

.b161 05254  
c.1

UV - UFS  
BLOEFONTEIN  
UNIVERSITY LIBRARY

University Free State



34300004615831

Universiteit Vrystaat

IN REPT. EMBROIDERED  
MAY 1960  
V. J. JOHNSON  
DEPT. OF THE ARMY  
WASHINGTON, D. C.

Universiteit van die  
Vrystaat  
BLOEMFONTEIN

04 JUL 2011

UV SASOL BIBLIOTEK

**'n Onderzoek van performance-kuns in terme van  
metaskilderkuns en antiteatraliteit**

Hierdie verhandeling word voorgelê om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad M.A. Beeldende Kunste in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Beeldende Kunste en Departement Kunsgeskiedenis en Visuele Kultuurstudie, aan die Universiteit van die Vrystaat.

Studieleiers:

Me. J. Allen-Spies

Prof. D.J. van den Berg

Julie 2009

Anna Magrietha Botha

2003032428

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad M.A. Beeldende Kunste 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 verhandeling ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

## Dankbetuigings

My opregte dank gaan aan die volgende persone:

Me. Janine Allen-Spies vir haar konstante ondersteuning in al die aspekte van die uitvoering van beide my teoretiese en ateljeenavorsing, haar toegewyde aandag en vriendskap.

Prof. Dirk van den Berg vir sy tyd en kennis wat hy aan my toegewy het en sy bereidwilligheid om my ten alle tye te help.

My ouers, Gert en Lea Botha, en my suster, Lydia, vir hul onvoorwaardelike liefde en vertrouwe in my.

Dr Gerhard Schoeman, vir die plakaat teen sy studeerkamermuur wat sê: "Bloemfontein is die beste woonplek in Suid-Afrika".

## Inhoudsopgawe

<b>Lys van illustrasies</b>	<b>6</b>
<b>Hoofstuk 1: Inleidende afbakening</b>	<b>10</b>
<b>Hoofstuk 2: Terreinafbakening: performance-kuns, metaskilderkuns en antiteatraliteit</b>	<b>15</b>
2.1 Die kategorie van performatiwiteit, “performance” en performance-kuns	16
2.1.1 Performantiwiteit	16
2.1.2 “Performance”	18
2.1.3 Performance-kuns	19
2.2 Metaskilderkuns in die terrein van performatiwiteit	24
2.3 Die dialektiek van teatraliteit en antiteatraliteit	27
<b>Hoofstuk 3: Performance-kuns in terme van metaskilderkuns</b>	<b>31</b>
3.1 Die metarepresentasie	31
3.2 Die <i>vanitas</i> -stilleweschildery as metaskildery	36
3.3 Fotografie as metarepresentasie	43

<b>Hoofstuk 4: Die verwantskappe tussen performance-kuns en metarepresentasie</b>	
4.1 Die selfbewuste beeldestryd	53
4.2 Tyd en ruimtelikheid	60
<b>Hoofstuk 5: Verdwyning en verskyning deur antiteatraliteit</b>	69
5.1 Verdwyning en verskyning in performance-kuns	71
5.2 Verdwyning en verskyning in metaskilderkuns: <i>vanitas</i> -stilleweschilderye	80
5.3 Verdwyning en verskyning in fotografie	83
<b>Hoofstuk 6: Slotsom</b>	90
<b>Bibliografie</b>	92
<b>Opsomming</b>	100
<b>Summery</b>	103

## Lys van illustrasies

1. Herman Nitsch (1938 -). *Orgies-misterietheater* (1984). Rituele Aksiekuns. Austria: Schloss Prinzendorf. [www.slought.org](http://www.slought.org)
2. Marcel Duchamp (1887-1968). *Myl van tou* (1942). Installasiefoto van "First papers of Surrealism", New York. <[www.toutfait.com/issues/volume2/issue](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue)>
3. Magriet Botha. (1985 -), *Painting Courbet, performing Degas* (2007-09). Videoprojeksie, 3 min 45 sek. Bloemfontein, Universiteit van die Vrystaat.
4. Gustave Courbet (1819-1877). *Baigneuse* (1865). Olie op doek, 90 x 72cm. VSA: Privaat versameling. (Fernier 1977: 60)
5. Edgar Degas (1834-1917). *Einde van 'n arabesque* (1877). Olie en pastel op doek, 38 x 67 cm. Parys: Musee D' Orsay. <[www.art-prints-on-demand.com](http://www.art-prints-on-demand.com)>
6. Yves Klein (1928 - 1962). *Antropometrie van die blou epog* (1960). Aksiekuns. Parys: Galerie Internationale d'art Contemporain. <[home.sprynet.com/-mindwebpage30.htm](http://home.sprynet.com/-mindwebpage30.htm)>
7. Rachel Lachowicz (1964 -). *Rooi nie blou* (1992). Performance-kuns. California: Shoshana Wayne Gallery. (Warr 2000: 67)
8. Jim Dine (1935 -). *Die glimlaggende werksman* (1960). Aksiekuns, Judson Gallery, New York. Foto deur Martha Holmes. <[www.comm.unt.edu.../becky\\_history.htm](http://www.comm.unt.edu.../becky_history.htm)>
9. Saul Steinberg (1914 - 1999). *Die spiraal* (1946), *Nuwe wêreld* reeks. *The New Yorker Magazine* (1963-93). (Mitchell 1994:)
10. Cornelius Nobertus Gijsbrechts (1610-1675). *Vanitas-stillewe* (1668). Olie op doek, 152 x 118 cm. Kopenhagen: National Museum. <[130.226.236.38/5mkweb.Vark.asp?Type=Udvidet](http://130.226.236.38/5mkweb.Vark.asp?Type=Udvidet)>
11. Pat Steir (1983 -). *Die Brueghel reeks ('n Vanitas van styl)* (1980). Olie op doek, 67 x 53 cm elk. Brooklyn: Brooklyn Museum. <[www.brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org)>

12. Albrecht Dürer (1471-1528). *Kunstenaar teken model* (1525). Houtsneëdruk, Berlin: Kuperstich-kabinet. <[www.edu/-monicadt/ARTH213/print.html](http://www.edu/-monicadt/ARTH213/print.html)>
  
13. Théodore Gericault (1791-1824). *Vlot van die Medusa* (1819). Olie op doek, 491 x 716 cm. Parys: Musée du Louvre. <[www.cord.edu/faculty/anderson/gericault.html](http://www.cord.edu/faculty/anderson/gericault.html)>
  
14. Jean-Baptiste-Simon Chardin (1699-1779). *Die Kaartkasteel* (ca.1737). Olie op doek, 82 x 66 cm. Washington, D.C: National Gallery of Art. <[www.1st-art-gallery.com](http://www.1st-art-gallery.com)>
  
15. Cornelius Nobertus Gijsbrechts (1610-1675). *Agterkant van 'n skildery* (ca.1670-5). Olie op doek, 66 x 86.5 cm. Kobenvahn: Statens Museum vir Kunst. <[www.ivarhagendoorm.com](http://www.ivarhagendoorm.com)>
  
16. Gustave Courbet (1819-1877). *Die kunstenaar se ateljee* (1855). Olie op doek, 361 x 598 cm. Parys: Louvre. <[www.dl.org/webmuseum](http://www.dl.org/webmuseum)>
  
17. Magriet Botha (1985 -). *Painting politics* (2008-9). Reeks van vier kleurfoto's, 20 x 28 cm elk. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
  
18. Pieter Boel (1622-1674) en Jacob Jordaans (1593-1678). *Vanitas* (datum onbekend). Brussels: Musees Royaux des Beaux Arts. (Bryson 1990: 114).
  
19. Magriet Botha (1985 -). *Homo Bulla* (2009). Video, 12:52 min. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
  
20. Gustave Courbet (1819-1877). *Selfportret; man met 'n pyp* (1846). Olie op doek, 45 x 37 cm. Montpellier: Musée Fabre. <[www.autoriatratti.worldpress.com](http://www.autoriatratti.worldpress.com)>
  
21. Magriet Botha (1985 -). *Vita brevis ars longa* (2008-9). Video-projeksie, 02:52 min. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
  
22. Barthel Bruyn die Ouere (1493-1524). *Vanitas* (1524). Olie op hout, 61 x 51 cm. Otterloo: Rijksmuseum Kröller-Müller. <[www.bbk.ac.uk](http://www.bbk.ac.uk)>
  
23. Steven Cohen (1962 -). *Chandelier* (2001-2). Performance-kuns, plakkerskamp in Johannesburg. Foto deur John Hogg. <[www.thingsofdesire.files.wordpress.com](http://www.thingsofdesire.files.wordpress.com)>
  
24. Magriet Botha (1985 -). *Mauritshuis* (2008). Stilbeelde, Performance-kuns, Universiteit van die Vrystaat kampus, Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

25. Hannah Wilke (1940 - 1993) (met Donald Goddard). *Intra Venus* (1993). Kromogenetiese glansfoto's, 121 x 182 cm elk. New York: Ronald Feldman Fine Art. <[www.theslide.projector.com](http://www.theslide.projector.com)>
26. Alexander Gardner (1821 - 1882). *Lewis Payne* (1865). Gelatin silver druk. Washington: Library of Congress. <[www.criticalinquiry.uchicago.edu/...](http://www.criticalinquiry.uchicago.edu/...)>
27. Hannah Wilke (1940 - 1993) (met Donald Goddard). *Intra Venus* (1993). Kromogenetiese glansfoto's, 121 x 182 cm elk. New York: Ronald Feldman Fine Art. (Jones 2006: 48).
28. Hannah Wilke (1940 - 1993). *Exchange Value (Marx)* (1987 - 84). Wit-en-swartfoto, 152 x 102 cm. (Warr & Jones 2000: 148). New York: Ronald Feldman Fine Art.
29. Robin Rhode (1976 -). *Table of contents* (2006). Reeks van 36 digitale foto's, 33 x 50 cm. <[www.perryrubenstein.com](http://www.perryrubenstein.com)>
30. Magriet Botha (1985 -). *Selfportret #2* (2009). Fotografiese druk op Epson fotopapier, 70 x 135 cm. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
31. Francisco de Goya (1746-1828). *Hy weet nie wat hy doen nie* (1814-17). Kwastekening met grys en swarttone, 26.9 x 17.8 cm. Staatliche Museen zu Berlin - Preubischer Kulturbesitz, Kuperstichkabinett. (Latour 2002: 92)
32. Marcus Gheerhaerts (1520 - 1590). *Allegorie van ikonoklasme* (1566-1568). Ets, 38 x 26 cm. London: British Museum. <[www.wikipedia.org/wiki/hidden\\_faces](http://www.wikipedia.org/wiki/hidden_faces)>
33. Francios de la Motte (ca. 1600). *Hoek van ateljee met vanitas* (datum onbekend). Olie op doek, 118.7 x 90.8 cm. Dijon: Musée des Beaux-Arts. (Stoichita 1997: 275)
34. Gustave Courbet (1819-1877). *Die klipkappers* (1849). Olie op doek, 159 x 169 cm. Dresden: Gemäldegalerie. <[www.homopop.org](http://www.homopop.org)>
35. Johan Thom (1976 -). *Outpost 4* (2008). Video DVD, formaat 16:9 HDV, 4 min 48 sek. <[www.johanthom.com](http://www.johanthom.com)>
36. Jeff Wall (1946 -). *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999). Transpirant in 4.0 ligkas, 187 x 351 cm. Minneapolis: Walker Art Center. <[www.tate.org](http://www.tate.org)>

37. David Hockney (1937 -). *Pearblossom Highway 11 – 18<sup>th</sup> April, 1968* (1968). Kromogenetiese druk gemonteer op papier, 198 x 282 cm. California: J. Paul Getty Museum. <[www.getty.com](http://www.getty.com)>
38. Pipilotti Rist (1962 -). *I'm not the girl who misses much* (1986). Enkelkanaalvideo, 4 min. Zürich: Galerie Hauser&Wirth. <[www.qag.qld.gov.au/cinematheque/cinema-resources](http://www.qag.qld.gov.au/cinematheque/cinema-resources)>
39. Pipilotti Rist (1962 -). *Ever is all over* (1997). Video-installasie. Zürich: Galerie Hauser&Wirth. (Rush 2003: 105).
40. Pieter Janssens Elinga (1632 – ca.1682). *Interieur met lessened vrou en bediende* (1655-70). Olie op doek, 100 x 84 cm. Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut. <[www.essentialvermeer.com](http://www.essentialvermeer.com)>
41. Jean-Baptiste-Simon Chardin (1699-1779). *Seepbel* (1735-40). Olie op doek, 61 x 63 cm. Washington, D.C: National Gallery of Art. <[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)>
42. Berni Searle (1964 -). *Mute* (2008). Dubbelkanaal videoprojeksie, 4 min 11 sek. <[www.michaelstevensen.com](http://www.michaelstevensen.com)>
43. Magriet Botha (1985 -). *Groundwork* (2008-9). Videoprojeksie, ongeveer 4 min. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
44. Gerhard Richter (1932 -). *Skedel* (1983). Olie op doek, 90 x 95 cm. Parys: Musée d'art moderne Saint Etienne metropole. <[www.gerhardrichter.com](http://www.gerhardrichter.com)>
45. Gerhard Richter (1932 -). *Kers* (1983). Olie op doek, 95 x 90 cm. Versameling van Lise Spiegel Wilks. <[www.gerhardrichter.com](http://www.gerhardrichter.com)>
46. Magriet Botha (1985 -). *Never gonna fall for modern love* (2008). Reeks van drie fotografiesedrukke, 150 x 100 cm. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
47. Gerhard Richter (1932 -). *Selfportret* (1996). Olie op doek, 51 x 46 cm. <[www.gerhardrichter.com](http://www.gerhardrichter.com)>

## Hoofstuk 1: Inleidende afbakening

Operating at many levels and directions simultaneously demand multiple literacies. These multiple literacies are 'performatives' – encounters in the realm of doing, of pursuing a throughline of action (Schechner 2006: 4).

Die projek konsentreer op die performatiwiteit van metaskilderkuns, performance-kuns en antiteatrale beelding in bepaalde voorstellings, werke en aksies. Die wyse waarop ek met die bogenoemde kunsuitings omgaan is nie beperk asof dit geïsoleerde kunsbewegings is nie, maar is konsepte of kategorieë wat met mekaar vergelyk en geïntegreer word. My oorhoofse navorsingsprojek bestaan uit twee dele; 'n teoretiese verslag en 'n ateljeenavorsing. Die twee afdelings is integrale dele van dieselfde ondersoek waarin my ateljeenavorsing eksperimenteel verloop en die kritiese teoretiese standpunte wat ek ondersoek lei. Performatiwiteit dien as 'n basis vir die bespreking, konstruksie en dekonstruksie van toepaslike voorbeelde, waardeur dit moontlik is om samehangende verwantskappe en vervlegtings tussen performance-kuns, metaskilderkuns en antiteatraliteit te bedink. Die teoretiese sowel as ateljeenavorsing kan gesien word as 'n herwaardering van die idee of betekenis van representasie, soos wat ons dit ken as 'n statiese visualiteit, deur representasie eerder in terme van idees van performatiwiteit te lees of te verstaan.

Die onderlinge verhouding tussen performance-kuns, metaskilderkuns en antiteatraliteit sal ondersoek word, omdat metaskilderkuns die aard van skilderkuns en visuele representasie vertoon. Sekere vrae rondom dié verhoudings word gevra: Hoe kan performance-kuns met aspekte van metaskilderkuns vergelyk word? Kan performance-kuns, ten spyte van teatrale eienskappe, antiteatraal wees wanneer dit vergelyk word met spesifieke metaskilderye, nl. werke wat dialekties geïnterpreteer kan word as teatraal sowel as antiteatraal? Voorbeelde van metaskilderye, performance-kunsaksies, konseptuele fotografiese beelde, video-kuns en stilbeelde uit spesifieke kunsvideo's word betrek in die diskursie omtrent metarepresentatiewe en performatiwiteit.

Deurgaans gebruik ek die Engelse term “performance-kuns” om ’n kunstige vertoning te beskryf, aangesien die Afrikaanse vertaling daarvan meersinnig kan wees en onduidelikheid kan skep. Die Afrikaanse vertaling van hierdie handeling sou behels “kuns-opvoering”, “uitvoerende-kuns” of “vertoonkuns”, maar ter wille van duidelikheid verkies ek “performance-kuns”. In hierdie verslag word die term “performance” (vertoning) nie net verstaan word as teatrale optredes of uitvoerings voor ’n gehoor nie, maar juis in aansluiting by isolerende rituele handeling wat ’n dimensie van representasie en metarepresentasie betrek en aktiveer.

Die verhandeling word in die volgende hoofstukke verdeel: In Hoofstuk 2 word die hooftemas gedefiniër, nl. performance-kuns, metaskilderkuns, teatraliteit en antiteatraliteit. Die terrein van performatiwiteit, “performance” en performance-kuns word omskryf, omdat metaskilderkuns en die dialektiese werking van antiteatraliteit performatiewe eienskappe besit. Performatiwiteit hou in hierdie ondersoek verband met kunswerke wat selfbewustheid suggereer van hul bestaan as imaginêr, of ’n performatiewe handeling wat nie net uitgebeeld word nie, maar wat ook deur wyse van representasie en medium inherent is aan die kunswerk self. Performance-kuns en metaskilderkuns beskik oor verwantskaplike eienskappe, omdat metaskilderkuns ’n bemiddelde vertoning is van die aard van die skilderkuns en ook representasie as ’n visuele beelding. Die kenmerke van metaskilderkuns of metarepresentasies word gebaseer op W.J.T. Mitchell se konseptuele onderskeiding van drie verskillende soorte van metaprente — die prent as ’n refleksie van die produksie van die kunswerk; die prent waarbinne ’n ander prent geherkontekstualiseer word; die prent wat reflekteer op pikaturaliteit deurdat dit binne ’n diskursiewe raamwerk funksioneer.

Die dialektiese werking van teatraliteit en antiteatraliteit wat lopend in die onderskeie hoofstukke voorkom, is gebaseer op Michael Fried se teorie van antiteatrale kuns, nl. wanneer daar ’n algehele identifikasie van die voorgestelde subjek in die skildery is met die rol of aktiwiteit wat voorgestel word. Die dialektiek ontstaan wanneer die kunswerk geslote is, dit voorkom asof die figure in ’n kunswerk nie bewus is van betragters nie en ook nie betragters nodig het om ’n antiteatrale kwaliteit te besit nie, terwyl antiteatraliteit juis verkry word deur die doelbewuste aksie van die kunswerk

wat metafories gesproke sy rug op die betragter draai — soos byvoorbeeld Cornelius Gijsbrechts se *Agterkant van 'n skildery* (Figuur 15) (1670 – 75) wat bespreek word in Hoofstuk 3.

In Hoofstuk 3 word performance-kuns in terme van metaskilderkuns bespreek deurdat daar spesifiek gekonsentreer word op metarepresentele kunswerke. Metaskilderye, performance-kuns en konseptuele kunsfotografie se performatiewe eienskappe en metarepresentatieweiteit word uitgelig en vergelyk. Aandag word veral geskenk aan die kunsmedium as bemiddeling van die dinamiese interaksies tussen kunstenaar en kunswerk, toeskouer en kunswerk, en kunswerk en konteks. *Vanitas*-stilleweschilderye (wat *trompe l'oeil* eienskappe besit) word as meer gespesialiseerde metaskilderye betrek, omdat die *vanitas*-stilleweschilderye gewoonlik selfrefleksief is oor hul funksionering in die wêreld, terwyl hul allegories spreek van verganklikheid en die tervergeefsheid van wêreldgenieting. Selfrefleksiewe en allegoriese kunsfotografie kan die konsepte van metaskilderkuns en performance-kuns aanvul. Die betrokke kunswerke se antiteatrale eienskappe sal deurgaans uitgewys en bespreek word.

Hoofstuk 4 bied 'n bespreking van die moontlike verwantskappe tussen performance-kuns en metaskilderye. Die verwantskappe word gekonseptualiseer in terme van 'n geïnternaliseerde beeldestryd, tydsverloop en ruimtelikheid van beide performance-kuns en metaskilderye. Die beeldestrydkonsep is gebaseer op die idee van “iconoclash” — die gelyktydige optrede van ikonophilia en ikonophobia. Ek wil argumenteer dat metaskilderye en sekere performance-kunswerke 'n geïnternaliseerde konflik impliseer wat dui op metarepresentele en selfverwysende konstruksie en dekonstruksie, verlewending en selfkritiek wat beeldend vergestalt en uitgevoer word. Tyd en ruimtelikheid is 'n verdere verwantskap tussen metaskilderkuns en performance-kuns, aangesien die inherente beeldestryd tyd en ruimte sigbaar maak. Tyd maak ruimte sigbaar, en ruimte kan tyd sigbaar maak. Die geheue of herinnering en die nabeeld dien ook as 'n ruimte- en tydsdimensie waarin 'n metabeeld of 'n vertoning afspeel.

In Hoofstuk 5 word performance-kuns en metarepresentatiewekuns benader deur die wedersydige werking van verdwyning en verskyning. Aangesien teatrale opvoerings nie noodwendige, ooglopende antiteatrale eienskappe besit nie, word dit benader deur die konsep van verdwyning en verskyning as 'n dialektiese verskynsel van antiteatraliteit. Beeldestryd, tyd(elikheid) en ruimtelikheid dien as katalisators vir die verdwyningsprosesse. Verdwyning vind plaas in die korstondige moontlikhede van antiteatrale bewussyn en word gevind in die metarepresentatiewe, performatiewe konstruksie en dekonstruksie, teenwoordigheid en afwesigheid, sigbaarheid en onsigbaarheid wat gelyktydig en wedersydig in 'n voorstelling of vertoning te vinde is.

My ateljeenavorsing hou verband met die teoretiese navorsing deurdat my kunswerke 'n ondersoek van representasies ván representasies is. Op 'n doelbewuste selfbewuste wyse ondersoek ek die wyse waarop performance-kuns en skilderkuns verwant kan wees aan mekaar. In sommige kunswerke verwys ek na ander kunstenaars en gebruik reproduksies van hulle skilderye om verskillende tydsdimensies en verskeie lae van representasie in 'n enkele uitbeelding te verbeeld. In my skeppinge en eksperimente is daar dus altyd 'n allegoriese of metarepresentatiewe verwysing na iets anders as wat sigbaar word. Ek verwys veral na Gustave Courbet se skilderkuns, aangesien ek veral gefassineer is deur Fried se teorie van die dialektiese werking van antiteatraliteit wat daardeur gelees kan word. Ek verwys soms na ballet, omdat ballet altyd reeds 'n vertoning is — ballet as performatiewe representasie word deur konstruksie en/of dekonstruksie as 'n verdere representasie vertolk.

Die hooftema van die verhandeling (performance-kuns in terme van metaskilderkuns en antiteatraliteit) word dus weerspiëel of gevisualiseer in my kuns. Ek is bewus van teenstrydighede en gelyktydige “teenwoordigheid” van verskyning en verdwyning, teatraliteit en antiteatraliteit, sigbaarheid en onsigbaarheid. Op die spoor van metareferensialiteit, beweeg my beelde selfrefleksief deur die verskillende beelddraers van fotografie, video-kuns en skilderkuns en die performatiwiteit van dié mediums word ondersoek. Die gevolg is 'n dinamiese spel tussen die “hier”, “nou” en die verlede, teenwoordigheid en afwesigheid, sowel as stil en bewegende beelde. Die

grense tussen skilderkuns, fotografie en videokuns word wasig gemaak sodat daar 'n konstante verwysing "na iets anders" kan wees.

## Hoofstuk 2: Terreinafbakening van performance-kuns, metaskilderkuns en antiteatraliteit

Die idee van performatiwiteit waarop beide my teoretiese navorsing en ateljeonavorsing gebaseer is, is 'n moeilike definiëerbare terrein, aangesien dit betrekking kan hê op uiteenlopende diskursiewe velde en alledaagse handelinge. Deur die afbakening eerstens van performatiwiteit, "performance" en performance-kuns, kan 'n duideliker begrip gevorm word van die werking en toepaslikheid van performatiwiteit en die ontstaan en invloede op performance-kuns. Verder in die hoofstuk word metaskilderkuns gedefiniër aan die hand van W.J.T. Mitchell se onderskeiding tussen drie soorte van metaprentteorie. Die performatiewe aard van metaprente word beklemtoon wat dit moontlik maak om in Hoofstuk 4 verwantskappe uit te lig tussen spesifieke metaskilderye en performance-kunswerke. Laastens, op grond van Michael Fried se teorieë word teatraliteit en antiteatraliteit gedefiniër. Ek benader die dialektiese werking van 'n antiteatrale kunswerk of vertoning as 'n performatiewe handeling.

Die skryf van en oor die performatiwiteit van kuns word 'n handeling wat in die terrein van "doen" en "wees" verlewendig word. Mieke Bal (1999: 120) stel dit as: "Art performs; so does writing; so does the looking we write about and with." Dit is ook belangrik om te noem, soos wat Peggy Phelan (1996: 148) dit stel, dat wanneer daar oor performance-kuns (wat tydelik is, nie "in die sirkulasie van representasie van representasie kan beweeg nie") geskryf word, dan word die hele vertoning gewysig. Die preservering van performance-kuns (deur die dokumentering of skryf daarvan) is die verandering daarvan:

The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself. (Phelan 1996: 148)

## 2.1 Die kategorie van performatiwiteit, “performance”, en performance-kuns

### 2.1.1 Performatiwiteit

Die konsep van performatiwiteit is begin en ontwikkel deur die taalanalitiese filosoof J.L. Austin, in sy boek *How to do things with words* (1975) (die basiese bron van taalhandelingstudie), wat die term “performatief” gebruik het om bepaalde soort van uitlatings te beskryf, byvoorbeeld “Ek wed jou tien rand dat die perd gaan wen”, of “Ek belowe jou”. Sulke uitlatings is self uitvoerende aksies. Beloftes, weddenskappe, kontrakte, vervloekings, bevele en oordeelsuitsprake is nie beskrywings, konstaterings of verteenwoordiging van aksies nie — dit is performatiewe handeling (Schechner 2006: 123).

Daar is nog verdere onderskeidings te tref tussen die terme “performatief” en “performatiwiteit”. Mike Bal (2001: 110) tref die volgende onderskeiding:

Performance — the unique execution of a work — is of a different order than performativity — that aspect of a word that does what it says. Hence, performance is *not* to performativity what matter is to materiality, the concrete is to the abstract, or the object term is to the theoretical term. Although derived from the same verb, “to perform”, the two words as concepts are not connected.

Die bogenoemde aanhaling sluit aan by Richard Schechner (2006: 123) se onderskeiding en beskrywing van “performatief” as beide werkwoord (dit impliseer dat ’n tipe teatrale aksie of bedryf uitgevoer word) en byvoeglike naamwoord (byvoorbeeld ’n skryfstyl wat performatief is, soos Peggy Phelan (1997: 11-12) beskryf dat “I want this writing to enact the affective force of the performance event again...”). “Performatiwiteit” is volgens Schechner (2006: 123) ’n baie breë term wat eindelose moontlikhede dek in ’n wêreld waar grense oorskrei word en sosiale, politieke, ekonomiese, persoonlike en kunsverwante realiteite die kenmerke van ’n vertoning aanneem.

Dit blyk uit die bogenoemde verskillende tekste aangaande dié moeilike definiëerbare terrein van performatiwiteit, dat herhaling, aanhaling en (volgens Mieke Bal, 2001) herinnering, elementêre handeling is waardeur performatiwiteit kan funksioneer. In Tracy Warr en Amelia Jones se boek, *The artist's body* (2000), word 'n gedeelte van Judith Butler se teks *Bodies that matter* (1993) aangehaal wat die element van herhaling verduidelik:

Performativity is...not a singular 'act', for it is always a reiteration of a norm, or a set of norms, and to the extent that it requires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition. (Warr & Jones 2000: 263)

Iets so eenvoudig en alledaags as byvoorbeeld gender, dra eienskappe van performatiwiteit deurdat die klere wat jy dra, keuse van taalgebruik (wat alles kulturele instellings is), 'n vertoning is van jou identiteit (as Cape Flats "gangster", of as Vrystaatse plaasboer). Maar jy "haal dit aan" by jou tydsgenote of medevolgelinge van 'n identiteit en jy self moet dit ook oor en oor herhaal, sodat jou intensie geslaagd kan wees.

Mieke Bal (2001: 110-121) se gebruik van die term "herinnering" as basis vir die verstaan van performatiwiteit, begin by die verduideliking dat 'n vertoning nie sonder herinnering kan plaasvind nie — selfs improvisasie benodig volgens Bal die memorisering van 'n struktuur wat as begeleiding dien. Maar selfs dan, redeneer Bal, is herinnering 'n herhaalde bepaling en dus performatief. Die analitiese gebruik van die konsep performatiwiteit, vergemaklik volgens Bal die verandering van fokus vanaf die illokusie handeling ('n uitlating) na die perlokusie handeling (die uitvoering).<sup>1</sup> Die verskuiwing vanaf uitlating na uitvoering maak dit moontlik om die terrein van die performatiewe uit te brei vanaf taalgebruik, 'n kategorie van kulturele verskynsels en oorsprong vir performatiewe teorieë, na allerhande verskillende gebeure binne 'n sosiale struktuur, omdat dit gedoen word binne die kulturele domein (Bal 2001: 111).

---

<sup>1</sup> Illokusie en perlokusie is afgeleides van die engelse woord "locution", wat dui op 'n taalhandeling. Illokusie is die performatiewe uitlating — "Ek wed jou tien rand dat die perd gaan wen!" Perlokusie is die uitvoering van die reeds uitgesproke performatief — die tien rand wat hy gewed het, lê nou op die tafel.

Deurdat dié verhandeling die skryf van en oor verskillende metaskilderye, foto's, video-kuns en performance-kuns is, dra Peggy Phelan (1996: 149) se selfbewuste woorde by tot die poging vir verwoording van die performatiewe aard van sekere kunswerke in die verhandeling. Phelan beweer dat binne die taaldomein, deel die performatiewe spraakuitvoering (perlokusie) en die ontologie van 'n vertoning die onvermoë om herhaal of gereproduseer te word. Sy stel dit as:

Being an individual and historical act, a performative utterance cannot be repeated. Each reproduction is a new act performed by someone who is qualified. Otherwise, the reproduction of the performative utterance by someone else necessarily transforms it into a constative utterance. (Phelan 1996: 149)

En dan skryf Phelan die volgende:

Performance's challenge to writing is to discover a way for repeated words [or images, performances, photographs, exhibitions ect.] to become performative utterances, rather than...constative utterances. (Phelan 1996: 149)

Die performatiwiteit in hierdie verhandeling hou verband met kunswerke wat selfbewus is van hulle eie bestaan, of 'n performatiewe handeling wat hulle nie net uitbeeld nie, maar wat ook inherent is van die kunswerk self (deur wyse van representasie maar ook medium). Wat egter belangrik is van 'n performatiewe uitlating, of 'n performatiewe kunswerk, is dat die betekenis van die uitlatings of voorstellings slegs verlewendig, of begryp kan word wanneer dit oorgeneem of getransformeer kan word deur ander sprekers (in die geval ook skrywers), of in Schechner (2006: 125) se woorde, "players".

### 2.1.2 "Performance"

And what is performance? Behaviour heightened, if ever so slightly, and publicly displayed; twice-behaved behaviour. (Schechner 1993:1)

Die postmoderne-era word gekenmerk deur die “performance principle” (Schechner 2006: 129) wat op alle aspekte van die samelewing van toepassing is en waar Jean-Francois Lyotard se argument — dat mag afhanklik is van die optimalisering van vertoning — alledaags toegepas word (Schechner 2006: 129). Enige aksie wat geraam word, gekontekstualiseer kan word, wat voorgestel word of uitgebeeld word, is ’n “performance”.

Sosiale, ekonomiese, politieke, kulturele, persoonlike omstandighede of uitvoerings dra performatiewe eienskappe en dus is die konsep van vertoning en performatiwiteit nie net gebonde tot die verhoog, die kunste en rituele nie. In die inleiding tot die *Performance Studies Series* beskryf Richard Schechner en Brooks McNamara (1982) “performance” (of “vertoning”) as volg:

[Performance] is ethnic and intercultural, historical and ahistorical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is a mode of behaviour, an approach to experience; it is a play, sport, aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more.

### 2.1.3 Performance-kuns

Performance-kuns, teenoor die brëer term “performance”, kan beskryf word as ’n demonstrasie, ’n vertoning, of ’n medium waardeur formele en konseptuele idees verlewendig word (Goldberg 1988: 7). Verskillende terme van performance-kuns behels ook *happenings*, aksiekuns, *body art* en proseskuns. Performance-kuns se belangrikste oorsprong is die ritueel. Daar is talle definisies van wat “ritueel” is, byvoorbeeld Schechner (1995: 228-232) ontleed rituele as strukture met formele kwaliteite en definiëerbare verhoudings, simboliese sisteme met betekenis, performatiewe aksies of prosesse en ervarings. ’n Etologiese definisie van ritueel behels die veduideliking van ordinêre optredes wat getransformeer word in gespesialiseerde opeenvolgings van optredes deur kondensasie, oordrywing, herhaling en ritme en dien spesifieke funksies wat gewoonlik te doen het met paaring, hiërgie of territorialiteit (Schechner 2003: 228). Of ritueel kan gedefiniëer word as kollektiewe herinneringe wat gekodeer word in aksies (Schechner 2006: 52). Volgens die Amerikaanse dramaturg, skrywer en regiseur David Mamet (1994: 132) ontstaan

rituele uitvoerings spontaan by 'n gemeenskap met dieselfde belange en is die ritueel onweerstaanbaar aangesien dit 'n proses van reiniging, genesing en gerusstelling is. 'n Ritueel bevestig die gemeenskaplike belange van 'n gemeenskap en het 'n samebindende funksie.

