A.  
1971. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. London: Phaidon.

- BOURDIEU, P.  
1977. *Outline of a theory of practice*. Translated by R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, R.  
1989. Creativity. What are we to measure? Glover et al. (eds.) 1989: 3-32.
- BRYSON, N.  
1983. *Vision and painting: The logic of the gaze*. London: Macmillan.
- BRYSON, N., HOLLY, M.A., & MOXEY, K. (eds.)  
1991. *Visual theory. Painting and interpretation*. New York: Harper Collins.
- BURGIN, V.  
1986. *The end of art theory. Criticism and modernity*. London: Macmillan.
- BURKE, K.  
1966. *Language as symbolic action*. Berkeley: University of California Press.
- BUSSE, R.V., & MANSFIELD, R.S.  
1980. Theories of the creative process: A review and a perspective. *Journal of Creative Behavior*, (14) 91-103.
- CAILLOIS, R.  
1961. *Man, play and games*. Translated by M. Barash. Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- CAHN, W.  
1979. *Masterpieces: Chapters on the history of an idea*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- CARROLL, D. (ed.)  
1990. *The states of "theory". History, art and critical discourse*. New York: Columbia University Press.
- CASEY, E.S.  
1976. *Imagining: A phenomenological study*. London: Indiana University Press.  
1991. *Spirit and soul: Essays in philosophical psychology*. Dallas: Spring Publications.
- CATTEL, R.B., & DREVDAHL, J.E. 1955.  
A comparison of the personality profile (16PF) of eminent researchers with that of eminent teachers and administrators, and of the general population. *British Journal of Psychology*, 46: 248-261.
- CATTEL, R.B.  
1971. *Abilities: their structure, growth and action*. Boston: Houghton Mifflin.
- COLLINGWOOD, R.G.  
1938. *The principles of art*. London: Oxford University Press.



- CONRAD, S.D.  
1990. Toward a phenomenological analysis of artistic creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*, (21) 103-120.
- CROSS, P.G., CATTEL, R.B., & BUTCHER, H.J.  
1967. The personality patterns of creative artists. *British Journal of Educational Psychology*, (37) 292-299.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. & GETZELS, J.W.  
1970. Concern for discovery: An attitudinal component of creative production. *Journal of Personality*, (38) 91-105.
- CULLER, J.  
1988. *Framing the sign. Criticism and its institutions*. Oxford: Blackwell.
- DAGOINET, F.  
1973. *Ecriture et iconographie*. Paris: Vrin.
- DAVEY, N.  
1999. The hermeneutics of seeing. Heywood & Sandywell (eds.) 1999: 3-29.
- 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.
- DEBRAY, R.  
1995. The three ages of looking. *Critical Inquiry*, 21(2): 529-555.
- DELLAS, M., & GAIER, E.L.  
1970. Identification of creativity: The individual. *Psychological Bulletin*, 73 (1): 55-73.
- DERRIDA, J.  
1980. *La carte postale*. Paris: Flammarion.  
1981. *Dissemination*. Translated by B. Johnson. London: Athlone Press.  
1983. *Margins of philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- DE SAUSSURE, F.  
1981. *Course in general linguistics*. Translated by W. Baskin. Bungay, Suffolk: Chaucer Press.
- DEWEY, J.  
1958. *Art as experience*. New York: Putnam.
- DUFRENNE, M.  
1973. *The phenomenology of aesthetic experience*. Translated by E. Casey. Evanston: Northwestern University Press.  
1978. *Main trends in the aesthetics and the sciences of art*. New York: Holmes & Meier.

