DIE INTERAKTIEWE NASPEURING VAN IMPLISIETE BETEKENIS IN DIE VISUELE KUNSWERK: 'n HERMENEUTIESE SOEKE NA WAARHEID

THE INTERACTIVE INTERPRETATION OF IMPLIED MEANING IN THE VISUAL ARTWORK: A HERMENEUTICAL SEARCH FOR TRUTH

PIETER WILLEM BURGER

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes
vir die graad M. Tech (Beeldende kuns)
in die Fakulteit Geesteswetenskappe.
Skool vir Ontwerptegnologie en Visuele Kuns,
aan die Sentrale Universiteit vir Tegnologie, Vrystaat.

Oktober 2011

Studieleier: Dr L. M. Janse van Vuuren

"We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth that is given us to understand. The artist must know the manner whereby to convince others of the truthfulness of his lies."

Pablo Picasso

“Truth can never be told so as to be understood, and not be believed.”

William Blake

“If the truth can be told so as to be understood, it will be believed.”

Terence Kemp McKenna

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

....

P.W. BURGER

iii

Dankbetuigings

Dit was my voorreg om hierdie studie te voltooi onder die bekwame leiding van Dr Janse van Vuuren. Hiermee onderneem ek om die ontdekkingstog as praktiserende kunstenaar in die visuele kunste nederig te besiel.

Vervolgens wil ek my dank en waardering betuig aan:

- *Dr Janse van Vuuren, die Programhoof van Beeldende Kuns by die Skool vir Ontwerptegnologie en Visuele Kuns aan die SUT Vrystaat, wat verseker het dat my werkslading deurgaans sodanig was dat ek hierdie studie kon afhandel;*
- *my kollegas van die Beeldende Kuns Program aan die SUT, Vrystaat;*
- *die Sentrale Universiteit vir Tegnologie, Vrystaat vir finansiële bystand wat vir die studie ontvang is.*
- *my ouers, asook familie en vriende vir hulle volgehoue belangstelling, aanmoediging en finansiële ondersteuning. Dankie Daniel - sonder jou ondersteuning sou die laaste pogings minder aangenaam gewees het.*
- *Alle dank, eer en erkenning aan my Skepper vir Sy krag en sterkte.*

P.W. Burger

Bloemfontein
Oktober 2011

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1. Waarheid as vraagstuk in die visuele kuns…………………...…… 1

1.1 Agtergrond…………………………………………………………………..... 1
1.2 Navorsingsprobleem………………………………………………………… 4
1.2.1 Die navorsingsprobleem in historiese perspektief……………………………….. 4
1.2.2. Probleemstelling……………………………………………………………….. 7
1.3 Hipotese ter oplossing van die navorsingsprobleem………………………… 8
1.4 Metodologie………………………………………………………………….... 8
1.4.1 Hermeneutiese ontleding as ondersoekmetode……………………………….... 8
1.4.2 Navorsingsontwerp………………………………………………………. 9
1.4.3 Metodologiese aannames………………………………………………… 12
1.5 Uitleg van hoofstukke………………………………………………….…..... 13
1.6 Betekenis van hierdie studie…………………………………………………… 15

HOOFSTUK 2. Pikturale metafore se rol in die ontbloting van waarheid............. 16

2.1 Meersinnige betekenis in metaforiese beelding as faktor in die generering van moontlike waarhede....……………………………………………………………… 19
2.2 Denotasie en konnotasie se rol in die generering van pikturale metafore se implisiete betekenis... 25
2.3 Die kontekstuele rol van metafore in die generering van moontlike waarhede............ 28
2.4 Onversoenbare betekenis: metaforiese beelding se rol in die ontbloting van denkbeelde aangaande waarheid... 31
2.5 Die strategiese rol van wenke: die generering van visuele paraatheid......................... 36
2.6 Gevolgtrekking…………………………………………………………………… 43

HOOFSTUK 3. Artistieke samespel as 'n faktor in die ontbloting van waarheid 44

3.1 *Mimesis* as spel: Die rol van fiksie in die blootlegging van waarheid.......................... 45
3.2 Die ontkenning van die werklikheid as faktor in die blootlegging van waarheid......... 49
3.3 Wegwysers tot moontlike interpretsies as speelse faktor in die blootlegging van Waarheid.. 53
3.4 Hipoteses aangaande waarheid as deel van spel: innoverende oorweging van nuwe waarhede.. 56
3.5 Improvisasie: die uittoetsing en kreatiewe hersiening van hipoteses aangaande waarheid.. 60
3.6 Gevolgtrekking………………………………………………………………… 64

HOOFSTUK 4. Toepassing van navorsingsbevindinge: ontleding van individuele kunswerke.. 65

BRONNELYS…………………………………………………………………………... 82

OPSOMMING…………………………………………………………………………. 88

SUMMARY…………………………………………………………………………….. 89

Hoofstuk 1

Waarheid as vraagstuk in die visuele kuns.