Kuns en die kunsmaakproses, strek so ver terug as prehistoriese tekeninge, wat moontlik bestaan as gevolg van rituele optredes<sup>2</sup> en in sekere gevalle in kontemporêre kuns word daar direk verwys na die ritueel.<sup>3</sup> Carol Duncan beweer in haar boek, *Civilizing rituals — inside public art museums* (1995: 1-20) dat die kunsmuseum as 'n rituele struktuur funksioneer wat as 'n heiligdom vir die kontemplasie van kunswerke dien. Die museum se afgebakende ruimtes (en die vernaamste kenmerk dat die ruimtes meerendeels leeg is wat ruimte vir meditasie bied) en die rangskikking van die objekte, beligting en argitektoniese detail dien as beide verhoogstel en as draaiboek wat die besoekers aanmoedig en begelei om 'n tipe rituele handeling uit te voer. Die handeling wat uitgelok word deur die museumruimte sal natuurlik nie 'n teatrale spektakel wees nie, maar iets wat stil, alleen deur die besoeker uitgevoer word. Duncan vergelyk dit met iemand wat 'n voorgeskryfde roete volg, 'n narratiewe oproep, 'n gebed herhaal of betrokke is in 'n gestruktureerde ervaring wat gebonde is aan die geskiedenis of betekenis van 'n plek of ruimte. Die uitkoms van ritualistiese ervaringe is gewoonlik transformatief van aard en dit is juis dit wat museums as 'n "rituele terrein" beoog. Duncan stel dit as:

...a ritual experience is thought to have a purpose, an end. It is seen as transformative: it confers or renews identity or purifies or restores order in the self or to the world through sacrifice, ordeal, or enlightenment. The beneficial outcome that museum rituals are supposed to produce can sound very like claims made for traditional, religious rituals. According to [the museums] advocates, museum visitors come away with a sense of enlightenment, or a feeling of having been spiritually nourished or restored. (Duncan 1995: 13)

Die moontlikheid bestaan dat een van die redes vir die ontwikkeling van performance-kuns, is dat dit ontwikkel het as 'n teenreaksie van die ritualiteit van kunsmaak en die

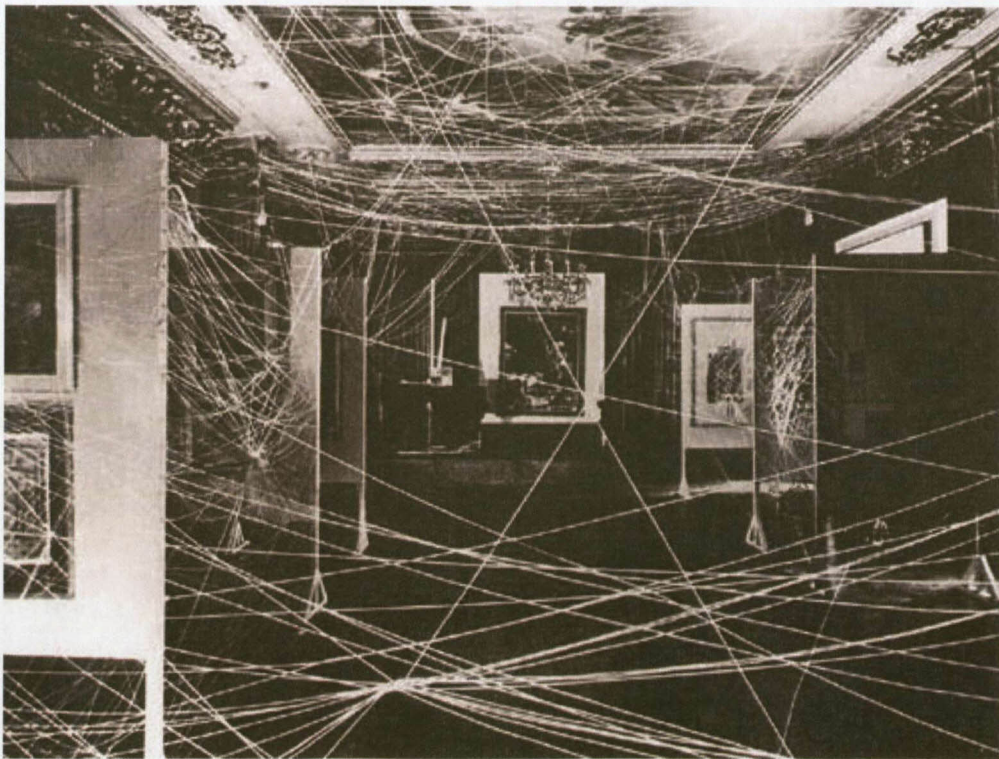
---

<sup>2</sup> Die Santekeninge wat die oudste kunsvorm in Suid-Afrika is, hou 'n direkte verband met rituele optredes bv. "transdansen". Die rituele transformasies, gewoonlik van mens na dier, was performatief aangeteken teen wande van grotte of rotse.

<sup>3</sup> Herman Nitsch se *Orgies-misterie teater* (Figuur 1) inkorporeer ritualistiese opofferings en vernietiging as 'n wyse van (dialektiese) reiniging en katarsis (Warr & Jones 2000: 92).



Figuur 1: Herman Nitsch. *Orgies-misterie teater*, 1984.



Figuur 2: Marcel Duchamp. *Myl van tou*, 1943.

tradisioneel-ritualistiese ervaring van kuns. Die (ritueel gebonde) ruimtes van die museum was dekonstrueer deur “live art”, beginnend by die konseptuele kuns van Marcel Duchamp in sy uitstalling *Myl van tou* (1942) (Figuur 2) waar die galery ruimte ontoeganklik gemaak is deur tou wat heen en weer tussen kunswerke gebind is en dus klem plaas op die funksie van toeskouer en uitstalruimtes. Konseptualisme (wat nie noodwendig sigbaar verbeeld word in ’n kunswerk nie) is ’n performatiewe handeling wat die intellektuele deelname of spel van die betragter ontlok. Dit is wel ironies dat performatiewe vertonings sigself ritualistiese eienskappe besit, terwyl performance-kuns juis die ritueel (van die museum) se grense wou verbreed of afbreek. In ’n sekere mate was performance-kuns ’n uiting aan ’n begeerte van sekere kunstenaars om kuns te maak wat buite die beperkinge van museums en galerye sowel as die kunstenaar se ateljee kan funksioneer. Performance-kuns kan verstaan word as ’n postmodernistiese reaksie, sowel as ’n argaïese terugkeer na ritueel as ’n museum-kritiese handeling.

Buiten die invloede van rituele, het performance-kuns ’n interdisiplinêre aard wat sy oorsprong in skilderkuns, beeldhou, dans, teater, musiek, digkuns, film en videokuns vind. Bewegings, of genres, wat ook performance-kuns beïnvloed het, behels die Futuriste<sup>4</sup>, Dadaïste<sup>5</sup>, Surrealïste<sup>6</sup>, Ekspressionisme<sup>7</sup>, Feminisme<sup>8</sup>, nuwe

---

<sup>4</sup> Futuristiese vertonings was meer gebaseer op manifesto’s en propaganda, as op praktiese uitvoering en produksie. Die publikasie van die eerste Futuristiese manifesto in die koerant, *Le Figaro*, 20 Februarie 1909, deur Filippo Tommaso Marinetti, waarin die konvensionele waardes van die skilderkuns en literêre akademie aangeval word, dui aan op die begin van Futuristiese vertoning-georiënteerde optredes. (Goldberg 1988: 90 – 98)

<sup>5</sup> Dada aktiwiteite, of teateragtige vertonings (1916-1920’s), was gebaseer op, of afhanklik van kuns, gelyktydigheid, en verrassende elemente. Daar is geskryf oor ’n suksesvolle Dada vertoning, dat die vertoning geslaag het in die vestiging van “the circuit of absolute unconsciousness in the audience which forgot the frontiers of education of prejudices, experienced the commotion of the NEW” (Goldberg 1988: 74). (Goldberg 1988: 90 – 98)

<sup>6</sup> Surrealïste het meestal op taal in die teater gekonsentreer, en Goldberg (1988: 96) beskryf die surrealïste se invloed op die ontstaan van performance-kuns soos wat ons dit vandag ken, as “Surrealism had introduced psychological studies into art so that the vast realms of the mind literally became material for new explorations in performance.” (Goldberg 1988: 96)

<sup>7</sup> Der Blaue Reiter was ’n groep ekspressionistiese skilderkunstenaars in Munich, vroeg 1900’s, wat ook bekend was vir hulle ryke ekspressionistiese teatervertonings. (Goldberg 1988: 90 – 98)

<sup>8</sup> Vroueregtebewegings het min of meer dieselfde tyd in die sestigerjare ontstaan as performance-kuns. Op 7 September 1968, het die *Woman’s Liberation Movement* ’n protesaksie geloots teen die Mej. Amerika skoonheidskompetisie in Atlantic City. Die vrouens het op ’n straatteater wyse ’n skaap gekroon, hulself vasgeketting aan ’n groot Mej. Amerika pop en “instruments of female torture” verbrand. In 1970 het vroueregte-aktiviste ook op teatrale wyses geprotesteer teen die lae persentasie van vroue in die Whitney Museum’s Beïnnial in New York. (Goldberg 1988: 90 – 98)

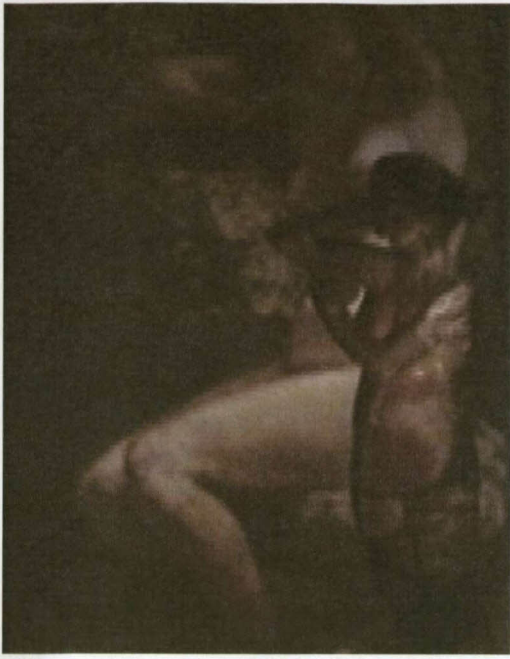
kommunikasietegnologieë<sup>9</sup>, en selfs ook ander resente vorms soos kabaret, die sirkus, sport byeenkomste, marionette, parades en publieke spektakels (Schechner 2006: 15). Performance-kuns, wat sedert die 1970's as 'n kunsmedium erken is, ontstaan uit 'n tradisie vanaf die 1950's waar kunstenaars optredes of openbare byeenkomste gebruik is om konseptuele idees weer te gee. Konseptuelekuns vanaf die 1960's was aan die orde van die dag waar idees belangriker geag was as die produk self. Die begin van performance-kuns word gekenmerk deur 'n ikonoklastiese oorgang<sup>10</sup> van produk na proses en van objek na vertoning (Gamboni 2002: 131). Deur die bevraagtekening van outentisiteit en materialiteit van 'n kunswerk, was preserving van 'n kunswerk ook uitgedaag. Aanvalle teen kuns is nie altyd net teen historiese of nuwe kreatieweskeppings nie, maar die kunswerk se vermoë om nie altyd blywend te kan wees nie, skep 'n ruimte waarin prosesse eerder as produkte erken word (Gamboni 2002: 132). Performance-kuns het dus 'n direkte skakel of oorsprong uit die uitvoerendekunste en word geassosieër met kunsgeoriënteerde optredes wat in publieke ruimtes in die teenwoordigheid van 'n gehoor plaasvind. Sulke optredes behels gewoonlik liggaamlike aksies, choreografie, beligting, klank en dokumentasie en is nie net beperk tot museum of ateljeeruumtes nie, maar kan ook terreinspesifiek wees.

Daar bestaan ook privaat of ateljee-performance-kunswerke waar geen, of slegs 'n geselekteerde groep toeskouers betrokke is. 'n Voorbeeld hiervan is my *Painting Courbet, performing Degas* (2008) (Figuur 3) wat in my ateljee plaasgevind het. Geen (lewende) toeskouers was teenwoordig nie, slegs die videokamera was teenwoordig as meganiese tegnologiese intelligensie (vgl. Wall 1996: 90-93), as 'n stap in die proses van beeldvorming en as 'n kanaal na toekomstige betragters. Die opname van die vertoning is later verwerk as 'n video-kunswerk wat dien as performatiewe spoor van 'n vertoning wat was. Die privaat ateljee-performance kan vergelyk word met die skilderproses wat meestal 'n nadenkende uitvoering deur die kunstenaar alleen in haar/sy ateljee is, waarvan slegs die produk later op uitstalling deur ander gesien word.

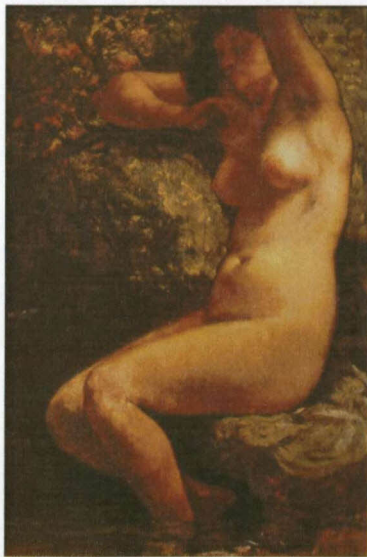
---

<sup>9</sup> Die televisie, internet, virtuele kommunikasievelde is teen die een-en-twintigste eeu 'n integrale deel van die elke dag se lewe, en is nie net belangrik in die opsig dat dit vertonings se tydelikheid verleng en dokumenteer nie, maar ook dat dit deel vorm van die maakproses, aanbieding en ervaring van performance-kuns.

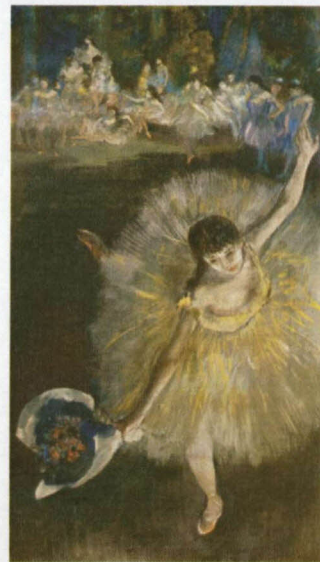
<sup>10</sup> Ikonoklastiese neigings (in die vorm van geïnternaliseerde beeldestryd) van metaskilder-kuns en performance-kuns word in Hoofstuk 4, afdeling 4.1 volledig bespreek.



Figuur 3: Magriet Botha. *Painting Courbet, performing Degas*, 2007-9.



Figuur 4: Gustave Courbet. *Baigneuse*, 1856.



Figuur 5: Edgar Degas. *Einde van 'n arabesque*, 1877.

Die privaat performance-kunswerk behels dat ek terselfdetyd as kunstenaar en model optree en afsonderlik voor twee diaprojekshies van afbeeldings van Gustave Courbet se *Baigneuse* (1865) (Figuur 4) en Degas se *Einde van 'n arabesque* (1877) (Figuur 5) staan. Die vertoning of proses van skilderkuns word deur myself uitgevoer deurdat ek my eie liggaam skilder soos wat Courbet die vroufiguur in sy skildery geskilder het en aan die einde poseer ek soos die ballerina in Degas se skildery.

Die palimpsestagtige uitbeelding van 'n beeld binne/bo-oor 'n ander beeld en die proses waardeur een beeld deur 'n ander beeld gelees word, verleen 'n metapikturale kwaliteit<sup>11</sup> aan *Painting Courbet, performing Degas*. Ek is die skilderproses sowel as die skildery. Die wyse waarop die geprojekteerde lig en kleure oor my liggaam val, die spel van wat voor is en wat agter (my liggaam of die geprojekteerde beeld) is, en gelyktydige distorsie en verlewending wat plaasvind, verlewending die idee van my liggaam as beeld. Die klankbaan van die video-kunswerk as 'n verdere verwerking van die oorspronklike uitvoering, behels dat my stem perlokusionêr, performatief die woorde “Sich selbst in ein Bild verwandeln” (Ek word in 'n beeld verander) herhaal. Die privaat performance-kunswerke is gelyksoortig aan publieke performance-kunswerke, deurdat albei ahang van dokumentasie (hetsy fotografies of video). In die geval van my eie kuns dui die privaat, oftewel ateljee-performance-kunswerk *Painting Courbet, performing Degas*, op die intimiteit van kunsmaakprosesse, antiteatrale absorpsie in kunswerke en die genuanseerde spel waarin beelde oorgedra en getransformeer kan word van een medium na 'n ander.

Ter afsluiting van die afdeling kan performance-kuns beskryf word as 'n herdefinisie van rituele, uitvoerendekunste en beeldendekunste. Deurdat performance-kuns dan 'n performatiewe “tweede” uitvoering (of 'n perlokusie) is en dus 'n metarepresentasie word, kom Gregory Bateson se term “metakommunikasie” — 'n boodskap wat die toeskouer sê dat 'n boodskap van 'n ander aard oorgedra word — (Schechner 2006: 15) goed van toepassing. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Schechner 2006: 3) stel in haar woorde dat die studie van “performance” (in die breedste begrip) en performance-kuns as sigself, die grense tussen media, genres, kunsvorme en kulturele tradisies verdof.

---

<sup>11</sup> Vir die definisie en bespreking van metapiktoraliteit, sien Hoofstuk 2, afdeling 2.2.

Dié ondersoek konsentreer eerder spesifiek op die verwantskappe tussen performance-kuns en metaskilderkuns wat meegebring word deur die ontgrensing van spesifieke kunshandelinge en kunsmediums. Daar is talle voorbeelde waar aspekte van performance-kuns direk verwys na interdisiplinêre verhoudings met skilderkuns, bv. Yves Klein (*Antropometrie van die blou epog*, 1960) (Figuur 6)<sup>12</sup>, Rachel Lachowicz (*Rooi nie blou*, 1992) (Figuur 7)<sup>13</sup> en Jim Dine (*Die glimlaggende werksman*, 1960) (Figuur 8)<sup>14</sup>. Die bogenoemde performance-kunswerke wat direk verwys na die skilderkunsdisipline, wat met ander woorde 'n veelverwysende karakter het, “vertoon” dan skilderkuns. Dit is 'n vertoning van die skilderkuns as 'n vertoning. Sonder om te letterlik te verwys na die interdisiplinêre ooreenkomste met skilderkuns deur middel van die skildermedium, verwys my ateljeenavorsing sowel as my teoretiese ondersoek na meer figuurlike of allegoriese verwantskappe tussen metaskilderkuns en performance-kuns, deur byvoorbeeld idees omtrent geïnternaliseerde beeldestryd, tydelikheid, ruimtelikheid, absorpsie en teatrale verlewendingings.

## 2.2 Metaskilderkuns in die terrein van performatiwiteit

Performance-kuns word in hierdie ondersoek spesifiek vergelyk met metaskilderkuns, omdat metaskilderkuns die aard van skilderkuns en visuele representasie vertoon. Die navorsing, met metarepresentasie as belangrike deurlopende aspek wat die konsepte van performance-kuns en antiteatraliteit verbind, is deel van die teoretiese diskoers wat “metaization”<sup>15</sup> in kontemporêre kuns en media ondersoek. “Metaization”

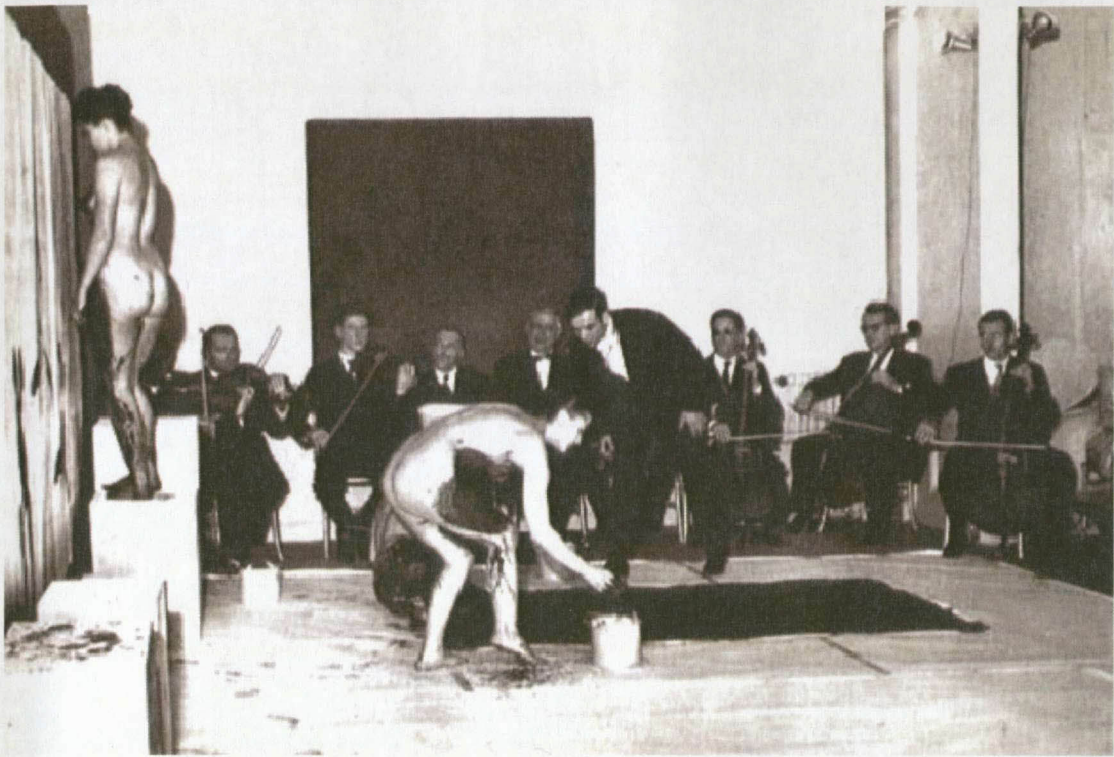
---

<sup>12</sup> Die performance-kunswerk is 'n demonstrasie van die proses van Klein se antropometriese skilderye en behels dat hy (uitgevat in 'n tuxedo en wit das) opdragte gee aan drie vroulike modelle wie se lywe letterlik as kwaste gebruik word, terwyl 'n orkes Klein se *Monotoon Symfonie* uitvoer. Twee modelle spons hul lywe met Klein se kenmerkende blou verf en maak dan liggaamsdrukke teen wit papier teen die muur. Die derde model word bedek in dieselfde blou verf en word dan rond getrek op 'n groot vel wit papier.

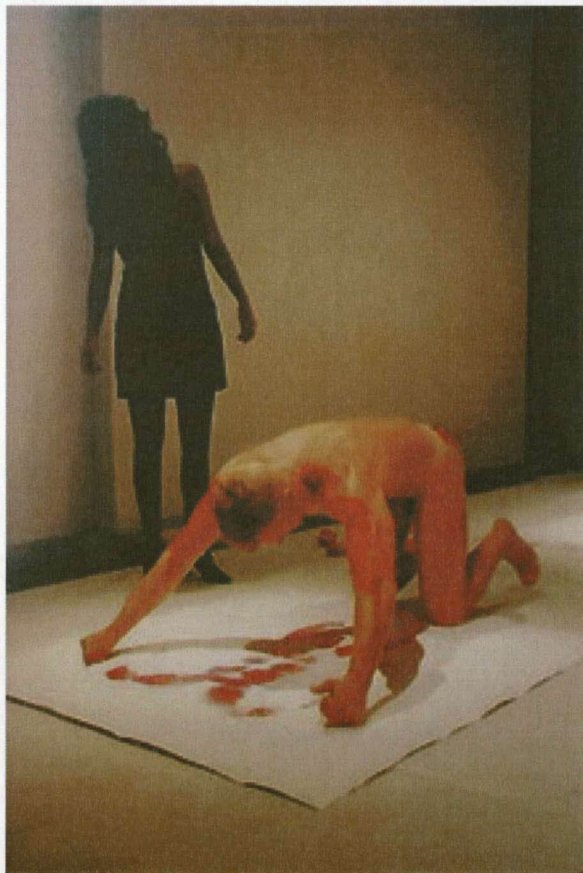
<sup>13</sup> Lachowicz verwys direk na Klein se skilderagtige vertoning, buiten dat sy die rolle die keer omdraai en dus (op 'n feministiese trant) kommentaar lewer op die rol van die manlike kunstenaar en die vroulike naakte model. Lachowicz het die kenmerkende blou verf van Klein vervang met rooi lipstiffie en staan nou in die skoene van die manlike kunstenaar, besig om bevele te gee. Buiten dat sy 'manlike'-kuns as genderspesifieke kuns verwerk, lewer sy ook kommentaar op die parakoks van vroulike skoonheid wat vervaardig word deur die kommersiële kosmetiese bedryf.

<sup>14</sup> Jim Dine se performance-kunswerk word in detail in Hoofstuk 3, afdeling 3.1 behandel.

<sup>15</sup> 'n Beplande internasionale simposium vir 2009, georganiseer deur die Karl-Franzens-Universität Graz, Austria, se fokuspunt is om 'n omvattende synopsis van metaverwysing (“metaization”) te voorsien wat die effekte en motiverings van metarepresentasie en-verwysings in kontemporêre kuns en



Figuur 6: Yves Klein. *Antropometrie van die Blou Epog*, 1960.



Figuur 7: Rachel Lachowicz. *Rooi nie Blou*, 1992.



Figuur 8: Jim Dine. *Die Glimlaggende Werkman*, 1960.

verwys na metarepresentasie in alle media. Vanuit hierdie benadering word metarepresentasie in performance- kuns ondersoek.

Die performatiewe aard van metaskilderkuns kan deur WJT Mitchell se konsepte van metaprente verbeeld word. In *Picture Theory* (1994) onderskei Mitchell tussen drie verskillende metaprente. In die eerste herhaal die prent/beeld sigself: dis is 'n refleksie op die produksie van die kunswerk (Mitchell 1994:14), 'n prent wat sigself verdubbel. Die tipe herhaling word ook genoem *mise-en-abime*. Saul Steinberg se *Die spiraal* (1964) (Figuur 9) uit sy *Nuwe Wêreld* reeks (en ander soortgelyke tekeninge) is 'n voorbeeld van so 'n tipe metaprent. Dié prente vertoon die proses van kunsmaak deurdat dit verwys na hul eie bestaan en ontstaan en aard as tekeninge en word verlewendig in die verbeelding van die toeskouer deurdat dit selfreflektief verwys na die dubbelsinnige ontstaan (en bestaan) van die *Gestalt*. Die performatiewe aard van dié tipe metaprent lê dus in die herhaling, verlewendiging, selfvernietiging, uitwysing van die kunswerk se eie produksie/produktiwiteit of ontrafeling/(self)vernietiging.

Die tweede tipe metaprent behels 'n beeld binne 'n beeld — 'n prent waarbinne 'n ander prent uitgebeeld, geraam, genestel of herkontekstualiseer word (Mitchell 1994: 16). Cornelius Gijsbrechts se *Vanitas-stillewe* (1668) (Figuur 10) is 'n voorbeeld van dié tipe metarefleksiwiteit. Die skildery dien as 'n raamwerk waarbinne 'n ander skildery met 'n *vanitas*-tema uitgebeeld word, sowel as geskilderde portrette van die kunstenaar self. 'n Ander tipe voorbeeld, wat 'n *sitaat* of aanhaling genoem word, is bv. die Amerikaanse skilder Pat Steir se *Die Breugel series* (1980's) (Figuur 11). Die kunswerk behels 'n geskilderde raamwerk waarin fragmente van blomskilderye deur Steir self geskilder word.

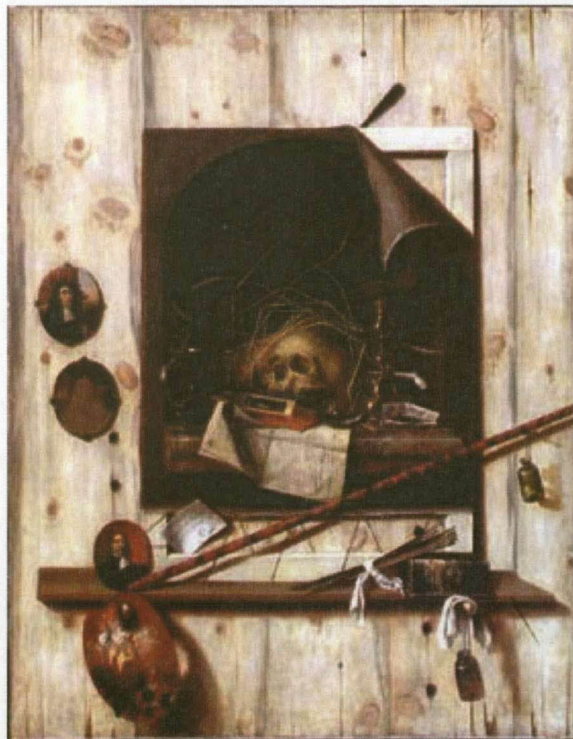
Die derde tipe is beelde wat reflekteer op pikturaliteit as sigself deurdat die prent binne 'n diskursiewe raamwerk funksioneer en kan gesien word as 'n samevatting van die bogenoemde twee tipes metabeelde. Met ander woorde, die voorstelling is 'n vertoning van die aard van prente (Mitchell 1994:16), waarin die proses van

---

media insluit. Die tema vir die spesifieke simposium is *The metareferential turn in contemporary arts*. Vir meer inligting aangaande die simposium, vergelyk die webwerf [http://www.uni-graz.at/angwww/angwww\\_congress.htm](http://www.uni-graz.at/angwww/angwww_congress.htm)



Figuur 9: Saul Steinberg. *Die Spiraal*, 1964.



Figuur 10: Cornelius Gijsbrechts. *Vanitasstillewe*, 1668.

kunsmaak vervleg word met die diskoers waarbinne die beelde beweeg, of waarin die proses van kunsresepsie verryk word in wisselwerking met 'n hermeneutiese diskoers. Die beste verduidelikende voorbeeld is miskien die grafiese druk van Albrecht Dürer, *Kunstenaar teken model* (1525) (Figuur 12). Die grafiese druk was oorspronklik 'n illustrasie in 'n kunsteoretiese teks wat handel oor geometrie en perspektief, maar word ook hedendaags gevind in kritiese feministiese tekste oor die manlike "gaze".<sup>16</sup> Die kunstenaar is besig om die model perspektiwies in verkorting te konstrueer deurdat hy Alberti se Renaissance ontwikkelde begrip van perspektiefteorie toepas. Dit is die verbeelding van die proses van beeldmaak as 'n diskoers wat grens aan filosofiese en wetenskaplike verligte ontleding en analitiese denke. In beide Steir se sitatiese skilderye en Dürer se grafiese druk, verleen 'n roosterpatroon metarepresentatiewe kwaliteite aan die kunswerke, asof dit raamwerke is waardeur objekte, subjekte en beelde gekontekstualiseer word. In terme van die verhandeling dien performatiwiteit as 'n diskursiewe raamwerk waarbinne vrae gevra kan word omtrent die verwantskappe tussen performance-kuns en metaskilderye.

In Walter Benjamin se boek *Understanding Brecht* (1973), word daar gesinspeel op die idee van metarepresentasie en sluit aan by Mitchell se katagorisering van tipes metabeelde. In die geval verwys dit nie direk na beelde nie, maar na die representasie van uitvoerings (hetsy 'n teaterstuk of performance-kuns).

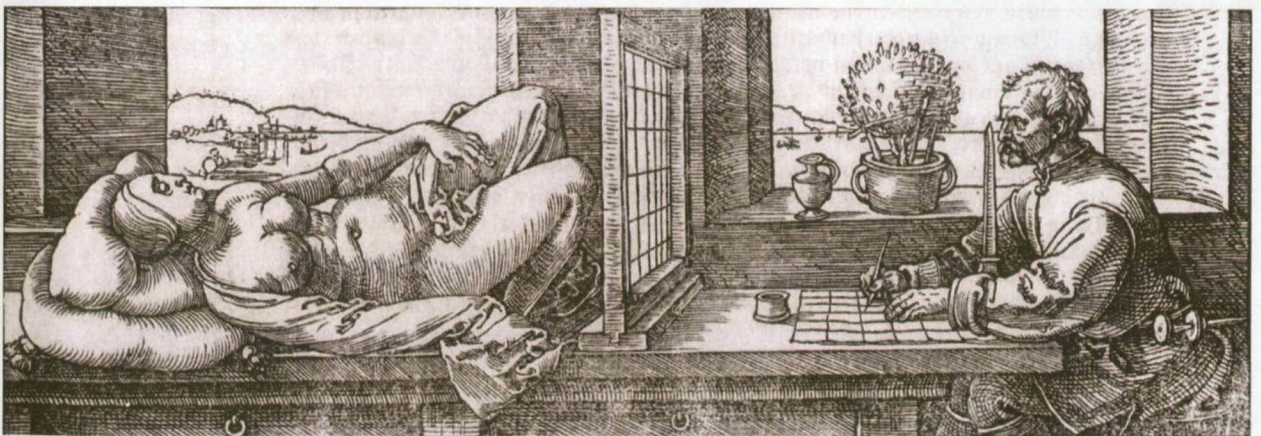
He [Benjamin] finds it [the montage principle] wherever a critical intelligence intervenes to comment upon the representation, in other words where the representation is never complete in itself, but is openly and continually compared with the life represented: where the actors can at any moment stand outside themselves and show themselves to be actors (Benjamin 1973: xiii).

Vir Benjamin is die *montage* die moderne, konstruktiewe, aktiewe, nie-melankoliese vorm van allegorie — die vermoë om ongelyksoortiges te kan konnekteer of saam te flans in 'n manier waarop die toeskouer geskok kan word tot nuwe insigte, herkenings of nuwe begrippe (Benjamin 1973: xiii). Die sintagmatiese aksie is metarepresentatief van aard, deurdat saamgevoegde dele 'n gemonteerde beeld vorm of verwys na 'n nabeeld wat gekonkretiseer word deur die toeskouer.

<sup>16</sup> Byvoorbeeld, J.L. Korner se *The moment of selfportraiture in German Renaissance* (1993: 300 - 302).



Figuur 11: Pat Steir. *Die Breugel Series*, 1980.



Figuur 12: Albrecht Dürer. *Die Kunstenaar Teken Model*, 1525.

Die *montage* beginsel (wat ook met die roosterpatroon in bogenoemde kunswerke vergelyk kan word) kan betrek word met die metaprentkonsep waar verskillende raamwerke van beelde binne mekaar gekonstrueer word (die *mise-en-abime* effek, herkontekstualisering, prente binne pikturaliteits diskoerse). Die gebruik van metarepresentasie (as 'n manier om oor teater opvoerings te skryf) is 'n beduiding dat teatrale opvoerings (net soos kunswerke) komplekse raamwerke het waarbinne dit funksioneer, vorm en betekenis kan aanneem. Een raamwerk, of een vlak van representasie, funksioneer op so 'n wyse dat daar ruimtes is waarin vergelykings en verwysings na ander representatiewe vorms moontlik is. Daar is dan ook altyd dialektiese wisselwerkinge tussen die raamwerke, bv. Steinberg se *Die spiraal* (Figuur 9) wat óf kan verwys na die werk se eie outentieke produktiwiteit, óf na die kunstenaar se verdwyning deur representatiewe verbeelding.<sup>17</sup>

Eenvoudig gestel kan die stelling gemaak word dat metarepresentasie performatief is deurdat dit selfrefleksief is of wat representasie tematiseer en sluit aan by Schechner (2006: 28) se beskrywing van “to perform” as “being, doing, showing doing” en “explaining doing.”