- ECO, U.  
1990. *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- EIGEN, M. & WINKLER, R.  
1983. *Laws of the game: how the principles of nature govern chance*. Translated by R. Kimber & R. Kimber. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- EINSTEIN, A. & INFELD, L.  
1938. *The evolution of physics*. New York: Simon & Schuster.
- ELKINS, J.  
1996. *The object stares back: On the nature of seeing*. New York: Simon & Schuster.
- EYSENCK, H.J.  
1994. The measurement of creativity. Boden (ed.) 1994: 199-242.
- FELDMAN, E.B.  
1982. *The artist*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- FEUILLERAT, A. (ed.)  
1962. *The prose works of Sir Philip Sidney III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLORISHA, B.L.  
1978. Mental imagery and creativity: Review and speculations. *Journal of Mental Imagery*. (2) 209-238.
- FOSTER, H. (ed.)  
1988. *Vision and visuality*. New York: Dia Art Foundation.
- FOUCAULT, M.  
1977. *Discipline and punish: the birth of the prison*. New York: Pantheon.
- FREUD, S.  
1924 (1908). "Civilized" sexual morality and modern nervousness. Translated by J. Riviere. London: Hogarth Press.
- GADAMER, H.G.  
1975. *Truth and method*. New York: Seabury Press.  
1976. *Philosophical hermeneutics*. Translated by D.E. Linge. Berkeley: University of California Press.  
1987. *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GEACH, P. & BLACK, M. (eds.)  
1970. *Translations from the philosophical writings of Gottlob Frege*. Oxford: Basil Blackwell.
- GEERTZ, C.  
1973. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

- GETZELS, J.W., & CSIKSZENTMIHALYI, M.  
1976; *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. New York: John Wiley & Sons.
- GIBSON, J.J.  
1966. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.  
1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- GILMOUR, J.  
1986. *Picturing the world*. Albany: State University of New York Press.
- GLOVER, J.A., RONNING, R.R., & REYNOLDS, C.R. (eds.)  
1989. *Handbook of creativity*. New York: Plenum.
- GOFFMAN, E.  
1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, Anchor.
- GOMBRICH, E.H.  
1962. *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.  
1963. *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Phaidon Press.  
1972. *The story of art*. London: Phaidon.
- GOLANN, S.E.  
1962. The creativity motive. *Journal of Personality*, (30) 588-600.  
1963. The psychological study of creativity. *Psychological Bulletin*, (60) 548-565.
- GOODMAN, N.  
1968. *The languages of art. An approach to a theory of symbols*. New York: Bobbs-Merril.
- GREGOR, A.S.  
1966. *The adventures of man*. New York: Bantam Books.
- GREGORY, R.  
1990. How do we interpret images? Barlow *et al.* (eds.) 1990: 310-330.
- GRIFFITHS, A.P. (ed.)  
1987. *Contemporary French Philosophy*. Cambridge: Royal Institute of Philosophy (Supplement: Lecture series 1).
- GRUBER, H.E.  
1989. The evolving systems approach to creative work. Wallace & Gruber (eds.) 1989: 3-24.

- GUILFORD, J.P.  
1963. Intellectual factors in productive thinking. Unpublished paper presented at Second conference on Productive Thinking, conducted by the Project on the Academically Talented Student, National Education Association, Washington D.C.
- HART, H.  
1984. *Understanding our world: An integral ontology*. Lanham: University Press of America.
- HAUSER, A.  
1963. *The philosophy of art history*. London: Routledge & Kegan Paul.  
1982. *The sociology of art*. Translated by K.J. Northcott. London: Routledge & Kegan Paul.
- HAUSMAN, C.R.  
1986. Insight in the arts. *Journal of Aesthetics and art criticism*, 45(2): 163-73.
- HAWKES, T.  
1972. *Metaphor*. Fakenham, Norfolk: Cox & Wyman.
- HAYES, J.R.  
1989. Cognitive processes in creativity. Glover et al. (eds.) 1989: 135-145.
- HEELAN, P.A.  
1985. Perception as a hermeneutical act. Silverman & Ihde (eds.) 1985: 43-54.
- HEFFERNAN, J.A.W.  
1985. Resemblance, signification and metaphor in the visual arts. *Journal of Aesthetics and Art criticism*, 44(2). 167-80.
- HEIDEGGER, M.  
1962. *Being and time*. Translated by J. Macquarrie and E. Robinson. New York: Harper & Row.  
1967. *What is a thing?* Translated by W.B. Barton & V. Deutsch. Chicago: Henry Regnery.  
1971. *Poetry, language, thought*. Translated by A. Hofstadter. New York: Harper & Row.  
1977. *The age of the world picture. The question concerning technology and other essays*. Translated by W. Lovitt. New York: Harper & Row: 115-154.
- HELSON, R., & CRUTCHFIELD, R.S.  
1970. Mathematicians: The creative researcher and the average PhD. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, (34) 250-257.
- HENNESEY, B.A., & AMABILE, T.M.  
1989. The conditions of creativity. Sternberg (ed.) 1989: 11-42.