Visuele kunswerke beskik oor die potensiaal om waarheid uit te beeld, maar hierdie argument is histories telkens bevraagteken aangesien dit oor meersinnige impliserings van betekenis beskik wat nie empiriese, objektiewe of absolute waarhede voortbring nie. In teenstelling met die bogenoemde beskouing het hierdie navorsingsprojek ten doel om te demonstreer dat kunswerke nie veronderstel is om sodanige waarhede voort te bring nie, maar eerder bestem is om waarhede wat as absoluut beskou word te bevraagteken en om verskuilde waarhede wat deur die moontlike betekenisse van die kunswerk geïmpliseer word, te openbaar.

Na aanleiding van die historiese bevraagtekening van kunswerke se potensiaal om waarheid voort te bring, is dit die voorneme met hierdie navorsingsprojek om die eiesoortige manier te ondersoek waarvolgens die visuele kunste kan meewerk om interpretasies van waarheid voort te bring. ’n Verdere oogmerk met hierdie projek is om te demonstreer hoe interpretasies van waarheid in die visuele kunste manifesteer by wyse van kunstenaars en vertolkers se interaktiewe blootlegging van waarhede wat in die imaginêre wêreld van die kunswerk geïmpliseer word. Hierdie navorsingsprojek het vervolgens ten doel om te illustreer hoe kunstenaars en vertolkers se deelgenootskap aan mekaar se begripshorison en hulle blootlegging van waarheid bemiddel word deur hul interaktiewe hermeneutiese relasie met die imaginêre wêreld van die kunswerk. Vervolgens is dit die voorneme om die navorsingsresultate wat deur hierdie projek voortgebring word, by wyse van ’n aantal ontledings van kunswerke te illustreer wat as praktiese komponent van die navorsing voltooi is.

1.1 Agtergrond

Die Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer (1900–2002) se onderskeid tussen die metodes van die geesteswetenskappe en die natuurwetenskappe bied ’n insiggewende repliek op die historiese bevraagtekening van kunswerke se potensiaal om waarheid voort te bring. Gadamer wou hiermee ’n siekte diagnoseer, naamlik die siekte waaraan die Westerse wetenskapsbeoefening ly (Thiselton 1980: 293-310) (De Knijff 1980: 111-115). Hermann von Helmholtz (1821-1894) se 1862-Heidelberglesing oor die onderskeid tussen die natuur- en geesteswetenskappe was vir Gadamer van groot belang. Gadamer (1990: 13-14) toon in hierdie verband dat die natuurwetenskappe fokus op wette en reëls wat vanaf logiese beredenering afgelei word. In die geesteswetenskappe is dit anders gesteld en is daar hier ’n soort “artistieke induksie” aan die werk — ’n soort kreatiewe aanvoeling vir skeppende omgang met die teks of visuele kunswerk: naamlik ’n soort wetenskap wat strydig is met die toepassing van vaste metodiese reëls of die formulering van wetmatighede soos dié van die