### 2.3 Die dialektiek van teatraliteit en antiteatraliteit

'n Algemene stelling kan gemaak word dat alle kunswerke teatraal is; dit is objekte wat gemaak is met die idee om gesien of ten toon gestel te word en dan interaktief verkeer met betragters met verskeie sosiale, politiese en kulturele agtergronde. Dit geld ook vir performance-kuns (as reaksie teen die outonome, geslote kunswerk is); dit is teatrale opvoerings gedoen vir 'n gehoor, of in ruimtes wat aandag van 'n gehoor of verbygangers vereis. Selfs wanneer performance-kuns in 'n privaatruimte uitgevoer word, word die performatiewe dokumentasie van die gebeure deel van die publieke sfeer. Die beeld is 'n gerigte, dinamiese verskynsel waarin die kunstenaar iets projekteer soos wat hy/sy dink die betragter dit sal wil ontvang en die betragter lees of vergader die betekenis — met die gevolg dat interaksies op 'n teatrale vlak plaasvind.

---

<sup>17</sup> Die verdwyning van die kunstenaar of die kunswerk deur metarepresentatiewe verbeelding is 'n sleutelbegrip wat in Hoofstuk 5 uitgebrei word.

Maar Michael Fried het reeds in verskeie tekste<sup>18</sup> aangedui dat skilderye (ten spyte van hul teatrale aspek) antiteatraal kan wees. Antiteatrale skilderye kan dan moontlik gelees word as metaskilderye (weens die dialektiese aksie wat deur die skildery uitgevoer word om sodoende aktief antiteatraal te kan wees). Die verband wat tussen performance-kuns en metaskilderye uitgewys word, sal daarop dui dat daar 'n verband is tussen performance-kuns en antiteatraliteit.<sup>19</sup>

Antiteatraliteit word deur Robert Pippin (2005: 578) beskryf (met verwysing na Michael Fried (1980) se teorie oor teatraliteit en absorpsie of antiteatraliteit) as 'n skynbare algehele identifikasie van die subjek in die skildery met die rol of aktiwiteit wat voorgestel is, soveel dat die subjek heeltemal geabsorbeerd voorkom, selfvergetend, asof in 'n wêreld van sy/haar eie. Die subjekte in 'n antiteatrale kunswerk besit 'n "presentness", 'n volmaakte toestand van oneindigende teenwoordigheid; dit kom kontemplatief voor, asof dit bewussyn sonder 'n liggaam is. Jeff Wall verwys na Fried se beskrywing van antiteatraliteit in 'n onderhoud met Martin Schwander in 1994 as subjekte wat nie bewus is van die konstruksie van die prent en die nodige aanwesigheid van die toeskouer nie. Wall beskryf dit as volg:

In absorptive pictures, we are looking at figures who appear not to be 'acting out' their world, only 'being in' it. Both, of course, are modes of performance (Fried 2007: 495).

Teatraliteit word verwoord as die voorgestelde subjek wat, op 'n konvensionele wyse, 'n handeling verrig wat gekontroleerd en gerig word deur die antisipasie van wat die toeskouer sal verwag, byvoorbeeld wanneer figure in 'n skildery klassieke posisies inneem wat geassosieër word met heroïek en getrouheid (Pippin 2005: 578), soos byvoorbeeld Theodore Gericault se skildery *Die vlot van Medusa* (1819) (Figuur 13). Van die figure in die skildery se koppe is agteroor gegooi, hande word gespanne uitgestrek, liggame lê verwronge oor die vlot versprei en die komposisie is suksesvol konvensioneel piramidies. Dit is 'n tipiese, geposeerde teatrale uitbeelding waarin 'n

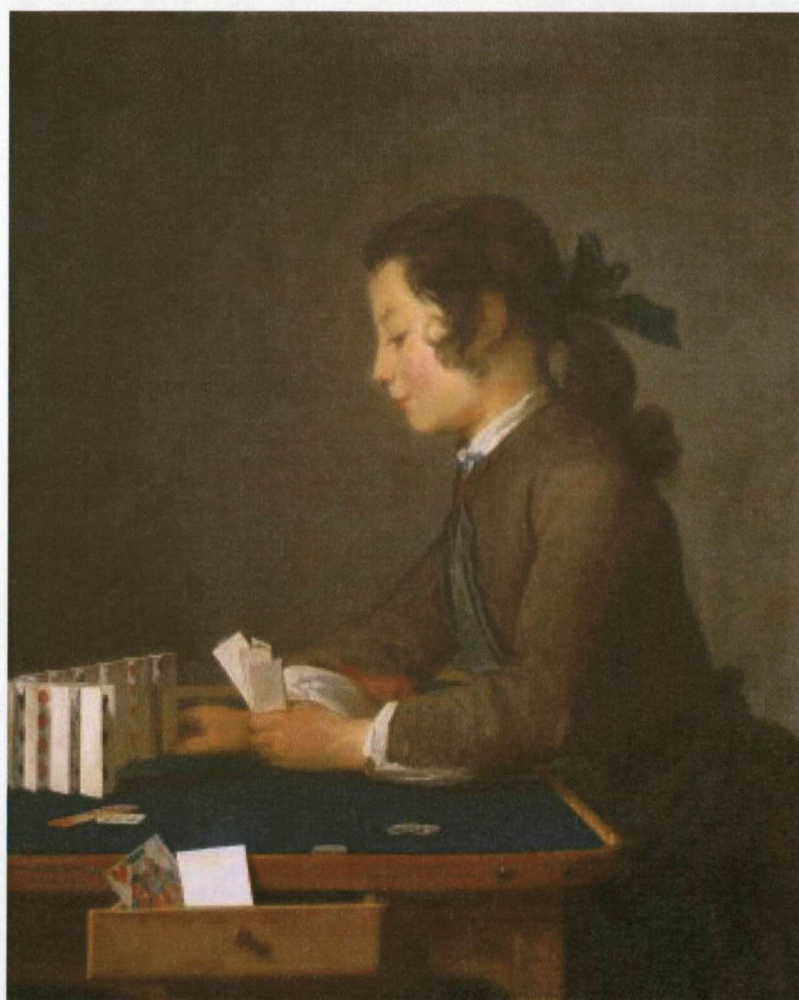
---

<sup>18</sup> Byvoorbeeld, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot* (1980) en sy artikel "Art and objecthood" (1967).

<sup>19</sup> Alhoewel antiteatraliteit deurlopend 'n faktor is in die verhandeling se verskeie hoofstukke, word performance-kuns in terme van antiteatraliteit meer spesifiek in Hoofstuk 4 behandel.



Figuur 13: Theodore Gericault. *Die Vlot van die Medusa*, 1819.



Figuur 14: Jean-Baptiste-Siméon Chardin. *Die Kaartkasteel*, ca. 1737.

gunstelingtema van die romantiese era — mense wat hulpeloos te staan kom teenoor die sublieme krag van die natuur — uitgebeeld word.<sup>20</sup>

Die antiteatrale ervaring moet so ontlok word, dat die kunstenaar doelbewus die suggestie probeer vermy dat die subjekte in die skildery selfbewus voorkom asof hulle bewus is dat hulle onder die “gaze” van betragters optree, en dus ’n vertoning is vir ander. Vir ’n antiteatrale ervaring, moet die verhouding tussen die betragter van ’n skildery en die skildery nie teatraal wees nie, met ander woorde dit moet nie voorkom asof die skildery hoofsaaklik gemaak is vir betragters nie. Die subjek in die skildery moet die betragter eerder vermy, ignoreer, ruimtelik verplaas, of selfs intrek, inkorporeer of absorbeer in die aktiwiteit van die voorgestelde subjek, sodat dit antiteatraal kan voorkom (Pippin 2005: 279). Die dialektiek ontstaan wanneer dit voorkom asof die kunswerk nie bewus is van betragters nie en ook nie betragters nodig het om ’n antiteatrale kwaliteit te besit nie, terwyl antiteatraliteit juis verkry word deur die doelbewuste aksie van die kunswerk wat metafories gesproke sy rug op die betragter draai.

Die heen-en-weer skakeling binne die dialektiese spel suggereer dat daar ’n vertoning geskied — die kunswerk wil nie voor die betragter vertoon nie, maar doen dit juis deurdat dit die betragter ignoreer, of in ag neem, asof die kunswerk in ’n wêreld van sy eie is, weg van die “gaze” van die toeskouer. So ’n antiteatrale kunswerk kan dan as ’n metaskildery beskou word omdat dit selfrefleksief is en na skilderkuns se eie bestaan verwys. Die karakter van die kunswerk is selfverwysend van aard. En soos reeds bespreek, is metaskilderye performatief en dus is antiteatrale skilderye performatief.

---

<sup>20</sup> Gericault se *Vlot van die Medusa* word egter deur Michael Fried (1990: 29-32) as dialekties antiteatraal gelees. Hy suggereer dat die absorpsie van die figure in die skildery wat met moeite strek om gesien te word deur ’n aankomende skip, word beklemtoon deur die aakligheid van hul situasie en swak fisiese kondisie. Maar die figure word ook meestal van agteraf gesien wat hul absorpsie en moontlike onbewustheid van die teenwoordigheid van die betragter van die skildery versterk. Verder suggereer Fried dan dat die figure op die vlot teatraal strewe om gesien te word deur die (baie ver) aankomende skip, asof dit hul redding moet wees van om gesien te word deur ons, die betragters: asof die betragter se teenwoordigheid voor die skildery die oorsaak van die figure se wanhopige pleidooi op redding is, of anders gestel, dit is asof die konvensionele idee dat skilderye gemaak is om gesien te word, dreig om die figure se leiding teatraal te maak.

Michael Fried (1980: 48-49) se bespreking van Jean-Baptiste-Siméon Chardin se skildery, *Die kaartkasteel*, (ca. 1737) (Figuur 14) is 'n uitstekende voorbeeld van die beskrywing van die dialektiese werking in antiteatrale skilderye. Die beskrywing verloop as volg:

By virtue of fronting the beholder and what is more opening toward him, the drawer serves to enforce a distinction between the beholder's point of view and perception of the scene as a whole and the quite different point of view and limited, exclusive focus of the youth balancing the cards. There is even a sense in which the contrast between the two cards — one facing the beholder, the other blankly turned away from him — may be seen as an epitome of the contrast between the surface of the painting, which of course faces the beholder, and the absorption of the youth in his delicate undertaking, a state of mind that is essentially inward, concentrated, closed. (Fried 1980: 28-49)

Die prosesse van performatiwiteit, ontkoppeling en terugkoppeling, transformasie, verwysing en die vergelyking van een kunsvorm met 'n ander, met die oog op die antiteatrale uitsluiting of aktivering van toeskouers, dra die kenmerke van rituele handeling. Die proses wat afspeel wanneer kuns gemaak en ontvang word — beide skilderkuns en performance-kuns — kan beskou word as rituele wat begin by die geïsoleerde ateljee van kunstenaars en verder geneem word na publieke sferes waar kuns ervaar word deur verskeie betragters, kunskritici en later oor geskryf kan word deur kunshistorici. Die antiteatrale bestaan en ervaring van kunswerke hou verband met rituele wat lei tot transendentale ervarings en hang af van die betragter se deelname of verlewending daarvan.

### Hoofstuk 3: Performance-kuns in terme van metaskilderkuns

Die doel van die hoofstuk is om performance-kuns en metaskilderkuns te vergelyk en te bespreek in terme van die performatiwiteit van beelde en medium, en die aktivering van oppervlaktes deur die toedoen van die kunstenaar (as beide skepper en model) en toeskouer. Die konsep van antiteatraliteit in metarepresentasie, kom as 'n onderliggende leitmotief voor. Die antiteatrale aspekte wat 'n element is van spesifieke metaskilderye, kan moontlike ooreenkomste toon met performance-kuns.

Die hoofstuk is onderverdeel in metarepresentasie (die kunsmedium as bemiddeling van die dinamiese interaksies tussen kunstenaar en kunswerk, toeskouer en kunswerk); *vanitas*-stilleweschilderkuns (die selfbewuste *vanitas*-stillewe se emblematiese, allegoriese aard word op 'n metarepresentele wyse bespreek); en fotografie. Die belangrikste karakter van die gekose kunswerke is die feit dat hulle almal op 'n performatiewe wyse selfbewus is, en dus aan Mitchell se teorie van die selfverwysende metabeeld (soos in Hoofstuk 2 beskryf) wat die proses van kunsmaak vertoon, voldoen. Aandag word gegee aan die dialektiese werking van konstruksie en dekonstruksie, teenwoordigheid en afwesigheid, sigbaarheid en onsigbaarheid, teatraliteit en antiteatraliteit.

#### 3.1 Die metarepresentasie

Deurdat die klem geplaas word op die performatiwiteit van verskeie lae van representasie en oppervlaktes in die werk van Cornelius Nobertus Gijsbrechts, Jim Dine en een van my eie kunswerke, word die selfverwysende eienskappe wat ontstaan uit die verhouding tussen beeld en medium uitgelig. Metarepresentasies kan moontlik gesien word as 'n vertoning oor wat beelde is en performatiewe vertonings kan moontlik selfrefleksief wees oor wat representasie is.

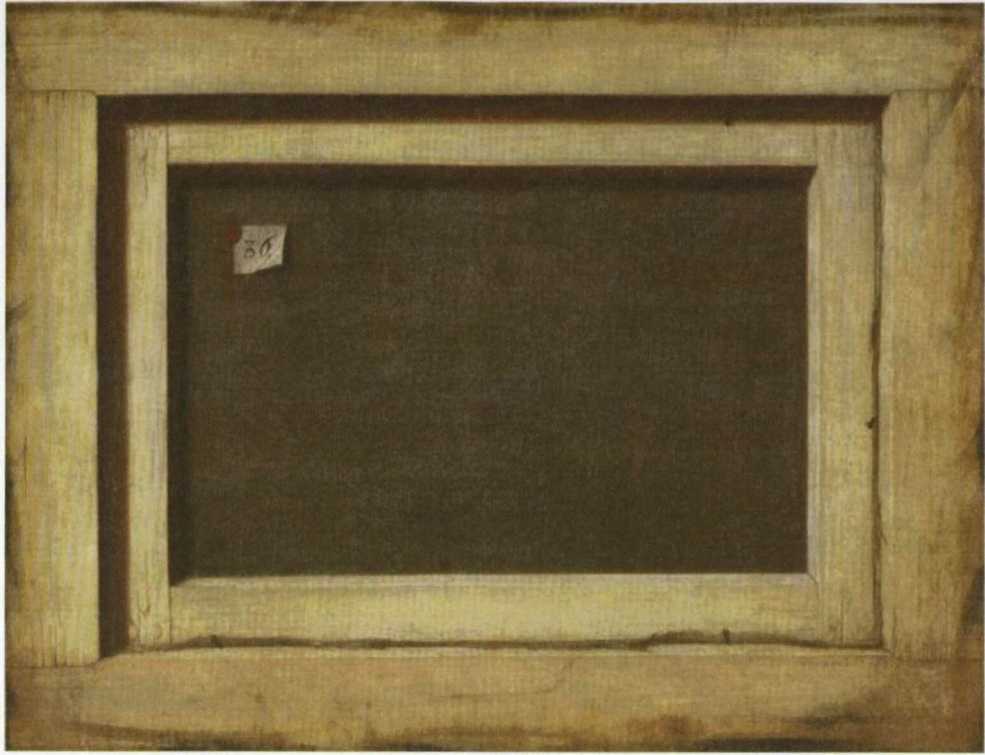
Gijsbrechts se metaskildery *Agterkant van 'n skildery* (ca. 1670-5) (Figuur 15), is 'n voorstelling van 'n omgekeerde skildery, geskilder in *trompe l'oeil*<sup>21</sup> styl. Gijsbrechts se skildery kan gelees word as die uitbeelding van representasie – die onderwerp van die skildery is 'n skildery as objek (Stoichita 1997: 276-279). Waarna die betragter kyk, is die realistiese geskilderde agterkant van 'n skilderdoek wat op 'n strekraam gemonteer is. Deurdat die spykers, lasplekke in die houtraam, skaduwees, die tekstuur van die doek en 'n klein papiertjie met die nommer 36 op, lewensgetrou weergegee word op 'n *trompe l'oeil* wyse, word die betragter betrek in 'n spel van desillusie – die betragter is wel bewus van die feit dat dit slegs 'n skildery van die agterkant van 'n skildery is, maar gee toe en neem deel aan die spel waar die betragter (uit vrye wil) gefnuik word om te dink dat dit 'n skildery is wat werklik met sy rug na hom/haar gekeer is. Deur die spel van die kunstenaar wat die betragter betrokke maak by die realisasie (en dus verlewending) van 'n skildery, skep die skildery 'n verdere bewussyn omtrent ditself deurdat die betragter die idee van 'n gerepresenteerde beeld sien en verstaan (en dus verkry dit 'n metabeeld karakter).

Norman Bryson (1990: 143) beweer dat daar binne Gijsbrechts se metaskildery (*Agterkant van 'n skildery*), 'n eliminasië plaasvind van die organiserende beginsels wat skilderye gewoonlik op die visuele veld oplê. Hanneke Grootenboer (2005: 146) verwys na Victor Stoichita se analise van *Agterkant van 'n skildery* waarin Stoichita suggereer dat binne die konteks van *vanitas*-stilleweschilderye, bied Gijsbrechts die *vanitas*-paradoks aan as 'n konflik van vlakke van representasie. Deurdat die skildery sigself voorstel, op 'n dialektiese wyse na sy eie bestaan verwys (dit funksioneer as 'n beeld, maar verberg en herhaal sy eie bestaan deur te verwys na dit wat nie gerepresenteer word nie), sluit die skildery aan by Mitchell se teorie van metaprente.

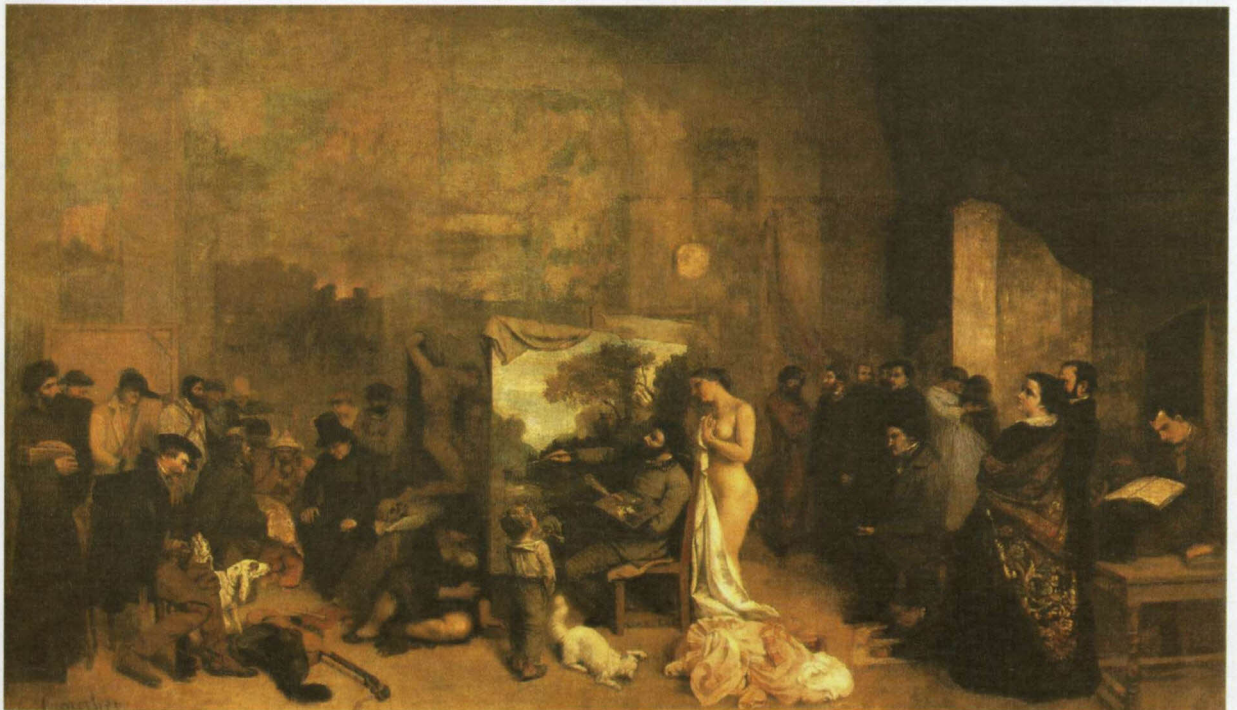
Die selfrefleksiwiteit van *Agterkant van 'n skildery*, is deel van 'n skildertradisie in metarepresentasies waar die skilderdoek as objek en as stut of ondersteuning van die beeld getematiseer word (Stoichita 1997; 278).<sup>22</sup> In, byvoorbeeld, Gustave Courbet se *Die kunstenaar se ateljee*, (1855) (Figuur 16), lyk dit asof die boonste gedeelte van

<sup>21</sup> *Trompe l'oeil* skilderye beeld objekte uit wat so realisties geskilder is, dat dit die oog van die toeskouer fnuik om te glo dat dit die ware objek is.

<sup>22</sup> Meer kontemporêre voorbeelde van waar die skilderdoek as objek, as stut en as die voorstelling gebruik word, is onder andere Richard Jackson se *Untitled (Stacked painting)* (1989); Timm Ulrichs se *Prent van 'n agterkant van 'n prent* (1961-1968); en Ger van Elk se *Pressure sandwich* (1991).



Figuur 15: Cornelius Nobertus Gijsbrechts. *Agterkant van 'n skildery*, ca 1670-75.



Figuur 16: Gustave Courbet. *Die kunstenaar se ateljee*, 1855.

die skilderdoek, die agtergrond, net halfpad geskilder is en nooit voltooid was nie. Die uitgebeelde muur in die kunstenaar se ateljee is behang met skilderye wat spookagtig voorkom en waardeur die “deurskynende skelette die tekstuur van die doek sigbaar maak” (Nochlin 1988: 25). Die “onvoltooide” doek waarvan die tekstuur so duidelik sigbaar is, skep ’n afstand in tyd (waar dit verwys na ’n historiese verlede van skilderkuns en na Courbet se eie kunstenaarslewe) waarin daar moontlikhede is vir imaginêre interpretasies. Net soos Gijstbrechts se metarepresentatiewe skildery van ’n skildery, dui *Die kunstenaar se ateljee* ook op die materialiteit van skilderye — ’n verwysing na die skildery se eie bestaan, ontstaan en verganklikheid. In *Die kunstenaar se ateljee* is daar in die linkerkant ’n skildery wat se agterkant na die toeskouer gekeer is. Dié omgedraaide skildery versterk die metarepresentatiewe aard van Courbet se skildery, aangesien dit selfreflekerend is omtrent die ontstaan en proses van skilderkuns. Die weggekeerde skilderdoek word hier as objek en as stut of ondersteuning van die beeld getematiseer.

As aanduiding van die metarepresentatiewe aard wat as ’n element voorkom in sekere performance-kunswerke, vergelyk ek Jim Dine se performance-kuns, *Die glimlaggende werksman*, (1960) (Figuur 8), met Gijstbrechts se *Agterkant van ’n skildery* met die oog op die kunswerke se selfverwysende eienskappe as metarepresenteel. Dine se vertoning van twee en dertig sekondes behels dat hy in ’n donker vertrek instap, geklee in ’n vloerlengte jurk. Sy gesig is rooi geverf met hoë wenkbroue en ’n glimlag wat ver verby sy mondhoeke strek. ’n Groot skilderoppervlakte is gespan wat klaar met wit verf voorberei is en afdrucke van sy linkerhand is aan beide kante. Hy begin dadelik met blou verf die woorde *I LOVE* skilder en dan met oranje verf *WHAT I'M*. Dan gryp hy die rooi verf en drink dit. In oranje skilder hy die res van die sin, *DOING HELP*. Die res van die oranje en blou verf gooi hy oor homself uit en duik dan deur die geverfde oppervlakte (Stiles 2003: 77).

Dine verwys na die skilderproses, sowel as sy eie obsessie om kreatief te verkeer, deur die woorde *I LOVE WHAT I'M DOING HELP* as deel van die performance-kunswerk te skilder. Die uitvoering kan na verwys word as ’n representasie van die beliggaming van ’n skildery (net soos wat ek ook is in *Painting Courbet, performing Degas* (Figuur 3)) — Dine is die skilderproses sowel as ’n skildery, omdat hy

gedurende die vertoning “verf” drink (eintlik is dit net tamatiesap) en, soos wat Kristine Stiles (2003 : 78) dit stel, word verf en beeld vereenig in Dine se liggaam as ’n kontinuum van oppervlaktes en “receptacles”. Wat ook in ag geneem moet word, is dat ons vandag slegs na die foto’s, of afdrukke van foto’s van die oorspronklike vertoning kan kyk. Die foto is nou die representasie van ’n gebeurtenis wat in 1960 afgespeel het, en binne die medium speel ’n vertoning af wat pikaresk van aard is — ’n spottende handeling wat grens aan die spektakel van sirkus en *showbusiness*. Die hele begrip van Dine se vertoning word metarepresenteel, want deur die medium van ’n performatiewe fotografiese spoor van die uitvoering, konstrueer ons ons eie imaginêre beeld van die werklike, onbestaanbare en onherhaalbare (vgl. Phelan 1996: 146) vertoning.

Die eerste vergelyking wat getref kan word tussen Gijsbrechts en Dine se representasies, is dat daar in albei kunswerke ’n dialektiese voor- en agterkant ter sprake is. Soos reeds genoem is Gijsbrechts se voorkant van die representasie die agterkant van ’n skildery. Dine se handeling om deur die skildery te duik, skep die idee van ’n teenwoordigheid van ’n voor- en agterkant, ’n (be)vestiging van die kunstenaar se teenwoordigheid aan albei kante van die oppervlakte. Die handeling om die verf te drink, kom egter nader aan die dialektiek van voor en agter, binne en buite, sigbaarheid en onsigbaarheid, deurdat die medium wat deel is van die buite/voorkant van ’n representasie, ingesluk word en die binne/agterkant van die representasie sigbaar maak en die kunstenaar se liggaam ’n voorstelling word binne die konteks van die representasie van die vertoning. Die gelyktydige voortstelling van binne, buite, voor en agter word ook vervleg in *Painting Courbet, performing Degas* (Figuur 3). Verder kan daar geredeneer word dat teatraliteit geles kan word in terme van die voorkant, buitekant en sigbaarheid van die uitvoerings en antiteatraliteit kan geïnterpreteer word as die agterkant, binnekant en onsigbaarheid van die verbeeldings.

Dine se gelyktydige uitbeelding, konstruksie en dekonstruksie van ’n skildery in ’n enkele vertoning, aktiveer die skilderoppervlakte self — die handeling aktiveer die skilderoppervlakte. Dit suggereer ’n volgende vergelyking tussen Gijsbrechts en Dine. Gijsbrechts se *trompe l’oeil* skildery suggereer dat die leegheid van (of op) die doek, die representasie van die afwesigheid van ’n beeld is (Stoichita 1997 : 279). In

Dine se performance-kuns is die doek met rowwe kwashale in wit geverf, asof dit die onderlaag van 'n skildery is wat nog geskilder moet word. In die leegheid van die wit doek is daar 'n selfrefleksiewe beginsel wat deur die kunstenaar se teenwoordigheid en skilderaksie van die woorde *I LOVE WHAT I'M DOING HELP* beliggaam word. Die vertoning word metarepresentatief omdat die doek met woorde op verwys na sy eie konstruksie en omdat die objek van die vertoning beide skildery en kunstenaar is.

In my ateljeenavorsing ondersoek en eksperimenteer ek met die verskeie maniere waarop medium performatief kan wees. Gijsbrechts se skildery en Dine se performance-kunswerk kan met 'n reeks metarepresentatiewe foto's, genaamd *Painting politics* (2008) (Figuur 17) vergelyk word. Die foto's is stilbeelde van 'n privaat-performance wat in my ateljee afgespeel het en behels dat ek geblinddoek voel-voel bo-oor 'n vooraf geskilderde doek skilder. Die blinddoek word juis gebruik as (letterlike) beliggaaming van antiteatraliteit — die blinde geabsorbeerde afsluiting ('n teenwoordige afwesigheid) van myself as kunstenaar dra by tot die obskure distorsies van tyd en ruimte. Spiëls, lig en 'n stillewe van skilderaparaat in die voorgrond speel 'n belangrike rol in die foto's aangesien dit verskillende representatiewe lae skep. Die foto's dra die eienskappe van 'n metabeeld omdat daar 'n verplasing van die ruimte van die geabsorbeerde kunstenaar, die betragter, sowel as binne die fisiese fotografiese beeld is. Die ruimtelike verplasings veroorsaak dat daar verskillende raamwerke van beelde op 'n kubustiese wyse in mekaar gesien word. Die metabeeldkarakter word verder versterk deur die verplasende spel van materiaal — die verskuiwing van die beeld van 'n uitvoering wat reflekteer in 'n spiël, na videomateriaal en dan na die stillewe kwaliteit van 'n foto. 'n Reeks beelde word in 'n enkele beeld ervaar. Binne die raamwerk van die eindproduk as foto, kan die toeskouer bewus word van die komplekse verwysende materiaal wat 'n refleksie is van beeldmakery, 'n herkontekstualisering van beelde en betekenis wat in verskillende mediums afspeel.

Soos wat in Dine en Gijsbrechts se werk voorkom, is daar in *Painting politics* 'n dialektiese voor-en agterkant van die beeld. Die beelde word gekonstrueer maar selfbewus weer gedekonstrueer deur hul eie werking of selfverwysende aard waardeur die beeldingsprosesse ontbloot word. Dié selfbewuste bewussyn van die drie onderskeie bespreekte kunswerke wat oor die aard van kunswerke handel, is duidelik



Figuur 17: Magriet Botha. *Painting politics*, 2008-9.

metarepresentatief van aard. Die metarepresentatieweit word vertoon deur die kunsmidiums waardeur interaksies tussen kunstenaar en kunswerk, toeskouer en kunswerk bevorder word.

### 3.2 Die *vanitas*-stilleweschildery as metaskildery

He said that the light of the world was in men's eyes only, for the world itself moved in eternal darkness and darkness was its true nature and true condition and that in this darkness it turned with perfect cohesion in all its parts but that there was naught there to see. He said that the world was centered to its core and secret and black beyond men's imagination and that its nature did not reside in what can be seen or not seen.

[B]ecause what can be touched falls into dust, there can be no mistaking these things for the real. At best they are only tracings of where the real has been. Perhaps they are not even that. Perhaps they are no more than obstacles to be negotiated in the ultimate sightlessness of the world. (Cormac McCarthy 2002: 595, 606)

In die afdeling word metaskilder-kuns spesifiek deur die *vanitas*-stilleweschilder-kuns bespreek, want dié skilderye is juis bewus oor hul eie kortstondige aardse bestaan as objekte van die wêreld. (Die bewustheid en selfrefleksiwiteit omtrent kortstondigheid word verwantskaplik vergelyk met performance-kuns.) Maar meer as net dit, soos wat Hanneke Grootenboer (2005: 137) dit bekryf, is *vanitas*-stilleweschilderye 'n allegorie van allegorie, met ander woorde, dit is 'n beeld binne die diskoers van allegoriese beelde en sluit dus aan by metarepresentatiewe beelde. 'n Verderde ondersoek in die *vanitas*-genre, sal toon dat dit (as gevolg van *vanitas*-stilleweschilderye se metabeeldkarakter) performatiewe eienskappe dra, wat 'n verdere konneksie vorm tussen performance-kuns en metaskilder-kuns.

*Vanitas*-voorstellings spreek van die sinloosheid en tevergeefsheid van die wêreldse lewe, materialistiese goedere en sintuiglike of liggaamlike genot. In die bogenoemde aanhaling verwys die Amerikaanse skrywer Cormac McCarthy onderskeidelik na donkerte (die ewigheid van nietigheid) wat die ware natuur van die wêreld is, en na die stoflikheid van materiële objekte. Dié twee komponente vorm die basis van *vanitas*-stilleweschilderye. Die uitbeelding van 'n materialistiese lewe en die retoriese

waarskuwing daarteen, word deur paradoks geskep. Gijsbrechts se *Agterkant van 'n skildery* (Figuur 15), soos bespreek in afdeling 3.1, ontbloom 'n gelyktydige leegheid en tasbaarheid wat die skildery as 'n *vanitas*-beeld voorstel. Deur Stoichita (1997: 279) aan te haal kan daar geredeneer word dat die paradoks in Gijsbrechts se metaskildery behels dat die niksheid van die beeld *is* die representasie van die afwesigheid van die beeld. Die "leegheid" in die skildery is wel 'n volheid, aangesien afwesigheid 'n teenwoordigheid is.

Allegorie (wat die grondslag is van *vanitas*-stilleweschilderye) kan moontlik in die ondersoek gesien word as 'n teoretiese wyse om na metarepresentasie te verwys. 'n Definisie van allegorie sal dié stelling verduidelik: 'n allegoriese beeld verwys altyd na iets anders as wat uitgebeeld word, asof daar 'n gaping is tussen die betekenis (*signified*) en die betekenisdraer (*signifier*) wat oorskadu word deur die gedagte van dit wat nie meer daar is nie. "Allegorie" is 'n afleiding van die woorde "*allos*" (anders) en "*goria*" (spreekende). Daar is 'n afstand tussen die allegoriese betekenisdraer (die simbole, beelde) en die betekenis (totale wêreldsmydning), wat gemerk word deur 'n konstante "deferral"<sup>23</sup> (uitstelling, verskuiwing en/of verwysing na iets wat weer na iets anders verwys) (Grootenboer 2005: 136). Dié gaping tussen beeld en betekenis is as gevolg van 'n moraliserende instelling waar die woord heers oor die beeld en die woord meer gewigtig is as die beeld.

*Vanitas*-stilleweschilderye is selfbewus oor die konflik tussen die "antiteatrale" betekenis (die konstatiewe boodskap van wêreldsmydning) en die "teatrale" betekenisdraer (die vertoning van dié boodskap as materialistiese, weelderige skilderye (Bryson 1990: 119)) wat afspeel binne 'n diskursiewe raamwerk van retoriek en emblematiek. Die konflik word dikwels uitgebeeld binne 'n voorstelling wat (doelbewus) oordadig voorkom met objekte wat variëer vanaf geldmunte, duursame blomme en ornamente, vrugte en maaltye, uurglase, boeke en transkripte,

---

<sup>23</sup> Die woord "defer" is afgelei van die Franse woord "*différance*" en word vir die eerste keer deur Jacques Derrida gebruik in 1963 in sy essay "*Cogito et histoire de la folie*". Sy konsep aangaande die gebruik van die woord "*différance*" dui aan dat woorde en tekens kan nooit ten volle oproep wat dit beteken nie, maar kan slegs gedefinieer word deur die toevoeging en verwysing na ander woorde waarvan dit verskil. Betekenis word dus altyd uitgestel deur die oneindige gebruik van betekenisdraers. (Derrida 1982: 1-27)

musiekinstrumente en skedels (byvoorbeeld Pieter Boel en Jacob Jordaens se *Vanitas* (Figuur 18)). Deurdat dié objekte embleme word van oorfloed, rykdom maar ook tydelikheid en verganklikheid, volgens Grootenboer (2005: 137), tematiseer *vanitas*-voorstellings die eienskappe wat allegorie as strukturende beginsels gebruik. Hiermee word bedoel dat allegorie altyd na iets anders verwys as wat verbeeld word, en dit is die beginsel waarop die allegoriese werking van *vanitas*-voorstellings rus.

