

Johann Visagie

Argeologiese beeldsemiotiek en skilderkuns

Opsomming

Hierdie artikel spruit uit 'n projek wat die ontwikkeling van 'n bepaalde semiotiese metodologie behels het — 'n manier om figuratiewe fenomene soos beelde, simbole, metafore, ens te ontleed, nie net met betrekking tot een of ander veronderstelde oorsprong nie, maar ook in terme van die “argeologiese” funksie wat hierdie figure in hulleself het. Dit wil sê hulle vermoë om waarneming, konseptualisering of refleksie op een of ander wyse te inisieer of te fundeer. Die doel van die ondersoek is om te kyk in watter mate so 'n beeldargeologie (“beeld” as oorkoepelende term) nuttige perspektiewe sou kon lewer vir skilderkunstige analises. Die resultaat is die blootlegging van 'n vlegwerk van beeldrelasies waarbinne die torstandkoming en berragting van 'n skildery afspeel.

Archaeological image-semiotics and painting

This article derives from what was originally a methodological model for the figurative analysis (in terms of images, metaphors, symbols, etc) of discourses, not simply with reference to their supposed origin but also by highlighting the “archaeological” function that such figures may have in their own right: structuring the way we observe, conceptualise and reflect on things. The aim of the investigation is to establish whether such an image archaeology, where “image” is an umbrella-term for a certain set of tropes, can provide perspectives useful for the kind of analysis practiced by art historians. The result is a proposed network of complexly inrerrelated images, within which a painting originates and exists for the viewer.

Een manier waarop filosofie in ons dag beoefen kan word, is om verskillende navorsingsprogramme binne die raamwerk van 'n oorkoepelende projek te bedryf. Seker een van die mees oorkoepelende projekte wat mens in hierdie opsig sou kon bedink, is die deurtastende besinning van die denke op sy eie grense. In die klimaat van die postmetafisiese denke sal so 'n projek deur middel van afsonderlike en uiteenlopende navorsingsprogramme aan twee groot probleemvelde aandag moet gee: die kondisies wat bepaal hoe ons konsepte vorm en hoe ons vanuit kognitiewe sisteme allerlei diskoerse produseer, en die kondisies wat bepaal hoe ons daaglik leef en sosiaal en kultureel verkeer en gevorm word. Hoewel daar talle verbindings tussen hierdie velde is, verteenwoordig hulle nietemin twee groot gedifferensieerde komplekse wat naas mekaar staan: die wêreld van mentale strukture en die wêreld van kultuur-historiese prosesse en sosiale sisteme. In hierdie twee wêreldes bestaan ons en kom ons tot refleksie en selfekspressie. En in altwee wêreldes vind ons die ryk van die teken opgerig: uitgestrek en magtig. In so 'n mate dat die vraag wel geopper kan word of daar op die ou end eintlik iets anders as slegs tekens is — tekens waarmee ons dink en waarmee die gemeenskap om ons dink en in ons leef. Aan die ander kant mag dit wees dat hoe meer mens probeer om al die tekens raak te sien, hoe meer ontglimp iets anders jou — dit wat die teken voorafgaan en die teken eers oproep. Dit waarsonder die teken nie kan bestaan nie. In elk geval: in die ryk van die teken is daar 'n "besondere openbaring", die verskyning van die teken in sy mees sensuele en so te sê vleeslike teenwoordigheid onder ons — die domein van die skilderkuns.

In hierdie artikel word gepoog om uiteenlopende aspekte van die skilderkuns as 'n verskyningsvorm binne die tekenwêreld opnuut te deurdink.

Dit geskied deur middel van 'n verkenning van enkele van die menigvuldige dimensies van beeld en interpretasie wat tot hierdie wêreld behoort, waarbinne die kunstenaar visualiseer, skep en kommunikeer. In die proses word onder andere aandag gegee aan temas soos non-representatiewe kuns, visuele metafore en piktorale narratiewe, die beperkende paradigmas waarop nie net wetenskaplikes maar ook kunstenaars aangewese is, en die tekens wat hierdie paradigmas op die kunswerk agterlaat.

1. Op weg na 'n beeldsemiotiek

Seker die eenvoudigste tipering van die semiotiek is dat dit 'n dissipline is wat homself besig hou met die wêreld van tekens. En seker die eenvoudigste omskrywing van 'n teken is dat dit iets is wat vir iets anders staan. Dit kan enigiets wees van 'n woord (in een of ander taal) wat vir dit staan waarna die woord verwys, tot 'n gebeurde soos weerlig wat vir 'n ander gebeurde soos reën staan, tot 'n portret van iemand wat vir die betrokke persoon staan. Ons sou kon sê die wêreld van tekens word in sy totaliteit regeer deur die reël: X staan vir Y. Meer volledig moet dit lui: X staan vir Y vir Z. Met ander woorde, 'n teken staan vir iets, vir iemand anders. Die "iemand" is die interpreteerder van die teken. Sonder 'n (moontlike) interpreteerder kan die teken nie ás teken, as staande vir iets anders, herken word nie. Enige teken staan in hierdie twee fundamentele relasies.¹

'n Deel van die tekenwêreld bestaan uit tekens wat een of ander (wat ek sou noem) beeldende funksie het. Dit wil sê, tekens wat vir ons 'n beeld van iets gee, in terme van een of ander konkrete gegewe uit ons ervaringswêreld waarmee ons min of meer vertrouwd is. So kan liefde as 'n soort reis uitgebeeld word, die natuur as 'n soort boek wat gelees en verstaan kan word, die mens se liggaam as 'n soort masjien, die kerk of die staat as 'n soort liggaam, tyd as 'n soort regter, die samelewing as 'n soort drama, ens. Hierdie groep van beeldende tekens sluit dus 'n groot groep ander tekens uit, byvoorbeeld woordeboekinskrywings, portrette, skaalmodelle, tekens wat in die natuur voorkom, ens. By hierdie laaste groep tref ons uiteraard nie dieselfde soort beeldende relasie as by die eerste groep aan nie. Een rede hiervoor is dat die konseptuele "afstand" tussen die teken en die betekende nie groot genoeg is nie.²

As mens egter goed nadink oor die "uitgeslote" groep tekens wat hierbo ter sprake was, word dit spoedig duidelik dat daar tog ook

1. Die inhoud van hierdie eerste paragraaf (oor die aard van die teken en verskillende soorte tekens) is min of meer versoenbaar met onderskeidings van C S Peirce, een van die grondleggers van die moderne semiotiek.
2. Hoewel daat by enige teken altyd sprake van so afstand is. Selfs 'n woord se betekenis is nie identies aan die betekende nie, maar laat ruimte vir interpretasie. Vgl Eco 1984: 25-6, 43-5.

weer 'n verskil is tussen die lettertekens van 'n woordeboek enersyds, en portrette, modelle en voetspore andersyds. Letters is op geen manier beeldend nie, terwyl die ander items dit wel is — al is dit op 'n ander wyse as die eerste groep uitbeeldings hierbo genoem.

Wat nou die versameling beeldende tekens in sy geheel betref, kan 'n mens probeer om 'n klassifikasie van die verskillende soorte tekens aan te bring. Ons sou so 'n klassifikasie 'n “ensiklopedie” kon noem: 'n sistematiese ordening van gegewens of perspektiewe wat in hierdie geval met ('n deel van) een of ander vakkundige terrein in verband staan. (Daar moet dus goed onderskei word tussen die eintlike semiotiese ensiklopedie waar al die subdissiplines van hierdie veld in hulle samehang getematiseer word, en die sub-“ensiklopedie” wat in hierdie artikel ter sprake is). Verskynsels wat in 'n semiotiese beeld-ensiklopedie byeengebring kan word, sluit in: simbool, metafoor, model, mite, analogie en allegorie. Op verskillende maniere “verbeeld” al hierdie semiotiese entiteite die gegewens waaraan hulle gekoppel word.³ In 'n sekere sin kan ook die begrippe “teken” en “beeld” self onder hierdie groep getel word. So kan mens jou 'n voorbeeld indink waar 'n gegewe (semiotiese) analise 'n bepaalde X as 'n simbool van Y tipeer, terwyl 'n ander analise dieselfde X eerder as 'n teken van Y interpreteer. Net so kan daar 'n vraag wees of ons 'n sekere X werklik as metafoor vir, of eerder as beeld (in een of ander gepresiseerde sin van hierdie begrip) van die betrokke Y moet sien.

Wat hier op die spel is, is tegniese klassifikasie-onderskeidings tussen die verskynsels wat in die ensiklopedie (in die wyere en engere sin) opgeneem word. Hoe sulke onderskeidings ookal gemaak word, dit lyk onvermybaar dat die begrippe “teken” en “beeld” ook naas ander soos “metafoor” en “model” te staan sal kom. Maar dit beteken dat ons eintlik moet onderskei tussen “teken” en “beeld” in oorkoepelende sin (“teken” as aanduiding van die totale semiotiese *universum* waarom dit hier gaan, en “beeld” as globale aanduiding van 'n subversameling in hierdie universum), en dieselfde begrippe in die

3. Een van die kardinale beeldtipes in kunshistoriese literatuur is 'mapping' of 'kartering', wat meestal as 'n soort teenhanger van 'picturing' of 'prent' geld. Vir my besef sal hierdie tipe ingedeel kan word onder een van die genoemde beeld-ensiklopediese items, naamlik die modelbegrip.

sin van elemente van hierdie versameling. So sal ons byvoorbeeld, na gelang van sekere klassifikasiekriteria en binne bepaalde kontekste waar beeldende tekens op die spel is, "oorlog" as teken, "masjien" as model, "reis" as metafoor, "koning" as beeld, en "boom" as simbool kon identifiseer.