- HEYWOOD, I. & SANDYWELL, B. (eds.)  
1999. *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. London: Routledge.
- HIRSCH, E.D.  
1967. *Validity in interpretation*. New Haven, Mass: Yale University Press.
- HOBBS, T.  
1904. *Leviathan or the matter, forme and power of a commonwealth, ecclesiastical and civil*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLAND, J.L.  
1961. Creative and academic performance among talented adolescents. *Journal of Educational Psychology*, (52) 136-147.
- HOWARD, V.A.  
1982. *Artistry: The work of artists*. Cambridge: Hackett.
- HOY, D.C. (ed.)  
1986. *Foucault. A critical reader*. Oxford: Blackwell.
- HUIZINGA, J.  
1949. *Homo ludens: A study of the play element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- INGARDEN, R.  
1931. *Das literarische kunstwerk*. Halle: Niemeyer.  
1961. Aesthetic experience and aesthetic object. *Philosophy and Phenomenological research*, 21(3): 290-313.  
1973. *The literary work of art*. Translated by G.G. Grabowicz. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- ISER, W.  
1972. The reading process. A phenomenological approach. *New Literary History*.3(2): 279-299.  
1978. *The act of reading*. Baltimore: Johns Hopkins.  
1984. The interplay between creation and interpretation. *New literary history*, 15(2): 387-95.  
1989. *Prospecting. From reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.  
1990. The aesthetic and the imaginary. Carroll (ed.) 1990: 201-19.
- IVINS, W.M.  
1946. *Art and geometry: A study in space intuitions*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- JAKOBSON, R.  
1981. *Six lectures on sound and meaning*. Translated by J. Meapham. Cambridge: MIT Press.
- JAUB, H.R.  
1982. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JAY, M.  
1986. In the empire of the gaze. Foucault and the denigration of vision in twentieth-century French thought. Hoy (ed.) 1986: 175-204.  
1988a. Scopic regimes of modernity. Foster (ed.) 1988: 3-28.  
1988b. The rise of hermeneutics and the crises of ocularcentrism. *Poetics today* 9: 307-326.
- JOHNS, B.  
1984. Visual metaphor. Lost and found. *Semiotica*, 52(3/4): 291-313.
- JONAS, H.  
1954. The nobility of sight. A study in the phenomenology of the senses. *Philosophy and Phenomenological Research*, (14) 507-19.
- KALSBECK, L.  
1975. *Contours of a Christian philosophy. An introduction to Herman Dooyeweerd's thought*. Toronto: Wedge.
- KANT, I.  
1973. *Critique of judgement*. Translated by J.C. Meredith. Oxford: Clarendon Press.
- KEARNEY, R.  
1987. The crisis of the postmodern image. Griffiths (ed.) 1987: 124-139.  
1988. *The wake of the imagination: Ideas of creativity in Western culture*. London: Hutchinson.  
1991. *Poetics of imagining from Husserl to Lyotard*: London: Harper Collins Academic.
- KOCH, S. (ed.)  
1959. *Psychology: a study of a science*. New York: Mc Graw-Hill.
- KRISTELLER, P.O.  
1951/52. The modern system of the arts. A study in the history of aesthetics. *Journal of the history of ideas*, (12) 496-527 & (13)17-46.
- KÜNG, H.  
1981. *Art and the question of meaning*. London: SCM.
- KUPFER, J.H.  
1983. *Experience as art. Aesthetics in everyday life*. Albany: State University of New York Press.

- LAKOFF, G. & JOHNSON, M.  
1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- LANG, B. (ed.)  
1979. *The concept of style*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LANGER, S.K.  
1953. *Feeling and form: A theory of art developed from 'Philosophy in a new key'*. London: Routledge & Kegan Paul.  
1957. *Problems of art*. New York: Scribner's.
- LEE, H.B.  
1947. On the esthetic states of the mind. *Psychiatry*, (10) 281-306.
- LINDAUER, M.S.  
1977. Imagery from the point of psychological aesthetics, the arts, and creativity. *Journal of Mental Imagery*, (2) 343-362.
- MACKINNON, D.W.  
1962. The nature and nurture of creative talent. *American Psychologist* (17) 484-495.  
1965. Personality and the realization of creative potential. *American Psychologist*, (20) 273-281.
- MAITLAND, J.  
1976. Creativity. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (34) 397-409.
- MAQUET, J.  
1986. *The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts*. New Haven: Yale University Press.
- MARGOLIS, J.  
1984. *Culture and cultural entities*. Boston: D. Reidel.
- MASLOW, A.H.  
1959. Creativity in self-actualizing people. Anderson (ed.) 1959: 83-95.
- MAUDE, A.  
1924. *Tolstoy on art*. Oxford: Oxford University Press.
- McINTIRE, C.T. (ed.)  
1985. *The legacy of Herman Dooyeweerd. Reflections on critical philosophy in the Christian tradition*. New York: University Press of America.
- MCNEMAR, Q.  
1964. Lost: our intelligence? Why? *American Psychologist*, (19) 871-882.
- MERLEAU-PONTY, M.  
1962. *Phenomenology of perception*. London: Routledge and Kegan Paul.  
1964a. *The primacy of perception*. Evanston: Ill.: Northwestern University Press.