natuurwetenskappe. Aangesien die geesteswetenskappe betrekking het op ’n ondersoek na die belewenis van die mens wat buite die greep van die konvensionele wetenskap geleë is, het Gadamer gepoog om rekenskap te gee van ’n belewenis van waarheid wat eiesoortig is aan die geesteswetenskappe. Hierdie eiesoortigheid is vir Gadamer geleë in die gegewe dat die geesteswetenskappe waarhede voortbring wat nie metodies geverifieer of gekontroleer kan word nie. Ten einde die eiesoortigheid van die geesteswetenskappe se metodes toe te lig gebruik Gadamer (1990) die voorbeeld van geskiedskrywing as uitgangspunt. Hy redeneer dat alle geskiedenis ’n invloed op die mens uitoefen. Dit is die fundamentele manier waarop die mensdom van die verlede sin kan maak. Die betekenis wat uit die interpretasie van die geskiedenis voortvloei word deur faktisiteit gevorm wat deur vooroordele geslyp word en wat vanuit die mens se begripshorison sin gegee word. Geen geskiedskrywing kan egter enigsins met ’n volkome objektiewe rekonstruksie van die vergange werklikheid vorendag kom of ’n onfeilbare weergawe bied van hoe dinge werklik gebeur het nie. Die mensdom se worsteling om vergange gebeure by ’n persoonlike begripshorison te laat inpas het volgens Gadamer (1990: 375-384) tot gevolg gehad dat die mens die verlede besoedel het — in so mate dat die verlede in baie opsigte vertroebel geraak het. Die geskiedenis verwerp vervolgens alle eenduidige interpretasie, aangesien daar nie bloot ’n enkele korrekte begrip of betekenis van die verlede bestaan nie. Aangesien die geskiedenis deur die leefwêrelde van uiteenlopende geskiedskrywers ontsluit word, het dit veelvoudige interpretasies tot gevolg (Gadamer 1990: 346-352).

Soortgelyk aan die interpretasie van historiese gebeure kan die interpretasie van literêre tekste of visuele kunswerke nooit finaal afgesluit word nie. In elke nuwe situasie kan daar opnuut en anders oor die inhoud daarvan besin word. Interpretasie van kunswerke uit vroeëre eras is vir Gadamer (1990) nie bloot stowwerige argiefmateriaal of verouderde kunswerke wat sinloos bestaan nie. Dit kan bydra tot ’n mens se begrip. Dit verskaf interpretasies waarvan ’n mens onbewus was of wat reeds vergete was. Gadamer (1990: 305-312) noem hierdie voortdurende proses van interpretasie en herinterpretasie *Wirkungsgeschichte* (*effective history*). Die *Wirkungsgeschichte* is ’n historiese beweging wat teenswoordig steeds (bewustelik of onbewustelik) die lees van tekste en die interpretasie van kunswerke beïnvloed (Gadamer 1990: 346-352). Begrip vir ’n kunswerk of teks se betekenis word deur die historiese interpretasies daarvan bepaal[1]. Volgens Gadamer (1990: 295) kan tekste en kunswerke nooit op hul eie of in isolasie begryp word nie. Hierdie beskouing beklemtoon opnuut Gadamer se radikale eindigheidsgedagte. Hierdie eindigheidsgedagte word in die uitdrukking

[1] Kunswerke en tekste kan op verskeie maniere geïnterpreteer word. Gadamer illustreer hierdie gesteldheid aan die hand van die moderne teater. Alle belangrike werke is al soveel keer opgevoer dat daar ’n bepaalde tradisie van interpretasie ontstaan het. Hiervolgens word verskillende rolle op ’n vasgestelde manier vertolk en word die dekor ooreenstemmend aangepas. Diegene wat ’n bepaalde toneelstuk interpreteer, het dus hierdie tradisie tot hulle beskikking. Hulle kan daarmee worstel sonder om dit letterlik na te volg. Belangrik is dat hierdie tradisies vanuit die omgang met die dramateks gegroei het. Mettertyd het dit by wyse van spreke aan die teks vasgegroei. Deur hierdie interpretasiegeskiedenis verkry die vertolker toegang tot begrip van die teks (Gadamer 1990: 124).

Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein omvat. Hiermee word die bewuswording van die mens se eie perke beskryf en word die bewussyn van die mens se eie eindigheid beklemtoon. Iemand met so 'n bewussyn is nie meer so naïef om te dink dat alles in die teks verstaanbaar is nie. Telkens wanneer daar na die eintlike boodskap van 'n teks of kunswerk gestreef word haal eindigheid (of faktisiteit) die mens in. Elke interpretasie sit maar net op die een of ander manier die *Wirkungsgeschichte* vervolgens voort.