In wese is die soort beeldsemiotiek wat hier voorgestaan word, een wat 'n grondliggende, abstrakte beeldrelasie (waar geabstraheer word van beeldspesifikasies soos model, metafoor, ens) as uitgangspunt neem om 'n netwerk van (waar doenlik: gespesifiseerde) beeldrelasies te beskryf, waarbinne die produksie en kontemplasie van die kunswerk gekonstitueer word. In die proses van beskrywing en analise sal daar met ander woorde steeds na modelle, metafore, simbole, ens verwys word, maar die inset van hierdie beeldsemiotiek is juis om nie vasgevang te word in allerlei tegniese definisieprobleme oor wat die "essensie" van al hierdie semiotiese entiteite sou uitmaak nie. Dit is juis die afsien van so 'n soort semiotiese "skolastiek" wat die moontlikhede open vir 'n breër visie op die omvattende beeldnetwerk waarbinne die beeldende kuns sy kenmerkende vorm aanneem. Nietemin moet die beeldsemiotiese analises waarom dit hier gaan steeds konkreet wees in dié sin dat 'n bepaalde "teiken" met 'n bepaalde "bron" skematies verbind word (om Lakoff se metafoor-teoretiese terme te gebruik). Mens sou dus byvoorbeeld al die (hier bedoelde) beeldsemiotiese strukture in 'n gegewe teks met 'n geskikte wyse van notering kon merk, om dan verder hulle interrelasies te ontleed. Die punt is net dat in hierdie soort analise die bronkategorie nie noodwendig die tegniese "label" van, sê nou maar, "metafoor" hoef te ontvang nie.

2. Argeologiese beeldsemiotiek

'n "Argeologiese" perspektief op die ensiklopedie van beeldende tekens het in die eerste plek te make met die wyse waarop beelde, simbole, metafore, ens funksioneer in diskoerse waarin een of ander ontologiese oorsprong ten tonele gevoer word. Hier gaan dit om een werklikheid wat as die oorsprong (of fundering, doelwit, wortel, kondisie, ens) van 'n ander werklikheid voorgehou word. God wat die wêreld skep, die natuur wat uit homself kultuur voortbring, die staat wat die doel van die samelewing is, die psige wat die geskiedenis

fundeer of die geskiedenis wat die psige fundeer — dit alles is voorbeelde van sulke ontologiese oorsprongsverhoudings wat in bepaalde diskoerse aan die orde kan kom. 'n Argeologiese beeldsemiotiek sal geïnteresseerd wees in die wyse waarop, in sulke diskoerse, hierdie verskillende werklikhede en die verhoudings tussen hulle, tekenmatig uitgebeeld word (of beeldend beteken word).

Maar verder het 'n argeologiese fokus op die ensiklopedie van beeldende tekens ook te make met die wyse waarop een van hierdie soort tekens (soos die metafoor byvoorbeeld), of hierdie groep tekens in sy geheel, op sigself as 'n soort oorsprong gesien kan word. Dit wil sê, waar die gegewe van 'n bepaalde tekenmatigheid as funderend vir kennis, of ervaring, of kultuur, of geskiedenis, ens gesien kan word. Van belang hier is byvoorbeeld die soort teken- en metafoor-interpretasie wat ons vind in die dekonstruksionisme, die post-positivistiese wetenskapsfilosofie, en in die sogenaamde kognitiewe wetenskap.

Immers, by Derrida (en in 'n mate ook by filosowe soos Paul Ricoeur en Umberto Eco) vind ons 'n bepaalde konsep van tekenmatigheid wat die kondisie van enige reflektiewe denke sou vorm (ten spyte van die feit dat Derrida die hele idee van konseptuele oorsprongsrelasies as sodanig wil bevraagteken). En in die nuwere wetenskapsfilosofie word die metafoor en die model direk betrek by die wyse waarop teorieë in die natuurwetenskappe gevorm word (Kuhn, Hesse, McMullin en andere), terwyl kognitiewe wetenskaplikes (Lakoff, Turner, Johnson en andere) metafoorkomplekse en "beeldskemas" aan die wortel van talle van ons alledaagse indrukke en opvattinge ontdek, en aantoon hoe afhanklik menslike begripsvorming oor die algemeen van sulke konstruksies is.⁴

4. Derrida (1976: 50) verklaar onomwonde: "From the moment that there is meaning there are nothing but signs. We think only in signs." Wat die wetenskapsfilosofiese perspektief op die metafoor betref, word 'n goeie inleidende bespreking gevind in Botha (1988). Lakoff & Johnson (1980) het veel gedoen om metafoornavorsing in die kognitiewe raamwerk te vestig, en meer reserontleed Johnson (1993) die betekenis van metafoor en verbeelding vir die etiek. Wat Derrida betref, sy werk verteenwoordig eintlik 'n soort argeologiese beeldsemiotiek. Ten spyte van sy aversie vir die tradisionele soort

Maar vir 'n beeldsemiotiek wat werklik erns wil maak met die “oorspronklikheid” van die beeldende teken, is dit klaarblyklik nodig om die grense van die beeldensiklopedie waaroor dit hierbo gegaan het, wyer te trek. Want dit wat deur die beeldende teken vermag word, lê ten slotte nie net op die terrein van beelde wat iets met verwysing na iets anders daarstel nie. Die mag van die beeld is ook gesetel in die vermoë om “gewoon” ’n “gelykenis” te wees: soos ons vind in die afbeeldende — of liever uitbeeldende — model, die ikoon, die portret, selfs die verhaal of roman (narratief). (Die selfkorreksie in die vorige sin vloei voort uit die vermeende totaal-onbemiddelde, een-tot-een-korrelasie wat tussen die objek en sy beeld sou bestaan: ’n misvatting wat reeds in die neo-Platonisme na vore kom). Derhalwe vind ons dat byvoorbeeld iemand soos Derrida se gemoeidheid met die oorspronklikheid van die teken, nie net strek tot by die moontlikhede van die metafoor nie, maar ook die portretmatige beeld insluit. Die gedagte is dan dat dit juis die afbeelding is wat ’n soort “oorspronklikheid” in hom dra, ’n bepaalde mag van representasie.⁵ In elk geval is dit nodig vir ’n argeologiese beeldsemiotiek om in sy beeld-ensiklopedie voorsiening te maak vir sowel die beelde van vergelyking as die beelde van gelykenis.

3. Die verband met die skilderkuns

Die beeld-ensiklopedie in sy volle omvang kom in sowel verbale as visuele kontekste tot uitdrukking. Daar is byvoorbeeld verbale simbole, modelle, metafore en daar is ook visuele simbole, modelle, metafore. (Derhalwe is “woord” en “beeld”, as sodanig, nie teenpole nie). Een van die visuele kontekste waarin hierdie beeld-ensiklopedie manifesteer, is die skilderkuns.

In terme van die skilderkuns sal ’n argeologiese beeldsemiotiek in die eerste plek belang kon hê by “religieuse” kuns. Die fokus sal dan

oorspronge wat in die Westerse denke figureer, is hy versot op die radikaliteit wat eie is aan oorsprongsgerigte denke. Op elke terrein waar hy werk, gaan dit vir hom uiteindelik om niks anders as die vraag na die oorsprong nie — maar dan ’n oorsprong wat meer in die reken van afgrond as fondament staan.

5. Vgl Derrida (1996), wat handel oor Louis Marin se laaste boek *Des pouvoirs de l'image: gloses* (Paris: Editions du Seuil, 1993).

wees op voorstelling van die (uiteindelike) oorsprong binne die Christelike diskoerstradisie: naamlik God (Vader of Seun), en op die wyse waarop hierdie oorsprong uitgebeeld word. Dink byvoorbeeld aan God, of Christus, as koning of regter of herder. Sodanige beeldsemiotiek sal egter ook belang hê by “metafisiese” kuns, waar dit die oorsprongsfunksies van byvoorbeeld kennis, of die natuur, of die geskiedenis is wat uitgebeeld word.

In die uitbeelding van die oorsprong kan verskillende beeldrelasies met mekaar vervleg wees. So kan die regter-metafoor vir God verstrengel wees met 'n ikoniese gelykenis van die Christus-figuur aan wie die oordeel gegee is. En waar byvoorbeeld die Geskiedenis of die Natuur as vrou uitgebeeld word, is die beelding in die eerste plek weer metafories, maar die vrouebeeld het op sigself 'n onmiskenbaar simboliese betekenis.

Maar in sy wydste perspektief sal 'n argeologiese beeldsemiotiek in die skilderkuns gerig wees op die ontsluiting van 'n *universum* van beeldrelasies (sowel vergelykend as afbeeldend), waarin die kunswerk en die kunservaring hulle oorsprong vind.⁶ Wat blootgelê moet word, is 'n wêreld van netwerke van beeldrelasies, waarin verskillende beeldkomplekse met mekaar verstrengel en verweef is, dwarsdeur al die afsonderlike dimensies van estetiese ervaring: netwerke gestrek oor die berekende saak, die waarneming van die kunstenaar, die vormgewing van die werk, die uiteindelige dialoog met die kyker-leser.