- 1964b. *Signs*. Translated by R.C. McLeary. Evanston: Northwestern University.
- 1964c. *Sense and non-sense*. Translated by H.L. Dreyfus and P.A. Dreyfus. Evanston, Ill.: Northwestern University.
- MERRIFIELD, P.R., GARDNER S.F., & COX, A.B.  
 1964. Aptitudes and personality measures related to creativity in seventh-grade children. *Reports of the Psychological Laboratories of the University of Southern California*, No. 28.
- MEYER, L.B.  
 1979. Toward a theory of style. Lang (ed.) 1979: 3-44.
- MILES, J.  
 1976. Values in language; or, where have goodness, truth and beauty gone? *Critical Inquiry* 3: 1-13.
- MILES, M.R.  
 1985. *Image as insight. Visual understanding in Western Christianity and secular culture*. Boston: Beacon.
- MORRIS, B.  
 1970 (1943). *The aesthetic process*. New York: AMS Press. (Northwestern University studies in the humanities, 8).
- MOUTON, J., & MARIAS, H.C.  
 1991. *Basiese begrippe: metodologie van die geesteswetenskappe*. Pretoria: RGN-Uitgewers.
- NADIN, M.  
 1984. On the meaning of the visual. Twelve theses regarding the visual and its interpretation. *Semiotica*, 52(3/4): 335-377.
- NICHOLSON, G  
 1985. Seeing and reading: Aspects of their connection. Silverman & Ihde (eds.)1985: 34-42.
- NICHOLLS, J.G.  
 1972. Creativity in the person who will never produce anything original and useful: The concept of creativity as a normally distributed trait. *American Psychologist*, 27: 717-727.
- NIETZSCHE, F  
 1968. *Twilight of the idols*. Translated by R.J. Hollingdale. New York: Penguin.  
 1967. *The birth of tragedy*. Translated by W. Kaufman. New York: Random House.
- NUNNALLY, J.C.  
 1978. *Psychometric theory*. New York: McGraw-Hill.
- OCHSE, R.  
 1990. *Before the gates of excellence: The determinants of creative genius*. New York: Cambridge University Press.



- OSBORNE, H.  
1968. *Aesthetics and art theory: An historical introduction*. London: Longmans.
- PALMER, R.E.  
1977. Toward a postmodern hermeneutics of performance. Benamou & Caramello (eds.).  
1977: 19-32.
- PANOFSKY, E.  
1968 (1924). *Idea. A concept in art theory*. Translated by J.J.S. Peake. Columbia:  
University of South Carolina Press.
- PELLES, G.  
1963. *Art, artists and society: Origins of a modern dilemma: Painting in England and  
France, 1750-1850*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- PEPPER, S.C.  
1965. *The basis of criticism in the arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- PERRY, R.B.  
1954. *Realms of value*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- PEVSNER, N.  
1940. *Academies of art. Past and present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIERS, E.V., DANIELS, J.M., & QUACKENBUSH, J.F.  
1960. The identification of creativity in adolescents. *Journal of Educational Psychology*,  
(51) 346-351.
- POLANYI, M.  
1964. *Personal knowledge*. New York: Harper & Row.
- PREZIOSI, D.  
1989. *Rethinking art history: Meditations on a coy science*. New Haven: Yale University  
Press.
- RADER, M. & JESSUP, P.  
1976. *Art and human values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- RAPP, U.  
1984. Simulation and imagination. Mimesis as play. Spariosu (ed.) 1984: 141-166.
- REAGAN, C.E. & STEWART, D. (eds.)  
1978. *The philosophy of Paul Ricoeur: An anthology of his work*. Boston: Beacon Press.
- RICHARDS, I.A.  
1971. *Philosophy of rhetoric*. New York: Oxford University Press.
- RICOEUR, P.  
1972. *Cours sur l'herméneutique*. Louvain: Cours professé à l'Institut supérieur de  
Philosophie.