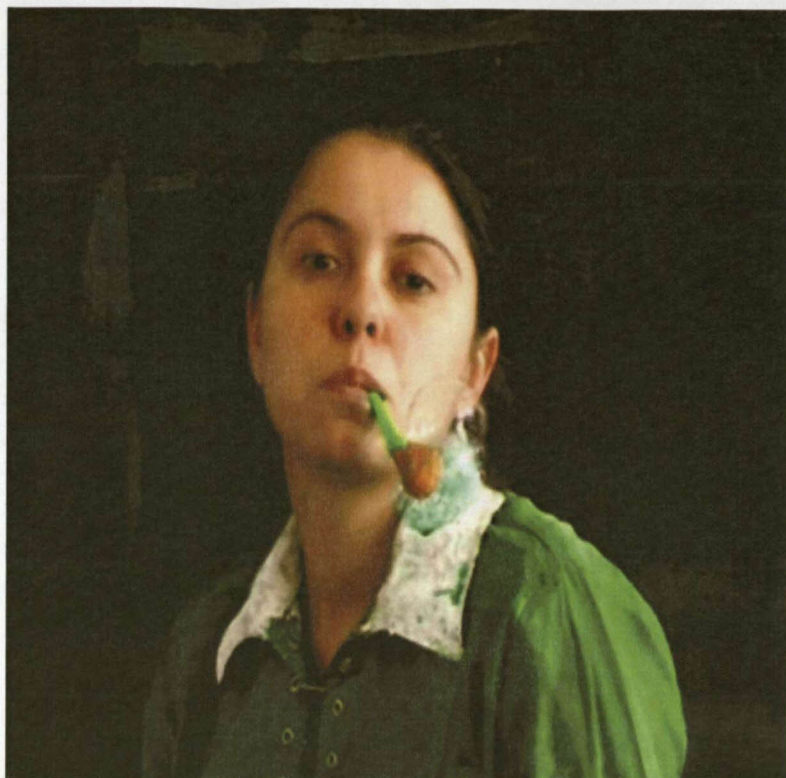
Die gebruik van allegorie en paradoks in *vanitas*-stilleweschilderye hou verband met die metabeeldkonsep deurdat dit selfverwysend is (die kunswerk is bewus van sy eie bestaan in die aardse lewe wat deur allegoriese embleme of metafore gerepresenteer word) en ook diskursief verwysend is (deur die gebruik van allegorie word 'n diskoers in die sewentiende eeuse stilleweganse gevestig). Omdat die kunswerk self 'n skildery is (meestal met baie oorvloedige beelde), deel van die wêreld en verbonde aan ekonomiese stelsels, en 'n boodskap dra van die weiering van aardse besittings, word daar 'n paradoks of teenstrydigheid geskep. Die selfbewussyn, of selfverwysende karakter van die *vanitas*-skilderye kan, soos wat Norman Bryson (1990: 117) dit stel, die gevolg wees van 'n doelbewuste paradoks waarop dit gebou is, en dat die konflik tussen wêreldsmydning en wêreldsaanvaarding, die skilderye se basiese dialektiese grondslag is.

Grootenboer (2005: 138) kompliseer die paradoks verder deur te sê dat 'n skildery die proses van die dood en verrotting van aardse lewe uitdaag deurdat dit slegs 'n afbeelding is, en dus in die proses die natuur se voortbestaan onderhou (byvoorbeeld 'n blom wat verewig word as beeld). *Vanitas*-beelde is 'n kategorie van skilderye wat permanent geondermyn word deur inherente weersprekings (Bryson 1990: 118). Die aard van die skilderye, 'n objek deel van ander wêreldobjekte, gebruik sy eie verganklikheid om 'n boodskap oor te dra wat spreek van die "transendentele", of antiteatrale losmaak van die wêreld.

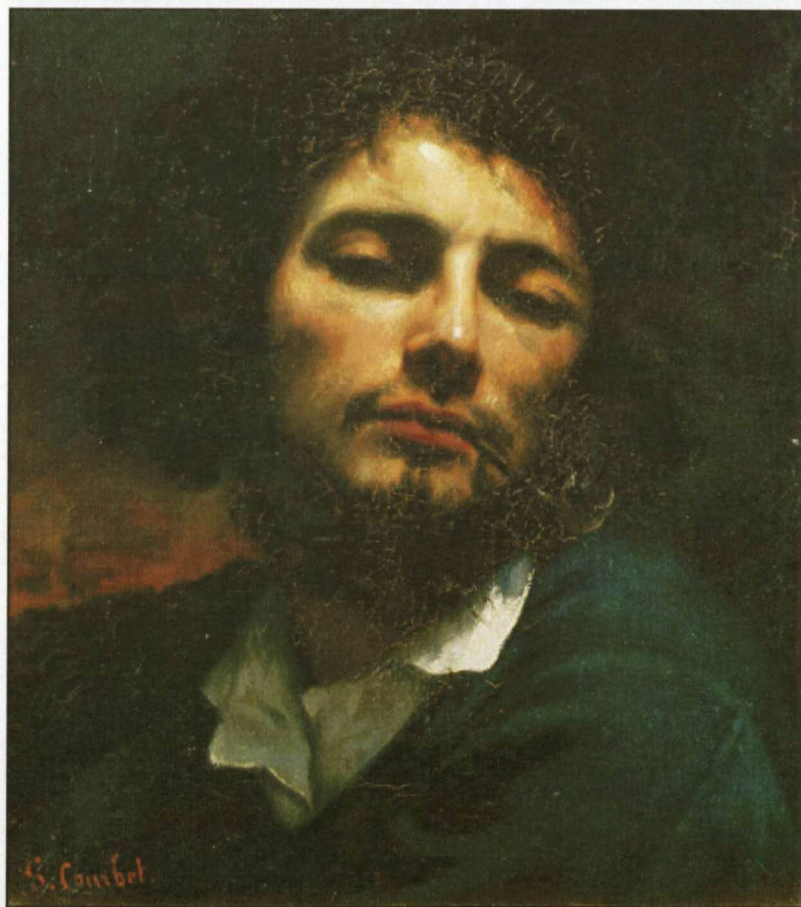
Op 'n ironiese wyse sinspeel my performatiewe videokunswerke *Homo bulla* (die mens is 'n seepbel) (2008-9) (Figuur 19) en *Vita brevis ars longa* (die lewe is kort, maar kuns is ewig) (2008-9) (Figuur 21) op die sogenaamde paradoks tussen materiële medium en retoriese waarskuwings teen die stoflikheid van die wêreld. In die twee videokunswerke, wie se titels direkte verwysings na die *vanitas*-genre is,



Figuur 18: Pieter Boel en Jacob Jordaens. *Vanitas*.



Figuur 19: Magriet Botha. *Homo Bulla*, 2009



Figuur 20: Gustave Courbet. *Man met 'n pyp*, 1848.

word die tydelikheid van lewe op aarde vertoon deur die supertydelikheid van die medium waarin dit gedoen is – videokuns. Dit bestaan slegs as databasis of as digitale inligting (wat suggereer dat dit moontlik reeds iets minder as aardse stoflikheid is), en die ervaring van die kunswerke hang af van die beskikbaarheid juis van die materialistiese wêreldsobjekte. In *Homo bulla* vertoon ek myself as Gustave Courbet se geskilderde selfportret *Man met 'n pyp* (1846) (Figuur 20). Die swart geskilderde agtergrond (wat herinner aan Gerhard Richter se skilderkuns) versterk die verhouding en verwysings wat ek maak tussen performatiewe videokuns en skilderkuns. Die narsissisme van selfportretkuns en van performance-kuns word gedekonstrueer deur die *vanitas*-verfborrels wat deur die klein, helderkleurige pypie geblaas word. In *Vita brevis ars longa*, waarin slegs my dansende bene gesien word, speel tyd 'n belangrike rol — die beweging van die poging om 'n perfekte *pirouette* ('n balletterm wat verwys na die draai beweging wat op een been uitgevoer word) te doen word konstant herhaal. Die konstante poging na perfeksie sinspeel op “*vita brevis*”, die kortstondigheid van die lewe, maar die medium van die kunswerk (videomateriaal) is 'n ironiese verwysing na “*ars longa*”, die ewigdurendheid van kuns. Die aaneenlopendheid en herhaling van die “loop” tegniek verleen aan die kunswerk 'n tipe langdurigheid, maar die kunswerk is verganklik, selfs méér as 'n skildery. Maar dit kan natuurlik ook anders verstaan word: die reproduseerbaarheid van die digitale medium is 'n bevestiging van die ewigdurendheid van kuns.

Die dialektiek van 'n skildery as aards wat 'n boodskap dra van moontlike transendentale ervarings deur die vermyding van aardse plesiere (waarvan kuns deel is!), dra die eienskappe van die dialektiek aangaande antiteatraliteit en teatraliteit. Die *vanitas*-skildery is inherend van aard antiteatraal — dit draai weg van die wêreld af, dit is 'n totale wêreldsmydning. Maar die antiteatrale uitvoering kan slegs gedoen word deur die aanvaarding van die skildery as teatrale objek, wat op 'n teatrale wyse die op-die-brink-van-verotting materialisme uitbeeld. Die antiteatraliteit van *vanitas*-skilderye vind dus op 'n performatiewe manier plaas. Dit is asof Mitchell se teorie omtrent “thinking images”<sup>24</sup> deur *vanitas*-stilleweschilderye vertoon word.

---

<sup>24</sup> Mitchel suggereer dat beelde lewendige wesens kan wees, 'n tweede natuur wat mense om hulself geskep het en wat begeertes het. Dié beelde kan met sy toeskouer praat, soms letterlik en soms figuurlik, of dit kan terug kyk na die toeskouer oor 'n “gulf unbridged by language”. Volgens Mitchel se boek *What do pictures want?: the live and loves of images* (2005) is 'n beeld nie net 'n oppervlakte nie, maar 'n gesig wat na die toeskouer gekeer is.



Figuur 21: Magriet Botha. *Vita brevis, ars longa*, 2008-9.



Figuur 22: Barthel Bruyn die Ouere. *Vanitas*, 1524.

Natuurlik kan die tema van verganklikheid as 'n aanduiding van die leë materialistiese aardse lewe ook verbeeld word in eenvoudige *vanitas*-stilleweschilderye, bv. Barthel Bruyn die Ouere se *Vanitas*, (1524) (Figuur 22). Wanneer die teatrale elemente (oorbodige objekte) van rykdom uitgelaat word en in die plek daarvan 'n vlieg as allegoriese simbool en herinnering van die verottingsproses geskilder word, dan vind daar 'n stilte plaas wat 'n inwaardse blik uitlok — kunstenaar en toeskouer staar dood in die oë en kan nie anders as om kontemplerend te wees oor die kortstondigheid van alles nie (dit is asof Bruyn se stillewe ook vooruitsiende emblematiek dra van fotografie, wat in afdeling 3.3 bespreek word). Binne die eenvoudige komposisie wat antiteatraal voorkom, is daar wel deur die *trompe l'oeil* geskilderde rakkie 'n teatrale oogverblindery wat plaasvind met die oog op antiteatrale bewussyn van die toeskouer se posisie teenoor die stillewe. Daarom gebruik *vanitas*-stillewekunstenaars ook dikwels die *trompe l'oeil* effek om die toeskouer direk aan te spreek. Dit is die moeite werd om Norman Bryson (1990: 142-143) se beskrywing van *trompe l'oeil* aan te haal:

Hyper-real, *trompe l'oeil* so mimics and parodies the sense of the real that it casts doubt on the human subject's place in the world. For the split second when *trompe l'oeil* releases its effect, it induces a feeling of vertigo or shock: it is as if we were seeing the appearance the world might have without a subject there to perceive it, the world minus human consciousness, the look of the world before our entry into it or after our departure from it (Bryson 1990: 142-143).

*Vanitas*-voorstellings kan gekoppel word met Mitchell se metaprentkonsep wanneer die retoriese opdrag om te waak teen die verganklikheid van wêreldse plesiere, verbeeld word deur oorvloedigheid, sowel as embleme wat dood verteenwoordig. *Trompe l'oeil* beelde is metaskilderye aangesien die skildery se bestaan as *op sy eie* vertoon word — dat die skildery nie noodwendig die “gaze” van die toeskouer benodig om dit te verlewendig nie, maar dat dit “buite die veld van menslike bewussyn kan bestaan” (Bryson 2005: 144).

Daar kan gesuggereer word dat die Suid-Afrikaanse kunstenaar, Steven Cohen se performance *Chandelier* (2001-2) (Figuur 23) 'n vertoning is van die beliggaaming van 'n *vanitas*-beeld, net soos wat ek Courbet en Degas beliggaam het in *Painting Courbet, performing Degas* (Figuur 3). Cohen word gerepresenteer deur sy alterego –

Prinses Minorah. Sy kostuum bestaan uit 'n kroonkandelaar "tutu" ('n uitvoering van oorvloedigheid en rykdom), hoëhakskoene en oordadige, teateragtige grimering. Die vertoning speel af in 'n onwettige swart plakkersbuurt in Newtown, Johannesburg, wat deur munisipale werkers, oftewel die "Red Ants", afgebreek en vernietig word. Virginia Mackenny (2004: 94) beskryf die performance-kunswerk op 'n ideologiese trant deur te sê dat die kroonkandelaar verwys beide na die geskiedenis van Joodse onderdrukking en na materialistiese sukses. Volgens Mackenny verteenwoordig Cohen ook die verdrukker in die arm, swart gebied — die wit en Westerse teenwoordigheid — maar deur paradoks ontbloot Cohen die verhouding tussen die posisies van verdrukker en onderdrukte deurdat hy marginalisering en dispoisie beliggaam.

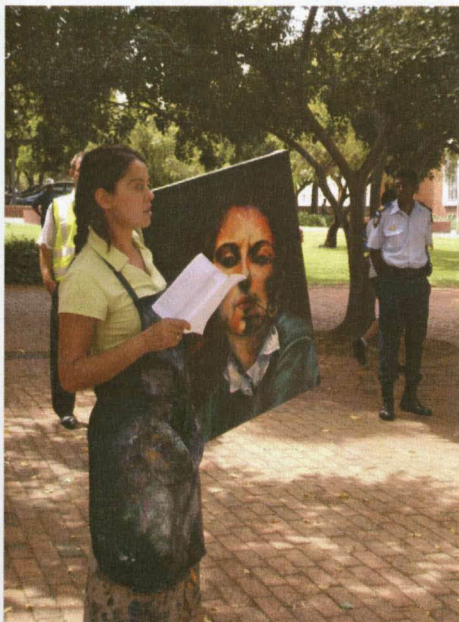
Die performance-kunswerk kan egter ook vanaf 'n ander perspektief benader word deur dit met *vanitas*-stilleweschilderye te vergelyk, sodat daar 'n duidelike vergelyking geskep kan word tussen die performatiwiteit van metaskilderye (waaronder *vanitas*-beelde bespreek word) en performance-kuns.

Met die eerste oogopslag kom die performance-kuns voor asof dit 'n baie letterlike *vanitas*-beeld is — 'n wit man gekleë in 'n blink kroonkandelaar tussen rommel, sinkplate, kartonne en plastiekseile. *Chandelier* vind plaas in 'n omgewing waar daar reeds 'n dekonstruksie plaasvind van die materialistiese bestaan van onwettige inwoners. Die afbreek en vernietiging van plakkershutte deur regeringswerkers sinspeel egter nie direk op 'n *vanitas*-waarskuwing teen materialistiese aardsgebondenheid nie. 'n Letterlike en visuele teenstrydigheid word geskep tussen die huislose mense en Cohen se merkwaardige voorkoms, waarvan die kroonkandelaar óf 'n kitsch bourgeois verskynsel kan wees óf 'n werklike duursame objek. Cohen se liggaam word gekonstrueer as 'n kunswerk waarop een van die vroue-omstaanders die aanmerking gemaak het dat hy soos die Jesus figuur of 'n engel lyk.

Cohen se teatrale teenwoordigheid (uitgevat in 'n skynbare kosbare, breekbare kroonkandelaar), in 'n plek waar mense se tydelikheid op aarde op 'n letterlike wyse verbeeld word, kan moontlik allegories gesien word vir die fragiliteit van lewe. Dit is belangrik om te onthou dat die uitvoering eenmalig was en nou slegs bespreek kan



Figuur 23: Steven Cohen. *Chandelier*, 2001-2.



Figuur 24: Magriet Botha. *Mauritshuis*, 2008.

word in terme van die fotografiese en video dokumentasie. In die performance-kunswerk word die toeskouer (van die performance-agtige dokumentasie van die vertoning) blootgestel aan fragmente van samelewings, armoede, oorvloed, ideologie, persona's, emosie ensovoorts. Indien 'n mens in terme van allegorie dink, dan herinner dit aan Grootenboer (2005: 141) wat na Walter Benjamin se teks omtrent allegorie verwys:

Benjamin points out that the allegorist is a kind of alchemist who possesses the power to transform meanings by combining fragments of images into a whole. (Grootenboer 2005:141)

Indien Cohen se vertonings in die lig van Benjamin se vergelyking van allegoriese kunstenaar en alchemis gesien word, dan bestaan die meeste van sy performance-kunswerke nie net as provokasie of 'n tussenkoms van publieke samekoms of kritiek op identiteit nie. Binne die banaliteit van sy teatrale optredes, "praat" Cohen oor iets anders, wat "die sleutel is tot die terrein van versteekte kennis" (Grootenboer 2005: 141). Die verwysing na elders, 'n representasie van iets onsigbaar, is volgens my juis wat ook verbeeld word in my performance-kuns optrede, *Mauritshuis* (2008) (Figuur 24). Die vertoning het plaasgevind op die kampus van die Universiteit van die Vrystaat gedurende een van die protesoptogte deur werknemers van die universiteit tydens die omstrede rassediskriminasie insident waarin wit manlike studente en swart vroulike skoonmakers betrokke was. Gekleë in die klere waarmee ek gewoonlik skilder, staan ek naby aan die dansende, singende protesdeelnemers en lees hardop 'n gedig van Breyten Breytenbach, *Mauritshuis* (2007: 143) voor terwyl ek my geskilderde selfportret in een arm vashou. Die selfportret is gebaseer op Gustave Courbet se *Selfportret, Man met 'n pyp* (Figuur 20). My teenwoordigheid te midde van die protes, die Breytenbach gedig en my selfportret is 'n kombinasie van fragmente van beelde wat as 'n geheel uitgevoer word (vgl. bogenoemde aanhaling). Dit is tekens wat reeds na iets anders verwys, wat beoog om die "sleutel tot die terrein van versteekte kennis" te wees. Die ruimte wat geskep is deur die reeds teatrale protesoptog word versteur deur my vertoning wat poog om subtiele, genuanseerde betekenis van sigbare en onsigbare ideologieë te verlewendig. Natuurlik kan dit ook andersom gelees word: my probeerslag om genuanseerd na "iets anders" te verwys, word versteur deur die protesoptog en dus word my vertoning gepolitiseer.

Die performatiwiteit van Cohen en my eie vertoning werk op 'n soortgelyke wyse as wat metaskilderye en *vanitas*-stilleweschilderye se performatiewe aard funksioneer. Deur die verwysing na iets (onbereikbaar) anders as wat voorgestel word, vertoon die beeld of teatrale uitvoering juis *dit* wat dit *nie is nie*. In die teatrale uitvoerings verwys Cohen en ek juis selfbewus na onself as kunstenaar en as kunswerk, sodat daar 'n ruimte geskep kan word vir die kontemplasie van 'n antiteatrale, allegoriese illusie wat na elders verwys, terwyl die transendentele aanslag deur politieke onrus en konflik aarde toe gebring.

### 3.3 Fotografie as metarepresentatief

However "lifelike" we strive to make it, (and this frenzy to be lifelike can only be our mythic denial of an apprehension of death), Photography is a kind of primitive theater, a kind of *Tableau Vivant*, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead. (Barthes 2000: 32)

Hierdie afdeling beoog om performance-kuns en metaskilderkuns te vergelyk in terme van die performatiwiteit van beelde en medium, en die aktivering van oppervlaktes deur die toedoen van die kunstenaar (as beide skepper en model) en toeskouers. In die vorige afdelings is daar spesifiek gekonsentreer op metarepresentatiewe kunswerke en *vanitas*-stilleweschilderye. Die afdeling konsentreer selektief en doelbewus op selfbewuste konseptuele kunsfotografie met die klem weereens op die performatiwiteit van verskeie lae van representasie en oppervlaktes. Metarepresentasie kan gesien word as vertonings oor wat beelde is en sekere vertonings kan soms doelbewus selfrefleksief wees oor die aard van representasie.

Indien sekere fotografiese kunswerke as 'n "performance" of vertoning uitgewys word, en dan ook as metarepresentatief en antiteatraal gelees kan word, sal die bespreking van performance-kuns in terme van metaskilderkuns verryk word. Fotografie as 'n vertoning, 'n allegorie, as antiteatraal en as 'n metarepresentatiewe performatiwiteit word spesifiek aan die hand van Hannah Wilke se selfportretfoto's

*Intra-Venus* (1993) (Figuur 25 en Figuur 27) gelees, waarna daar vergelykings getref word met die Suid-Afrikaanse kunstenaar Robin Rhode se *Table of Contents* (2006) (Figuur 29) en van my eie kunsfotografie, *Selfportret #2* (2009) (Figuur 30). Die gemeenskaplike elemente tussen die kunstenaars onder bespreking is die feit dat hulle hul eie liggame in die rol van kunstenaar en model gebruik.

*Intra-Venus* was gemaak terwyl Wilke besig was om van limfoomkanker te sterf en die werke was eers ná haar dood in 1994 uitgestal. Die foto's is lewensgrootte kleurfoto's van Wilke se geswelde, geskende, kankerbehandelde liggaam wat op 'n bed met 'n gekreukelde wit duvet lê. Haar blik is reguit op die kameralens gerig en groot, wit dreineringspleisters is op haar onderlyf geplak. Die foto's kan op eie reg bestaan as 'n (teatrale) "performance" — dit is nie slegs 'n dokumentasie van haar sterwingsproses nie. Die Suid-Afrikaanse kunshistorikus, Gerhard Schoeman (2008: 275-300) se melankoliese lees van sekere foto's as allegorie vir die dood of 'n lyk (die afgestorwe liggaam), sowel as Roland Barthes (2000: 79) se beskrywing van die foto as 'n lewende beeld van 'n lewelse ding, verwys (indirek) na die foto's as 'n vertoning. Schoeman (2008: 284) beweer die volgende:

The photographic image...is thus itself cadaver-like: "creased, bruised, folded, and wrinkled"; "expressionless ruin, discarded remain[der]"; flattened death (cf Fried 2005: 561).

Die fotografiese beeld van die voue van Wilke se lyf, die voue van die groot pleisters op haar lyf en die voue van die duvet waarop sy lê, is selfverwysend na die "cadaverlike" materiële bestaan van die fotografiese druk. Die broosheid van Wilke se liggaam en die superdun oppervlakte van die gereproduseerde beelde is 'n dialektiese vertooning van lewe en dood. Die kreukels van die duvet wat in die fotografiese beelde voorkom, Wilke se lyf en die pleisters is soos kreukels in die vel van die oppervlakte of die materialiteit van die foto. Die verhouding tussen fotografiese beeld en materiaal, tussen dit wat binne op die oppervlakte gedruk word en dit wat buite die beeld gesien word, skep 'n strukturele spanning binne die medium — 'n spanning tussen fotografie as ekstroverte uitbeelding of opname van fisiese objekte van die materiële wêreld en die foto as 'n self-ingeslote beeld van sy eie proses.<sup>25</sup> Die foto's

---

<sup>25</sup> Craig Owens (1992: 19-20) bespreek 'n werk (*At the window*) van die Viktoriaanse fotograaf, Lady Clementina Hawarden wat in die 1850's gewerk het, waar die spieël en die venster 'n prominente rol



Figuur 25: Hannah Wilke (met Donald Goddard). *Intra-Venus*, 1993.

van Wilke, sterwend, vertoon die werking of aard van die foto, of, om Craig Owens (1992: 17) se woorde te gebruik, die foto vertel ons allegories wat 'n foto is.

En wat is 'n foto? Die foto as gereproduseerde beeld van 'n beeld, hetsy emulsie op film, of ink op papier, of 'n projeksie van digitale informasie, is verganklik; die beeld (gemaak deur lig) bestaan vir 'n rukkie maar deur lig, humiditeit, tyd, lewe, aanraking verdwyn dit, verswak, vergeel, disintegreer en daar is niks anders om te doen behalwe om dit weg te gooi of te vervang deur net nog 'n reproduksie nie (Barthes 2000: 93). Die toeskouer van die foto se eie toekomstige dood is ingegrafeer in die beeld, word vertoon deur/in die kadaweragtige vel van die oppervlakte van die beelddraer. Dit is 'n opname van *wat was*, dit is 'n vertoning wat dialekties die dood genereer terwyl dit die lewe (probeer) preserveer (Barthes 2000: 92). Die vooruitwysing na die onvermybare dood deur die foto as 'n allegorie (vir die dood) te gebruik, is 'n aanduiding dat die foto inherente *vanitas*-eienskappe besit.<sup>26</sup> Susan Sontag stel dit as:

All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt. (Sontag 2008: 15)

*Intra-Venus* is 'n reeks selfbewuste metarepresentiewe foto's, omdat (soos reeds genoem) die foto ons op 'n performatiewe wyse vertel wat 'n foto is en dus die aard van fotografie vertoon. Ook is die beeld metarepresentatief, omdat dit nie nét Wilke se dood voorspel en verbeeld nie, maar ook die toeskouer s'n. Deurdadig ons Wilke se afgryslieke toekomstige dood, of sterwingsproses in die oë staar, is die foto 'n vertoning van ons eie dood. Die dubbelsinnigheid van lewe en dood wat deur foto's verbeeld word, kan deur die woordspel van Sontag se aangehaalde teks verder ontrafel word: "freezing" sinspeel op koue, dood en "melt" sinspeel op warmte, lewe. Die dubbelsinnigheid is 'n fotografiese proses waardeur lewe dood gemaak word in die

---

gespeel het en aan die foto 'n selfreflektiewe karakter verleen het. Hy skryf: "The tension in the image between the different spectacles offered by the window and the mirror restates a structural tension within the medium – between photography as extrovert, a view onto the world, and the photograph as a self-enclosed image of its own process."

<sup>26</sup> In afdeling 3.2 is die suggestie gemaak dat die skedel Barthel Bruyn die Ouere se *vanitas*-stilleweschildery (Figuur 22) 'n vooruitsienende emblematische allegorie van fotografie is: die betragter staar dood – sy eie dood – in die oë.

oomblik wat dit verys word, maar om iets te vries beteken ook om iets te preserveer, en dus word die foto dan 'n nabeeld van lewe wat voortduur.

Op/in die foto (as 'n tipe primitiewe teater (vgl. die aanhaling van Barthes in die begin van die afdeling), speel 'n repetisie af van ons eie dood. Barthes stel dit as:

It is because each photograph always contains this imperious sign of my future death that each one, however attached it seems to be to the excited world of the living, challenges each of us, one by one, outside of any generality (but not outside of any transcendence) (Barthes 2000: 97).

Schoeman (2008: 288) skryf dat selfrefleksiewe uitbeeldings of metabeelde van die dood iets teenwoordig maak wat essensiëel afwesig of onsigbaar is: iets wat nie noodwendig gesien kan word in die wêreld of 'n kunswerk nie, maar wat ervaar of gevoel kan word — die tyd en ruimte van dood in die verlede en in die toekoms. Al is Wilke in *Intra-Venus* nog nie 'n lyk/kadawer nie, ervaar ons haar, onself en die foto, vertoon deur die verganklike materialiteit van die foto as dood, en daardeur kom Schoeman se woorde — die teenwoordigheid van iets afwesig — na vore.

Die bespreking van fotografie as metarepresentatief word op 'n eenvoudige wyse baie interessant aangevul deur die ervaring wat Barthes (2000: 10-13) beskryf wanneer hy bewus is dat hy gefotografeer word. Die kwesbare selfbewustheid van die subjek (wat eintlik nóg subjek nóg objek is, maar eerder 'n subjek wat voel (hoe)dat hy 'n objek word (Barthes 2000: 14)) ondergaan veranderinge soos wat hy/sy<sup>27</sup> van hul liggame voor die kameralens bewus word: die persoon konstitueer hom/haarself dadelik in die proses van posering, 'n ander liggaam of aansig word dadelik geskep deur en vir hom/haar, die persoon transformeer hom/haarself in 'n beeld. Barthes beskryf dit verder:

In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art. (Barthes 2000: 13)

---

<sup>27</sup> Die direkte aanhaling sal vereis dat ek na Barthes self wat voor die kamera is moet verwys, maar argumentsonthalwe pas ek dit aan in die verloop van die bespreking deur na "die persoon" of "h y/sy" te verwys.

Die poseerder hou dus nie op om hom/haarself te herhaal nie, en volgens Barthes skep dit by hom die gevoel van onoorspronklikheid. Die afleiding wat gemaak kan word is dat alle foto's altyd teatraal sal wees, maar dit sal ook altyd 'n metarepresentasie wees — 'n beeld van 'n beeld binne 'n beeld. Sommige foto's kan dus geles word as 'n vertoning van metarepresentasie — die foto is nie net 'n beeld van 'n beeld nie, maar dit “perform” die proses van verbeelding.

Die antiteatraliteit in Wilke se werk kan gesuggereer word deur die feit dat sy alreeds dood is as 'n beeld — kan daar teatraliteit in die dood wees? Barthes (2000: 92-93) se woorde oor die “flat death” van die foto, is nie net as sigself antiteatraal oor die skryf/ dink van die syn van foto's nie, maar in sy woorde kan ons dalk ook sien hoekom die fotografiese beeld van 'n lewende/lewelose ding antiteatraal kan wees:

One day, leaving one of my classes, someone said to me with disdain: ‘You talk about Death very flatly.’ — As if the horror of Death were not precisely its platitude! The horror is this: nothing to say about the death of one whom I love most, nothing to say about her photograph, which I contemplate without ever being able to get to the heart of it, to transform it. The only “thought” I can have is that at the end of this first death, my own death is inscribed; between the two, nothing more than waiting; I have no other resource than this *irony*: to speak of the ‘nothing to say.’ (Barthes 2000: 92-93)<sup>28</sup>

Die feit dat daar niks meer oor is om te sê nie, dat Barthes (en die betragter van 'n foto) se eie dood ingegrafeer is in die beeld, die afstand wat geskep word as gevolg van die beseffing van 'n “flat death”, en juis dan die ironiese skryf oor en van die foto as allegorie van die dood (deur myself, Barthes en talle ander skrywers), ontstaan uit die antiteatraliteit van 'n lewendige dooie beeld. Sonder dat Barthes ooit die woord “antiteatraliteit” in *Camera lucida* gebruik, suggereer Fried (2005: 553) dat vir 'n foto (vir Barthes) om antiteatraal te kan wees, moet die foto 'n ontologiese waarborg dra

---

<sup>28</sup> Die persoon waarna Barthes in die teks verwys is sy moeder vir wie hy baie lief was. In *Camera Lucida* poog Barthes om die perfekte foto te vind waarin hy die kern wese van sy moeder, wat reeds oorlede is, kan herken en op welke manier kan onthou en behou. Die begeerte word vervul deur die *Winter Garden* foto — 'n ou verbleikte sepiafoto van sy moeder as vyfjarige dogtertjie en haar sewejarige broer wat aan die einde van 'n klein houtbruggie staan binne 'n glas konservatorium. Volgens Fried (2005: 558) is die feit dat Barthes dié foto nooit gepubliseer het nie (Barthes (2000:73) skryf: “It exists only for me. For you it would be nothing but an indifferent picture...”), die antiteatrale animus van sy hele boek, *Camera Lucida* is.

dat dit (wat uitgebeeld word) nie doelbewus deur die fotograaf beplan was nie.<sup>29</sup> Dié waarborg, volgens Fried, is die *punctum*.<sup>30</sup> Tyd, volgens Barthes, funksioneer ook as 'n *punctum*:

Time, in Barthes's sense of the term, functions as *punctum* for precisely because the sense of something being past, being historical, cannot be perceived by the photographer or indeed by anyone else *in the present*. It is a guarantor of antitheatricality that comes to a photograph, that becomes visible in it, only after the fact, *après-coup*, in order to deliver the hurt, the prick, the wound, to future viewers that Barthes evidently craves. (Fried 2005: 560)

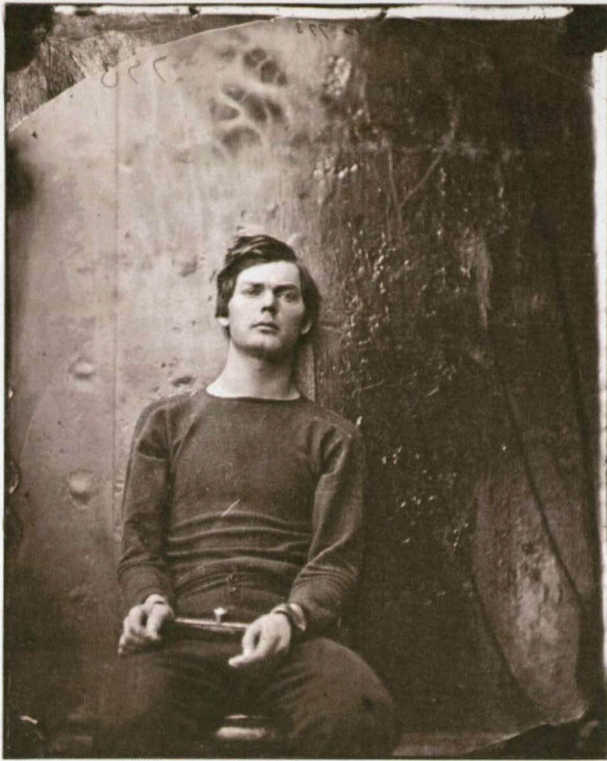
*Intra-Venus*, wat eers na Wilke se dood ten toon gestel was, herinner aan die teks wat Barthes (2000: 96) geskryf het oor die foto van Lewis Payne wat deur Alexander Gardner in 1865 geneem was (Figuur 26). Die jong, aantreklike Payne is ter dood veroordeel toe hy 'n sluipmoord wou pleeg op die staatsekretaris, WH Seward, en dié foto is in sy sel geneem waar hy in aanhouding gewag het vir sy teregstelling. Vir Barthes is die *punctum* van die foto die feit dat die jong man gaan sterf — met ontsteltenis observeer Barthes die afwagtende toekoms waar dood op die spel is en die foto word 'n vertoning van toekomstige dood. “*This will be*” en “*this has been*” (Barthes 2000: 96) word dialekties vervleg om 'n *punctum*-skok te skep wanneer die muur waarteen Lewis Payne leun en sy eie liggaam as soortgelyk gelees word as 'n “flat death”: die dooie, getekstureerde muur is die “dit wat was”, die koue dood en 'n teken van verganklikheid; die jong man is die “dit sal wees”, 'n toekomstige stoflikheid.