Die huidige artikel is 'n poging om hierdie wêreld vlugtig te verken. Intussen benodig dit wat so pas in die vooruitsig gestel is, 'n onmiddellike kwalifikasie: dit gaan wel om die beeldsemiotiese wêreld as 'n alomvattende konteks van die estetiese gebeure, maar hierdie konteks verteenwoordig nietemin één (unieke) *universum*. Daar is ook ander wêrelde wat by die die kunswerk betrokke kan wees, ander “moontlike wêrelde” waarin die gebeure rondom die kunswerk op ander wyses as binne die semiotiese werklikheid

6. As 'n mens in ag neem dat, streng gesproke, alle beelde in 'n mate vergelykend teenoor die wêreld staan (iets wat later weer ter sprake kom), is dit dalk beter om bloot te onderskei tussen 'n ikoniese en 'n nie-ikoniese tipe vergelyking.

gekonstitueer word. So is daar byvoorbeeld die wêrelde van fisiese en biologiese prosesse, en van sosiale of kulturele sisteme. Die gebeure rondom die kunswerk vind gelyktydig in al hierdie wêrelde plaas — maar word dan deel van ander patrone, ander netwerke van relasies, as die beeldsemiotiese. Kortom: die wêreld van beelde is alomvattend, maar dis nie al wêreld nie. Eintlik moet die beeld-argeologie, in sy selfreflekterende “Inleiding” of “Epiloo”, juis as ’n argeologiese onderneming, vlugtig rekenskap gee van hierdie ander, so te sê kompeterende, wêrelde. En uit die oorsiene blik van die argeoloog-filosof moet natuurlik ook die moontlikheid en die wyses van interaksie tussen al hierdie wêrelde ter sprake kom. Ek kom verder aan in hierdie artikel weer op hierdie punt terug.

4. Die beeldwêreld waarbinne die kunswerk en sy betragters gelokaliseer is: drie sferes

Dit is egter uit die aftastende perspektief van ’n beeldsemiotiese argeologie dat hier gefokus word op dit wat laasgenoemde meen om op die bodemlae van die menslike ervaring te vind: die oerfenomeen van die teken. Wat hierdie semiotiek dan vir hom ten doel stel, is om die aard van die beeldende teken te ondersoek — in al die gestaltes waarin laasgenoemde manifesteer, van die mees eksakte punt-vir-punt-afbeelding tot by die verbeeldingrykste metafoor. Veral die relasies tussen hierdie verskillende soorte beeldende tekens moet (binne bepaalde kontekste) ontleed word, byvoorbeeld hoe die metafoor en narratief verband hou binne die konteks van die mens se strewes om sin te maak van sy lewe.⁷

As dit kom by die konteks van die skilderkuns, konseptualiseer die beeldargeoloog ’n wêreld van vervlegte beeldrelasies (’n netwerk) waarbinne die kunswerk gesitueer is, selfs — as teks — gekonstitueer word. Hier is eksplisiet visuele beelde en metafore en narratiewe strukture natuurlik van belang, maar daar is meer op die spel. Veral drie areas of sferes van beelding is relevant. Eerstens is daar die sfeer van die basiese maakbaarheid van die kunswerk — die moontlikheid van dinge om te verbeeld en uitgebeeld te word. Tweedens is daar die sfeer van die paradigmatiese bepaaldheid van

7. Vgl Johnson 1993: 150-84.

die kunswerk — hier gaan dit om die komplekse denkbeelde waaruit die kunstenaar werk en wat op een of ander wyse bepalend is vir die produk wat voortgebring word. (Dit word dus duidelik dat die netwerk van beeldrelasies waarom dit gaan, meer as die eksplisiet visuele omvat, dat dit ook om kognitiewe inhoude gaan). Dertens is daar die sfeer van die interpreteerder van die kunswerk — hier gaan dit oor die kommunikasie van en tussen beelde, ook oor die denkbeelde waaruit response op die kunstenaar en sy werk gevorm word. In die volgende drie afdelings is dit hoofsaaklik die eerste van hierdie drie sferes wat aan die orde is.

5. Aspekte van beeldtaal: hoe iets soos blindheid “ter sprake” kom

Uitgaande van die gedagte dat die kunswerk gedeeltelik sy oorsprong in 'n verweefde kompleks van beeldrelasies vind, en dat deel van hierdie kompleks ten nouste betrokke is by die tot standkoming van die werklike beelde op die doek, is dit die taak van die argeoloog om iets te probeer sê oor laasgenoemde proses. Om 'n beeld te gebruik: die visuele kunswerk praat 'n beeldtaal, en waarna ons moet vra, is die elementêre verhoudings wat aan hierdie taal ten grondslag lê.

Kom ons neem (soos Derrida 1993) blindheid as voorbeeld van 'n gegewe wat op een of ander manier deur die kunswerk “ter sprake” gebring kan word. (Met die term “voorbeeld” bevind ons onself duidelik binne die netwerk van beeldrelasies waarna hierbo verwys is: naamlik in daardie deel van die netwerk wat dit moontlik maak vir kunsteoretici om — by wyse van die konvensie van 'n individuele analise wat 'n “beeld” gee van 'n algemene toedrag van sake — oor die aard en herkoms van die kunswerk te besin).

Die verskynsel van blindheid is een in die ry van verskynsels, dinge en gebeure wat verbeeldbaar is — wat die kunstenaar in beeld kan bring. Die aantal dinge wat kunstig uitgebeeld kan word, is net soos die aantal sinne wat ons in 'n taal kan skeep, oneindig. En net soos alles in taal noembaar is, so is alles in die taal van die kunstenaar verbeeldbaar. En so is die “al” — die wêreld in sy totaliteit — self verbeeldbaar. Die hele idee van die beeld, en van die verbeeld-

baarheid van die wêreld, besit in der waarheid die bekoring van 'n soort Archimedespunt, 'n potensiële "God's eye-view" — vir beide die kunstenaar en die teoretikus. Die kritiese realiste is natuurlik reg as hulle sê dat ons nie werklik oor so 'n uitkykpos beskik nie, hoewel filosofiese refleksie waarskynlik altyd na iets dergelyks sal strew. Die verideologisering van beeldmag lê egter nie soseer in die verheffing van die beeld as 'n soort toegangspoort tot die werklikheid nie, maar in die eksklusiwiteit waarop so 'n beeldfilosofie sou kon aanspraak maak — asof iets soos begrip, of kommunikasie, nie ook as sulke toegangspoorte sou kon funksioneer nie.⁸

Die verbeeldbaarheid van blindheid maak dit moontlik dat daar, onder die hand van die kunstenaar, oë-wat-nie-sien-nie op die doek verskyn. En al is hierdie blindheid waarna die kyker staar, 'n feitlik fotografiese gelykenis van 'n lewende model, bly dit 'n (vertolkende) uitbeelding van blindheid. Die mate van beelddistansie wat hier verreken moet word, word nog duideliker as ons in gedagte hou dat selfs 'n foto van die lewende model, al is dit 'n "gewone" foto met geen artistieke pretensies nie, steeds 'n bepaalde beelddistansie verteenwoordig. Die fotobild is naamlik in 'n meerdere of mindere mate 'n getroue representasie van die persoon soos ons hom of haar sien of ken. Dit is juis die beelddistansie wat hierdie soort evaluering moontlik maak. En verder geld dit ook dat die foto deur 'n waarnemer so "gelees" kan word dat dit nie net die fotokopie van 'n gesig is nie, maar ook iets sê oor die blinde, in terme van die komposisie van die foto wat interpreteerbaar is.

Maar om terug te keer tot die blinde oë van die voorstelling op die doek. Wat is die belangrikste beeldsemiotiese prosesse wat hierdie vergestaltung onmiddellik onderlê? Eerstens: gestel die kunstenaar se skepping is gemotiveer deur 'n bepaalde konkrete waarneming van blindheid. Indien dié waarneming enigsins terugkeer in die kunswerk, verleen laasgenoemde natuurlik aan eersgenoemde modelstatus en kom 'n tipiese modelrelasie tot stand. Maar tweedens is daar die kunstenaarswaarneming van blindheid: die subjektief-mentale konsepsie waartoe hierdie waarneming aanleiding gee, staan

8. Hierdie opmerking sluit aan by dit wat reeds oor die beperkings van die beeldwêreld gesê is (aan die einde van afdeling 3).

reeds in 'n beeldende relasie tot die waargenomene. En hier is die grens van bloot begripsmatige verbeelding (byvoorbeeld iemand wat na 'n blinde kyk en sy toestand in terme van die onvermoë om in donkerte te sien, begryp) na estetiese verbeelding reeds oorgesteek.

Die verbeeldbaarheid van blindheid is ook gekoppel aan die verbeeldende moontlikhede van blindheid. In terme van die figuur op die doek beteken dit dat die beeld van die blinde oë sigself as 't ware kan verdubbel: enersyds wys dit beeldend na die model of na die "saak" self, andersyds kan dit beeldend heenwys na iets gans anders, iets waarvan blindheid simbolies of metafories kan wees. In die geval van blindheid sou die simboliese verwysing na 'n gebrek aan kennis of insig wees.