1973. Creativity in language. Word, polysemy, metaphor. *Philosophy today*, 17(2/4): 88-96.
1976. *Interpretation theory. Discourse and the surplus of meaning*. Fort North, Texas: Christian University Press.
- 1978a. *The rule of metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1978b. Can there be a scientific concept of ideology? Bien (ed.) 1978: 44-59.
1979. The function of fiction in shaping reality. *Man and his world*, 12(2): 123-41 [Valdéz, M.J. (ed.) 1991: 117-36].
1981. *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
1986. *Lectures on ideology and utopia*. New York: Columbia University Press.
- ROGERS, C.R.  
1959. A theory of therapy, personality and interpersonal relationships, as developed in the client-centered framework. Koch (ed.) (3) 184-256.
- ROOKMAAKER, H.R.  
1969. *Art and the public today*. Huémoz-sur-Ollon: L'abri Fellowship Foundation.
- ROPER, D.  
1992. Gems afire. The reformational contribution to aesthetic theory. *Issues*, (7) 3-31.
- RORTY, R.  
1979. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press.  
1982. *Consequences of pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ROSAND, D.  
1988. *The meaning of the mark. Leonardo and Titian*. Lawrence: University of Kansas, Spencer Museum of Art.
- ROTHENBERG, A.  
1979. *The emerging goddess: The creative process in art, science and other fields*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROTHENBERG, J.  
1977. New models, new visions: some notes toward a poetics of performance. Benamou & Caramello (eds.) 1977: 11-17.
- SANTEMA, J.H.  
1978. *Modellen in de wetenschap en de toepassing ervan. Historische en systematische beschouwing vanuit christelijk-wijsgerig perspectief*. Delft: Delftse Universitaire Pers.
- SARTRE, J-P.  
1948. *What is literature?* Translated by B. Frechtman. London: Methuen.  
1972. *The psychology of imagination*. Translated by B. Frechtman. London: Methuen.

- SCHEFFLER, I.  
1979. *Beyond the letter. A philosophical inquiry into ambiguity, vagueness and metaphor in language*. London: Routledge & Kegan Paul.
- SCHIER, F.  
1991. Painting after art? Comments on Wollheim. Bryson et al. (eds.) 1991: 151-157.
- SCHMIDT, L.  
1985. *Kreatiwiteit: Struktuur, proses en konteks*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- SCHUTTE, J.H.G.  
1993. *Gelykenismaking: mimesisteorieë oor fundamentele aspekte van illusionistiese skilderkuns*. Ongepubliseerde M.A. verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat:
- SEERVELD, C.G.  
1977. *A Christian critique of art and literature*. Toronto: AACS.  
1980. *Rainbows for the fallen world. Aesthetic life and artistic task*. Toronto: Tuppence.  
1983. Human responses to art: good, bad, and indifferent. *Human responses to art*. Soix Center, Iowa: Dordt College Press: 38-69.  
1985. Dooyeweerd's legacy for aesthetics: modal law theory. McIntire (ed.) 1985: 41-79.
- SEGAL, S.J.  
1972. Assimilation of a stimulus in the construction of an image: the perky effect revisited. Sheehan (ed.) 1972: 203-230.
- SEIDEL, G.J.  
1966. *The crisis of creativity*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- SHEEHAN, P. (ed.)  
1972. *The function and nature of mental imagery*. New York: Academic Press.
- SHEPHERD, G.M.A. (ed.)  
1965. *An apology for poetry*. London: Thomas Nelson and Sons.
- SILVERMAN, H.J. & IHDE, D. (eds.)  
1985. *Hermeneutics & deconstruction*. Albany: State University of New York Press.
- SIMONTON, D.K.  
1988. Creativity, leadership, and chance. Sternberg (ed.) 1988: 386-426.
- SKAGER, R.W., SCHULTZ, C.B., & KLEIN, S.P.  
1967. The prediction of academic achievement at a school of design. *Journal of Educational Measurement*, (4) 105-117.
- SKINNER, B.F.  
1976. *About behaviorism*. New York: Vantage.