Dieselfde *punctum*-skok word ervaar in *Intra-Venus*. Die skok word verhoog indien daar na Wilke se vroeë werke (bv. *Exchange values (Marx)*, (1978-84) (Figuur 28)) gekyk word. In die foto's van die jeugdige mooi vrou wie se gesonde liggaam voldoen aan die idee van 'n ideale vroulike beeld van skoonheid, word 'n blatante

---

<sup>29</sup> Die stelling dat die foto 'n ontologiese waarborg moet dra dat dit (wat uitgebeeld word) nie doelbewus deur die fotograaf beplan moet word nie om sodoende antiteatraal te kan wees, herinner aan Bryson (1990: 142-143) se beskrywing van die dialektiese teatrale/antiteatrale werking van *trompe l'oeil* skilderye wat dieselfde ontologiese waarborg dra: die voorkoms van die wêreld sonder 'n subjek om dit waar te neem, die wêreld sonder menslike bewussyn.

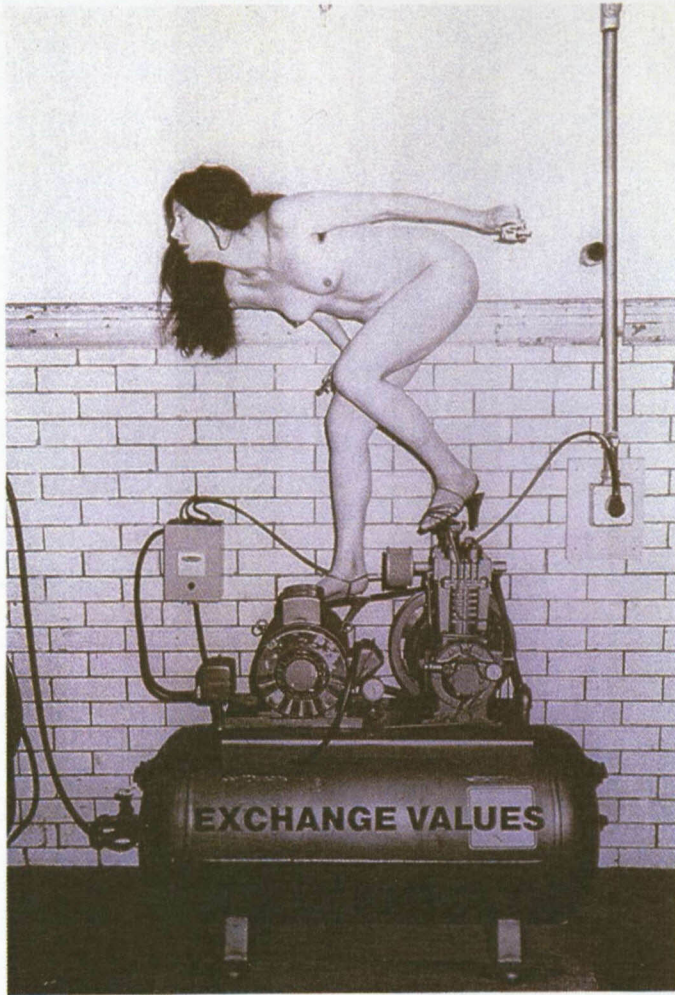
<sup>30</sup> Barthes (2000: 25-27) onderskei tussen twee terme, nl. die *studium* en die *punctum*. Die *studium* is die veld van kulturele en algemene belange, die informasie wat deur die foto weergegee word. Die *punctum* is die element, stippel of die merk in die fotobeeld wat soos 'n pyl uit 'n boog uit skiet, wat die toeskouer se subjektiwiteit wond, prik of steek. Dit is dié element wat die *studium* sal onderbreek, die toeskouer sal fassineer en boei maar altyd subjektief sal wees en is ook gewoonlik nie iets wat beplan of voorsien was deur die fotograaf nie.



Figuur 26: Alexander Gardner. *Lewis Payne*, 1865



Figuur 27: Hannah Wilke. *Intra-Venus*, 1993.



Figuur 28: Hannah Wilke. *Exchange values (Marx)*, 1978-84.

toekomstige dood onvermybaar voorspel wat ironies gesimboliseer word deur die klein pistool in haar hande. Wanneer *Intra-Venus* en die vroeë werke vergelyk word, is die vroeë werke moontlik die *studium*, die “handsome” foto (vgl Barthes 2000: 96) met politieke en sosio-ekonomiese ondertone. *Intra-Venus* is die *punctum*; op ’n antiteatrale wyse is sy besig om te sterf, sy het gesterf. Die foto van Wilke (deel van die *Intra-Venus* series (Figuur 27)) waar sy op ’n hospitaalbed lê en gefotografeer word asof sy reeds ’n lyk is, bring ons nog nader aan die foto as allegorie van die dood. Daar kan geargumenteer word dat die *studium* van Wilke se foto’s juis die feit is dat Wilke haarself op ’n teatrale wyse in siektetoestand blootstel, as lewendig om gesien te word. Maar die *punctum* is dan juis dat sy haar eie toekomstige dood, haar pyn en lyding en onvermybare dood aan ons openbaar — wat ons sien is dat sy min of meer so gelyk het toe sy gesterf het, dat sy anders, meer afstootlik lyk as die jonger, gesonder meisie van tien jaar tevore. Die vroeë werke se *punctum* is juis die antiteatrale element van tyd; ’n toekomstige dood waarvan Wilke nie bewus was nie.

In Robin Rhode se foto’s word die foto as ’n allegorie vir die dood, die *punctum*, antiteatraliteit en die foto as selfrefleksief en selfbewus op ’n ander wyse benader deurdat sy werk funksioneer in die diskursiewe raamwerk van representasies van representasies. Khwezi Gule (2004: 310) skryf oor Rhode: “...his...tools [are] a compelling idea, a piece of charcoal and a surface on which to draw. This surface itself is a contested space.” Gule se “contested space” verwys na korporatiewe ruimtes wat “ons” strate domineer en wat graffiti dan wil terugeis (sodat dit inpas by die *kasie* (“township”) kultuur?), sowel as “white cube” galleryruimtes wat net toegang verleen tot die “genteel art crowd” (Gule 2004: 310). Daardeur maak Gule die stelling dat Rhode se werk poog om dié grense van “contested space[s]” te laat oorvleuel. Die oppervlaktes in sy fotografiese beelde is inderdaad “contested”, of vertaal as betwisbare, wedywerende of omstrede ruimtes en oppervlaktes; en inderdaad word die een deur die ander oorvleuel — maar ek sal egter argumenteer dat dié mededingende stryd word eerder bewerkstellig op ’n selfrefleksiewe, selfbewuste, interne wyse tussen medium en representasie. Craig Owens (1992: 28) kom baie naby aan die beskrywing van die interne werking van die foto as ’n vertoning van ’n foto:

We are wrong to presume that the ‘work’[...]consists of an action performed...and that the photograph is transparent to that action, which it preserves in the tense peculiar to

photography, the “having-been-there”. However, these photographs are distinguished from documents by the relationship of the internal photograph [image, MB] to the photograph that contains it. Not only does this relationship exist at present only in the photograph, it has *never* existed elsewhere... The photograph *is* the work [performance, MB].

*Table of contents* (2006) (Figuur 29), ’n performatiewe fotografiese beeld bestaan nie net uit ’n aksie wat uitgevoer is nie, maar die verhouding van wedywerende oorvleueling tussen die oppervlakte van die fotodruk en die beeld binne die foto, maak dat die fotoreeks die “werk”, of “performance” is. Rhode se *Table of contents* is ’n reeks foto’s van tekeninge van ’n tennistafelblad op ’n muur en herinner aan William Kentridge se unieke animasieprosesse van teken en uitvee. Die tekening word geaktiveer deurdat die kunstenaar maak asof hy teen homself speel — die balletjie word telkens uitgevee en dan weer oorgeteken sodat ’n raamwerk van illusionêre interaksie, vertoning en beweging geskep word. Dit is ’n uitvoering van verskyning en verdwyning, teenwoordigheid en afwesigheid: merke word gemaak en weer uitgevee, ’n spoor word gelaat teen ’n vervallende muur – ’n teenwoordige afwesigheid of nabeeld van iets wat was.

*Table of contents* herinner aan Cornelius Gijstbrechts se *trompe l’oeil* metaskildery, *Agterkant van ’n skildery* (soos bespreek in afdeling 3.1, Figuur 15) en bevorder dus die bespreking van performance-kuns in terme van metaskilderye, veral in terme van “spel”. Die “spel” verwys na die interne werking tussen medium en representasie; die gebruik van verskillende vlakke van oppervlaktes, verskillende representasies binne representasies, die kunsmaakproses en die toeskouers se betrokkeheid by die realisasie van die kunswerk. Dit het ’n metakarakter omdat dit ’n afbeelding binne ’n afbeelding is (’n “performance” binne ’n “performance”) – veral as ’n mens die materie of oppervlakte van die foto as ’n afbeelding (vertoning) as sigself sien. Rhode se foto’s is ’n “performance” van oppervlaktes en van representasie. Disillusie is ’n komponent van die spel wat verwysend is na die *trompe l’oeil* genre van *Agterkant van ’n skildery*. Die kombinasie van Rhode se liggaam met tweedimensioneel getekende objekte en die oppervlaktes van die agtergrond waarteen of waarmee die werke uitgevoer word, betrek die betragter in ’n spel waar hy/sy bewus is van die feit dat dit slegs ’n fotografiese beeld is van ’n getekende beeld en ’n geposeerde liggaam,



Figuur 29: Robin Rhode. *Table of Contents*, 2006.



Figuur 30: Magriet Botha. *Selfportret #2*, 2009.

maar gee toe en neem deel aan die spel waarin hy/sy (uit vrye wil) toegee aan die moontlikheid van illusionêre interaksies.

Die foto's van Rhode skep hul eie selfbewustheid as gevolg van die spel waarin 'n beeld of vertoning geskep en onthul word, waarin die toeskouer kan deelneem (interaktief die beeld realiseer, verlewendig en verklaar) maar wat dan weer onthul word as slegs 'n beeld van 'n beeld (soos wat ook in *vanitas-trompe l'oeil* beelde gebeur). Die titel, *Table of contents*, is moontlik selfreflektief oor die wedywerende ruimtes in en op die oppervlakte van die foto as vertoning, foto as metarepresentasie en die foto as 'n vertoning van metarepresentasie.

In die geval stem Rhode se *Table of contents* ooreen met my performatiewe fotografiese werk, *Selfportret #2* (2009) (Figuur 30). Die grense tussen skilderkuns, performance-kuns en fotografie word in dié foto oorvleuel deur die wedywerende representasies van verskillende oppervlaktes en ruimtes. Die foto (wat deel is van 'n reeks) is 'n performatiewe selfportret wat geneem is waarin 'n visuele verhouding tussen myself, spiëls en 'n fotokamera is. My *mise-en-abime* metarepresentatiewe foto sluit aan by Rhode se werk deurdat daar 'n ruimtelike spel plaasvind. 'n Dubbelsinnigheid omtrent ruimte en vlakke van representasie (wat ook plaasvind in *vanitas-trompe l'oeil*-beelde) word ervaar as gevolg van die gebruik van spiëls, maar ook die voorkoms van skilderagtige verfmerke op verskillende oppervlaktes in die fotografiese beeld. Byvoorbeeld, 'n horisontale skilderagtige merk in die boonste helfte van die foto en verf spatsels wat lyk asof dit rond dryf op die oppervlakte van die foto, suggereer 'n onsigbare oppervlakte vóór my liggaam. Die helder ronde lig wat weerkaats word in 'n die spieël oppervlakte, kan gesien word as 'n selfbewuste, selfverwysing na die proses van fotografie (fotografie as die "skryf van lig").

*Table of contents* en *Selfportret #2* dra soos *vanitas*-stilleweschilderye teatrale en antiteatrale elemente en deur allegorese kan dit ook verwys na die dubbelsinnigheid van lewe en dood. Rhode se gesig word selde duidelik in sy werk gesien, asof dit 'n selfportret sonder die self is en dus antiteatraal (miskien sluit dit daardeur aan by Barthes se "nothing to say"?). In *Selfportret #2* word my gesig ook nie duidelik gesien nie, aangesien die herhaling daarvan in die spiëls onduidelik is, maar ook omdat die kamera voor my gesig gehou word. Ek verdwyn dus as 'n representasie

van 'n representasie ácter die kamera as instrument van representasie. Op 'n dialektiese teatrale/antiteatrale wyse kan ek suggereer dat beide ek en Rhode deel word van die onderskeie gedrukte tweedimensionaliteit van die beelde.

Maar verder nog, die muur waarop/wardeur Rhode sy performatiewe fotografiese beelde skep, se verf is besig om af te dop asof die muur verval en dit kan geïnterpreteer word as 'n beeld van verganklikheid. Die verganklikheid kan ook aan gedink word in terme van verskillende lae van tyd wat ingevou is in verskillende lae van representasies en 'n transformasie element wat verbeeld word in die wording van 'n (self)beeld. Die *punctum* is dan miskien juis die antiteatrale verdwyning van Rhode se liggaam om deel te kan word van 'n beeld. Deur allegorese kan die wit "spraypaint" wat duidelike lyne maak, maar af drup teen die muur verbind word aan die *vanitas*-werking van fotografie wat weereens 'n allegorie vir die dood is. Dit kan beter verstaan word indien ek weer verwys na Sontag (2008: 15): "Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt". Die lopende, bloeiende verf wat tyd suggereer, word vir ewig gevries in 'n moment van fotografie: die fotografiese beelde suggereer lewe of 'n aaneenlopendheid maar verwys terselfde tyd na die dood wat met een sekond verbeeld word deur bevriesing van tyd.

Metaskilderye, *vanitas*-stilleweschilderye en fotografie kan performatiewe eienskappe besit en deur die selfverwysende gebruik van medium kan dié beelde 'n vertoning wees omtrent die aard van metarepresentatiewiteit. Dialektiese antiteatrale werkinge verlewendig die "performance" van beeldmaakprosesse en die ervarings van die betragters. Die wisselwerkinge tussen vlakke van representasies binne 'n enkele beeld is die arbeid of die uitvoering van metarepresentele performatiwiteit. Allegoriese verwysings en die beliggaaming van geskiedenis, skilderkuns, tyd en prosesse word duidelik uitgevoer deur Gjisbrechts, Dine, Cohen, Wilke, Rhode en my eie kuns. Die gevolg is dat die metarepresentatiewe kunswerke wat bespreek is, 'n performatiewe uitvoering is van die aard van metaskilderye. Performance-kuns (wat sy oorsprong onder andere vind in beide skilderkuns en fotografie) het dus duidelike verwantskappe met metaskilderye indien daar verwys word na die inherente werkinge en selfbewustheid omtrent mediums.

## Hoofstuk 4: Die verwantskappe tussen performance-kuns en metarepresentasie

Die hoofstuk herhaal vrae wat in die begin van die verhandeling genoem is, met die doel om verwantskappe tussen performance-kuns en metarepresentasies, en meer spesifiek metaskildererkuns, uit te wys: Hoe kan performance-kuns met aspekte van metaskildererkuns vergelyk word? Op watter wyses sou die skildererkuns by performance-kuns geïntegreer kan word? Deur die verwysing na Hoofstuk 3 waar die performatiwiteit van metarepresentasie, waaronder *vanitas*-stilleweskilderye en sekere fotografiese beelde spesifiek as metabeelde bespreek word, kan daar na “beeldestryd”, tydelikheid en ruimtelikheid verwys word as spesifieke verwantskappe tussen metaskildererkuns en performance-kuns. Die verskillende representasies word hersien en die performatiwiteit van die kunsmaakproses, die lees-en kykproses (ervaringsproses) en die inherente konstruksie- en dekonstruksieprosesse van beelde en performance-kuns word uitgelig.

### 4.1 Die selfbewuste beeldestryd

Uit die soeke na ’n term wat op ’n gepaste wyse die selfbewuste, selfverwysende en metarepresentele interne konflik van beelde binne beelde en “performance” binne “performance” sal aanspreek en definiëer en wat die konflik ook diskursief sal uitvoer, het ek op die term “beeldestryd” besluit. Die term dui op die geïnternaliseerde konflik wat moontlik binne ’n enkele beeld kan plaasvind en is afgelei van die konsepte “ikonoklasme” en “iconoclash”. Ikonoklasme is die letterlike beskadiging en vernietiging van beelde of ikone en hou ook ’n direkte verband met ikonophobia (die vrees vir ’n beeld).<sup>31</sup> “Iconoclash” is ’n reaksie op

---

<sup>31</sup> Francisco de Goya se tekening *No sabe lo que hace (Hy weet nie wat hy doen nie)* (1814-17) (Figuur 31), wys ’n man wat ’n pik vashou terwyl hy op ’n leër staan en met toe oë sy vinger wys na ’n beeld wat hy sopas vermorsel het. Dit is belangrik om te onthou dat voorstellings van ikonoklasme gewoonlik ’n refleksie daaroor is – dit stel ’n interpretasie voor van ikonoklastiese aksies, skryf motiewe toe aan die pleger en oordeel die pleger in ’n mate. Die gebruik van ikonoklasme in Goya se tekening kan ook geïnterpreteer word as ’n politiese metafoor vir die anti-parlementêre geweld wat op 1814 in Madrid plaasgevind het met die terugkeer van Ferdinando VII van Frankryk af – Goya



Figuur 31: Francisco de Goya. *Hy weet nie wat hy doen nie*, 1814-17.



Figuur 32: Marcus Gheerhaerts. *Allegorie van ikonoklasme*, 1566-68.

kunswerke waarin beide ikonophobia en ikonophilia (die liefde vir beelde) ter sprake is.<sup>32</sup> Bruno Latour (2002: 14 – 38) gee in die katalogus vir 'n uitstalling, genaamd *Iconoclasm; Beyond the image wars in science, religion and art*<sup>33</sup> 'n definisie van “iconoclasm” wat aanklank vind by my term van inherente beeldestryd in metarepresentatiewe beelde en performance-kuns:

*Iconoclasm* is when we know what is happening in the act of breaking and what the motivations for what appears as a clear project of destruction are; *iconoclasm*, on the other hand, is when one does not know, one hesitates, one is troubled by an action for which there is no way to know, without further inquiry, whether it is destructive or constructive (Latour: 2002: 14).

Die vorm van beeldestryd waarna verwys word in die verhandeling is nie 'n letterlike beskadiging of vernietiging van beelde, o.a. kunswerke nie, maar eerder word hier verwys na 'n vorm van “iconoclasm”. Ek wil argumenteer dat die kunswerk self dui op 'n metarepresentatiewe en selfverwysende konstruksie en dekonstruksie, verlewending en selfkritiek of afbreekproses, dialektiese voor-en agterkant, binne en buite, sigbaarheid en onsigbaarheid wat beeldend verloop of uitgevoer word. Beeldestryd vind dus aansluiting by metaskilderye, metarepresentasies en performance-kuns. Op grond hiervan word die skilderkuns by performance-kuns geïntegreer en 'n vergelykende verwantskap geskep.

Ek wil suggereer dat die beeldestrydteorie spesifiek ter sprake is by dialektiese beelde. Die oorsprong van die term “dialektiese beeld” is afkomstig van Walter Benjamin deurdat hy op soek was na 'n “logicotemporal model that could take contradiction into

---

impliseer moontlik dat die persone wat deelgeneem het aan die aksies blind was en nie verstaan het dat hulle hulself skade berokken nie (Gamboni 2002: 93-94).

<sup>32</sup> Die gelyktydige uitbeelding van ikonophilia en ikonophobia as 'n iconoclasm-beeld word fantasies verbeeld deur die ikonofobiese kalvinis Marcus Gheerhaerts die Ouere se *Allegorie van Ikonoklasme* (1566-1568) (Figuur 32). Die anamorfiese ets is gemaak gedurende die Protestantse ikonoklasme in die Lae Lande gedurende 1566 toe van die Nederlandse kerkkuns vernietig en verbrand was en is volgens Joseph Koerner (2002: 164) moontlik die sestende-eeu se mees dialektiese ikoon van iconoclasm. Van naby gesien word ikonophilia beide gepreserveer en veroordeel – die klein Katolieke figuurtjies is besig met wat die Protestantse hervormers genoem het “afgodediens” of “idolatrie”, maar dit is die klein details, soos 'n voël wat op 'n monnik “sy merk maak”, en die algehele chaos van die massa figuurtjies wat die kop uitmaak, wat die katolieke bedrywighede verdoem. Van ver af beskou word die groteske ikoon van 'n monnik verbeeld. Die dubbelle uitbeelding van plek (landskap en “iconoclasm”) en persoon (ikoon van monnik) vertoon en dekonstrueer gelyktydig ikonophilia en ikonophobia (Koerner 2002: 164-166).

<sup>33</sup> Die uitstalling het plaasgevind in die ZKM | Centre for Art and Media, Karlsruhe, Duitsland, 4 Mei tot 4 Augustus 2002.

account, never taming them but rather concentrating and crystallizing them into the density of any unique artistic production” (Didi-Huberman 2005: 7-8). Benjamin stel dit as:

Its's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, an image is that in which the Then and the Now come into a constellation like a flash of lightning. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of the Then to the Now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. Only dialectical images are genuine images (Didi-Huberman 2005: 8).

Benjamin se dialektiese beeld is volgens Peter Osborne (1994: 87) 'n konstellasië van die “toe” en die “nou”; volgens Andrew Benjamin (1994: 235) is dit die aandrag en gelyktydige verskynsel van die “toe” en die “nou”; dit is 'n dialektiese vervlegting, of in-vouing van die “nou” en die “dit-wat-was” (wat herinner aan fotografie). Die rede vir my suggestie dat die beeldstryd verbeeld word in dialektiese beelde, is omdat die “toe” en die “nou” geïnterpreteer kan word (sonder om simplisties te wees) as 'n dialektiek van die meersinnigheid wat kan ontstaan deur die gelyktydige lees van voor en agter, naby en ver, binne en buite, verskyning en verdwyning, oop en toe, tydelikheid en ewigheid.

Die volgende metaskilderye en performance-kunswerke wat deur die verloop van die verhandeling bespreek was, word in die hoofstuk weereens met mekaar vergelyk en teenoor mekaar bespreek met die doel om die beeldstryd elemente uit te lig en ooreenstemmend te vergelyk: Cornelius Gijstbrechts se *Agterkant van 'n skildery* en Jim Dine se *Die glimlaggende werksman*; Gustave Courbet se *Die kunstenaar se ateljee* en my eie *Painting Courbet, performing Degas*; *Vanitas*-stilleweschilderye en Steven Cohen se *Chandelier*. Die dialektiese konflik tussen die “this-has-been” en die “this will be” wat ter sprake is in fotografie word bespreek as aanvullend vir metaskilderye en performance-kuns.

In metaskilderye (skilderye oor die aard van skilderye) waar die skilderdoek as beide objek (voorstelling) en as stut of ondersteuning (beelddraer) vir die beeld getematiseer word, byvoorbeeld Gijstbrechts se *Agterkant van 'n skildery* (Figuur 15), word die beeldstryd neigings geopenbaar deurdat die skildery se gelyktydige voor-en

agterkant, binne-en buitekant gevisualiseer word. Die proses van die konstruksie — dus illusie — van die beeld staan in konflik met die destruksie — en dus openbaring van die verganklikheid — van die beeld. Jean Francois de la Motten se selfrefleksiewe skildery, *Hoek van 'n ateljee met Vanitas* (Figuur 33), ontlok die beeldestryd deurdat die doek waarop geskilder is weg hang aan die een punt van die strekraam sodat die muur agter dit en 'n gedeelte van die houtraam sigbaar is, asof die skildery sy eie ikonophilia sowel as ikonophobia neiging ontbloom. 'n Inherente proses van beeld-skepping (die beeld is selfbewus oor sy bestaan) vind plaas deurdat die beeld sigself ontbloom as illusie, as verganklike materiaal wat deur mensehande gemaak is en skep dus 'n dialektiek van vlakke van representasie.

Jim Dine se performance-kunswerk *Die glimlaggende werksman* (Figuur 8) werk op 'n soortgelyke maar meer performatiewe, dramatiese wyse: beide ikonophilia (die kunstenaar wat in die teenwoordigheid van toeskouers 'n beeld skep, die geskilderde woorde "I love what I'm doing", die koorsagtigheid waarmee die skildery en die vertoning uitgevoer word en die simboliese afdrukke van die kunstenaar se linkerhand wat dui op die oop raamwerk van interpretasie) sowel as ikonophobia (die afbreking en vernietiging van die beeldoppervlakte wanneer die kunstenaar deur die papier spring, die geskilderde woord "Help" en die sigbaarwording van die agterkant of draer van die voorstelling) word in die performance-kunswerk aan die orde gestel. Verdere beeldestryd elemente word gesuggereer deurdat Dine die verf oor homself uitgooi en dit drink: die binne-en buitekant van sy liggaam dien as skilderoppervlakte waarin beeldestryd beliggaam word. Dine se obsessie om kreatief te verkeer lei tot sy eie liggaamlike dekonstruksie deur die drink van verf wat dan ook sy binnekant en dit wat nie gesien word nie, simbolies sigbaar maak as 'n skildery. Die buitekant van sy liggaam (wat geken word as skepper en kunstenaar) wat wel gesien word, word onsigbaar vir die toeskouer gemaak deur die oortollige grimering sowel as die verf wat hy oor homself uitgooi. Die dialektiek van Dine se liggaam wat essensieel inwaarts, gekonsentreerd en geslote is (en dus antiteatrale eienskappe dra), wat as 'n skilderoppervlakte voorkom wanneer hy die verf drink (en geabsorbeer word deur die kunswerk), en wat ook oopgemaak en gemerk word deur die verf, dra beeldestryd eienskappe deurdat die gelyktydige ontbloting en verberging, teenwoordigheid en afwesigheid van beide kunstenaar en kunswerk beliggaam word.

Die verwysing na die dialektiese beeld waarin die gelyktydigheid van die “nou” en die “toe” plaasvind en wat geïnterpreteer kan word as ’n meersinnige dialektiek wat kan ontstaan deur die gelyktydige lees van voor en agter, naby en ver, binne en buite, verskyning en verdwyning, oop en toe, tydelikheid en ewigheid, word deur Gustave Courbet se metaskildery *Die kunstenaar se ateljee* (Figuur 16) vertoon. Volgens Dario Gamboni (2002: 107) was Courbet en sy volgelingen as ikonoklaste van die romantiese en idealistiese periodestyl bestempel. Courbet se verwerping en vernietiging van tradisionele waardes en skoonheid is vergelyk met die hammer van ’n klipkapper (soos in die skildery, *Die klipkappers* (1849) (Figuur 34)) wat ’n standbeeld van Venus opkap in ’n randsteen (Gamboni 2002: 107). Dié bewering van ikonoklasme kan egter deur Michael Fried (1990) se argument dat die hammer ’n verfkwas is, teë gegaan word. Fried suggereer dat die komposisionele plasing van die twee figure in *Die klipkappers* is ’n direkte verwysing na die kunstenaar se eie plasing, of nog meer spesifiek, die kunstenaar se linker-en regterhand voor die doek. Die hammer in die ou man se hande aan die regterkant kan geles word as die skilderkwas of ’n paletmes; die ronderige objek wat die jong man dra, is ’n verwysing na die palet waarop verf gemeng word (Fried 1990: 105). Dus is *Die klipkappers* selfverwysend omtrent die arbeid wat die skilderproses vereis.

Indien beide Gamboni en Fried se suggesties in ag geneem word, dan kan ek redeneer dat *Die kunstenaar se ateljee* ’n allegorie is van die vernietiging van tradisionele waardes en skoonheid, maar die werk besit selfbewuste beeldestryd elemente: die skeletagtige, faktuuragtige muur met verwysing van hangende kunswerke, waarin die skilderdoek se tekstuur sigbaar is, kan gesien word asof dit ’n doelbewuste definisielose afwatering is van ’n historiese tyd, om plek te maak vir die “nou” — die kunstenaar in ’n performatiewe posisie besig om te skilder. Die “nou” en die “toe” word saamgevou in die skildery as ’n konseptuele konstellasie. Inherente beeldestryd van die metaskildery word geaktiveer as konflikte van vlakke (en tye) van representasie en materialiteit, van teenwoordigheid en afwesigheid, verskyning en verdwyning. Benjamin se woorde dat “image is dialectics at a standstill” (Didi-Huberman 2005: 8), suggereer die beeldestryd wat in die skynbare swygende en deursigtige mure van *Die kunstenaar se ateljee* skuil. Dit herinner aan wat Stanley Mitchell (Benjamin 1973: x) oor Benjamin geskryf het: “History was for [Benjamin] an ever-present arena, never...merely the ‘preconditions of the present’. The battles



Figuur 33: Francois de la Motte. *Hoek van ateljee met vanitas*.



Figuur 34: Gustave Courbet. *Die klipkappers*, 1849.

of the past had to be fought and refought; if not they might be lost again". Miskien het Courbet soortgelyks gedink.

Die dialektiek van die "nou" en die "toe", van "beeld as vertoning" en "vertoning as beeld" en die verplasing van die voor na die agterkant en die agter na die voorkant, word ook gesien in my geprojekteerde, performatiewe video, *Painting Courbet, performing Degas* (Figuur 3). Die beeldestryd elemente word gelees in die subtiele verandering van een beeld na 'n ander. In my begeerte (ikonophilia) om myself soos die vrouefiguur in Gustave Courbet se skildery (Figuur 4) te skilder en om te poseer as een van Degas se ballerinas (Figuur 5), verwring, verander en dekonstrueer ek die visuele reproduksies van Courbet en Degas se skilderye. Maar terselfdetyd word my eie liggaam (en my pogings om die kunstenaar en hul skilderye na te maak) gedekonstrueer deur die geprojekteerde beelde wat my liggaam gedeeltelik sigbaar en onsigbaar maak, bedek en verwring. *Painting Courbet, performing Degas* wat as 'n geprojekteerde video-kunswerk uitgestal word, herhaal en projekteer in die galery weereens die beelde en aksies wat in my ateljee gereproduseer was. In dié publieke projeksie word die video se beeldestryd element verlewendig — die herhaling as 'n poging om die beeld(e) (weereens) te reproduseer sowel as om dit te transformeer in 'n verdere beeld, terwyl die digitale medium van video-kuns wel reproduseerbaar maar ook baie tydelik is. Die video se beeldestryd is 'n futiele poging om 'n nie-herhaalbare vertoning lewendig te maak. Die aanhoudende reproduksie en poging tot beliggaaming van die beelde in my video-kunswerk deur die gebruik van digitale medium is (ironies) selfrefleksief oor die kortstondigheid van materiële, wêreldse bestaan en sluit dus aan by die *vanitas*-konsep.

*Vanitas*-stilleweskilderye (sowel as fotografie) is dialektiese beelde wat dui op 'n metarepresentatiewe en selfverwysende konstruksie en dekonstruksie, verlewendiging en (self)vernietiging. In byvoorbeeld Francois de la Motten se *Hoek van 'n ateljee met Vanitas* (Figuur 33) suggereer die skedel 'n tervergeefsheid van materiële lewe op aarde (met ander woorde, mensgemaakte konstruksies wat gedekonstrueer kan word en wat ook 'n refleksie op die skildery se eie bestaan is) en die bril op die regterkant van die skildery simboliseer die kykproses waarin die verhouding tussen skildery (illusie) en realiteit geadresseer moet word (Stoichita 1997: 274). Die voorgestelde bril is dialekties en sinspeel op dit wat gesien word, wat voor is en wat teenwoordig is

(die voorgestelde beeld), teenoor en saam met dit waarvoor die betragter van die skildery blind staan, dit wat *agter* veronderstel word en dus afwesig is, of wat as die “toe” geïnterpreteer kan word (’n simboliese betekenis wat onsigbaar is). Die inherente beeldestryd word gesuggereer deur die doelbewuste paradoks waarop *vanitas*-stilleweschilderye gebou is — ’n skildery deel van die wêreld wat ’n boodskap dra van die weiering van aardse besittings. Dit is ’n visuele voorstelling van die beeldestryd tussen asketiese antiteatrale wêreldmyding en teatrale wêreldsaanvaarding en genieting. In die allegoriese beginsels van *vanitas*-stilleweschilderye word ’n verdere beeldestryd aangetref. Die *vanitas*-stilleweschildery se geïnternaliseerde beeldestryd ontstaan uit die konflik en gaping tussen die antiteatrale betekenis of verwysing na verganklikheid (*signified*) en die teatrale betekenisdraer (*signifier*) — die allegoriese beeld verwys altyd na iets anders as wat uitgebeeld word, en tog verwys dit net na sigself! Die *vanitas*-stilleweschildery word gekenmerk deur paradoks en allegorie — ’n geïnternaliseerde “konstruktiewe dekonstruksie”, of solidêre kritiek van aardse lewe (vgl. Gamboni 2002: 132).

Steven Cohen se performance-kunswerk (of eerder, provokasie), *Chandelier* (Figuur 24), aktiveer beeldestryd deur die konstruktiewe destruksie van sy geïmproviseerde interaksie met die huislose, verplaaste inwoners van ’n onwettige nedersetting. Virginia Mackenny (2004: 94) beweer dat Cohen se werk meer interessant is wanneer dit geïnterpreteer kan word as ’n uitdaging van waardesisteme (wat ’n verwantskap hou met *vanitas*-stilleweschilderkuns) en wanneer dit die kompleksiteit van bevooroordeling en diskriminasie ontplooi, *teenoor* die neiging van vernietiging van “heilige ikone” wat in sy werk voorkom. In die konteks waar performance-kuns met *vanitas*-stilleweschilderkuns vergelyk word, word beide interpretasies egter beliggaam deur konstruksie en dekonstruksie. Waardesisteme wat gedekonstrueer word deur die vernietiging van mense se huise, word ’n metafoor vir die dekonstruksie van Cohen se Joodse homoseksualiteit wat “onaansienlik” is in ’n nie-liberale samelewing (hetsy in Suid-Afrika of elders). Cohen se liggaam is self ’n beeldkonstruksie van beeldestryd deurdat hy op ’n allegoriese wyse sigbaar teatraal (deur die kroonkandelaar) ’n simbool van oorfloedigheid en rykdom is, terwyl sy identiteit — die onsigbare en antiteatrale — gekoppel is aan ’n geskiedenis van onderdrukking. Terselfde tyd word die Joodse en gaygeskiedenis gedekonstrueer en weereens gekonstrueer deur die jukstaposisie van ’n plakkerskamp en ’n wit man met ’n

kroonkandelaar aan sy lyf. Deur Cohen se artistieke intervensie wat gevul is met sy eie allegoriese betekenis en verwysings, is dit moontlik dat die vernietigde plakkerskampe daardeur verplaas word en dus weereens, nog 'n keer, vernietig word. Die performance-kunswerk het egter 'n verdere lewe of 'n deurlopendheid as beeld deur die video, stilbeelde en foto's wat 'n spoor, of voortsetting, van die vertoning is.