Laasgenoemde verwysing sou deur die kunstenaar bedoel kon wees, en vir hierdie soort heenwysing kan sy haar verlaat op 'n algemene soort simboletaal. In hierdie taal (die taal van 'n simboleleksikon) besit dinge min of meer geykre simboliese konnotasies. 'n Mate van vertrouwdheid met hierdie taal stel beide kunstenaar en betragter in staat om in beelde te kan kommunikeer.

Maar die beeldingsmoontlikhede van blindheid het nie net te make met dit waarna blindheid kan heenwys nie, maar ook met dit wat na blindheid kan heenwys. Byvoorbeeld die beeld van donkerte, of van 'n skerp objek soos 'n naald of 'n splinter, kan simbolies met blindheid verbind wees. Met ander woorde, iets soos blindheid kan basies op twee maniere by die spel van beelde betrek word: in die hoedanigheid van die beeldende instansie, of in die hoedanigheid van die gebeelde instansie. Miskien bring hierdie polariteit ons by die ander kant van die universele beeldbaarheid van dinge waarvan hierbo sprake was; naamlik die gegewe dat enigiets as 'n beeldende instansie (metafoor, teken, simbool, ens) vir iets anders kan funksioneer.

Nie net die plasingsmoontlikhede van objekte of verskynsels in die spel van beelde is tweërlei nie, ook die spreke van sulke objekte is rweërlei. Dit kan plaasvind op die vlak van min of meer konvensionele interpretasie waarna hierbo verwys is (waar die heenwysing van die beeld verstaan kan word — in beginsel altans — volgens die bedoeling van die kunstenaar) of dit kan plaasvind op die vlak van werklik innoverende en kreatiewe duiding (wat ook as gewoon

vergesog ervaar kan word), waar die interpreteerder verbindings suggereer wat buite die konvensionele lê, en wat ook nie deel van die bedoeling van die kunstenaar kon uitgemaak het nie. Byvoorbeeld die koppeling van blindheid aan iets soos, sê nou maar, die primordiale onverstoobarheid van die werklikheid. Andersyds is daar die moontlikheid van sulke onkonvensionele verbindings wat beperk bly tot die individuele leefwêreld van die kunstenaar. Dit kan byvoorbeeld in sy (en nie die betragters-) interpretasie wees wat blindheid gekoppel word aan 'n verhaal wat hy eenmaal gelees het oor die onskuld of gelykmatigheid (of wat ookal) van 'n blinde persoon. Miskien het ons hier te doen met 'n soort teenpool vir die vryheid van die interpreteerder om toegang tot beelde buite-om die intensioneel-kommunikatiewe sfeer van die kunswerk te mag hê: ook die kunstenaar het sodanige beelde waarmee sy haar eie spel kan speel.

6. Die probleem van nie-representatiewe kuns: die “blinde” kunswerk

Alles wat tot dusver gesê is, kom te staan voor die verskynsel van sogenaamde nie-representatiewe kuns: die “abstrakte” werk waarvan nie gesê kan word dat dit iets uitbeeld nie, hetsy afbeeldend of vergelykend. In watter mate word dié soort kuns nog in 'n netwerk van beeldrelasies gekonstitueer? Of moet ons hier 'n totaal ander wêreld sien opdoem as die een wat hierbo binnegetree is? Om aan te sluit by die tema van blindheid: is dit moontlik dat 'n kunswerk blind gebore kan word — met ander woorde sonder enige sig op iets buite sigself? So 'n moontlikheid sou inderdaad 'n streng beperking impliseer op die “oorspronklike” mag van die beeldende teken. Wel sou dit 'n bevestiging van die mag van die outonome (merk-) teken *à la* Derrida kon wees, die soort teken wat nie “opsien” na iets bo of buite die tekenmatige self nie.⁹

Die feit is egter dat hoewel dit so is dat daar 'n betekenisvolle kategorieverskil bestaan tussen beeldende kuns in die voorafgaande sin en nie-voorstellende kuns (byvoorbeeld 'n bundel willekeurige

9. Vgl byvoorbeeld die tekeninterpretasie in Derrida 1993.

lyne wat nie iets spesifiek voorstel nie), kan die wêreld van beeldverhoudings nie so maklik agtergelaat word nie. Dit blyk al reeds uit die feit dat so 'n kunswerk by die individuele kyker steeds een of ander konnotasie beeldend mag oproep (suggereer). In werklikheid word selfs die mees abstrakte geometriese vorme geskep en betrag in netwerke van waardes (dink byvoorbeeld aan Mondriaan se gehegtheid aan "balans, eenheid en stabiliteit"), assosiasies en konnotasies, waarvan dit nie losgemaak kan word nie. Ons het hier te make met beeldsemiotiese relasionaliteit waarbinne die opstand teen representatiewe kuns eers moontlik word. En in hierdie verband moet daar besef word dat die abstrakte werk in elk geval, op sy minste, tekenend verwys na 'n bepaalde opvatting van kuns en van die moontlikhede van die kunswerk — aan die kant van beide 'n bepaalde skool van denke en die individuele kunstenaar self (sien afdeling 8.3). Maar in hierdie geval het ons nie met iets soos byvoorbeeld skriftekens te doen nie, maar met 'n beeldteken. Met sy ontstaan reflekteer die kunswerk dus onvermydelik 'n bepaalde visie, 'n siening waarmee die blik van die betragter as't ware beantwoord word.

7. Visuele metafore: die verweefdheid van verskillende beeldingsoperasies in die kunswerk

Die beeldsemiotiese ensiklopedie onderskei tussen die wyses waarop iets in die werklikheid beeldend ter sprake gebring kan word: deur middel van 'n teken, 'n simbool, 'n metafoor, ens. In die huidige verband word 'n aparte taksonomie van hierdie verskillende beeldende entiteite nie onderneem nie, behalwe vir 'n enkele opmerking oor die aard van sogenaamde "visuele metafore".

Dit is nie ongewoon om te verneem dat 'n geskilderde voorstelling, in sy geheel of gedeeltelik, 'n "metafoor" vir iets anders is nie. Maar wat presies word hiermee bedoel? Wat sou die visuele metafoor, in onderskeiding van ander visuele beelde en in die verlengde van die verbale metafoor, eintlik wees? Word die verbale metafoor as vertrekpunt geneem, moet ons begin deur te sê dat die egte visuele metafoor gekarakteriseer sal word deur een of ander visueel voorgestelde saak wat met 'n ander saak vergelyk word, waar laasgenoemde visueel aanwesig mag wees of nie. Op die verbale vlak

is dit moontlik om die aanwesigheid van 'n metafoor in 'n teks vas te stel deurdat twee verskillende sake duidelik met mekaar "gekruis" raak. In die skildery sal die ekwivalent hiervan die vorm moet aanneem van 'n objek waarvan die kenmerkende vorm met die vorm van 'n ander objek gekruis word, sodat mens in der waarheid kan sien waarmee die kunstenaar eersgenoemde objek metafories vergelyk.

Byvoorbeeld, in 'n skildery waar dele van 'n vrou se liggaam deur bepaalde objekte vervang word (dus met bepaalde objekte vergelyk word), het ons te doen met voluit visuele metafore. Of dink aan Dali se *Spanje* waar die kontoere van 'n toneel van stryd en konflik deel word van 'n vrouefiguur. Hier is die vrou nie 'n simbool (van iets buite die skildery) nie, maar eerder 'n metafoor: sy is in 'n vergelykende verhouding met iets binne die skildery gestel.

Die surrealistiese tegniek van 'n bloot kontingente jukstaposisie van objekte, het dus nie werklik iets met "metaforiek" te make nie. Altans nie solank as wat dit nie vir die kyker duidelik is dat die kunstenaar 'n sekere A met 'n sekere B vergelyk, om iets oor A te kan sê nie.

En net soos dit met die skeppings van die digter die geval is, is die metaforiese innovasie van die skilder aan die kondisies van 'n sekere metaforiese logika gekoppel. In beide gevalle kan die kunstenaar dinge vergelyk wat so te sê in geen mens se gedagte geassosieer sal word nie, maar steeds moet hy/sy 'n bepaalde verband insigtelik maak wat op 'n logika van ooreenkoms berus. Weliswaar is enigiets in 'n sekere sin met iets anders vergelykbaar, maar in metaforiek gaan dit om die indringende verstaan van een ding wat deur verwysing na 'n ander ding bemiddel word. Wat ons op die doek as 'n visuele metafoor sien, is in 'n sekere sin 'n argument wat die kunstenaar aanbied om die verhelderende vergelykbaarheid tussen twee dinge te demonstreer.

Maar die visualiteit van 'n metafoor hoef nie altyd beide die bron en die teiken te omvat nie (waar "teiken" dui op die saak self en "bron" op dit waarmee die saak vergelyk word). Byvoorbeeld, die konseptuele metafoor van "gebrek aan insig is gelyk aan blindheid" (wat 'n verskeidenheid tekstuele metafore kan onderlê), kan 'n visuele vergestaltung vind in 'n tekening waar al wat sigbaar is, 'n blinde persoon is. Of 'n konseptuele metafoor soos die lewe is gelyk aan 'n

reis (wat 'n tekstuele metafoer soos "ons weg deur die lewe" onderlê), kan in sy visuele vorm slegs 'n wandelende figuur op 'n kronkelende pad vertoon. In beide hierdie gevalle is dit dus slegs die metaforiese bron wat visueel teenwoordig is. Maar in beide hierdie voorbeelde veronderstel ons dat daar rede bestaan om te glo dat die spesifieke voorstellings waarmee ons hier te doen het, verband hou met 'n visuele vergestaltung van metaforiese konseptualisering.