- SPARIOSU, M.  
1982. *Literature, mimesis and play. Essays in literary theory*. Tübingen: Narr.
- SPARIOSU, M. (ed.)  
1984. *Mimesis in contemporary theory. An interdisciplinary approach. (1) The literary and philosophical debate*. Amsterdam: John Benjamin.
- SPARSHOTT, F.E.  
1970. *The structure of aesthetics*. Toronto: University of Toronto Press.
- STEPHENS, J.  
1920. *Irish fairy tales*. New York: Macmillan.
- STERNBERG, R.J. (ed.)  
1989. *The nature of creativity: Contemporary psychological perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEIN, M.I.  
1956. A transactional approach to creativity. Taylor (ed.) 1955: 171-181.
- STIERLE, K.  
1994. Interpretation of responsibility and responsibilities of interpretation. *New Literary History*, 25(4): 853-867.
- SUMMERFIELD, J.D. & THATCHER, L.  
1964. *The creative mind and method*. New York: Russell & Russell.
- SUMMERS, D.  
1981. Conventions in the history of art. *New literary history*, 13(1): 103-125.  
1986. Intentions in the history of art. *New literary history*, 17(2): 305-21.  
1989. 'Form', nineteenth century metaphysics, and the problem of art historical description. *Critical Inquiry*, (15) 372-406.
- SYLVESTER, D.  
1975. *Francis Bacon interviewed by David Sylvester*. New York: Pantheon Books.
- TASHIRO, T.  
1973. Ambiguity as aesthetic principle. Wiener, (ed.). 1973: 48-60.
- TATARKIEWICZ, W.  
1970. *A history of aesthetics*. The Hague: Mouton. 3 vols.  
1980. *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. The Hague: Nijhoff.
- TAYLOR, C. (ed.).  
1955. *The 1955 University of Utah research conference on the identification of creative scientific talent*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- TAYLOR, C.W., & ELLISON, R.L.  
1967. Biographical predictors of scientific performance. *Science*, (155) 1075-1080.

- TOMAS, V. (ed.)  
1964. *Creativity in art*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- TORRANCE, E.P.  
1962. *Guiding creative talent*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- VALDÉS, M.J. (ed.)  
1991. *A Ricoeur reader: Reflection and imagination*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- VAN DEN BERG, D.J.  
1994. *Struktuur, genesis en rigting van kuns: Grepe van 'n kunswetenskaplike metodologie*. Verslag van 'n projek in die RGN- ondersoek na navorsingsmetodologie.
- VAN DER MERWE, W.L.  
1990. *Metafoor: 'n Filosofiese perspektief*. Bloemfontein: NG Sendingpers.
- VAN PEURSEN, C.A.  
1974. *The strategy of culture. A view of the changes taking place in our ways of thinking and living today*. Amsterdam: North Holland.  
1976. *Cultuur in stroomversnelling*. Amsterdam: Elsevier.
- VATTIMO, G.  
1997. *Beyond interpretation. The meaning of hermeneutics for philosophy*. Oxford: Blackwell.
- VERNON, P.E.  
1967. Psychological studies of creativity. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, (8) 153-164.
- WALLACE, D.B. & GRUBER, H.E. (eds.)  
1989. *Creative people at work: Twelve cognitive case studies*. New York: Oxford University Press.
- WALLACH, M.A., & KOGAN, N.  
1965. *Modes of thinking in young children: a study of the creativity-intelligence distinction*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- WALTON, K.L.  
1990. *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- WEISBERG, R.W.  
1986. *Creativity: genius and other myths*. New York: W.H. Freeman.  
1993. *Creativity: Beyond the myth of genius*. New York: W.H. Freeman.
- WEITZ, M.  
1950. *Philosophy of the arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- WERTHEIMER, M.  
1959. *Productive thinking*. New York: Harper & Row.