Die fotografiese beeld (as spoor van iets wat was) wat as aanvullende en verrykende teorie vir beide metaskilderye en performance-kuns dien, se interne beeldestryd kan aan die hand van metarepresentatiewe en performatiewe eienskappe uit gelig word. Die beeldestryd elemente van metarepresentatiewe, selfverwysende en selfbewuste fotografiese beelde (byvoorbeeld die reeds bespreekte fotografiese werke van Hanna Wilke en Robin Rhode) word gelees uit die konflik tussen fotografie as ekstroverte uitbeelding van die materiële wêreld, en die foto as 'n self-ingeslote beeld van sy eie proses. Sommige foto's is dialektiese beelde wat die “nou” en die “toe” deur die “flash of lightning” (vgl. Didi-Huberman 2005: 8) van die fotokamera vasvang en integreer — die interne werking van fotografie preserveer die lewe, tyd en bestaan terwyl dit ook die dood daarvan verkondig. Dit spreek van 'n geïnternaliseerde beeldestryd van beelde wat bestaan maar wat reeds verdwyn het; beelde van mense, plekke en tye wat 'n teenwoordige afwesigheid is. Dit is 'n beeldestryd van die lewendige beeld van 'n dooie ding, of is dit die dooie beeld van 'n lewendige ding?

## 4.2 Tyd en Ruimtelikheid

[T]ime is the same as being — and being is the same as chance...and time. That signifies that: If there is time-being, time encloses being in the occurrence of chance individually. The possibilities are apportioned out and oppose each other. Without individuals, that is to say, without apportioning the possibilities, time wouldn't exist. Time is the same as desire. The object of desire is for time not to exist. Time is the desire for time not to exist. (Bataille 2004: 116)

Tyd en ruimtelikheid word in die afdeling gebruik om die verwantskappe tussen metaskilderkuns en performance-kuns uit te lig. Maar wat is die verwantskappe? Hoe gaan metaskilderye en performance-kuns geïntegreer word met mekaar deur die bespreking van tyd en ruimte? Hoe verbind tyd, ruimte en die inherente beeldestryd

met mekaar as duidelike gemeenskaplike kenmerke wat beide metaskilderye en performance-kuns dra?

Tyd en ruimte kan saam gesien of ervaar word omdat die syn van tyd afspeel in 'n ruimte; en ruimte word gedefiniër deur die tyd wat daarin afspeel. Meer spesifiek word die ruimte gedifferensiër deur die “voue” in/van tyd; die samehang en wisselwerkinge en moontlike verskille tussen en van verskillende (objekte en subjekte se) tye. Die konflikte van/in objekte en subjekte (kunswerke en optredes) maak tyd en ruimte sigbaar. Tyd is objektief, maar die tydsbelewenis is subjektief — verskillende individue kan tydsverloop vinniger of stadiger, langer of korter ervaar. Dié tyd speel af in 'n koherente ruimte waarin tydelike duur verdeel word in die ontstaan, bestaan (vir 'n bepaalde tyd op 'n bepaalde plek) en die tot niet gaan van tydsgeoriënteerde objekte en subjekte.

In die Suid-Afrikaanse kunstenaar Johan Thom se performatiewe video *Outpost 4* (2008) (Figuur 35) staan die kunstenaar op 'n heuwel geklee in 'n wit uniform waaraan ongeveer 3000 koeverte vasgewerk is. Rondom hom is bokse wat lyk asof dit vir vervoerdoeleindes verpak is. Terwyl die son opkom, ontvou hy 'n groot rooi vlag wat hy aanhoudend stadig heen en weer swaai. Die spoed van sy aksie vermeerder totdat dit 'n koorsagtige, wanhopige kreet om hulp voorstel. In die hoogtepunt van wat as wanhoop voorkom, word die video na slegs 'n swart skerm gesny. Die stilbeeldfoto ('n snit uit die video-opname wat dien as die enigste spoor van die vertoning) herinner aan Theodore Gericault se *Vlot van die Medussa* (Figuur 13). Die oomblik (as 'n belewenis van tyd) waarin wanhoop piramidaal verhoog word tot 'n hoogtepunt van hoop, die oomblik wanneer die oorlewendes hul klere wuif na die mas van 'n skip wat die teken van redding is, is die oomblik wanneer *Outpost 4* na 'n leë swart skerm oorgaan en twyfel in en van hoop die oorhand kry. Dit is ook die oomblik wanneer dit antiteatraal word. Die verskil tussen Gericault se skildery sowel as die stilbeeld en die performance-video is wel belangrik — die skildery en die stilbeeld is die verbeelding van 'n moment wat gesuspendeer word; die performance-video word klaar gemaak, daar is 'n begin en 'n einde, 'n narratiewe (onderbreekte) tydsverloop. Tyd word sigbaar gemaak, vertraag en terselfdetyd versnel in Thom se performance-kunswerk, deurdat sy willekeurige swaai van die vlag “op maat van” die opkoms van die son die tyd in 'n ruimte plaas waar ons as



Figuur 35: Johan Thom. *Outpost 4*, 2008.



Figuur 36: Jeff Wall. *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999.

toeskouer dit (tyd) kan *sien* gebeur. Die tyd is nie net die fisiese tyd van 'n galery of die oorspronklike plek waar dit plaas gevind het nie, maar ook die tyd wat die medium (hetsy fotografie of video-opname) vir ons skep waarin en waardeur die vertoning ervaar word, die tyd wat 'n raamwerk van kennis en vergelykings ons bied en 'n tyd van performatiwiteit en herhaling.

Peggy Phelan (1996: 146) suggereer dat performance-kuns afspeel in 'n tyd wat nie herhaal kan word nie — sodra die reeds opgevoerde performance-kunswerk as performatiewe dokumentasie gesien word, oor geskryf word, of weer in 'n ander tyd uitgevoer word, dan word en is dit reeds iets anders. Performance-kuns se tydspek behels slegs die “Nou”. Phelan (1996: 146) stel dit as: “Performance’s only life is in the present”, en dus is een van die funksies van performatiewe foto’s of video’s van performance-kuns om te dien as 'n aanhuising vir die geheue om teenwoordig te word/wees deur die “dit-wat-was” en die “nou”.<sup>34</sup> Die geestelike oneindigheid en volmaaktheid (wat in *vanitas*-skilderye sinspeel op die na-doodse ewige lewe) kan egter geïnterpreteer word as 'n “nabeeld”, of nog meer simplisties, die betekenis wat nagelaat word aan die toeskouer van die *vanitas*-skildery of die performance-kunsoptrede. Die herinnering (beeld) word dan 'n allegoriese figuur vir die vertoning wat (altyd) reeds verby is: “[A]llegory [is] being able ‘to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear’” en “[T]he allegorical sign refers to another sign that precedes it, but with which it will never be able to coincide” (Grootenboer 2005: 136). Met ander woorde, die herinnering as 'n nabeeld is verwyderd van sy oorsprong wat self in elk geval altyd na iets anders ('n ander beeld, teken of figuur) verwys.

Die vermoë van 'n kunswerk sowel as die kunstenaar en toeskouer om antiteatraal te verkeer, word in Michael Fried (2007) se lees van Jeff Wall se *Morning cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999) (Figuur 36) verbeeld deur die vervlegting van tyd en ruimte. Die beeld was geposeer en gefotografeer asof dit die regte moment van absorpsie en uitvoering is wat verby gegaan het nog voordat dit

---

<sup>34</sup> Die woord “funksies” vir die materiaal waarin performance-kuns gedokumenteer word, is eintlik te kras, want die foto’s of video-opnames kan self dien as kunswerke wat ervaar, ontleed, gekritiseer en aan teorie geheg kan word. Die foto’s of video’s is in elk geval ook hoe meeste performance-kunswerke herdenk en ervaar kan word deur toeskouers wat uitgesluit of afwesig was in die maak van die vertoning.

afgeneem en geposeer was (Fried 2007: 506). Die ruimte van *Morning cleaning* is 'n versmelting van interieur en eksterieur deur deursigtige mure en refleksies van binne en buite. Die groot swart mat wat van links na regs as verder en nader gelees kan word en wat klem plaas op die sogenaamde leë linkerkantste ruimte van die beeld, sowel as die staal suil wat gewig op die komposisie regs plaas, is komponente wat ruimtelike dimensies van naby en ver, voor en agter verleen. Deursigtigheid en ondeursigtigheid, refleksies en 'n skynbare werklikheid (die skrampse sien van 'n kar aan die regterkant agter die venster), lig en skadu, die gedeeltelike omgeslaande mat aan die ver kant van die beeld en 'n half-oopgetrekte gordyn word alles gebruik om ruimte te skep en te definieer as 'n gelyktydige afstand en nabyheid, teenwoordigheid en afwesigheid, oop en toe, ingeslotenheid en uitgeslotenheid.

Die tydsaspek van *Morning cleaning* begin by die feit dat die maak van die foto omtrent 'n maand se werk in Barcelona vereis het (Fried 2007: 515-516).<sup>35</sup> Die aanhoudende en herhalende arbeid wat dit geverg het om te verseker dat die perfekte foto's geneem kan word wat op die einde saamgeflans kan word in 'n foutlose foto, is die beliggaming van tyd, sowel as gedagtevolle arbeid van absorpsie. (Dit herinner aan twee kunswerke: my video-kunswerk, *Vita brevis ars longa* (Figuur 21) waardeur die herhaling van *pirouettes* die tyd van arbeid en die tyd van absorpsie (in Friediaanse terme "antiteatraliteit") deur tydsverloop self openbaar of visualiseer; en David Hockney se "joiner" kunswerke bv. *Pear blossom highway* (1986) (Figuur 37),

---

<sup>35</sup> Dit is die moeite werd om heelwat van die teks aan te haal waarin Wall in 'n persoonlike gesprek met Fried verduidelik het hoe die proses en arbeid vir die maak van *Morning Cleaning* verloop het. Die gesprek word in Fried se artikel, "Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday", (2007) aangehaal: "I think I shot for about twelve days. The light was right only in the early morning, from about 7 to 7:35. I had only about seven minutes each day to photograph the space as a whole, because the shadow patterns change so quickly in the morning. I had to be ready for those seven minutes each morning, and during them I made the "master" views, without the figure. He was standing by, and as soon as the masters were done, I readjusted the camera and photographed him changing the end-piece of his mopsqueegee. Since he is in shadow, and since that shadow did not change shape and brightness as quickly as some of the other areas did, I had maybe twenty to twenty-five minutes to work with him each day. Once his shadow area changed, the shoot was over. [...] I'd get the film back around 4 or 5 p.m and spend some hours each evening studying it, trying to determined what I had and what I still needed, then got ready for the next morning's shoot, getting up at 5. It is a little stressful to be shooting for digital assembly without being able to make some test assemblies because I am usually uncertain about various possible problems. Most of these have to do with hard technical things, like depth of field, focal plane, exposure and so on, things that need to be very consistent if the different pieces are going to go together properly. I had to examine all the film from each day extremely carefully, looking for problems and making certain that key pieces were compatible with others. The computer work was done later that fall [1999], back home (Fried 2007: 515).



Figuur 37: David Hockney. *Pearblossom highway*, 1986.

waar saamgeplaasde foto's die tydsverloop van die kykproses<sup>36</sup>, beweging en van skynbare beweginglose objekte in tyd verbeeld). Wall se arbeid met die maak van *Morning cleaning* word op 'n selfrefleksiewe manier ontbloot deur die sigbare (metarepresentele) watermerke teen die venster wat die skoonmaker besig is om te was. Die arbeid van vensters was — om met water duidelikheid te verkry, om iets te onbloot deur dit eers te verdwelg, om 'n proses met water te volg — is 'n refleksie op die proses van fotografie.<sup>37</sup> In 'n teks wat Fried aanhaal, is Wall bewus van selfrefleksie in kunswerke:

I have always felt that good art has to reflect somehow on its own process of coming to be. I have never been really convinced that this reflexivity had to be made explicit though....I've always thought that if the work is good it will automatically contain that reflection, but you won't be able to see it immediately. It will flicker into view in some subtle way (Fried 2007: 512).

Die kompleksiteit van tyd en die ruimtes waarin en waardeur selfrefleksiwiteit ervaar word, word uitgelig indien die bogenoemde aanhaling van refleksiwiteit saam met die volgende teks van Wall in 'n Benjaminiaanse lig gelees word:

[T]he historical image I (Wall) want to create is one which recognizes the complexity of the experiences we must have every day in developing relationships with the past (Fried 2007: 511)

Die historiese beeld (waarna Wall verwys en wat ook as 'n foto verstaan kan word) is dus 'n dialektiese beeld, die konstellasië van die “nou” en die “toe”. Die dialektiese beeld is dan weer 'n refleksie van die proses van wording (te same met verdwyning) wat in sig in flikker. Die flikkerende (self)refleksie is dan 'n reproduksie van die foto, die kunswerk, waaruit die oorsprong ontstaan deur “the process of becoming and

---

<sup>36</sup> Hockney (1984: 11) sê: “It takes time to see these pictures – you can look at them for a long time, they invite that sort of looking. But, more importantly, I realized that this sort of picture came closer to how we actually see, which is to say, not all-at-once but rather in discrete, separate glimpses which we then build up into our continuous experience of the world”.

<sup>37</sup> Wall (1996: 90-93) gebruik die term “liquid intelligence” om die fenomeen van die verhouding tussen die beweging van vloeistof (water) en die representele werking van fotografie te beskryf. Volgens Wall verbind water, of vloeibare chemikaliëe fotografie met die verlede en tyd deurdat die water 'n spoor van herinnering van baie ou produksie-prosesse beliggaam, byvoorbeeld was, bleik, oplossing ensovoorts.

disappearance” (vgl. Didi-Huberman 2005: 4). Gerhard Schoeman<sup>38</sup> dra tyd se dialektiek in beelde en beelde se dialektiek in tyd gedagtig oor:

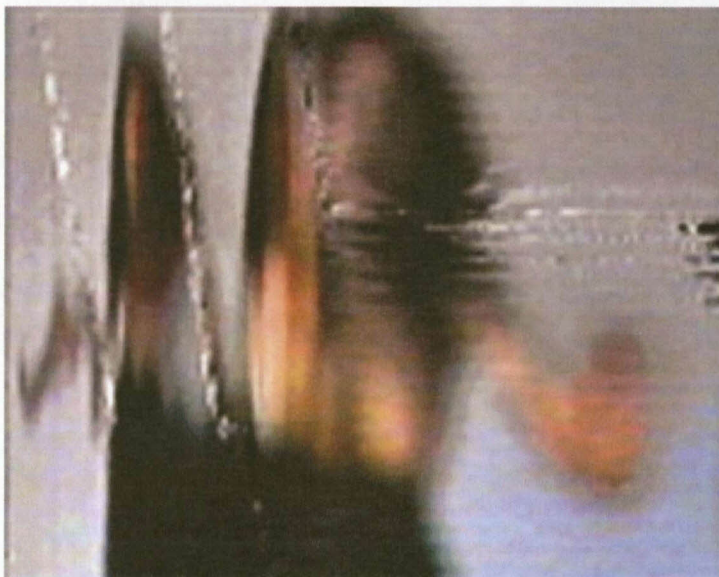
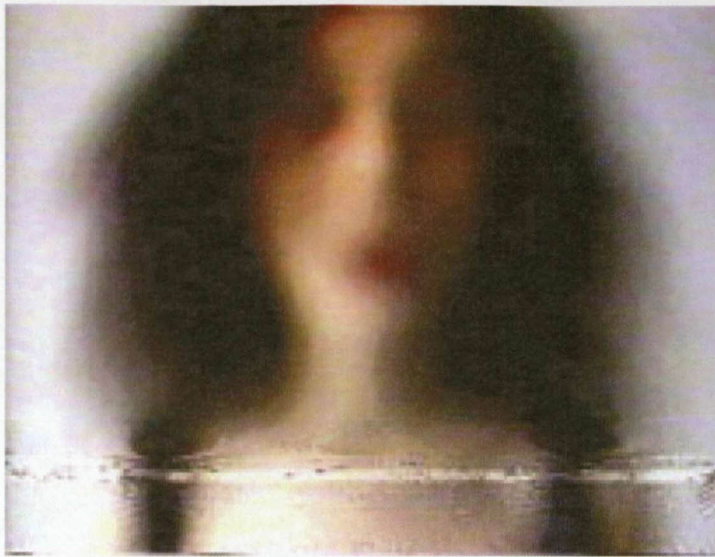
Comparing the *time* that is at stake in both Hockney's and Wall's mindful photographs, once again brings to my attention the fragile time it takes to be mindful of the shared experience of time. One is never wholly witness to it; neither is one wholly lost to it. Time draws the observer and observed in; at the same time as observer and observed lose track of the detail in the whole, and vice versa. Time runs out, in the exact moment of re-cognition. That is the flash of the now of which Benjamin speaks to future readers. That is the snapshot, which pricks future viewers. That is the photograph that you doubt, even as you succumb to it.

Pipilotti Rist se video-kunswerk, *I'm not the girl who misses much* (1986) (Figuur 38), word dikwels gelees uit 'n feministiese oogpunt — soos talle van haar ander werk, bv. *Ever is all over* (1997) (Figuur 39) waar die protagonis op 'n “lewensbevestigende” wyse motors se vensters uitslaan in 'n passiewe, skoon straat in Zurich, terwyl 'n polisievrout (wat eers as 'n man misken word) verby die vrou loop en haar 'n “go-girl” glimlag gee. Maar sonder om sentimenteel te raak oor gender, spreek *I'm not the girl who misses much* kwessies omtrent medium en tyd direk aan. In dié video is Rist se hare manies opgedoen en sy dra 'n rok wat haar borste byna heeltemal ontbloot (die aspek van die video is tipies feministies — Michael Rush (2003: 104) stel dit as “to expose the abused woman [who] can suffer trying to satisfy the male gaze”). Sy dans terwyl sy die woorde van 'n John Lennon lied *Happiness is a warm gun* sing. Sy sing egter net die eerste lyn en vervang die “she” met 'n selfverwysende “I'm (not the girl who misses much)” Terwyl sy vinniger en vinniger beweeg, aangehelp deur tegnologiese intervensie, lyk sy soos 'n opwenpop wat alle sin van beheer verloor “terwyl sy haar toeskouers [teatraal; MB] probeer bevredig” (Rush 2003: 103).

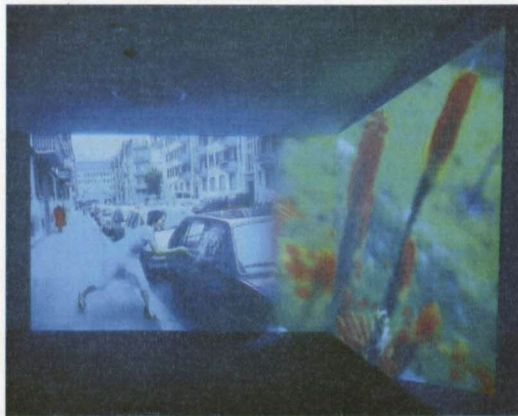
Ruimtelik is die indruk dat Rist voor 'n statiese kamera beweeg maar enige verdere suggestie van ruimte word vervang deur die plat, digitale ruimte van die medium van video-kuns. Die oppervlakte van die beeld suggereer lae kwaliteit tegnologie, maar Sylvia Martin (2006: 80) stel voor dat aangesien daar teen 1986 perfekte beeldkwaliteit reeds moontlik was, is die uit fokus, lae kwaliteit 'n selfbewuste

---

<sup>38</sup> Die teks is aangehaal uit 'n persoonlike e-pos korrespondensie, 19 November 2007.



Figuur 38: Pipilotti Rist. *I'm not the girl who misses much*, 1986.



Figuur 39: Pipilotti Rist. *Ever is all over*, 1997.

verwysing na die elektroniese konstruksie van video-beelde. Die redusering van ruimte skep egter 'n ruimte waarin *tyd* die hoofrol speel. Florence de Mèredieu (2005: 74) beweer dat Westerse estetika tradisioneel ruimte gesentreerd was, maar dat 'n revolusie in die visuele kunste plaasgevind het waarin tyd die prioriteit geword het — tyd neem die plek in van ruimte. Tegnologiese manipulasie versnel en vertraag tyd letterlik in *I'm not the girl who misses much* terwyl die toeskouer dit ervaar teen die tempo wat “real life” (vgl de Mèredieu: 2005: 75) bied. George Bataille (2004: 116) se aanhaling (wat inleidend is van die afdeling) sluit aan by die opsetlike manipulasie van tyd — deurdadig deur die medium gemaak en ervaar word en dus net soos Rist se borste wat nie noodwendig direk gesien kan word nie maar duidelik gesuggereer word, word tyd gekoppel aan begeerte. Omdat tyd deur oordadige versnelling en vertraging gevisualiseer word, kan Rist se video moontlik gelees word as die verbeelding van die objek van begeerte as vernietiging van tyd, terwyl ironies die objek van begeerte self tyd is. 'n Beeld of beelde wat sou tyd oorkom (as objek van begeerte) word hier juis gevul met tyd — die tyd van begeerte as oortollig en selfvernietigend.

Maar aangesien ons meestal video-kunswerke en performance-kuns slegs as gereproduseerde stilbeelde of foto's ervaar, kan sekere vrae gevra word aangaande die kwessie van tyd en ruimte: Wat behels die tyd en ruimte van video-kunswerke se stilbeelde wat gesien word as performatiewe foto's? Kan 'n stilbeeld as foto, wat moontlik terselfde tyd 'n metarepresentasie en/of 'n vertoning is (sien afdeling 3.3), tyd en ruimtelike aspekte visualiseer? Die stilbeelde van *I'm not the girl who misses much*, kan vergelyk word met my fotoreeks, *Painting politics* (Figuur 17) wat stilbeelde is van 'n privaat-performance wat aanvanklik in my ateljee afgespeel het. Ek wil suggereer dat Benjamin se definisie van die *aura* in gedagte gehou moet word in die bespreking van bogenoemde stilbeelde wat as foto's gelees word: “What is aura, actually? A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close the objects may be” (Benjamin: 1999: 518).

Die ruimtelike komposisie van die stilbeelde van *I'm not the girl who misses much* en *Painting politics* stem ooreen met die ruimte van die aanvanklike videos. Die narratief van tyd word alhoewel gereduseer tot 'n gemanipuleerde, gekose tyd van 'n

oomblik *wat was*. Die video-werke is reeds 'n reproduksie van die "dit-wat-was", maar die stilbeelde daarvan is 'n verdere reproduksie van tyd. Die vier foto's in die *Painting politics* reeks suggereer die narratief van tyd wat afgespeel het in die vertoning deurdat die voorgestelde figuur onderskeidelik van voor en agter, hurkend en staande gesien word. Maar is die tyd in die ruimte van elke foto individueel? Die metarepresentele aard van die foto's (die refleksies in die spiëls is 'n indirekte, of tweede weergawe van 'n beeld wat nie gesien word nie, en dit kom voor asof dit aparte beelde in die fotobeeld is waarin daar verdere prosesse van skilder gereflekteer word) aktiveer tyd deurdat daar 'n verdubbeling van ruimte is, en tyd speel juis af in 'n ruimte wat nie gesien word nie maar slegs as 'n refleksie (reproduksie, herhaling) uitgebeeld word. In die ruimte van die beeldoppervlakte kom die figuur terselfde tyd naby en ver voor; naby, want die aksie van die figuur is duidelik; ver, want dit gebeur in 'n ruimte wat nie in die onmiddellike voorgrond gesien kan word nie, maar slegs na verwys word deur die ruimte van refleksie. *I'm not the girl who misses much* se ruimte is ook terselfde tyd naby en ver; naby, want die verhouding van die figuur tot die kamera suggereer 'n klein, afgeskorte ruimte waar die figuur tot naby aan die kamera kan beweeg; ver, want die tegnologiese effek van digitale distorsies skep 'n sluier of 'n tweede oppervlakte waardeur ons die figuur ervaar.

Is dit dan toepaslik dat Benjamin se teorie van die *aura* deur *Painting Politics* en *I'm not the girl who misses much* se stilbeelde verstaan kan word? Is dit 'n verbeelding van die vreemde verhouding tussen tyd en ruimte, die voorkoms van afstand (wat 'n vorm van ruimtelikheid is) al is die objekte so naby aan die kamera? Kan die gelyktydige afstand en nabyheid van die *aura* dan verband hou met antiteatrale absorpsie? Want die moontlikheid bestaan dat *aura* juis vermeerder hoe meer afstand daar is tussen 'n beeld en die betragter, met die gevolg dat die betragter juis ingetrek of geabsorbeerd word in die poging om die beeld nader te bring.

Die verskillende representasies is hersien in die hoofstuk en die performatiwiteit van die kunsmaakproses, die lees-en kykproses (ervaringsproses) en van die inherente konstruksie- en dekonstruksieprosesse van metabeelde en performance-kuns is uitgelig. Performance-kuns kan dus vergelyk en geïntegreer word met metaskilderkuns gebaseer op die verwantskappe wat 'n geïnternaliseerde beeldstryd, tyd en ruimtelikheid meebring. Sommige metaskilderye en performance-kunswerke

spreek van 'n dialektiese konstruksie en dekonstruksie, teenwoordigheid en afwesigheid, 'n voorkant (die teatrale beeld en beelddraer) en die agterkant ('n allegoriese verwysing of simboliese selfverwysing). Die konflikte vind plaas binne die voorstellings of uitvoerings, veral wanneer die metaskildery of "performance" selfbewus is oor die aard van sy bestaan. My suggestie is dat die beeldestryd meestal voorkom in dialektiese beelde, aangesien die dialektiek na teësprake of spanning van die inherente werking van die kunswerk of uitvoering verwys. Die konstellasie van die "nou" en die "toe" waarna Walter Benjamin verwys wat soos 'n "flash of lightning" geaktiveer word, word deur die konflik tussen die selfbewuste (meta)beeld se eie bestaan en verganklikheid, teatrale visuele teenwoordigheid en antiteatrale verwysing na sigself geopenbaar.

Tyd en ruimtelikheid is 'n verdere verwantskap tussen metaskilder-kuns en performance-kuns, aangesien die bogenoemde konflikte tyd en ruimte sigbaar maak. Tyd maak ruimte sigbaar, en ruimte kan tyd sigbaar maak. Ruimte word geskep en gedefiniëer deur die dialektiese gelyktydigheid van afstand en nabyheid, teenwoordigheid en afwesigheid, ingeslotenheid en uitgeslotenheid. Die geheue of herinnering en die nabeeld dien ook as 'n ruimte- en tydsdimensie waarin 'n metabeeld of 'n vertoning afspeel. Performance-kuns is afhanklik van die ruimte en tyd wat herinnering bied, net soos wat *vanitas*-stilleweschilderye en fotografie se allegoriese betekenis afhanklik is van 'n mentale- of geestesbeeld waarin betekenis verstaan of verlewendig word. Metaskilderye aktiveer tyd deurdat daar 'n vermenigvuldiging van ruimte is. Die *aura* van 'n kunswerk wat kan dui op die dialektiese ervaring van tyd en ruimte, is 'n bevestiging en die gevolg van beide betragter en kunswerk se ruimtelike en tydsgebonde absorpsie. Tyd en ruimte in metaskilderye en performance-kuns word gevisualiseer deur gedagtevolle, selfverwysende absorpsie van die kunstenaar, kunswerk en betragter.

## Hoofstuk 5: Verdwyning en verskyning deur antiteatraliteit

[D]espite the disruptions, the shaking and wriggling on the surface in space, voice and images comfort us, I'll be back soon, they say, because they disappear at precisely the point where we can still remember them, where we are almost faint, therefore we remember them rather as though in a dream and although we like them and they want to disappear, we don't retain them, because they return and habit tells us that (Kemper 1994: 2).

Hierdie verhandeling is 'n tekstuele representasie van representasie<sup>39</sup>, 'n tekstuele behandeling of vertoning van die aard en verwantskappe van metaskilderye, performance-kuns en antiteatraliteit en dus word die performatiewe moontlikhede van skryfhandeling in ag geneem. My performatiewe vertoning van die teks word beliggaam, of verlewendig, deur 'n konsep van wedersydige verdwyning en verskyning in dié hoofstuk.

Die verhandeling wat verwantskappe van performance-kuns en metaskilderkuns uitlig, word deur die beweging van wedersydse verdwyning en verskyning tot 'n eenheid gebind en afgesluit. Die ideaal is om "toward disappearance" te skryf, omdat die temas van verganklikheid, absorpsie en tydelikheid neig om verdwyning te impliseer. Peggy Phelan (1996: 148) skryf dat:

The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.

Performance-kuns is 'n eenmalige, nie-herhaalbare fenomeen. Dit is waar dit verskil van uitvoerendekuns of "performing arts". Die skryf daarvan moet dus die vertoning nie probeer staties verlewendig nie, maar 'n ruimte skep waarin die proses van verskyning en verdwyning dialekties sy gang kan gaan.

---

<sup>39</sup> My suggestie dat dié teks 'n representasie is, herinner aan Lucy Lippard en John Chandler se essay, *The dematerialization of art* (1968): "When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things. Such a work is a medium rather than an end in itself..." (Warr & Jones 2006: 204)

Die dialektiek van verskyning en verdwyning kan volgens Susan Buck-Morss (1977: 63) se verwysing na Hegel, verstaan word as 'n teenstrydigheid, met negasie as die logiese beginsel, wat 'n dinamiese struktuur verleen en kritiese refleksie aanmoedig. Buck-Morss (1977: 185) verwys ook na Adorno se gebruik van dialektiek om "modelle" van denke te konstrueer wat, maak nie saak waar hulle begin nie, altyd in die teenoorgestelde rigting beweeg. Die wyse waarop teenstrydigheid en meersinnigheid in spesifieke konsepte en beelde van performance-kuns en metaskilder-kuns in die verhandeling uitgebeeld word, is dialekties van aard. Dit kan ook beskou word as 'n kommunikasie van die weerhouding van kommunikasie. Verdwyning is 'n effek van vermindering, weiering, onsigbaarheid en verberging. Daarteenoor is verskyning 'n effek van teenwoordigheid, sigbaarheid en onthulling.

Een oogmerk van die hoofstuk is om performance-kuns in terme van die konsep van antiteatraliteit te bespreek: Kan performance-kuns, ten spyte van onbetwisbare teatrale eienskappe, ook antiteatrale effekte hê indien dit verbind word met spesifieke metaskilderye wat dialekties geïnterpreteer kan word as teatraal sowel as antiteatraal? Aangesien teatrale opvoerings nie noodwendig ooglopende antiteatrale eienskappe vertoon nie, gaan ek dit benader deur verdwyning en verskyning as elemente van antiteatraliteit. Met hierdie strategie wil ek 'n verband lê tussen performance-kuns en antiteatraliteit.

Die wedersydige verdwyning- en verskyningskonsep kom nie net voor in performance-kuns en antiteatraliteit nie. *Vanitas*-stilleweschilderye wat bespreek is as 'n tipe van metaskilder-kuns besit dialektiese verdwynings-elemente: dié metaskilderye verdwyn in die gelyktydige konstruksie ('n verbeelde illusie) en dekonstruksie ('n allegoriese verwysing na iets anders). Fotografie (as metarepresentatief en performatief) sowel as die medium van video-kuns hou die belofte in van verdwyning: Barthes se *punctum* en Benjamin se *aura* skep kondisies vir moontlike verdwyning en verskyning. Beeldestryd, tyd en ruimtelikheid wat as gemeenskaplike temas tussen performance-kuns en metarepresentatiewekuns bespreek is, dien as katalisators vir die wedersydige prosesse. Rituele handeling speel ook 'n rol in verdwyning: die prosesse van koppeling en terugkoppeling, transformasie, verwysing en die vergelyking van een kunsvorm met 'n ander, dra die kenmerke van rituele handeling. Die prosesse wat afspeel wanneer kuns gemaak en ontvang word —

beide skilderkuns en performance-kuns — kan beskou word as rituele wat begin by die geïsoleerde ateljee van kunstenaars en word oorgedra na publieke sferes waar kuns ervaar word deur verskeie betragters, kunskritici en later oor geskryf kan word deur kunshistorici. Rituele kan lei tot transendentale ervarings wat verband hou met die antiteatrale bestaan en ervaring van kunswerke.

## 5.1 Verdwyning en verskyning in performance-kuns

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (Phelan 1996: 146)

Soos wat skilderye 'n voorstelling of representasie is, is performance-kuns ook 'n representasie, of nog meer — 'n voorstellingshandeling, verlewendige verbeelding van 'n konsep, of 'n gedagte van 'n beeld. Die aksie of proses van performance-kuns kan ook verstaan word aan die hand van Richard Schechner (2006: 28) se definisie van die werkwoord “perform”:

In business, sports, and sex, “to perform” is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, “to perform” is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance.

Die stelling, “[to] live by means of performance” suggereer ooglopende teatraliteit net soveel as wat dit antiteatrale oomblikke veronderstel. Die antiteatraliteit van die (ritualistiese) alledaagse “lewe deur wyse van voorstelling” word gesuggereer deur 'n verwysing te maak na die term “vloei”. Richard Schechner (2006: 97) verwys na Mihaly Csikszentmihalyi wat die term “flow” gebruik om die ervaring van 'n totale geabsorbeerde toestand te beskryf:

[Flow is] what people felt when their consciousness of the outside world disappeared and they merged with what they were doing... [It is] the feeling of losing oneself in the action so that all awareness of anything other than performing the action disappears. (Schechner 2006: 97).

Die vloei wat in alledaagse vertoning sowel as in performance-kuns voorkom, kan as 'n antiteatrale aksie of proses verstaan word, maar is ook teatraal van aard. Die teatraliteit van die vloei behels dat 'n persoon (byvoorbeeld 'n akteur) bewus is van die rol wat deur hom/haar vertolk word en dit dus met teatrale oorgawe uitvoer. Die antiteatraliteit van vloei behels dat alle buitestaanders of 'n buitewêreld vir die oomblik verdwyn vir die persoon wat 'n rol vertolk. Deur die bogenoemde aanhaling te vergelyk met Robert Pippin se interpretasie van Michael Fried se antiteatraliteit- of absorpsiekonsep, word die verband tussen antiteatraliteit, vertoning en performance-kuns duideliker uitgelig:

[Absorption] is a complete identification of a subject with the role or activity undertaken, so much so that the subject can seem completely absorbed in the activity, self-forgetful, lost in reverie, and so on. (Pippin 2005: 578)

Die vloei of antiteatrale absorpsie in die alledaagse take wat volgens Schechner vertoning georiënteerd is, word visueel verbeeld deur die sewentiende-eeuse Hollandse kunstenaar, Pieter Janssens Elinga se metaskildery, *Interieur met lesende vrou en bediende* (1655-70) (Figuur 40) sowel as Jean-Baptiste-Simeon Chardin se skildery *Seepbel* (1735-40) (Figuur 41). In beide skilderye kom dit voor asof die figure heeltemal geabsorbeerd is in hulle werk of spel en hul konsentrasie is tot so 'n mate gefokus dat hul besef van die res van die wêreld heel moontlik vir die oomblik vir hulle verdwyn het. Volgens Fried (1980: 47) het Chardin alles in sy vermoë gedoen om die diepte van die antiteatrale absorpsie vir die toeskouer van die skildery uit te beeld, spesifiek deurdat daar ten minste een opvallende detail voorkom wat 'n teken is van die figuur se onbewustheid teenoor alles, behalwe vir die taak wat hy beoog om uit te voer. Hierdie "teken" of leidraad is 'n ruimtelike katalisator wat die proses van verdwyning deur/in die voorgestelde aksies van absorpsie bemiddel. In



Figuur 40: Piet Janssens Elinga. *Interieur met lessened vrouw en bediende*, 1655-70.