Andersins moet die teenwoordigheid van die visuele metafoer altyd afgelei word van 'n genoegsame aanduiding van die metaforiese teiken in die werk self. Die konteks kan met ander woorde vir die kyker suggereer wat hierdie teiken is — byvoorbeeld die uitbeelding van 'n menslike liggaam waarvolgens dit sonder meer duidelik is watter liggaamsdeel dit is wat deur 'n ander een vervang (vergelyk) word, of (soos dikwels in die verhalende kuns van antieke beskawings aangetref word) die uitbeelding van 'n oorwonne leër wat geen twyfel laat dat die leeu wat hulle konfronteer die seëvierende vors van een of ander historiese veldslag is nie (al is dit slegs 'n leeu wat ons daar sien en nie 'n mens-dier nie).

As dit so is dat die visuele voorstelling van blindheid — waarin ons met 'n bepaalde beeld te make het — metafories na 'n bepaalde teiken kan verwys, moet egter in gedagte gehou word dat hierdie spesifieke metaforisering ons in kontak bring met 'n ander beeldingsoperasie, naamlik simbolisering. Die siende oog is immers die oersimbool van die proses van verstaan of begryp. Net so is die metaforiese vrou in die skildery van Dali verweef met die simboliese waarde van die vrouefiguur (onder meer die vrou as die verleidelike of die natuurlike). Daar is selfs 'n vierde soort beeldingsoperasie wat by die interpretasie van blindheid betrokke is: vir die dissipels van Jesus was blindheid 'n indekserende teken van sonde wat begaan is. Dit is verder moontlik vir die kunstenaar om sy vergestaltung van blindheid te ontleen aan byvoorbeeld 'n bepaalde allegorie, en/of aan 'n bepaalde beeld wat vir hom as 'n soort model van 'n toestand van blindheid dien.

Dit is dus duidelik dat 'n semiotiese analise van die skilderkunstige voorstelling van blindheid, rekening moet hou met die feit dat hierdie verskynsel (soos ander) soms met behulp van 'n komplekse beeldprojeksie esteties ontgin kan word. In der waarheid word hier

'n kompetensie veronderstel wat elemente soos beeld, teken, simbool, en metafoor, in 'n bepaalde samehang kan konstrueer. Hierdie kompetensie tot die konstruering van 'n beeldkonfigurasie rondom 'n bepaalde objek, berus op 'n vermoë om die moontlike beeldfunksies van 'n objek te kan ontsluit — om 'n huis of 'n berg of wat ookal, as simbool of model of metafoor ens (na gelang van al die moontlike kategorieë van die beeldsemiotiese ensiklopedie) te kan interpreteer. Wat hierdie toedrag van sake egter suggereer, is dat dit problematies is om 'n bepaalde ding of proses aan een spesifieke beeldsemiotiese kategorie (byvoorbeeld simbool of metafoor) te wil bind. Ons moet nie soseer dinge probeer indeel in die verskillende beeldkategorieë nie, maar eerder vra na die moontlike funksies wat een en dieselfde ding (in een en dieselfde skildery) binne die totale spektrum van beelde kan hê.

8. 'n Kompleks van beeldrelasies wat help om die identiteit van die kunswerk te bepaal

Vervolgens word aandag gegee aan die tweede van die drie sferes wat in afdeling 4 hierbo ter sprake gekom het: 'n kompleks van beeldrelasies wat bepalend vir die identiteit van 'n individuele kunswerk is.

8.1 Paradigmatiese wêreldmodelle

In die eerste plek is daar 'n bepaalde beeld wat ons in die gedagte-wêreld van die kunstenaar mag veronderstel: 'n beeld van die lewe of die wêreld of die werklikheid, soos dit ten diepste deur die kunstenaar gewaardeer word. Hierdie beeld is die paradigmatische wêreldmodel waarby die kunstenaar aansluiting vind, en wat hom of haar onmiddellik in die geselskap plaas van ander kunstenaars — uit die selfde tydsgewrig of eeue ver verwyderd — wat eweneens op dieselfde model in hulle lewensbeskoulike uitgangspunte aangewese is. (Let op dat die besondere beeldingsrelasie waarom dit hier gaan, met modelle te make het — en “model” is één van die groep beeldende tekens wat in die eerste afdeling hierbo geïdentifiseer is).

Van die mees algemene van hierdie paradigmatische wêreldmodelle is die volgende:

- Die personalistiese model — wat die wêreld en alles daarbinne sien in terme van die vooropgaande waarde van subjektiewe menslike ervaring, hetsy as algemene verskynsel of as aller-individueelste gegewe; hetsy met die klem op rasionaliteit of emosionaliteit; hetsy optimisties of pessimisties. 'n Subtipe in dié verband is die mistieke model: waar die menslike subjek langs 'n weg van suiwering in staat gestel word om vanuit die materiële wêreld toegang tot 'n spirituele wêreld te verkry.
- Die naturalistiese model — wat die wêreld as wesenlik natuur sien: hetsy groots, oorweldigend, majestueus of wemelend, bruut, vitaal.
- Die kulturalistiese model — wat die wêreld beleef as toonvenster van kultuurskeppende magte wat orde bring en (matematiese, meganiese, argitektoniese ens) grense neerlê.

Voorbeelde van kunstenaars wat by bogenoemde modelle ingedeel kan word is Blake (personalisties-misties), Bruegel (naturalisties-vitalisties) en De Chirico (kulturalisties).¹⁰ Elkeen se skeppings ontvang 'n eerste kenmerkende (identiteitsvormende) stempel vanuit daardie werklikheidsbeeld wat die beeld op die doek voorafgaan, en as't ware 'n bepaalde konseptuele ruimte vir laasgenoemde skep.

'n Woord ter verduideliking van die kriterium vir die spesifieke paradigmatische modelle hierbo. Een manier om sulke modelle te probeer onderskei is om aan die begin te vra na die mees basiese ideale wat in kulture en samelewings opgemerk kan word, en dan die modelle wat ons wil onderskei, hierby te laat aanhak. Dit is ideale wat 'n besondere status geniet in menslike refleksie oor "uiteindelike kontekste", dwarsoor kulturele, sosiale, en historiese grense heen. Sonder om die saak verder te beredeneer kan net gestel word dat die teoretiese model wat hier gevolg word een is wat veral vier sulke ideale of motiewe onderskei.¹¹ Dit is die motiewe van (die

10. Die paradigmatische indeling van die betrokke kunstenaars wat hier voorgestel word, is gedeeltelik afhanklik van 'n ander poging tot die klassifisering van denktipes, te vinde in Van den Berg (1984: 48-51), op sy beurt weer afhanklik van die werk van Vollenhoven en Seerveld.

11. Vir 'n breër bespreking van die teoretiese model waarna hier verwys word, sien

verheerliking van) die natuur, kennis, mag, en die menslike persoonlikheid. In die paradigmamodel hierbo is drie van hierdie motiewe opgeneem en omgedui tot modelmatige raamwerke, te wete die personalistiese, die naturalistiese, en die kulturalistiese (die magsmotief).

Natuurlik is dit gewens om enigsins meer komplekse kriteria vir die identifisering van wêreldmodelle aan te lê, as wat so pas genoem is. Een moontlikheid in hierdie rigting is om die genoemde motiewe te kombineer met die ewe fundamentele attribute wat in filosofiese diskoers dien om die een of ander grondstruktuur te beskryf. Dit is attribute soos: eenheid/veelheid, eindigheid/oneindigheid, veranderlikheid/onveranderlikheid, kenbaarheid/onkenbaarheid, ens. Nou het ons die moontlikheid om 'n wêreldmodel soos byvoorbeeld die naturalisme, skerper te kan omlin as wat hierbo die geval was. As die natuur waarom dit hier gaan by uitstek 'n veranderende ('n dinamies wordende, ongebreidelde, stuwende, feitlik struktuurlose) natuur is, dan het ons te make met 'n sogenaamde genetisistiese naturalisme. Veronderstel hierdie attribuut-gespesifiseerde naturalisme word verder gekenmerk deur 'n anti-kulturalisme asook 'n anti-personalisme — laasgenoemde vir sover 'n persoonsideaal gerig op superieure rasionaliteit of spiritualiteit verwerp word. Met die invoering van attributiewe kenmerke enersyds, en interne motiefkontraste andersyds, het ons nou daarin geslaag om die naturalismebegrip (van die vorige paragraaf) meer kompleks te maak, en derhalwe ook 'n skerper diagnostiese instrument te verkry.

Hierdie gepresiseerde naturalisme is eintlik niks anders as wat gangbaar onder die sogenaamde pikareske tradisie in die kuns (werke van bv Steen, Hogarth, Lichtenstein) en literatuur (romans van bv Defoe, Kafka, Nabokov) verstaan word nie. Dit is verder moontlik om hierdie spesifieke tradisie as 'n gedifferensieerde wêreldmodel in

Visagie (1996: 129-51).