- WHITEHEAD, A.N.  
1960. *Process and reality*. New York: Harper.
- WIENER, P.P. (ed.)  
1973-74. *Dictionary of the history of ideas. Studies of selected pivotal ideas*. New York: Scribner. Vols. 1-3.
- WINNER, E.  
1982. *Invented worlds. The psychology of the arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- WITTKOWER, R.  
1950. The artist and the liberal arts. *Eidos*, (1) 11-17.  
1961. Individualism in art and artists: a Renaissance problem. *Journal of the History of Ideas*, (22) 291-302.
- WITTKOWER, R. & WITTKOWER, S.  
1963. *Born under Saturn. The character and conduct of artists*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- WöLFFLIN, H.  
1950. *Principles of art history*. New York: Dover.
- WOLLHEIM, R.  
1984. Art, interpretation and the creative process. *New Literary History*, 15(2). 241-53.  
1987. *Painting as an art*. London: Thames & Hudson.  
1991. What the spectator sees. Bryson et al. (eds.) 1991: 101-150.
- WOODS, J.  
1974. *The logic of fiction: A philosophical sounding of deviant logic*. The Hague: Mouton.
- WOLTERSTORFF, N.  
1980. *Art in action. Towards a Christian aesthetic*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.
- YAMAMOTO, K.  
1964. Evaluation of some creativity measures in a high school with peer nominations as criteria. *Journal of Psychology*, (58): 285-293.

## OPSOMMING

Deur middel van hierdie projek word 'n kunsteoretiese model ontwikkel wat binne hoëronderwyskonteks aangewend kan word om rekenskap te gee van die wyse waarop kreatiwiteit as sistemiese faktor in die visuele kuns manifesteer. Die oogmerk met dié model is: (a) om die uiteenlopende inhoude wat toegedig word aan kreatiwiteit binne die visuele kunste, krities te analiseer en (b) om duidelike begrippe en kategorieë te formuleer as teenvoeter vir die leemtes van bestaande of konvensionele spekulasies oor kreatiwiteit.

Die weerstand van moderne en postmoderne kunspraktyke teen sistemiese vorme van analise bring mee dat subjekte en objekte, gebeurtenisse en gesteldhede losgemaak word van hul relasionele binding. As alternatief teenoor sodanige kunspraktyke, asook huidige kreatiwiteitsnavorsing in die visuele kuns, fokus hierdie projek op 'n hermeneutiese uitgangspunt en word rekenskap gegee van die interaktiewe karakter van kreatiwiteit as faktor. In plaas daarvan om kreatiwiteit aan die produktiewe vermoë van die individu te koppel, word dit benader as sistemies afhanklik van netwerke, gegrond op kreatiewe interaksie tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers, asook die ideologiese verbintenisse van die betrokke partye aan wêreldbeskoulike raamwerke en tradisies.

Relasionele analises waarmee hierdie sistemiese afhanklikheid toegelig word, toon dat kunstenaars tydens die produksie van werke interaktief ingestel is op die vind en transformasie van visuele beelde met metaforiese potensiaal, die hersiening van intensies en ontdekking van nuwe alternatiewe en kommunikatiewe strategieë. Strydig met modernistiese oortuigings rondom die kunstenaar as outonome skepper van oorspronklike visuele kunswerke, lewer individuele analises getuigenis van die kunstenaar wat eerder as 'n begeleier optree en wat uiteindelik die vele oorsaaklike skakels rondom die kunswerk bymekaar bring. Die meersinnige veranderende en kompeterende kombinasies van insigte wat tydens die skeppingsproses in kunswerke neerslag vind, veronderstel kreatiewe, wedersydse interaksies tussen die kunstenaar en die wordende kunswerk ter stimulering en antisipering van vertolkers se rekreatiewe response. Die relasionele analises toon voorts dat die beoordeling van produkte wat vir kreatiewe interaksie bestem is, aanspraak maak op gepaste rekreatiewe response in naspeuring van die implisiete kunstenaar se vermeende kreatiewe strategieë. Resultate van die analises bevestig dat vertolkers se deelname aan die realisering van die imaginêre komponent, produk of aksie ondermeer die vind, toe-eiening en kritiese oorweging van onvoorsiene moontlikhede behels, asook die vermoë om met weinig gegewes te improviseer en om denkbeelde vindingryk te transformeer. As repliek op die passiewe afsydigheid wat deur die tradisionele beskouing rondom *disinterestedness* as estetiese beginsel onderskryf word, bevestig hierdie studie vertolkers se kreatiewe imaginêre deelname aan die verwesenliking van die estetiese objek as die komplementêre ekwivalent van die kunstenaar se kreatiewe skeppingshandeling.