Figuur 41: Jean-Baptiste-Simon Chardin. *Seepbel*, 1735-40.

*Seepbel* is dié teken die skeur in die jong man se baadjie en in *Die kaartkasteel* (Figuur 14) is dit die vergete half oop laai met twee kaarte in.<sup>40</sup>

My suggestie is dat die perspektieflyne van die teëlvloer in Elinga se *Interieur met lesende vrou en bediende* die toeskouer se aandag vestig op die vrou wat geabsorbeer lees. Die spiël teen die muur bo haar kop is 'n verdere in-leiding tot die ruimte van die skildery, waar die toeskouer dan deel word van die uitgebeelde absorpsie. Die kunstenaar in die vertrek ver linksagter dien dieselfde doel deurdat hy aan 'n skildery werk wat die toeskouer nie kan sien nie — dit wat die betragter juis nie kan sien, of mag sien nie, is wat sy/haar aandag intrek en dus absorbeer. Die selfbewuste metabeeldkarakter van die skildery wat geskep word deur beide die spiël en die kunstenaar se teenwoordigheid, verleen aan die skildery 'n interessante benadering van absorpsie. (Iets soortgelyks gebeur in my fotoreeks, *Painting politics* (Figuur 17)). Die kunstenaar se blik is weggedraai van die toeskouer, hy kyk na die binnekant of verste kant van die interieur. Dit mag moontlik 'n selfbewuste uitbeelding wees van Elinga se eie geabsorbeerde toestand tydens die maak van die skildery. Aangesien die werking van antiteatrale beelde juis berus op die feit dat die subjekte nie bewus is dat hulle na gekyk word nie (al word dit strategies beplan) versterk die wegkyk van die voorgestelde kunstenaar die antiteatrale elemente van die skildery. Op die wyse kan die betragter ook antiteatraal teenoor (of selfs binne) die skildery verkeer.

Die vloei van antiteatrale aksies kan ook gelees word uit die seepbel voorgestel in Chardin se skildery, *Seepbel* (Figuur 41). Die seepbel, soos die verbelle in my video *Homo bulla* (Figuur 19), is 'n *vanitas*-embleem wat dui op tydelikheid, nietigheid en verdwyning. Volgens Fried (1980: 50) lyk dit asof die deursigtige seepbel swel en huiwerend bewe voor ons oë. Die seepbel suggereer tyd: die verloop van tyd van die fragiele aksie van antiteatrale absorptiewe tyd. Fried (1980: 49-50) beweer dat Chardin se skilderye die werklike duur van die geabsorbeerde toestand en aktiwiteite wat dit uitbeeld suggereer, of anders gestel, dit is asof daar 'n natuurlike pouse in die aksie is wat voorkom asof dit 'n oomblik later weer sal aangaan. Dit is in die vloei van die seepbel waarin die jong man se antiteatrale aandag gefokus word. In die

---

<sup>40</sup> Chardin se *Die Kaartkasteel* (Figuur 15) word in Hoofstuk 2, afdeling 2.3 bespreek.

hangende moment van die vloei van die seepbel word die toeskouer se antiteatrale aandag vasgevang deurdat dit 'n verhoogde inset van die betragter se verbeelding vereis: die fokus is op die swellende seepbel en die betragter hou sy/haar asem op vir die oomblik wat dit gaan bars.

Die vloei van “losing oneself in the action so that all awareness of anything other than performing the action disappears” (Schechner 2006:97) kan ook verstaan word deur die letterlike vloei van die verfbelle in my video *Homo bulla* (Figuur 19). Uit die groen en oranje speelgoedpypie vloei groen verfbelle wat in trosse ahang en groter gevormde belle swel en bewe op die rand van die klein pypie. Een bel word selfs so groot dat dit die helfte my gesig bedek voordat dit bars en die deursigtige bel verdwyn. Die direkte teatrale, selfportretagtige, narsistiese konfrontasie van die vertoning verdwyn deurdat die deursigtige, sagte verfbelle verwys na *vanitas* (die mens — die beeld — is maar net 'n fragiele seepbel). Die vloei van antiteatrale konsentrasie en absorpsie wat die aktiwiteit verg van beide kunstenaar en toeskouer word beliggaam deur die verfbelle. In die video word die buitewêreld slegs weerspieël as ligrefleksies op die dun wand van die verfbelle wat verdwyn met die plof van elke verfbel voordat dit plek maak vir die volgende kortstondige groen bel.

Die vloei en verdwyning van tydsverloop sowel as van die video-medium word deur die vloei van die verfbelle gesuggereer. In terme van die tydsverloop is die vloei dan uiteindelik 'n *vanitas*-konsep aangesien tyd (al is mens onbewus daarvan) in die vorm van 'n begin en 'n einde verloop: die begin suggereer die teatrale verskyning van aardse lewe en die einde is 'n vorm van verdwyning deur antiteatraliteit. Die vloei en verdwyning van die medium van video-kunswerke word deur Florence de Mèredieu (2005: 74) beskryf as “...it appears, it disappears, it metamorphoses — the video image is constructed (or deconstructed) dot by dot. Images which become fluid to the point of ceasing to be images as such and appear instead as mere form and outline...”. Ek kan verder suggereer dat in *Homo bulla* (en Chardin se *Seepbelle*) verteenwoordig die verf(seep)belle nie net 'n skrale verskyning en buitelyn van visuele materiaal en wêreldse materialiteit nie, maar dit verleen 'n belangrike inhoudelike tematifisering van die kortstondigheid van materiële lewe, dit wil sê van kortstondige moontlikhede van vervlietende bewussyn. Die seepbel is ook 'n verdere allegorie vir die kunswerk

as refleksie of afbeelding van die wêreld, wat dit dus 'n selfbewuste metarepresentatiewe kwaliteit verleen.

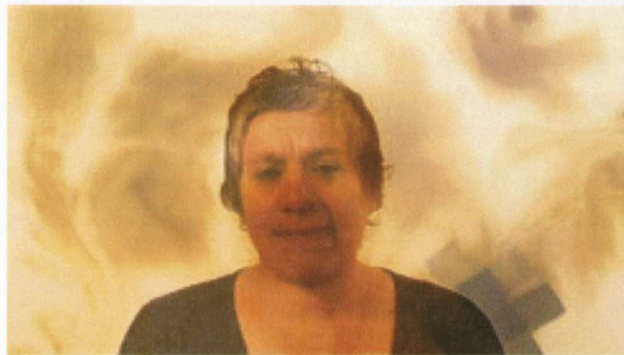
Die geabsorbeerdheid, of antiteatrale vloei waarna Schechner verwys in beide kuns en alledaagse lewe en spel kan dus vertaal word as “the feeling of losing oneself in the action so that all awareness of anything other than performing the action disappears”. Dit ook moontlik wat soms kan gebeur tydens 'n performance-kuns optrede. Maar wat is op die spel tydens 'n performance-kuns optrede buiten die narsistiese uitsluiting van die buitewêreld? Tyd en ruimte word deurlopend verskuif en getransformeer. 'n Verwachting word geskep by die betragter wat iets verwag, vooruit kyk of projekteer wat kan gebeur; 'n retrospeksie volg waarin die betragter terugskouend is. In die handeling van wisselwerking tussen vooruit- en terugskouing (verskyning en verdwyning), word tyd, ruimtelikheid en gebeure gewysig en vasgelê in die geheue van die betragter. Maar binne performance-kuns is daar steeds die absorpsie van die kunstenaar waarin haar/sy liggaam geïnkorporeer word met die kunswerk of idee wat vertoon is. Daardeur word die liggaam 'n instrument of 'n medium — 'n vervreemding van die kunstenaar se subjektiwiteit vind plaas wat momentêr verdwyn. Peggy Phelan (1996: 150) stel dit as:

In performance, the body is metonymic of self, of character, of voice, of “presence”. But in the plenitude of its apparent visibility and availability, the performer actually disappears and represents something else – dance, movement, sound, character, “art”. (Phelan 1996: 150)

Sekere performance-kuns kies doelbewus antiteatrale uitvoerings wat deur die herhalende handeling van sigbaarheid na onsigbaarheid en andersom uitgevoer of verbeeld word. Die herhalende arbeid kan in Phelan (1996:153) se woorde as “liminal passing” beskryf word en daardeur (volgens my) word 'n verdwyningspunt bereik:

What becomes apparent in these performances is the labor and pain of this endless and liminal passing. (Phelan 1996: 153)

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Berni Searle se absorberende kunsvideo *Mute* (2008) (Figuur 42) visualiseer die arbeid en pyn van nimmereindigende en liminale oorgange



Figuur 42: Berni Searle. *Mute*, 2008.

waaroor Phelan skryf. Deur sigbaarheid en onsigbaarheid word verdwyning en verskyning moontlik gemaak. Searle se kunswerke word gewoonlik gekenmerk deur temas van identiteitspolitiek. Wanneer die betekenis van *Mute* egter te letterlik opgeneem word, kanselleer dit die meer genuanseerde, emosionele krag van die vloeiende beelde wat kan sinspeel op 'n dialektiese verdwyning en verskyning.<sup>41</sup> Die emosionele krag van die beelde spruit uit 'n doelbewuste teatrale vertoning — haar selfportretagtige teenwoordigheid word deur die videomedium tentoongestel en terselfdetyd omvorm tot 'n digitale beeld. Deur die vervreemding, of omskakeling van haarself na piksels, kom sy geabsorbeerd voor in haar poging om te huil voor 'n gehoor. Searle se teenwoordigheid verdwyn die oomblik wanneer die toeskouer self geabsorbeerd raak in die proses om te probeer verstaan wat die verbeelde emosie behels. Die arbeid wat geskied in die ontvangs en oordrag van geabsorbeerde emosie is 'n oorgang waarin sigbaarheid en onsigbaarheid die verdwyning van die betragter en van Searle (as kunstenaar en model) aktiveer en doen. Verdwyning in en van 'n beeld kan dus negerend beteken dat iets nie noodwendig heeltemal onsigbaar is nie maar duidelik ook dat dit nie heeltemal sigbaar is nie, maar dat sigbaarheid en onsigbaarheid afgespeel word teen mekaar. Die vertoning van Searle se subjektiwiteit en van die betragter se ervaring van die voorgestelde vertoning (as video) verskyn deur verdwyning, of, “becomes itself through disappearance” (Phelan 1996:147).

Die medium speel ook 'n belangrike rol in die wedersydige verdwyning en verskyning wanneer *Mute* vergelyk word met Pipilotti Rist se video *I'm not the girl who misses much* (Figuur 38). In beide werke skep tegnologiese effekte van digitale distorsies, redigerings, manipulasies en sagte wasige buitelyne of sluiers 'n “tweede” oppervlakte<sup>42</sup> waardeur en waarin die betragter die performatiewe video's ervaar. Dié wasigheid en sagte lyne veroorsaak dat die arbeid van oneindige liminaliteit tussen verskyning en verdwyning, teenwoordigheid en afwesigheid, nabyheid en afstand, sigbaarheid en onsigbaarheid, teatraliteit en antiteatraliteit, binne en buite, 'n

---

<sup>41</sup> Volgens Michael Stevenson se galerywebblad is Searle se videoprojeksie 'n emosioneel belaaide reaksie op die xenofobiese aanvalle wat in 2008 in Suid-Afrika plaasgevind het. ([www.michaelstevenson.com](http://www.michaelstevenson.com))

<sup>42</sup> 'n “Eerste” oppervlakte sal volgens my die direkte, onafgewerke en nie-gemanipuleerde video-opnames wees van die vertonings wat voor die videokamer uitgevoer is. Die “tweede” oppervlakte is die verwerkte, gemanipuleerde, gereproduseerde en gesluisde weergawe van die oorspronklike opnames.

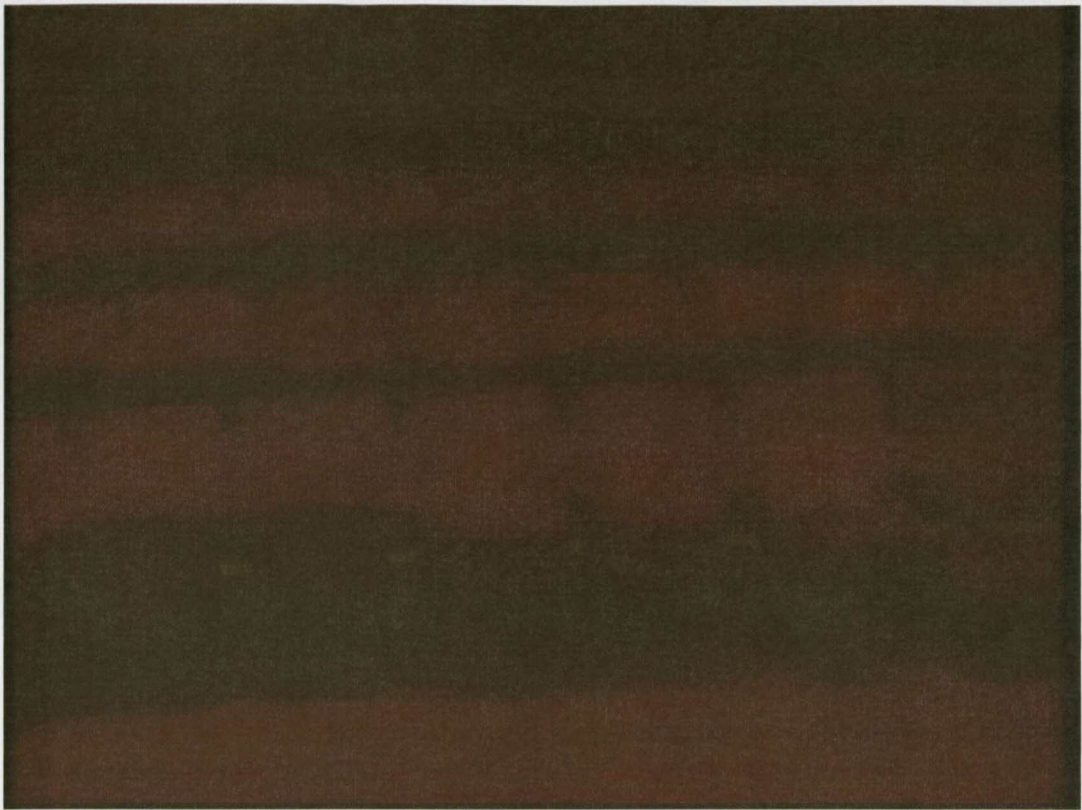
aandagtigheid<sup>43</sup> in die kunswerke skep wat moontlike ruimte vir kontemplasie en herlewing bied. Dit kom voor asof Searle in die laaste oomblikke van *Mute* bewus is van die ruimte wat geskep word vir kontemplasie en herlewing voordat die video weer van voor af begin: asof selfbewus van haar eie teenwoordigheid sowel as die van betragters, laat sak sy haar oë en kyk af na wat geïnterpreteer kan word as beide binne toe ('n inwaartse blik) en na buite toe (buite en onder die ruimte van die geprojekteerde skerm waar die betragter gelokaliseer is).

Wedersydige verdwyning en verskyning in performance-kuns kan ook gevind word in die tydsgebondenheid en temporele aard daarvan, of soos Phelan (1996: 146) dit stel: "Performance's only life is in the present". As opnames is foto's, video-opnames, stilbeelde, geskrewe tekste en die geheue van die betragter, performance-kuns se enigste spore wat bestaan as bewys van die optrede. Maar soos reeds genoem, suggereer Phelan ook dat: "Performance's being [...] becomes itself through disappearance". Dit is 'n suggestie wat ooreenkomstig is met Walter Benjamin se stelling dat genesis, of wording, 'n proses van "becoming and disappearance" is en dat die oorsprong ontstaan uit dié proses (vgl. Didi-Huberman 2005: 4). 'n Afleiding wat dus gemaak kan word is dat performance-kuns se ontologie die wedersydige beweging of werking van verskyning en verdwyning behels.

'n Teenwoordige afwesigheid en afwesige teenwoordigheid wat die proses van ontstaan (verskyning), duur en verdwyning tematiseer, kan gelees word uit my privaat-vertoning wat later verwerk is as 'n video, *Groundwork* (2008) (Figuur 43). Die privaat-performance het afgespeel in die Wynand Mouton-teater, Bloemfontein, en begin met 'n toneel van leë teaterstoele en die hoorbare asemhaling en die geluid van bewegende voete. Die kamera beweeg op 'n lomp wyse vanaf die teatersitplekke na my bewegende, dansende liggaam wat besig is met die uitvoering van *pirouettes*. My liggaam is slegs gedeeltelik sigbaar en by tye heeltemal buite die aangesig van die kamera. Die vertoning eindig waar ek wegdraai en eenkant in die donker op 'n stoel gaan sit. Die lomp beweging van die kamera vanaf die teatersitplekke na die verhoog (wat weer herhaal word deur die lomp draaiende beweging van my liggaam); die lae resolusie van die video wat deur die beweging van my hande en bene duidelik sigbaar

---

<sup>43</sup> Michael Fried (2007: 498-499) gebruik die woord "mindedness" om 'n toestand van absorpsie, maar meer spesifiek 'n essensiële positiewe verstandelike of spirituele toestand te beskryf.



Figuur 43: Magriet Botha. *Groundwork*, 2008-9.

is, plaas die klem op die materialiteit van die video en dui daarop dat die kunswerk selfbewus en selfverwysend is in terme van die skeppingsproses en medium. Net soos vroeër bespreek is in terme van Pipilotti Rist se video, *I'm not the girl who misses much* (Figuur 38), is die video-kamera se uit fokus en lae kwaliteit resolusie 'n selfbewuste verwysing na die elektroniese konstruksie van video-beelde.

Die leë teatersitplekke, die klank van my asemhaling en voetbewegings, die veelvoudige skaduwees van my liggaam op die vloer en die voetspore op die stowwerige verhoogvloer dui op teenwoordige afwesigheid: soos 'n eggo is dit 'n spoor van iets wat reeds verdwyn het of wat in die proses is van verdwyning. Die vraag ontstaan: wat is dit wat afwesig is of wat verdwyn het maar steeds 'n spoor van teenwoordigheid laat? Teatraliteit se teenwoordigheid word gesuggereer deur die omgewing, die verhoog en die teenwoordigheid van 'n kamera, maar word afwesig in die verbeelding van antiteatraliteit. Die toeskouer is afwesig maar word geïmpliseer deur die oog/lens van die kamera wat die vertoning later sal oordra as spoor van tyd en ruimte waarin die afwesighede afgespeel het. Ek, as die kunstenaar is ook "afwesig" deurdat ek net gedeeltelik sigbaar is en in vloeiniede beelde getransformeer word, maar word teenwoordig gemaak deur my lewensbevestigende skaduwee en geluid van my eie voete en asemhaling.

Die afwesige teenwoordigheid word verbeeld op die einde van *Groundwork* wanneer ek my rug aan die kamera vertoon, wegstap en in die donker gaan sit waar my gesig vir slegs 'n oomblik verlig word deur die teaterligte voordat dit dan weer verdwyn in die donker. Wat is dit wat teenwoordig is maar neig om afwesig te wees, om te verdwyn? Teatraliteit is teenwoordig maar word deur die donker verswelg en dus afwesig gemaak, gedekonstrueer. My liggaam is teenwoordig maar verdwyn, word afwesig of disintegreer in/deur die pikselagtige kwaliteit van die medium. Die ruimte van die teater en die digitale ruimtelikheid van die video-medium word gemanipuleer om die moonlikheid van verdwyning en verskyning virtueel te skep.

Opnames van performance-kuns is 'n verdere proses van ontaarding (wat verdwyning en verskyning behels). Phelan (1996: 146) skryf: "Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance". Die

aanvanklike aard van performance-kuns verdwyn wanneer dit getransformeer word in foto's, video-opnames, stilbeelde, geskrewe teks en die geheue waarin performance-kuns gereproduseer of gere-presenteer word.

In terme van iets wat gere-presenteer word, speel die geïnternaliseerde beeldestryd<sup>44</sup> 'n groot rol in die verdwyningsproses van performance-kuns wat ontstaan het uit anti-kommodifikasie waarin destruksie, konstruksie, selfkansellasië en selfrepresentasie voorkom. Roselee Goldberg (2004: 15-16) skryf in die inleiding van haar boek, *Performance: life art since the 60's* dat van die vroeë performance-kuns in die 1960's se ideaal was om afstand te doen aan sogenaamde "hoëkuns" of elite-kuns en om uit te wys dat alledaagse lewe nie net verwysingsmateriaal vir kuns is nie, maar dat dit self kuns is. Die verskuiwing dus van produk na proses en van objek na vertoning wat kenmerkend van performance-kuns is, is 'n aspek van beeldestryd waarin kommoditeit ('n verhandelbare verbruikers item) plek maak vir konsep ('n nie-besitbare, verhandelbare begrip). In die geval waar performance-kuns 'n anti-kommoditeits aanslag het, kan dit vergelyk word met *vanitas*-stilleweschilderye, aangesien *vanitas*-stilleweschilderye ook selfbewus is oor tydelikheid maar die behoefte het om blywend te kan wees.

Dié beeldestryd het 'n dialektiese selfbevestigende en selfkanselerende aard, want: die feit dat 'n kunswerk nie altyd blywend kan wees nie, word in performance-kuns as eenmalige gebeure doelgerig beoefen. Performance-kuns het die behoefte om blywend te wees deur wyse van herinnering (wat gemik is op die intellek en herinterpretering) en wat dus 'n verwerkte vorm van representasie is.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Beeldestryd as 'n verwantskap tussen performance-kuns en metaskilder-kuns word in Hoofstuk 4, afdeling 4.1 bespreek. Die beeldestryd in 'n metaskildery of performance-kuns dui op 'n interne, metarepresentatiewe en selfverwysende konstruksie en dekonstruksie, (self)verlewendiging en selfkritiek.

<sup>45</sup> Die Duitse kunshistorikus Hans Belting skryf in sy artikel "Image, medium, body: A new approach to iconology" (2005: 302-303) dat beelde is nie net teen die muur, op 'n skerm of in die betragter se kop nie, hulle *bestaan* nie op hul eie nie. Maar hulle *gebeur*; beelde *vind plaas* of dit bewegende beelde is (wat ooglopend is) of nie. Beelde gebeur via transmissie en persepsie. Die "beeld" van performance-kuns (sowel as metarepresentatiewe beelde) is dus afhanklik van die imaginêre deelname van die betragter om verlewend en verewig te word.

## 5.2 Verdwyning en verskyning in metaskilderkuns: *vanitas*-stilleweschilderye

[Vanitas images] express the incomprehensible concept of pure emptiness as much as it paints visibility; it lets the disappearing appear... (Grootenboer 2005: 142)

*Vanitas*-stilleweschilderye, as voorbeeld van metaskilderye, vind aanklank by die wedersydige proses van verdwyning en verskyning deur 'n piktorale dialektiek van teatraliteit en antiteatraliteit. 'n Basiese tema van *vanitas*-stilleweschilderye is die paradoks van wêreldaanvaarding (teatraliteit) en wêreldmyding (antiteatraliteit) — die skilderye is soms teatrale uitbeeldings van oordadige aardse en materialistiese lewe, sintuiglike en liggaamlike genot, self deel van die hierdie wêreld en verbonde aan ekonomiese stelsels. Maar die paradoks word geskep omdat die skilderye dan juis spreek van die sinloosheid en verganklikheid van alles. Selfbewuste of refleksiewe *vanitas*-stilleweschilderye bevat 'n konflik tussen antiteatrale betekenis (die konstatiewe implikasie van wêreldsmiding) en teatrale betekenisdraers (die piktorale vertoning van materialistiese, weelderige skilderye).

Verdwyning en verskyning in *vanitas*-stilleweschilderye vind plaas beide deur emblematisiese allegorie en *trompe l'oeil* effekte van die skilderye. Die emblematisiese allegorie word gevind tussen antiteatrale implikasie en die teatrale vertoning; tussen die askese van wêreldmyding en die genieting van die wêreld. Allegoriese beelde verwys altyd na iets anders as wat uitgebeeld word, asof daar 'n diskrepansie is van die betekenis en die betekenisdraer. Craig Owens (1992: 61) haal in sy artikel, "The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism" vir Martin Heidegger uit sy *Holzwege* (1952) aan:

The art work is, to be sure, a thing that is made, but it says something other than the mere thing itself is, *allo agoreuei*. The work makes public something other than itself; it manifests something other; it is an allegory. In the work of art something other is brought together with the thing that is made. (Owens 1992: 61)

Aan die hand van Heidegger se modernistiese siening omtrent die kunswerk as 'n allegorie, suggereer Owens (1995: 54) dat 'n postmoderne allegoriese en

palmsestiese impuls behels dat tekste, of beelde deur ander tekste of beelde gelees word. Of anders gestel:

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other... [H]e adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement. (Owens 1995: 54)

Deur die postmodernistiese definisie van allegorie, word allegorese meer dinamies deurdat Jacques Derrida se term “différance”<sup>46</sup> (’n verskuiwing en/of verwysing na iets wat weer na iets anders verwys, ’n oneindigende semiosis) betrek word. Dit skep dus die moontlikheid dat die allegoriese veld vergroot en motiewe wat in sewentiende-eeuse emblematiese allegoriese skilderye verbeeld is, kan gebruik word om performance-kuns, metaskilderye en antiteatraliteit te vergelyk. Wanneer daar deur die proses van allegorese dus beelde (visueel of geskrewe) deur ’n allegoris of kunstenaar gekonfiskeer word en ’n ander betekenis toegevoeg word met die uiteinde dat een beeld (of teks) deur ’n ander gelees moet word, dan ontstaan die kwessie van teenwoordigheid (van een beeld of ’n ander) en afwesigheid, verskyning en verdwyning, teatraliteit en antiteatraliteit.

Die skedel wat volgens die emblematiese allegorie voorgestel is in *vanitas*-stilleweskilderye (byvoorbeeld Francois de la Motte se *Hoek van ’n ateljee met Vanitas* (Figuur 33)), is ’n motief waarin wêreldmyding, verganklikheid, ’n ewige lewe na die dood, of ewige nietigheid en sinneloosheid van aardse lewe deur die uitbeelding van stoflikheid gelees word. Gerhard Richter se twee skilderye, *Skedel* (1983) (Figuur 44) en *Kers* (1982) (Figuur 45) stel albei uitbeeldings van *vanitas*-objekte voor wat dui op verganklikheid. Die fotografiese opname wat verwerk is na skilderye en die byna monochromatiese kleurgebruik, is ’n allegoriese vertoning van nietigheid.

---

<sup>46</sup> Vir ’n volledige definisie van die Derrida se term “différance”, verwys na Hoofstuk 3, afdeling 3.2 bl. 33.



Figuur 44: Gerhard Richter. *Skedel*, 1983.



Figuur 45: Gerhard Richter. *Kers*, 1982.

In Richter se *Skedel* verdwyn materialiteit, teenwoordigheid en teatraliteit deur/in die palmsestagige refleksie van die skedel op die tafelblad, deurdat die refleksie 'n gelyktydige (dog onduidelike) verdubbeling en vermindering suggereer. Soos wat die voorgestelde skedel 'n emblematiese motief in dood-allegorie is, kan die refleksie van die skedel die allegoriese veld vergroot of uitbrei: soos die seepbel in Chardin se *Seepbel* (Figuur 41) en die verbelle in *Homo Bulla* (Figuur 19), allegoriseer die refleksie verdwyning en verskyning in die skildery. Die refleksie van die skedel is moontlik 'n selfbewuste allegorie vir die aard en proses van skilderkuns, in terme van skilderkuns as 'n proses van verdubbeling en vermindering, afbeelding en verbeelding van materiële objekte. Deur die selfbewuste verskyning van die beeld aan die betragter as materiële objek van olie en pigment op doek, verdwyn die skildery deur die proses van allegorese.

Deur die *trompe l'oeil* effekte (as teatrale oogverblindery met die oog op 'n antiteatrale betragtersbewussyn of posisie) in *vanitas*-stilleweschilderye en in foto's as *vanitas*-beelde, vind daar 'n (dialektiese) verdwyning plaas deurdat die beeld sigself kansleer in die oomblik wat dit die oog van die betragter flous, of die naaste aan 'n lewensgetroue uitbeelding kom. Daar is dus 'n spel van teatraliteit en antiteatraliteit in *trompe l'oeil* prente wat die betragter betrek, maar binne die kunswerk self vind dié spel ook plaas: dit is 'n uiterse teatrale (of "hyper-real" soos wat Bryson (1990: 142) dit noem) uitbeelding, maar dui steeds op antiteatrale temas van nietigheid, stoflikheid, wêreldsmydning en verganklikheid.

Die gedagtigheid van die betragter kan ook geles word as 'n gevoel van skok, indien Norman Bryson se beskrywing van *trompe l'oeil* in ag geneem word:

For the split second when *trompe l'oeil* releases its effect, it induces a feeling of vertigo or shock: it is as if we were seeing the appearance the world might have without a subject there to perceive it, the world minus human consciousness, the look of the world before our entry into it or after our departure from it (Bryson 1990: 142-142).<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Sien ook Hoofstuk 3, afdeling 3.2 van die verhandeling, bl. 37.

Wedersydige verdwyning en verskyning kom dan na vore wanneer *trompe l'oeil* skilderye gelees word asof dit 'n vertoning is van die bestaan van die wêreld sonder menslike teenwoordigheid. Wanneer dié skilderye nie die teenwoordigheid van die toeskouer benodig om dit te verlewendig nie, maar buite die bewussyn van die mens kan bestaan, dan suggereer dit juis die dialektiese verdwyning of absorpsie van die mens én die skildery deur/in die “hyper-real” teatrale verwysing na 'n nie-bestaan of nietigheid van wêreldse teenwoordigheid. Met ander woorde, dit verbeeld die teenwoordige afwesigheid van menslike intervensie of bewussyn.

Dié proses van selfgenerering en selfkanselasie, openbaring van teatrale wêreldsgenot en antiteatrale allegoriese verwysing na verganklikheid en verlossing deur die losmaak van aardse bestaan, is 'n proses van beeldestryd wat verdwyning suggereer. Die proses van illusie staan in konflik met die transendentele ewige lewe. In Hanneke Grootenboer se terme word dit gestel as:

[W]e see how the friction of being and nothingness takes shape in a *vanitas* image that is surrounded by the the instruments of its own production in a *trompe l'oeil* (Grootenboer 2005: 146).

Die beeldestryd van *trompe l'oeil vanitas*-stilleweschilderye word dus ervaar tussen die beeld van “being” (’n superrealistiese verbeelde illusie) en “nothingness” (’n allegorie van die sinloosheid van wêreldse bestaan). Verdwyning en verskyning vind plaas in die gelyktydige konstruksie van ’n verbeelde illusie en die dekonstruksie as ’n allegoriese verwysing na iets anders.

### 5.3 Verdwyning en verskyning in fotografie

What I see is that I have become Total-Image, which is to say, Death in person (Barthes 2000: 14).

In die afdeling word wedersydige verdwyning en verskyning in fotografie verstaan deur die meersinnigheid wat onderwerpe betrek van lewe en dood, teenwoordigheid en afwesigheid, tydelikheid en ewigheid, verskyning en verdwyning, “dit-wat-was” en

“dit-sal-wees”, “nou” en “toe”. Metarepresentatiewe, selfverwysende en selfbewuste fotografiese beelde vertoon volgens my dikwels dié meersinnighede. Die beeldestryd van sommige foto’s speel af tussen teatraliteit en antiteatraliteit: die werking van fotografie preserveer die teatrale elemente van teenwoordigheid, lewe, tyd en bestaan terwyl dit die antiteatraliteit van afwesigheid, dood en *memento mori* beliggaam.

*Never gonna fall for modern love* (2008) (Figuur 46) is ’n reeks van drie vergrote, gepikseleerde foto’s, gedruk op ’n papier met ’n effens growwe tekstuur. Die foto’s is die spoor van ’n privaat-vertoning wat ek in die Wynand Mouton teater uitgevoer het en is stilbeede van ’n video-opname. ’n Lae resolusie videokamera is gebruik om ’n skilderagtige kwaliteit aan die foto’s te verleen deurdat dit voorkom asof my liggaam en die objekte in die agtergrond vervloei tot ’n gepikseleerde medium. Dit veroorsaak dat daar in die foto’s ’n wedersydige afstand en nabyheid is: hoe verder die betragter staan hoe meer kom die fotobeeld as ’n verstaanbare geheel voor; hoe nader die betragter die fotobeeld beskou hoe meer word dit net vervloeiende kleuoppervlaktes. Dit is asof die foto’s ’n bewegopdrag aan die betragter rig. Die getekstureerde oppervlaktes verbreek ’n konvensionele illusie waarin die voorgestelde beeld “teenwoordig” is, en die prentdraer (medium) “afwesig” is — in *Never gonna fall for modern love* word die proses omgekeer en die betragter word bewus van die medium. Dié bewuswording van medium word bewerkstellig deur die opdrag van die foto’s aan die betragter om nader en verder te beweeg. Die getekstureerde, gesluerde oppervlakte van die fotobeeld skep ’n afstand tussen die foto’s en die betragter, terselfdetyd as wat dit naby is in terme van ’n antiteatrale gevisualiseerde ruimte. Dit herinner aan Walter Benjamin (1999: 518) se teorie aangaande die *aura* as ’n vreemde vervlegging van tyd en ruimte.

In die drie foto’s is daar onderskeidelik ’n leër, ’n kragprop, ’n elektriese draad en ’n teken van ’n pyltjie wat in die teenoorgestelde rigting wys as wat my liggaam beweeg. Die voorstellings suggereer dat die objekte se funksies wat verbindings en skakels tussen een punt na ’n ander en wederkerige konneksies behels, ’n beweging voorstel (wat ook moontlik die bewegingsopdrag aan die betragter simboliseer). Die beweging is ’n verwysing na die dialektiese vervleggings en werkings van verskyning en verdwyning, afstand en nabyheid.