12. Vir 'n uitvoerige analise van die pikareske tradisie, sien De Villiers Human (1999). Wat betref pikareske naturalisme teenoor personalistiese spiritualiteit: ook by eersgenoemde is daar 'n ekstatiëse element, net soos by die mistiek. Maar hier gaan dit om 'n agterlaat van die self in die naam van aardse vreugde. (By Miró vind ons egter ook 'n tipies pikareske spiritualiteit: ook hier is daar (in bepaalde werke) sprake van ontsnapping uit die aardse werklikheid, maar

die reg te verstaan — as 'n subtradisie binne die naturalistiese paradigma.¹² So 'n analise vergelyk trouens goed met die ander interpretasie hierbo voorgestaan, naamlik dat ons 'n mistieke subtradisie binne die personalistiese paradigma onderskei.

Terwyl by die kwessie van meerdere paradigmatiese vertakkings: nog 'n subtradisie wat moontlik binne die personalistiese paradigma onderskei sou kon word, is die hedonistiese. In terme van die personalistiese transformasie-etiek, was daar nog altyd, naas die weg van mistiek of askese, 'n bepaalde self-transendendering moontlik deur middel van gestileerde genotservaring. (Foucault is die bekendste moderne pleitbesorger vir so 'n "estetika van die eksistensie"). Gegee die belangrikheid van hierdie vertakking van die personalistiese motief in die etiek, sou mens kon vra na die bruikbaarheid daarvan as paradigmatiese kategorie in die kunsgeskiedenis. Natuurlik sou die transformasie-element as sodanig nie hier van onderskeidende belang wees nie: die vraag is bloot of, naas die mistieke personalisme en die pikareske naturalisme, daar ook sinvol van 'n hedonistiese personalisme as gedifferensieerde wêreldmodel gepraat sou kon word. En net soos daar onderskei moet word tussen mistieke en pikareske ekstase (voetnoot 12), so sal ons dan in beginsel ook moet onderskei tussen pikareske en hedonistiese vreugde en genot. Wat so 'n onderskeid betref (nie in transformasioneel-etiese maar in kunshistories-paradigmatiese konteks), kom dit my voor asof "suiwer" hedonisme sou kon verskil van pikareske

hier is alles groeps- en tradisiegebonde — dit gaan om die vitale, magiese en ritualistiese wêreld van die landvolk). Verder sou die pikareske naturalisme ook met die kennismotief (die tweede van die genoemde versameling van transkulturele motiewe, en een wat nog nie in ons diskussie gefigureer het nie) vergelyk kon word. Weereens is daar 'n kontras te vinde: prakties-alledaagse, veral banale, sluwe, strategiese kennis teenoor die onverstaanbare en verhewe wêreld van objektiewe rasionaliteit.

13. Gedeeltelike bevestiging vir hierdie analise (binne 'n ander interpretatiewe raamwerk) is te vinde in Van den Berg (1984: 50-1) en De Villiers Human (1999: 29), wat onderskeidelik van 'n "erotiese tradisie" en 'n "hedonic tradition" praat. Verteenwoordigende kunstenaars wat hulle noem is o a Renoir, Klimt, Dali.

genot in eersgenoemde se fynere, meer gekultiveerde en gestileerde aanslag.¹³

Samevattend: op die bovermelde wyse kan 'n motiefanalise in elk geval gepaar word met 'n attribuutanalise (en met interne motief-teenstellings), om die grondtrekke van wêreldmodelle teoreties verantwoord te kan skets. Gegee hierdie soort "ontologiese" grondtrekke as basis, sou meerdere kenmerke van die betrokke model hiermee in verband gebring kan word, byvoorbeeld die viering van die "laere" en die groeske in die geval van die pikareske.

Met hierdie aantal onderskeidings wat betref die beeldsemiotiese kategorie van die paradigmatische model, word vir eers volstaan. Klaarblyklik het ons hier met 'n buitengewoon interessante en belovende navorsingsarea te doen. Een probleem wat in hierdie verband byvoorbeeld aandag verdien, is die vraag na die moontlike interaksie van hierdie modelle — in terme van sowel periodes as individuele denkbeelde — en die impak wat die moontlike resultate op die hele konsep van 'n eenduidige "wêreldbeskouing" (aan die kant van die kunstenaar) kan hê.¹⁴

14. Wat die literatuur betref, is daar byvoorbeeld die sterk moontlikheid van 'n interaksie by Kafka van die mistieke en die pikareske wêreldmodelle. By die interaksie van modelle sal daar waarskynlik 'n bepaalde dominasieverhouding (primaat) vasgestel kan word. Iets anders wat in verband met die modelrema ondersoek kan word, is die vraag of mens nie tussen die "geprojekteerde" kunstenaar en die "empiriese" kunstenaar moet onderskei nie (waar eersgenoemde neerkom op 'n kunsteoretiese outeursbegrip wat funksioneel aan die kunswerk gekoppel word, in reensrelling met die biografiese subjek), en dan moet bepaal op watter "kunstenaar" (fasetre van) die modelanalise van toepassing is nie (as daar dan wel verskille in hierdie opsig te konstateer is). In die literatuurwetenskap word in elk geval gewerk met verskillende "implisiete" outeurs, wat in verskillende werke van dieselfde empiriese outeur vorendag kom. Net soos in die geval met literêre tekste, kan die geprojekteerde kunstenaar gekoppel word aan (bv) bepaalde pikturale leidrade wat aan die betragter voorsien word vir die "lees" van die skildery. Ook hier gaan dit om 'n geprojekteerde betragter — geskep deur die geprojekteerde kunstenaar. 'n "Skeppingsproses" wat ook in die teenoorgestelde rigting gelees kan word (vgl Eco 1995 oor tekstuele relasies).

8.2 Tekens van wêreldmodelle

Die wêreldmodel wat 'n kunstenaar aanspreek laat onvermydelik spore na op sy werk. Dit is juis hierdie spore wat ons in staat stel om die inspirerende model tentatief te identifiseer. Byvoorbeeld: wat betref die kenmerkende tekens van die mistieke model, is daar veral die aanwesigheid in die skildery van 'n soort onaardse lig, van srygende lyne en swewende voorwerpe, en van gloeiende, metaalagtige kleure (veral blou, pers en goud).

Tekenend van die naturalisties-pikareske en die kulturalistiese modelle is weer (onderskeidelik): dansagtige bewegings waarin figure vasgevang word in 'n aardse, boertige konteks; en 'n eenvoudige, klinies-geometriese soort belyning met oop ruimtes en afgeleë horisonne, waarin die menslike figuur altyd 'n sterk ondergeskikte plek inneem. Wat kleur betref: 'n pikareske kunstenaar soos Miró is ook lief vir blou — maar wat sy “blou” skilderye van tipies “mistieke” blou (byvoorbeeld by Kandinsky) onderskei, is meermale die ongesofistikeerde, ongedempte, uitbundige helderheid — wat al beskryf is as “primitief” en “vibrerend”. Die hedonistiese tipe personalisme (Renoir, Klimt, Dali) laat dikwels sy spoor in opvallende ryk skakerings van rooi, pers, en pienk.¹⁵

8.3 Epistemiese meesterbeelde

Benewens die tekens wat 'n wêreldmodel van sy teenwoordigheid gee, word so 'n model ook gekontekstualiseer deur epistemiese meesterbeelde. Dit wil sê beelde wat verband hou met die sentrale idees van omvattende historiese stromings soos byvoorbeeld die Verligting of die Romantiek of die Postmodernisme. In die geval van die Romantiek is daar byvoorbeeld die meesterbeeld van die mens wat in opstand kom teen die gesag van onpersoonlike magte en hom melankolies wend tot die innerlike stem van die gevoel en verbeelding, wat weer spreek van die versaakte natuur en van 'n oorspronklike natuurlikheid en vryheid. Hierdie spesifieke epistemiese beeld is een wat spore nalaat op die werk van, byvoorbeeld, landskapskilders soos Constable en Turner, en bowendien hulle werk

15. Vgl Van den Berg (1984: 49-51).

op 'n vlak verbind met dié van iemand soos Blake. Verder is van besondere belang daardie stromings (en “bewegings”) wat as sodanig 'n kunshistoriese stempel dra: soos ekspressionisme, impressionisme, konstruktivisme, ens. Hierdie stromings bevat almal idees oor kuns wat gekoppel kan word aan “meesterbeelde” — beelde waarin die konseptuele eenheid van die stroming gewortel is. Van primêre belang in hierdie opsig is die voorbeelde wat vir kuns as sodanig geld ondermeer die voorbeeld van wetenskap en tegnologie in die geval van die konstruktiviste, of van droom en onbewuste in die geval van die surrealistes.