As deelnemers aan hierdie wedersydse komplementerende prosesse is die kunstenaars en vertolkers ideologies betrokke by wêreldbeskoulike belange wat die aard van hulle kreatiewe diskoers bepaal. In antisipering van die mens se voorspelbare neiging om kunswerke met 'n eie kulturele lading, belange, verwagtinge en vooroordele te belas, vind kunstenaars se kreatiewe inspraak neerslag in die wyse

waarop hulle hierdie egosentrisme van vertolkers deur middel van strategieë soos teenstrydighede, onbepaaldhede en meersinnige alternatiewe in hul werke ironiseer en ontbloot. Kreatiewe deelgenootskap aan die imaginêre wêreld van kunswerke veronderstel vervolgens ondermeer kunstenaars en vertolkers se buigsame divergerende denke, toleransie vir uiteenlopende visuele standpunte, die vermoë om ideologies-gelade belange van estetiese belange te kan onderskei en om krities en introspektief oor eie ideologieë te kan besin. By wyse van hierdie studie word voorts bevestig dat kreatiewe deelnemende relasies in die visuele kuns kulturele grense te bowe gaan en dat dit die deelgenote aan hierdie relasies in staat stel om selfbegrip te bereik op grond van die morele begrip wat vir die standpunte van andere verwerf word.



## SUMMARY

**Keywords:** creativity; hermeneutics; visual art; imagination; visual perception; visual play; surplus meaning; visual thematics; communicative visuality; aesthetic interaction.

The aim of this project is to develop an art theoretical model which can be applied in higher education context in order to give an account of the way according to which creativity is established as a systemic factor in the visual arts. The purpose with this model is: (a) to critically analyse the disparate contents attributed to creativity in the visual arts and (b) to formulate sober ideas and categories in opposition to the deficiencies of existing or conventional speculations regarding creativity.

The resistance of modern and post modern art practices to systemic forms of analysis results in a detachment of subjects and objects, events and conditions from their relational binding. As an alternative to these art practices and in reaction to present research on creativity in the visual arts, this project focuses on a hermeneutical approach in order to account for the interactive nature of creativity. Instead of linking it to the productive powers of the individual, creativity is viewed as systemically dependant on networks, based on creative interaction between artworks, artists and viewers as well as the ideological alliances of these parties with world views and traditions.

Relational analyses of this systemic dependency, demonstrate how artists in the production of their works are interactively involved in the finding and transformation of visual imagery with metaphoric potential, the revision of intentions and the discovery of new alternative and creative communicative strategies. Contrary to modernist beliefs concerning the artist as autonomous creator of meaning in works of visual art, individual analyses conducted in this research project rather gave evidence of the artist acting as an kind of attendant, finally bringing together the various causal links surrounding the artwork. The multiplicity of changing and competing combinations of insights being actualised in the artwork during the creative process, is indicative of creative mutual interactions between the artist and the evolving artwork, in stimulation and in anticipation of viewers' re-creative responses. Relational analyses also showed that the appreciation of products destined for creative interaction demand appropriate re-creative responses in the tracing of the implicit artist's supposed creative strategies. Results of the analyses subsequently confirmed among others that viewers' participation in the actualisation of the imaginary component, product or action require the finding, appropriation and critical consideration of unforeseen possibilities, as well as the ability to improvise with limited information and to ingeniously transform visual ideas. In reply to the passive aloofness endorsed by the traditional aesthetic principle of *disinterestedness*, this study establishes viewers' creative participation in the actualisation of the aesthetic object as a complimentary equivalent of the artist's creative making process.

As participants in these mutually complimentary processes artists and viewers are ideologically influenced by their respective world views, determining the nature of their creative discourse. In anticipation of humankind's predictable inclination to furnish artworks with their own cultural burden,

interests and prejudices, artists' creative initiatives are realised in the way that they ironize, expose and challenge this self-interest by means of strategies like contradiction, indefiniteness and an abundance of alternatives. Creative participation in the imaginary worlds of artworks among others also requires flexible divergent thinking, tolerance for disparate visual statements, an ability to distinguish ideology-laden interests from aesthetic interests, and to critically and introspectively reflect on the limitations of self-centred ideologies. This study subsequently establishes that creative participative relations in the visual arts surpasses cultural boundaries and enables participants involved in these relations to achieve self-understanding on the basis of moral understanding attained through the viewpoints of others.