Figuur 46: Magriet Botha. *Never gonna fall for modern love*, 2008-9

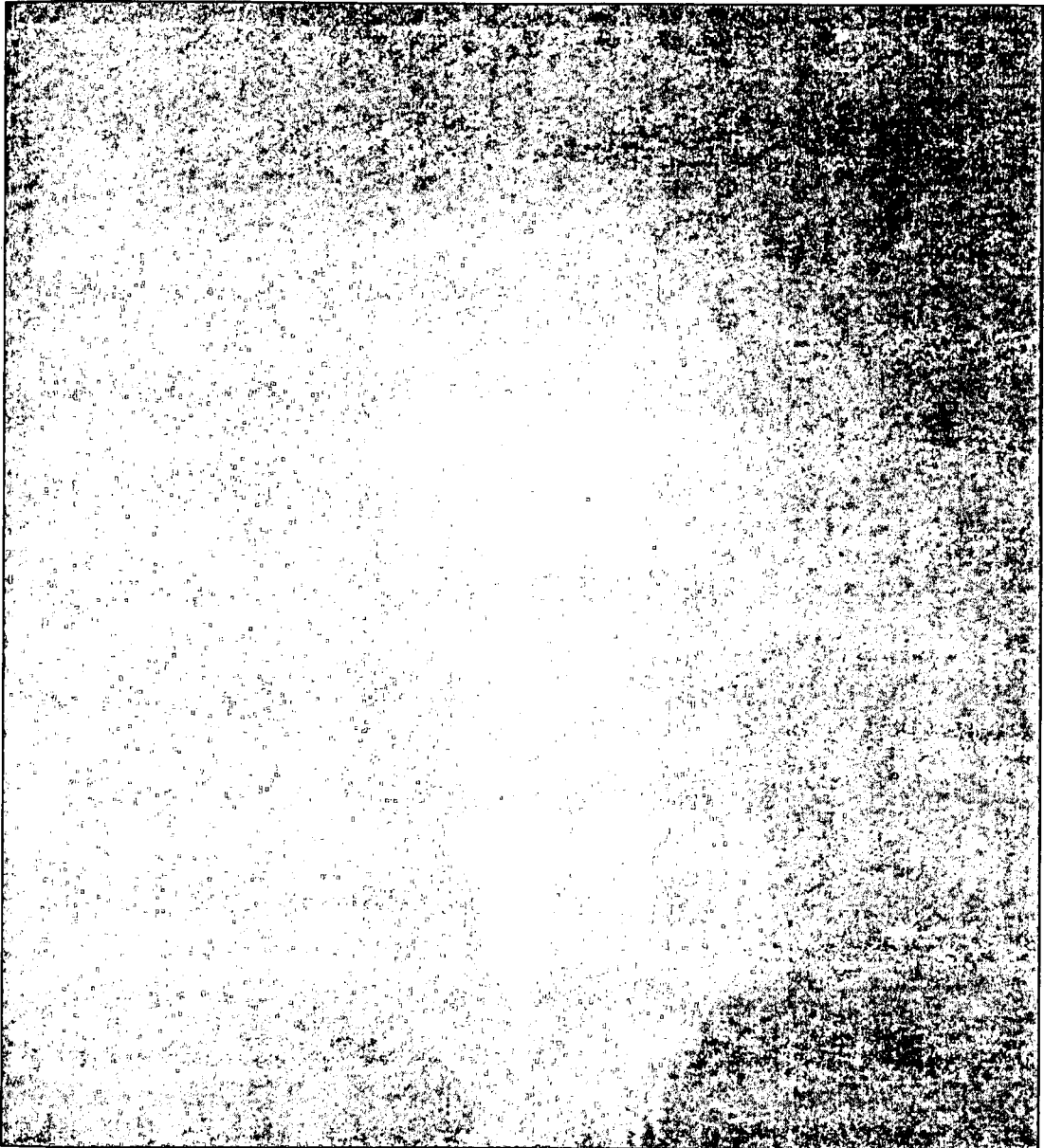
'n Teenwoordigheid (van medium) en afwesigheid (van beeld) ontstaan deurdat my bewegende liggaam en bogenoemde objekte verdwyn in die gefiltreerde, vervloeiende oppervlaktes. Hierdeur is dit asof die foto's antiteatraal is: deur die foto's se vloeiende onduidelikheid, asof die fotografiese beeld agter 'n sluier verberg is, keer die foto's inwaarts en lok 'n antiteatrale prentbewustheid by die betragter uit. In die opsig kan *Never gonna fall for modern love* vergelyk word met Gerhard Richter se *Selfportret* (1996) (Figuur 47), 'n skildery geabasseer op 'n foto. Dié gesluierde selfportret kom ongefokus voor en Richter se oë agter die bril is neergeslaan, wat die skildery 'n melankoliese effek gee. Gerhard Schoeman (2007: 17) beskryf die antiteatraliteit deur/in die medium, geskep deur wasigheid en absorpsie as:

The majority of the figures depicted in Richter's oeuvre turn away from the viewer, whether literally or by being distanced through a process of blurring that conjures the image as (an image of) death...[T]hey appear veiled, cloudy, and impenetrable. It is in this sense that one might refer to Richter's paintings as...blind to the beholder (Schoeman 2007: 17).

Soos fotorealistiese kunstenaars gebruik Richter fotografiese beelde as verwysingsbronne vir sy skilderye, maar soms sonder die skerp fokus van fotorealisme. Maar al is die fotografiese verwysings van Richter se werk soms duidelik sigbaar, word sy beelde getransponeer tot die materialiteit van die skildery. In *Never gonna fall for modern love* gebeur iets soortgelyk: die materialiteit van die skilderye of die fotografiese vergrotings oorheers teatraliteit sodat dit eerder die antiteatrale prentbewuste versluiering van die voorstelling bewerkstellig. In terme van 'n selfbewuste antiteatrale beeld, kan Richter se melankoliese selfportret vir 'n leser of betragter verbind word met sy stillewesildery, *Skedel* (Figuur 45) wat allegoriese *vanitas*-motief voorstel.<sup>48</sup>

Die versluierde "fotorealistiese" selfportret word 'n allegoriese beeld van die skedel waardeur albei dan 'n allegorie van die dood suggereer. Grootenboer (2005: 136) verwys in verband met *vanitas*-skilderye onder andere na emblematiese allegorie as

<sup>48</sup> Die melankoliese "gaze" word deur Walter Benjamin geïdentifiseer met allegorie en resoneer treffend met Richter selfportret: "If the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead, but eternally secure, then it is exposed to the allegorist, it is unconditionally in his power. That is to say it is now quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist. He places it within it, and stands behind it; not in a psychological but in an ontological sense" (Benjamin 1977: 183-84).



Figuur 47: Gerhard Richter. *Selfportret*, 1996.

iets wat altyd onperfek en onvoltooid is aangesien dit altyd na iets bo-sinliks of geesteliks verwys as wat voor gestel word. Dit word beter verstaan indien daar in gedagte gehou word dat fotografie, as verwysingsraamwerk vir Richter se skildery, in Roland Barthes (2000) se terme 'n allegorie vir die dood is. Die allegorie van die foto kan verstaan word as 'n uitbeelding van die "dit-wat-was" ('n oomblik wat reeds verby is) maar wat verwys na die "dit-sal-wees" (die betragter se eie toekomstige dood). Richter se *Skedel* is 'n fotografiese, allegoriese uitbeelding van die "dit-sal-wees" — 'n antiteatrale onafwendbare dood, nietigheid, en verganklikheid. Deur hierdie soort fotografiese allegorie verdwyn die geskilderde voorstelling deurdat die aandag verskuif word na die "verskyning" van kontemplasie, refleksie en 'n antiteatrale beeld van selfbewussyn as nabeeld.

Verdwyning in fotografie kan verstaan word deur die (onbeplande) antiteatrale *punctum* wat uit die foto uitskiet om die betragter te wond of te prik. 'n Piktorale, imaginêre wêreld in die foto verskyn wanneer die betragter die *studium* geabsorbeer bestudeer, en dan, soos die toeval, verras of oorval die *punctum* die betragter. Roland Barthes skryf in sy boek, *Camera lucida* (2000: 53) dat ten spyte van die *punctum*<sup>49</sup> se duidelikheid, kan dit iets wees wat eers later onthul word wanneer die betragter nie meer na die foto kyk nie, maar daaraan terugdink. Met ander woorde, wanneer die foto slegs 'n teenwoordige afwesigheid vir die betragter is (onbewus van die fotografiese druk, pigment op papier), kan 'n *punctum* in die geestesoog van die betragter na vore kom en bybly. Die *punctum* is dan die nabeeld wat verdwyn en verskyn, met die gevolg dat dit aan die foto 'n fundamentele auratiese kwaliteit verleen (vgl Didi-Huberman 2005: 14). Maar die *punctum* in fotografie kan ook die besef of die verbeelding van tyd wees (soos bespreek deur die werke van Hannah Wilke in Hoofstuk 2) waarin die "dit-wat-was" en "dit-sal-wees" ritmies wedersydig voorkom. Die *punctum* kan vergelyk word met Walter Benjamin se *aura*, omdat die *aura* ook onverwags deur 'n betragter ervaar kan word. Benjamin bespreek sy teorie van die *aura* as atmosferies in sy artikel, "Little history of photography":

What is aura, actually? A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close the objects may be. (Benjamin 1999: 518)

---

<sup>49</sup> Vir definisie van die *punctum* en *studium* van fotografie soos verduidelik deur Roland Barthes, sien Hoofstuk 3, afdeling 3.3, bl. 48.

Die oorsprong van 'n foto en die reproduksie van 'n foto is bevraagtekende konsepte wanneer Benjamin se tekste omtrent die *aura* geïnterpreteer word. Soos wat Georges Didi-Huberman (2005: 4) Benjamin se tekste oor *aura* interpreteer, kan die oorsprong of genesis van foto's ook verstaan word juis deur die reprodusering<sup>50</sup> daarvan. In terme van die *aura* wat in die moderne eeu verval<sup>51</sup>, of soos Didi-Huberman suggereer 'n ander wending aanneem, kan ek suggereer dat die outentisiteit of die oorsprong van foto's nie vernietig word deur reprodusering nie, maar dit verdwyn net deur vervloeiing sodat dit sigself weer op 'n ander wyse (allegories) kan openbaar.

Wat is die "oorsprong" van 'n foto, hoe verdwyn dit en wat is dan die "ander wending of vorm" wat die oorsprong van die foto aanneem? Die idee dat 'n foto wel 'n oorsprong besit, byvoorbeeld dat die negatief van 'n film die oorsprong is, of dat die drie-dimensionele wêreld van objekte en subjekte die oorsprong van die fotografiesebeeld is, is self problematies. Byvoorbeeld, die oorsprong vir Benjamin is iets wat altyd onvoltooid en altyd oop is (wat dus die geleentheid gun om weer te verskyn):

[T]he *origin* for him [Benjamin] does not in any way designate something remaining 'upstream' from things, as the source of the river is upstream from it. For Benjamin, the origin names 'that which emerges from the process of becoming and disappearance', not the source but 'a whirlpool in the river of becoming [that] pulls the emerging matter into its own rhythm' (Didi-Huberman 2005: 4).

Gegronde op Didi-Huberman (2005: 4-5) se bespreking van Benjamin se teorie aangaande die *aura*, is die outentieke en sy vervorming of vervloeiing altyd deel van dieselfde genesis. Dialekties veronderstel die afwyking of die wending van die outentieke, die outentieke as 'n fenomeen. Die afleiding wat dus gemaak kan word, is dat al word 'n foto (wat op vele wyses gereproduseer word) essensiële as 'n vertoning of as metarepresentatief bepreek, gaan die oorsprong van die foto nie verlore nie,

---

<sup>50</sup> Owens (1992: 26) lig die teoretiese perklose reproduksie van die foto uit wat altyd alreeds sy oorsprong in 'n negatiewe (gereproduseerde) druk uit: "Photographs are but one link in a potentially endless chain of reduplication: themselves duplicates (of both their objects and, in a sense their negatives), they are also subject to further duplication, either through the procedures of printing or as objects of still other photographs..." (Owens 1992: 26).

<sup>51</sup> Benjamin skryf (1999: 522): "[T]he *aura* which had been banished from the picture with the rout of darkness through faster lenses, exactly as it was banished from reality by the deepening degeneration of the imperialist bourgeoisie."

maar verdwyn eerder sodat dit later moontlik kan verskyn juis deurdat dit allegories dan na iets anders sal verwys.

Ek wil suggereer aan die hand van my reeks foto's *Never gonna fall for modern love* (Figuur 46), dat hoe meer 'n foto gereproduseer word hoe meer verdwyn die *aura*. Desnieteenstaande kan die *aura* steeds voortgebring word deur die wending wat meegebring word deur afstand. *Never gonna fall for modern love* se oorspronklike vertoning is opgeneem as 'n video, wat weereens gereproduseer is as stilbeelde in fotografiese vergrotings. In die poging om die gereproduseerde, gepikseleerde foto's nader (aan die kunstenaar of betragter) te bring, word daar eerder 'n afstand geskep tussen die betragter en die beeld. Met ander woorde, die gesluisde vervloeiing van die foto's impliseer 'n verdwyning van/in die beeld deur afstand.

Die kondisies vir vervloeiende verdwyning en verskyning van die *aura* word in *Never gonna fall for modern love* (sowel as Richter se *Selfportret*) geskep deur die onduidelike materiële gesluisdheid van die beeld. Die *aura* wat dan ontstaan van die wedersydige afstand en nabyheid wat geskep is deur reproduksie, is dus 'n ruimte waarin verdwyning kan plaasvind. Maar wat verdwyn? Dit is moontlik dat die oorsprong van die beeld, van die vertoning en van die tyd en ruimte waarin dit afgespeel het verdwyn. Maar die oorsprong "neem 'n ander wending aan" of verskyn deur genesis weer in 'n ander vorm. Die oorsprong word juis deur Benjamin beskryf as iets wat ontstaan deur die proses van wording en verdwyning. Die oorsprong van foto's verdwyn sodat daar 'n ander vorm van beelding, tyd en ruimte kan verskyn, met 'n ander uitkoms van ervaring deur die betragter.

Deur wedersydige verdwyning en verskyning word die verband tussen performance-kuns, metaskilder-kuns en antiteatraliteit uitgelig, in terme van die dialektiese werkinge van sigbaarheid en onsigbaarheid, kontstruksie en dekonstruksie, selfkanselasie en selfrepresentasie. Verdwyning en verskyning is die vloei of die ervaring van 'n totale geabsorbeerde toestand en manifisteer in die kortstondige moontlikhede van antiteatrale bewussyn. Die metarepresentele *vanitas*-beeld is 'n spel van verskyning en verdwyning waarin "being" (superrealistiese teatrale illusie van wêreldgenietinge) en "nothingness" (allegorie van sinloosheid van die wêreldse bestaan) verbeeld word. Verdwyning en verskyning is 'n nabeeld, die vreemde

auratiese vervlegging van tyd en ruimte. Die wedersydige werking van verdwyning en verskyning kan 'n selfbewuste beeldestryd wees wat sigself afspeel in beide performance-kuns en metaskilderkuns. Wedersydige verdwyning en verskyning bied 'n ruimte vir kontemplasie, herlewing, refleksie en gedagtevolheid.

## Hoofstuk 6: Slotsom

Die ondersoek het beoog om performance-kuns in terme van metaskilder-kuns en antiteatraliteit te bespreek en om verwantskappe uit te lig. Die wyse waarop dit gedoen is, is eerstens deur duidelike definisies van die terrein van performance-kuns, "performance" en performatiwiteit. Deur die begrensing van metaskilder-kuns en antiteatraliteit in Hoofstuk 2 was dit moontlik om in die daaropvolgende hoofstukke die dialektiese werkings wat kan voorkom in performance-kuns en metaskilder-kuns uit te lig. Die vergelyking van bepaalde metaskilderye, spesifiek ook *vanitas*-stilleweschilderye, performance-kunswerke, konseptuele kunsfotografie en video-kunswerke het uitgewys dat metarepresentasie (wat performance-kuns kan insluit) selfbewus en selfrefleksief omtrent medium kan wees in die mate waarin betragtersrespons en deelname geaktiveer is en is dus performatief. Die dialektiek wat in sekere metarepresentasies voorkom suggereer gelyktydige en wedersydige konstruksie en dekonstruksie, (self)verlewendiging en (self)kanselasie. Die "self" waarna ek verwys is 'n fiktiewe, imaginêre en gedeelde "self" wat performatief geprojekteer en geskep word tussen die kunswerk en die betragter. Die aard van dié "self" is die kernprobleem van teatraliteit wat 'n moontlikheid is vir verdere interdisiplinêre navorsing.

Op hierdie basis van wederkerige verhoudings is verwantskappe tussen performance-kuns en metaskilderye voorts in terme van 'n geïnternaliseerde beeldestryd uitgewys. Tyd en ruimtelike verwantskappe van performance-kuns en metaskilder-kuns is as dialektiese beelde uitgewys, aangesien dit dui op 'n teenstrydige prosesse van teenwoordigheid en verdwyning, wording en afwesigmaking en van konstellasië van die "nou" en "toe". Antiteatraliteit is deurgaans 'n onderliggende tema en is pertinent in Hoofstuk 5 gebruik om performance-kuns en metaskilder-kuns deur wedersydse verdwyning en verskyning saam te nuanseer.

Wat opvallend is, is dat die meeste voorbeelde van kunswerke in die ondersoek performatiewe selfportrette is, of die kunstenaar se liggaam word self gebruik as objek en subjek in die werke. Dit sluit aan by die definisies van performatiwiteit wat in

Hoofstuk 2 behandel is — die kunstenaar volhard performatief sy/haar eie narsistiese kreatiewe aksies, gewoontes en obsessies. Die kunstenaar speel 'n outeursrol van 'n fiktiewe karakter wat 'n aanduiding van teatraliteit en performatiwiteit is wat toeskouers se deelname aan die kunswerk kan ontlok. Kunstenaarskap is 'n blywende tema wat in elke tydperioede weer opnuut bedink moet word. 'n Verdere ondersoek kan behels dat die performatiewe rol van die kunstenaar nou, in die konteks van massamedia en digitale media verder ondersoek kan word.

Performance-kuns kan in terme van metaskilder-kuns en antiteatraliteit begryp word weens 'n selfbewuste en selfverwysende gebruik van medium. Die eenmalige kortstondige gebeure van performance-kunsvertonings is vergelyk met die allegoriese verwysing van kortstondigheid en verganklikheid in metarepresentatiewe *vanitas*-stilleweschilderye. Die performatiewe aard van dialektiese antiteatraliteit sowel as die temporele en ruimtelike moontlikhede vir 'n antiteatrale bewussyn is 'n wyse waarop performance-kuns, metaskilder-kuns en antiteatraliteit vergelykend bespreek is. 'n Verdere verwantskap is die geïnternaliseerde beeldestryd wat metarepresentatiewe en dialektiese beelde uitvoer. Die tema van “ikonoclash” waarop my teorie van 'n geïnternaliseerde beeldestryd gebaseer is, het 'n debatstema geword in die vestiging en interdissiplinêre afbakening van visuele kultuurstudie en algemene beeldwetenskappe. In terme van dialektiese verdwyning, verskyning, sigbaarheid en onsigbaarheid van metareferensiële kunswerke is verwantskappe gevind tussen performance-kuns, metaskilderye en antiteatraliteit. Deur verdwyning wat altyd die belofte inhou van verskyning (en andersom), word ruimte vir kontemplasie, verlewendiging en grasia geskep.

## Bibliografie

Austin, J.L.

1975 (1962). *How to do things with words. The William James lectures at Harvard University in 1953.* Cambridge; JMA: Harvard University Press.

Bal, M.

1999. *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history.* Chicago: University of Chicago Press.

2001. Performance and performativity. Balkema & Slager (eds) 2001: 110-121

Balkema, A.W. & Slager H. (eds)

2001. *Exploding Aesthetics.* Lier en boog 16. Amsterdam: Rodopi.

Barthes, R.

2000. *Camera lucida. Reflections on photography.* Trsl. by Richard Howard. London: Vintage.

Bataille, G.

2004. *On Nietzsche.* Trsl by Bruce Boone. London: Continuum.

Belting, H.

2005. Image, medium, body: A new approach to iconology. *Critical Inquiry*, 31(2): 302-319.

Benjamin, A. (ed)

1994. *Walter Benjamin's philosophy: Destruction and experience.* London: Routledge.

2005. *Walter Benjamin and history.* New York: Continuum.

Benjamin, W.

1973 (1966). *Understanding Brecht*. Trsl. By Anna Bostock. London: NLB.

1999 (1931). Little history of photography. *Walter Benjamin: Selected writings, 2: 1927-1934*. Ed by M.W. Jennings. London: The Belknap press of Harvard university press. 1999: 507-530.

1977 (1928). *The origin of German tragic drama*. Trsl. by John Osborne. London: NLB.

Breytenbach, B.

2007. *Die windvanger*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Bryson, N.

1990. *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting*. London: Reaktion Books.

Bryson, S. & Kruger, B. (eds)

1992. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Craig Owens. Berkeley: University of California Press.

Clark, T.J.

1973. *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*. London: Thames and Hudson.

Derrida, J.

1982. Différance. *Margins of philosophy*. Brighton, Sussex: The Harvester Press: 1-27

Didi-Huberman, G.

2005. The supposition of the aura: the now, the then, and modernity. Benjamin A (ed) 2005: 3 - 18.

Duncan, C.

1995. *Civilizing rituals — Inside public art museums*. London: Routledge.

Faunce, S. & Nochlin, L. (eds)

1988. *Courbet reconsidered*. London: Yale University Press.

Fernier, R.

1977. *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet; catalogue raisonne*. Lausanne: La Bibliotheque de arts.

Fried, M.

1980. *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.

1960. Art and objecthood. Philipson & Gudel (eds) 1980: 214 - 240

1990. *Courbet's realism*. Chicago: University of Chicago Press.

2002. *Menzel's realism. Art and embodiment in nineteenth-century Berlin*. New Haven; Connecticut: Yale University Press.

2005. Barthes's punctum. *Critical Inquiry*, 31(3): 539-574.

2007. Jeff Wall, Wittgenstein, and the everyday. *Critical Inquiry* 33:(3) 495-525.

Gamboni, D.

2002. Image to destroy, Indestructible image. Latour & Weibel (eds) 2005: 88-135.

Grootenboer, H.

2005. *The rhetoric of perspective. Realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*. London: University of Chicago Press.

Goldberg, R.

1988. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames and Hudson.

2004. *Performance: live art since the 60's*. London: Thames and Hudson.

Gule, K.

2004. Robin Rhode. Perryer (ed). 2004: 310.

Hockney, D.

1984. *Cameraworks David Hockney. True to life.* Lawrence Weschler.  
London: Thames and Hudson.

Jones, A.

2006. *Self/image. Technology, representation and the contemporary subject.*  
New York: Routledge.

Kemper, B.

1994. Red is an important color. Rist (ed) 1994: 3

Koerner, J.

2002. The icon as iconoclash. Latour & Weibel (eds) 2002: 164.

Korner, J.L.

1993. *The moment of selfportraiture in German Renaissance art.* Chicago:  
University of Chicago Press.

Kuspit, D.

1983. Authoritarian aesthetics and the elusive alternative. *Journal of  
Aesthetics and Art Criticism*, 41(3): 271 – 288.

Latour, B.

2002. What is iconoclash? Or, is there a world beyond the image wars?  
Latour & Weibel (eds) 2002: 14-38.

Latour, B. & Weibel, P. (eds)

2002. *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion, and art.*  
Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Mackenny, V.

2004. Steven Cohen. Perryer (ed) 2004: 94.

Mamet, D.

1994. *A whore's profession: Notes and essays*. London: Faber & Faber.

Martin, S.

2006. *Video art*. Uta Grosenick (ed.). London: Taschen Verlag.

McCarthy, C.

2002. *The Crossing. The border trilogy, 1*. London: Picador.

Mèredieu, F. de

2005. *Digital and video art*. Edinburgh: Chambers Harrap.

Mitchell, W.J.T.

1994. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

2005. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.

2006. Interview with W.J.T. Mitchell. Asbjorn Grøndstad & Oyvind Vågnes. *Image [&] Narrative*, 15. Battle around images: Iconoclasm and beyond: 1-10. <[http://www.imageandnarrative.de/iconoclasm/grondstad\\_vagnes.htm](http://www.imageandnarrative.de/iconoclasm/grondstad_vagnes.htm)>

Nelson R. & Shiff, R. (eds)

2003. *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press.

Nochlin, L. & Faunce, S.

1988. *Courbet reconsidered*. London: Yale University Press.

Owens, C.

1992. *Beyond recognition: Representation, Power, and Culture*. Bryson & Kruger (eds). Berkeley: University of California Press.

1992. *Photography en abyme*. Owens 1992: 16-30.

1992. *The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism*. Owens 1992: 52-69.

Perryer, S. (ed)

2004. *10 years 100 artists. Art in democratic South Africa*. Kaapstad: Bell-Roberts Publishing.

Phelan, P.

1996. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.

Philipson, M. & Gudel, P.J. (eds)

1980. *Aesthetics today*. New York: New American Library.

Pippin, R.

2005. Authenticity in painting: remarks on Michael Fried's art history. *Critical Inquiry* 31(3): 575-560.

Rist, P. (ed)

1994. *I'm not the girl who misses much*. Zürich: Schweizer Kulturstiftung.

Rush, M.

2003. *Video art*. London: Thames and Hudson.

Schechner, R.

1988. *Performance theory*. New York: Routledge.

1990. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

1995. *The future of ritual: writings on culture and performance*. London: Routledge.

2006. *Performance studies. An introduction*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Routledge.

Schoeman, G.

2007: Melancholy constellations: Walter Benjamin, Anselm Kiefer, William Kentridge and the imaging of history as catastrophe. PhD thesis in History of Art. Bloemfontein: University of the Free State. <[www.etd.uovs.ac.za/cgi-bin/ETD-brows/view\\_etd?URN=etd:022622009-114723](http://www.etd.uovs.ac.za/cgi-bin/ETD-brows/view_etd?URN=etd:022622009-114723)>

2008: What remains: photographs, the corpse, and empty places. *South African Journal of Art History*, 23 (1): 275-300.

Sontag, S.

2008 (1977). *On photography*. London: Penguin Modern Classics.

Stiles, K.

2003. Performance. Nelson & Shiff (eds) 2003: 75-98.

Stoichita, V. I.

1997. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books

1998. *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*.  
Cambridge: Cambridge University Press.

Storr, R.

2002. *Gerhard Richter. Forty years of painting*. New York: The Museum of Modern Art.

Turner, V.

1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York:  
Performing Arts Journal Publication

Waal de, S. & Sassen, R.

2003. *Steven Cohen*. Johannesburg: David Krut.

Wall, J.

1996. *Jeff Wall*. London: Phaidon Press.

Warr, T. & Jones, A.

2000. *The artist's body*. London: Phaidon Press.

Wolf, W.

2009. Metareference in the arts and media: Theory and case studies; Studies in intermediality, 4. Amsterdam: Rodopi. <[http://www.uni-graz.at/angwww/angwww\\_congress.htm](http://www.uni-graz.at/angwww/angwww_congress.htm)>

## Opsomming

My oorhoofse navorsingsprojek behels 'n ondersoek van performance-kuns in terme van metaskilderkuns en antiteatraliteit en bestaan uit twee dele; 'n teoretiese verslag en ateljeenavorsing in die vorm van 'n uitstalling. Die twee afdelings is integrale dele van dieselfde ondersoek.

Metaskilderkuns vertoon die aard van skilderkuns en visuele representasie. Die eienskappe van metaskilderkuns of -representasie word gebaseer op WJT Mitchell se konsep en onderskeiding van drie verskillende soorte metaprente — die prent as 'n herhaling en refleksie van die produksie van die kunswerk; die prent waarbinne 'n ander prent geherkontekstualiseer word; die prent wat binne 'n diskursiewe raamwerk reflekteer op pikturaliteit.

Die konsep van antiteatraliteit is gebaseer op Michael Fried se teorie dat 'n kunswerk antiteatraal is wanneer daar 'n algehele identifikasie is van die voorgestelde subjek in die skildery met die rol of aktiwiteit wat verbeeld word. Dialektiek tussen teatraliteit en antiteatraliteit ontstaan aan die een kant wanneer dit voorkom asof voorgestelde figure in 'n kunswerk onafhanklik of onbewus is van betragters; die kunswerk “tree nie op” vir betragters nie. Aan die ander kant is die ontkenning van betragterskap deur die kunswerk wat metafores gesproke sy rug op die betragter draai, 'n doelbewuste en selfs teatrale handeling; die kunswerk vertolk 'n rol van skynbare onbewustheid. Die verhouding tussen teatraliteit en antiteatraliteit, of selfbewustheid en onbewustheid is dus essensiël dialekties.

Antiteatrale metaskilderkuns is dialekties performatief van aard — die performatiwiteit behels selfbewustheid en selfrefleksiwiteit wat verkry word deur die skynbare kanselering van betragterskap. Die performatiwiteit in hierdie verhandeling hou in die algemeen verband met kunswerke wat selfbewustheid van hulle eie bestaan suggereer, en spesifiek performatiewe handeling wat nie net uitgebeeld is nie, maar wat ook by wyse van representasie asook medium inherent is aan die kunswerk of –

aksie self. Deur performatiwiteit as basis vir die besprekings, konstruksies en dekonstruksies van toepaslike kunswerke te aanvaar, is dit moontlik om samehangende verwantskappe en vervlegting tussen performance-kuns, metaskilder-kuns en antiteatraliteit te bedink. Die kunsmedium as bemiddeling van die dinamiese, performatiewe interaksies tussen kunstenaar, kunswerk en toeskouer word deurentyd beklemtoon.

Verwantskappe tussen metaskilder-kuns en performance-kuns word op grond van die besondere performatiewe karakter van spesifieke kunswerke of handeling ondersoek. *Vanitas*-stilleweschilderye word as gespesialiseerde metaskilderye ondersoek, aangesien hul selfrefleksiwiteit omtrent hul funksionering in die wêreld as dialektiese objekte of beelde en hul allegoriese karakter as performatief van aard verstaan kan word. Die allegoriese verwysing na iets anders as wat voorgestel word, is 'n voorbeeld van performatiwiteit wat in beide performance-kuns en fotografie ter sprake is. Fotografie wat deur onder andere Roland Barthes en Gerhard Schoeman as 'n allegorie van die dood beskryf word en wat dus ook *vanitas*-kenmerke besit, word as 'n aanvullende konsep van metaskilder-kuns en performance-kuns bespreek.

Die verwantskap tussen performance-kuns en metaskilder-kuns word verder ondersoek aan die hand van performatiewe, geïnternaliseerde beeldestryd. Die beeldestryd is gebaseer op die idee van "iconoclash" wat die gelyktydige voorkoms van ikonophobia en ikonophilia is. Die beeldestryd behels dat kunswerke kan dui op 'n metarepresentatiewe en selfrefleksiewe konstruksie en dekonstruksie, verlewendiging en selfkritiek en/of afbreekproses. Tydelikheid (in die sin van tydsverloop) en ruimtelikheid (in die sin van die gelyktydigheid van die aksies van die beeldestryd en van die performatiewe handeling tussen betragter en kunswerk) bemiddel en aktiveer dan die beeldestryd intern en kontekstueel.

Die dialektiek van antiteatraliteit in die behandelde voorbeelde van performance-kuns en metaskilder-kunswerke word deurgaans bespreek en uitgelig. Sigbaarheid en onsigbaarheid, teenwoordigheid en afwesigheid, verskyning en verdwyning word as wedersydige eienskappe van die ontgrensende werking van antiteatraliteit uitgewys.

Deur dié performatiewe eienskappe, as 'n uitvloeisel van die dialektiek tussen teatraliteit en antiteatraliteit, selfbewustheid en onbewustheid, vertoning en nie-vertoning, oorvleuel die velde van performance-kuns en metaskilderkuns.

## Summary

This comprehensive research project comprises an exploration of performance art in terms of meta-painting and antitheatricality and consists of two parts: a theoretical account and studio research. The two components are integral parts of the same investigation. In this research project I used a reciprocal explorative process where both theoretical and visual research components conceptually and creatively interrelate.

Meta-painting is a performance of the nature of painting and visual representation. The characteristics of meta-painting or meta-representation derive from W J T Mitchell's concept of metapictures. He distinguishes three types — the picture that reflects the production of the picture; the picture within which another picture is recontextualised; the picture that reflects on picturality through its placement within a discursive frame.

The concept of antitheatricality derives from Michael Fried's theory that an artwork is antitheatrical when there is complete identification between the subject pictured in an image and the activity represented. On the one hand, an artwork is said to be antitheatrical when it appears as if the figures represented in it are unaware of, or independent from, the spectator; the artwork does not "act" for an audience. On the other hand, the denial of spectatorship through a picture's metaphorical turning of its back on the spectator is a conscious, even theatrical action; the picture "acts" unaware. The relationship between theatricality and antitheatricality, or self-awareness and unawareness is therefore essentially dialectical.

Antitheatrical meta-paintings are dialectically performative — their performativity entails self-awareness and self-referentiality, which is achieved through the apparent cancelling of spectatorship. Performativity in this thesis refers to artworks that appear self-aware of their own coming to be, as well as to performative actions that are not

only represented, but that are also inherent in an artwork in terms of representation and medium. Moreover, it is possible to intertwine performance art, meta-painting and antitheatricality because performativity forms the basis of the discussions, constructions and deconstructions of pertinent artworks. Throughout the thesis emphasis is placed on art as involving a mediation of dynamic, performative actions between artist, artwork and spectator.

Affinities between meta-painting and performance art are considered on the basis of the performative character of specific artworks or actions. On the basis of the performative nature of their self-reflexive and allegorical mediation on their function in the world as dialectical, self-denying objects or images, seventeenth century *vanitas* still life paintings are explored as special examples of meta-paintings. The allegorical reference to something other than what is represented is an example of performativity that is at stake in performance art as well as in photography. The discussion of photography as allegory of death by amongst others Roland Barthes and Gerhard Schoeman, in a manner that lends an element of *vanitas* to photographs, serves as supplement to the discussion of meta-painting and performance art.

The affinity between performance art and meta-painting is explored further with regards to a performative, internalised iconoclasm — resembling both iconophobia and iconophilia. Iconoclasm here involves an image's simultaneous meta-representational and self-reflexive construction and deconstruction, vitalising and self-critical self-destruction. Time (in terms of transience and passage) and space (in terms of the space that is made visible within an artwork through iconoclasm and the dialectical, performative action between spectator and artwork) serve as catalysts for the performance or affirmation of internal iconoclasm.

The dialectics of antitheatricality in performance art and meta-paintings is discussed and highlighted throughout the thesis. Visibility and invisibility, presence and absence, appearance and disappearance are shown to be mutual characteristics of the

operation of antitheatricality. The boundary between performance art and meta-painting is transcended through these mutual characteristics that flow from the dialectics of theatricality and antitheatricality, self-awareness and unawareness, acting and not acting.

UV - UFS  
BLOEMFONTEIN  
UNIVERSITY LIBRARY