By die beeldfunksies van epistemiese raamwerke hoort ten slotte ook die denkbeelde wat sulke raamwerke genereer aangaande die semiotiese werklikheid self: 'n reeks modelle van die tekenbegrip, die simboolbegrip, ens. In sy kommentaar op Velázquez se *Las Meninas* beskou Foucault hierdie skildery self as 'n model van 'n soort tekenopvatting wat volgens hom tipies was van die Klassieke tydperk.¹⁶

8.4 Tematiese beelde

Vervolgens is daar sekere individuele voorstellings aan die kant van die kunstenaar (in bepaalde periodes), bepaalde en herhaalde uitbeeldings van die werklikheid in terme van een of ander spesifieke gegewe waarvan hy of sy diep onder die indruk is: uoem dit tematiese beelde. Hierdie beelde funksioneer binne die wyere verband van 'n

16. Die analise van Velázquez se skildery verskyn as “overture” in Foucault (1971). In die gemelde werk produseer Foucault sy eie versie van 'n “argeologiese” ondersoek, gerig op die menswetenskappe, en in verband hiermee, op die onderliggende en meestal onbewuste kodes wat waarneming, denke en praktyke bepaal het tydens die Renaissance, die Klassieke periode en die aanbreek van die Moderne era. Die kodes wat hy hier identifiseer, kan in 'n mate vergelyk word met die funksie van die epistemiese meesterbeelde wat in afdeling 8.3 hierbo aan die orde is. Die term “epistemies” neem ek juis by Foucault oor, en natuurlik word die term “argeologie” ook met hom geassosieer, hoewel dit ook by Ricoeur voorkom en selfs by Kant. Opmerklik is die semiotiese inhoudes waarop Foucault se ontsyfering van die kodes telkens uitloop: dit gaan vir hom veral om tekens, om gelykenis, vergelyking, representasie, ens. Ook opmerklik is die diskontinuiteit tussen Foucault se geponeerde raamwerke — die historiese kontinuïteit wat iets soos die paradigmitiese modelle (8.1 hierbo) sou kon meebring, ontbreek op hierdie stadium in Foucault se denke.

wêreldmodel en is op hulle manier ook stempelend ten opsigte van dit wat in 'n bepaalde oeuvre aan die hand is. By Francis Bacon byvoorbeeld, het een so 'n tematiese beeld betrekking op die konseptualisering van lewe en wêreld in terme van geweld (vergelyk 'n soortgelyke beelding by die skrywer Hemingway). Let daarop dat hierdie tematiese beelde ook verband kan hou met die meer omvattende epistemiese beelde wat hierbo aan die orde was. In die geval van Bacon kan mens dink aan die epistemiese beeld van die eksistensialisme, wat na vore bring die angswekkende vryheid van mens, die geworpenheid van sy bestaan, en die brutale faktisiteit van die voorhande werklikheid.

8.5 Invloedsmodelle

Iets anders wat ons in die huidige konteks in ag moet neem, is die verhouding van die kunstenaar tot voorgangerfigure en selfs voorgangerwerke: hier kan ons praat van invloedsmodelle. Met ander woorde hier gaan dit om persone en objekte wat reeds tot die wêreld van die kuns behoort en deur die kunstenaar as modelle benut word vir sy of haar eie artistieke werksaamheid. Hierdie modelle verteenwoordig op sigself niks anders nie as uitbeeldings (om terug te keer tot ons semiotiese grondbegrip) van artistieke kompetensie. In die geval van Toulouse-Lautrec was daar byvoorbeeld die figuur van Degas en in die geval van Bacon was daar byvoorbeeld 'n skildery van Velázquez van die pouslike gelaat. Die verhouding van die kunstenaar tot maatgewende modelle is nie so eenvoudig soos wat dit met die eerste oogopslag mag lyk nie, want in werklikheid is hier beide 'n positiewe en 'n negatiewe aspek: die kunstenaar word geïnspireer deur sy model, maar terselfdertyd en ten diepste wil hy/sy hierdie gegewe oortref en op 'n manier agterlaat.¹⁷ Natuurlik is dit so dat 'n gegewe kunstenaar of kunswerk se modelfunksie ook 'n paradigmatiese kleur kan aanneem — dan is daar sprake van 'n hele skool van navolgers. Andersyds geld weer dat vir die individu of die

17. Vir 'n literêr-kritiese studie van die wyse waarop digters mekaar beïnvloed, vergelyk Bloom (1973)

gemeenskap, daar 'n verskeidenheid van modelverhoudings gelyktydig relevant kan wees. Laastens spreek dit eintlik vanself dat invloedsmodelle, net soos in die geval van wêreldmodelle, tekens van hulle teenwoordigheid in die werk van die kunstenaar sal nalaat.

8.6 Simboliese objekte en figure

Dan is daar die kategorie van sekere objekte en figure in die voorstellingswêreld van die skildery wat 'n bepaalde simboliese funksie vervul en wat by herhaling in die werk van 'n kunstenaar voorkom. Hulle vorm 'n aparte element van die soort raamwerk waarna ons hier ondersoek instel, die raamwerk van beeldrelasies waarbinne die kunswerk gestalte kry. Dink byvoorbeeld aan figure soos die priester, of die pelgrim, of die landbewerker, of die jongman wat 'n meisie agtervolg, ens, en die paradigmatische funksie wat hierdie figure in die verbeelding van die kunstenaar mag hê. Dit kan wees dat mense of objekte wat rondom hierdie figure uitgebeeld word, in hulle betrokkenheid op laasgenoemde, self 'n bepaalde simboliese betekenis verkry. In teenstelling hiermee (en natuurlik in teenstelling met die "gewone" agtergrond), bring die genoemde figure 'n geykte simboliese waarde met hulle mee.

Van die simboliese objekte en figure wat ons op die doek waarneem, sal meermale verband hou met 'n kring van argetipiese beelde of posture waarin die mens se oerbelewenis van, en posisie in die werklikheid uitgedruk word. In hierdie posisies verkeer die mens as: kind, arbeider, reisiger, vegter, minnaar, ens. (Kragtens die "primitiwiteit" van ervaring wat hier deurslaggewend is, kan daar nie te veel van hierdie argetipes wees nie).

Waar die wêreldmodel die mees algemene element in die paradigmatische raamwerk rondom die kunswerk is, bring die simboliese objekte en figure ons nader aan die individualiteit van die kunstenaar (dink byvoorbeeld aan die traplere in Miró se werk). Merkwaardig in hierdie verband, is die verskynsel van 'n persoonlike soort simboletaal wat kunstenaars ontwikkel, wat byna 'n skrifmatige manier van kommunikeer benader, kompleet met iets soos 'n eie "woordeskat" van figure. Hierdie taal kan byvoorbeeld spreek deur abstrakte amoeba-agtige vorme (Kandinsky), of tekens wat lyk na Oosterse kalligrafie (Miró), of stokfigure en hiërogliefagtige simbole (Klee).

Ten slotte: die wyse waarop simboliese objekte en figure deur die kunstenaar uitgebeeld of uitgevind word, hang sekerlik saam met die ander beeldrelasies wat hierbo aan die orde gestel is.

8.7 Pikturale narratiewe

Tot dusver omvat ons kompleks van beeldrelasies die basiese subjek-objek-verhouding waarom dit hier gaan: die kunstenaar en die doek voor hom/haar. Die kunstenaar sien ons "apriories" omgewe van paradigmatische, epistemiese, tematiese en invloedsmoedele; op die doek sien ons (onder meer) paradigmatische tekens, visuele metafore, en simboliese figure (almal in verbinding met die subjektiewe kompleks wat deur die eerste viertal gevorm word). Hierdie voorlopige seleksie kan sekerlik nie op volledigheid aanspraak maak nie. Maar die objektiewe kant van die beeldkompleks kort minstens nog een belangrike element voor ons hierdie voorlopige oorsig kan afsluit: die pikturale narratiewe.

Die kunswerk is "vertellend" in hierdie sin wanneer daar sprake is van 'n reeks werke wat gesamentlik 'n verhaal of narratiewe uitbeeld, of wanneer dit om slegs een enkele werk gaan, wat egter op een of ander wyse (deel van) 'n narratiewe projekteer. Die uitbeelding of veronderstelling van menslike handeling as sodanig, is op sigself nie genoeg om indikatiewe van narratiewe pikturaliteit te wees nie: dit moet om 'n bepaalde gebeurlikheidsstruktuur gaan. En net soos met metaforiek of simboliek in die kunswerk, is die narratiewe vorm vervleg met die beelde of moedele waarbinne die kunstenaarskonsepsie gekonstitueer word. 'n Pikareske soort narratiewe is byvoorbeeld te vind in (van) die strokiesprentagtige werke van Roy Lichtenstein — waar die episodiese-klimaktiese besonder kras maar hoogs effektief gekommunikeer word.¹⁸

So pas het ons na die verband tussen pikturale narratiewe en die gegewe van paradigmatische wêreldmoedele gekyk. 'n Mens kan aanneem dat dieselfde soort verband te vind sal wees tussen die narratiewe beeld en die ander elemente van die subjektiewe beeldkompleks (byvoorbeeld epistemiese en tematiese beelde). Andersyds is die narratiewe beeldvorm 'n gegewe waarbinne die ander elemente

18. Vgl De Villiers Human (1999: 172-81) se analise.

van die objektiewe beeldkompleks gekontekstualiseer kan word: tekens, metafore, embleme, simbole (asook 'n beeldvorm wat in die "ensiklopedie" van afdeling 1 hierbo reeds genoem is: allegorie).

9. Samevatting en konklusie

Die kompleks van beeldrelasies wat in die vorige afdeling in behandeling geneem is, het te make met die semiotiese konteks waarbinne die kunswerk ontstaan. Maar ook die betragting, die interpretasie van die kunswerk, kan nie aan genoemde semiotiese konteks ontsnap nie. Dus sal (sommige van) dieselfde relasies wat hierbo ter sprake gekom het, ook 'n hermeneutiese dimensie vertoon (betrokke wees by hermeneutiese — en nie net estetiese — kreatiwiteit). Immers, die betragter (die kritikus, die kunstfilosoof) is self afhanklik van byvoorbeeld 'n bepaalde wêreldmodel en epistemiese meesterbeelde en invloedsmodelle van interpretasie. Iemand soos Derrida (1993) se interpretasie van die kunstige uitbeelding van blindheid hou klaarblyklik verband met 'n onderliggende wêreldmodel waarin 'n soort hermeties-estetiese tekendinamisme die botoon voer, en met tipies postmoderne meesterbeelde soos spel, stilte, afwesigheid, teks, doolhof/netwerk ens. Hier, soos altyd, vind ons dat die ontmoeting tussen kunswerk en betragter afspeel binne 'n oorkoepelende ruimte van verweefde semiotiese beeldrelasies. (Hoewel hierdie ontmoeting ook meer as semiotiese dimensies het — daar is byvoorbeeld die reeds genoemde eiesoortigheid van historiese gebeure en motiewe — 'n gegewe waarna ons in die laaste paragraaf hieronder weer terugkeer).

Afgesien van die paradigmatische kompleks van relasies wat in afdeling 8 aan die orde gekom het, was daar in vorige afdelings sprake van 'n ander sfeer van beeldrelasies wat met die basiese maakbaarheid van die kunswerk te doen het. En die hele konsep van beeldrelasies wat in hierdie artikel hanteer is, is een wat as 'n komplekse semiotiese grondbegrip voorgestel is: dit dui op 'n deel van die semiotiese veld, maar verteenwoordig self 'n ensiklopediese totaliteit van individuele semiotiese objekte soos teken, model, simbool, ens. Dit is juis wanneer 'n mens afsien van die struktuurverskille tussen hierdie objekte wat die sentrale beeldbegrip die visie op 'n enorme semiotiese labirint ontsluit, waarbinne die kunswerk en almal wat

daarmee te doen het, hulleself bevind. 'n Labirint waarin die oorsprong van die kunswerk — as beeld — geleë is.

Die semiotiese kompleks wat in hierdie analise op die spel was, is een bepaalde oorsprongswêreld wat in en agter die skildery opdoem. 'n Ander oorsprongswêreld van dieselfde omvang en kompleksiteit, is byvoorbeeld die netwerk van sosiale en kulturele relasies waarbinne die kunswerk geplaas is — relasies wat nie deur semiotiese maar eerder deur sosiale en kulturele sferes begrens word. Hier verrys vroeë institusies en hulle norme, oor die mag van die media, oor ideologie en groepsverhoudings, ens. 'n Omvattende argeologie van die kunswerk sal onder meer op die twee basiese projekte van 'n beeldsemiotiese en 'n sosiokulturele analise moet rus.

Dit bring my by 'n laaste en wydste (teoretiese) verband: die beeldsemiotiese en ideologiekritiese analises waarna so pas verwys is, is vir my besef slegs twee subteorieë van 'n omvattende, post-metafisiese, diskoersargeologie. Ander subteorieë wat deel uitmaak van so 'n omvattende projek, sal myns insiens te make hê met: 'n spektrum van diverse beginsels of norme wat as oorsprongsdimensie geld (vanaf die beginsels van kwantumfisikale teorieë tot by die moontlikheid van ingebore, biogenetiese prinsipes (*à la* Chomsky) wat nie net taal maar ook estetiese en selfs morele kompetensies bemiddel); die aard van lewenspraktiese grondstrukture en lewenstylmodelle as 'n oerkonteks (Hellenistiese, Oosterse en eksistensialistiese filosofie); die aard van filosofiese grondidees (vergelyk die konsep van “attribute” in afdeling 8.1 hierbo); die gegewe van makromotiewe (vergelyk eweneens 8.1); die strukture van basiese rasionaliteit — in besonder die verhouding tussen logika en universaliteit enersyds, en estetika en individualiteit andersyds — en die hiermee verbonde sosiale tweelingideaal van kreatiwiteit en kommunikasie (vergelyk Marx en Habermas se onderskeie “argeologiese” projekte). Dit alles, betrek op die integrerende gesigspunte van tyd en waarheid (vergelyk Heidegger, Dooyeweerd), sal ons uiteindelik by die klassieke Sokratiese denkhorison uitbring waarmee Foucault se aanvanklike argeologie en latere etiek ook gemoeid was: die mens — as begin en einde van diskoers.

Ten slotte: 'n argeologiese beeldsemiotiek sou die gemelde kwalifikasie (“argeologies”) nie werklik gestand doen, as daar nie ook op

nog 'n ander, lááste — of eintlik éérste — dimensie van “beeldwerking” gelet word nie (vergelyk Gadamer se konsep van 'n effektiëf werkende geskiedenis). Hierdie werking is egter buite die vlak van analiserende teoretiese refleksie geleë. Dit vind plaas op daardie vlak wat tradisioneel deur begrippe soos “diepste self” of “onderbewussyn” of “siel” aangedui word: waar naamlik die vertrekpunte van teoretisering serel, wat self nie voorhande is nie en dus nie denkende in die hande gekry kan word nie. Hier word nie noodwendig iets soos 'n bo-tydelike sielsubstansie veronderstel nie; dit is eenvoudig 'n antropologiese gegewe (bevestig deur navorsing in die sogenaamde kognitiewe wetenskap) dat alle mense 'n soort metaforiese projeksie maak van 'n uiteindelijke eenheid in en agter hulle doen en late: 'n subjek-identiteit wat in 'n “self” tot uitdrukking kom. En dit is hier, waar hierdie self-identiteit aan die wortels van die psige gekonstitueer word, dat die beeld nog 'n laaste keer as oorsprong na vore kom.¹⁹ Nie as iets wat objektiverend betrag of teories ontleed kan word nie, maar as innerlike voorstelling wat

19. Die teoretiese eise van 'n eg strukturele diskoersargeologie (soos wat die vroeë Foucault nog voorgestaan het, maar wat natuurlik in stryd met die post-strukturalistiese voorkeure van ons dag is), welke argeologie selfs vir 'n mate van formalisering vatbaar sou wees, bring mee dat die perspektief van die laaste paragraaf aantoonbaar deur die teorie self intern struktureel gegenereer moet kan word. Vir my besef kan so 'n derivasie (om 'n term by die generatiewe linguïstiek te leen) wel in 'n aanrallyesie stappe aangetoon word — te kompleks om hier in detail aan die orde te stel. Ek volstaan met die volgende opsomming: Een van diskoersargeologie (D-A) se subteorieë (nie hierbo genoem) is 'n “protologiese” model wat eensyds die onderskeie subteorieë op integreerende remas soos waarheid, tyd, of “die mens” betrek (waarna hierbo verwys is), andersyds al die verskillende subteorieë se innerrelasies sowel as gesigspunte wat D-A as totaliteit raak, analiseer. Protologies kan dan getoon word hoe 'n bepaalde rasionaliteitsmodel (een van die subteorieë hierbo genoem) die transformasie van een soort deuke na 'n ander soort denke kan hanteer: byvoorbeeld van eksak formele na populêr wetenskaplike diskoers, of, soos in die onderhawige geval, van 'n teoretiese na 'n pre-teoretiese en spirituele vlak. Beeldwerking is dan een van die temas (uit die argeologiese ensiklopedie) wat sodanige transformasie kan ondergaan. Hierbenewens sou 'n protologiese aanwending van die beeldsemiotiese fokus as sodanig, daardie beelde, metafore, simbole ens verreken wat die argeologiese projek sêlf as teiken het (in Foucault se geval sy voorliefde vir fisies ruimtelike metafore).

met die individuele mens se biografiese self te make het. Dit gaan hier om self- en werklikheidsbeelding in 'n diepere sin as 'n psigologies-verstelbare "selfbeeld"; ter sprake is 'n soort spirituele lewe of dood, die mees sentrale innerlike ervarings en interpretasies van die self, wat helend of vernietigend kan werk. Op hierdie diepte word ervaring en begrip deur beeldvorming bemiddel: deur verskynende metafore, simbole, argetipes. Dink aan ons mees eksistensiële belewenisse in verband met die soeke, die reis, die stryd, die helper, die val, ens. Dit is beeldkonfigurasies op hierdie vlak wat vir altyd anderkant die kompetensie van enige beeldsemiotiek lê, ook anderkant die skeppende vermoë van enige kunstenaar. Maar juis hier word die eintlike huiweringwekkende heerlikheid van die beeld, die verlossende beeld, deur newels van tastende selfherkenning, geopenbaar.

Bibliografie

BLOOM H

1973. *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press.

BOTHA E

1988. Framework for a taxonomy of scientific metaphor. *Philosophia Reformata* 53(2): 143-70.

DERRIDA J

1976. *Of Grammatology*. Transl G C Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.

1993. *Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago: University of Chicago Press.

1996. By force of mourning. Transl P-A Brault & M Naas. *Critical Inquiry* 22: 171-92.

DE VILLIERS HUMAN E S

1999. The picaresque tradition: feminism and ideology critique. Unpubl PhD dissertation. Bloemfontein: University of the Orange Free State.

ECO U

1984. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press.

1995. *Six walks in the fictional woods*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

FOUCAULT M

1971. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. London: Tavistock.

JOHNSON M

1993. *Moral imagination: implications of cognitive science for ethics*. Chicago: University of Chicago Press.

LAKOFF G & M JOHNSON

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

VAN DEN BERG D J

1984. 'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleme verbonde aan die sogenaamde moderne religieuse skilderkuns. Ongepubl PhD proefskrif. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

VISAGIE P J

1996. A theory of macromotives. *Koers* 61(2): 129-51.