Wat gebeur wanneer daar gepoog word om die betekenisse van tekste of kunswerke te begryp? Gadamer verwys na die mens se begripshorison om hierdie vraag te beantwoord. 'n Horison behels volgens Gadamer (1990: 205-312) alles wat die waarnemer van 'n bepaalde punt kan sien. Iemand met 'n beperkte horison kan by wyse van spreke nie ver sien nie, maar is beperk tot 'n perspektief van die naby-dinge. Iemand met 'n wye horison kyk verby die naby-dinge en sien dinge op die gesigseinder raak. Alles wat op hierdie manier beskou word, word dan in totaliteit gesien. So is dit ook gesteld met die mens se begripshorison. Elke mens leef binne 'n bepaalde konteks met sekere vooroordele wat deur die kragte van die geskiedenis gevorm word. Sodoende word die mens se begrip van tekste en die geskiedenis deur die *Wirkungsgeschichte* bepaal. Hierdie lewenskonteks en alles wat dit mag inhou, vorm die mens se begripshorison. Vanuit hierdie lewensruimte word daar as't ware gekyk na dinge (soos kunswerke en tekste) en gee die mensdom volgens hulle eie horisonne betekenis daaraan. 'n Begripshorison kan uiteraard wyd of eng wees, maar hoe dit ook al sy, dit is met behulp van 'n begripshorison waarmee daar sin aan tekste of visuele kunswerke gegee word (Gadamer 1990: 375-384).

Vir die Duitse filosoof, Wilhelm Dilthey (1833-1911) was die konsep "begripshorison" 'n groot probleem. Vir hom was objektiwiteit die groot ideaal. Vooroordele moes afgelê en die regte metode moes gevolg word. Volgens hom moet die mensdom hulle eie leefwêreld verlaat en in ander vreemde "woonplekke" gaan bly om sodoende met die nodige objektiwiteit gesaghebbende uitsprake te kan maak oor die inhoud van visuele kunswerke. Dit is nie hoe dit volgens Gadamer moet gebeur nie. Die begripshorison moet saam met die inhoud geïnterpreteer word *Der Horizont ist vielmehr etwas, in das wir hineinwandern und das mit uns mitwander* (*The horison is, rather, something into which we move and that moves with us*) (Gadamer 2002: 290). Dit kan ook nie anders nie want vanuit die mens se horison word die horison van die inhoud geskep. Begrip word gevorm wanneer die begripshorison van die vertolker en dié van die kunstenaar mekaar ontmoet. Begrip vir die kunstenaar se horison het dus alles met die mens se leefwêreld (of begripshorison) te make. Vanuit die mens se leefwêreld word toegang verkry tot dié van die kunstenaar. Vanuit die kunstenaar se begripshorison word die horison van die vertolker geskep en word daar derhalwe aan die verlede sin gegee. Begrip vir die inhoud word slegs voortgebring wanneer vertolkers se horisonne (wat hulle self saamgestel het) met dié van die kunstenaar versmelt.

Uit die voorafgaande bespreking aangaande Gadamer se onderskeid tussen die natuurwetenskappe en die geesteswetenskappe blyk die volgende:

- Die natuurwetenskappe se strewe na eenduidige "korrekte" interpretasie van waarheid wat metodies geverifieer en gekontroleer kan word.
- Die geesteswetenskappe se strewe na meerduidige interpretasie van waarheid waarvolgens geredeneer word dat daar nie 'n volkome objektiewe rekonstruksie van waarheid gemaak kan word nie. Binne hierdie verband word kunstenaars en vertolkers se skepping en interpretasie van waarhede wat in visuele kunswerke se betekenisse geïmpliseer word dus nie beperk tot 'n enkele, "korrekte" interpretasie nie.

1.2 Navorsingsprobleem.

1.2.1 Die navorsingsprobleem in historiese perspektief.

Die Griekse wysgeer Plato (427-347 v.C.) het die wêreld, soos wat dit regstreeks waargeneem word in twee kategorieë verdeel, naamlik een van werklike beelde, skadus en refleksies, en die ander 'n valse representasie daarvan soos wat dit in visuele kunswerke weerspieël word (vergelyk byvoorbeeld Fernández-Armesto 1998: 122-3; Kearney 1988: 92). In sy sogenaamde grot-teorie soos vervat in sy boek getiteld "*The Republic VII*" (186-189 v.C.) verdoem Plato hierdie mimetiese aard van visuele kunswerke as 'n blote nabootsing van die voorkoms of skyn van dinge (Tatarkiewicz 1980: 266-8).

Hierdie beskouing het volgens Jauß (1982: 34-5) gelei tot 'n onderskeid wat getref is tussen tegniese nabootsing (byvoorbeeld skilderkunstige *mimesis*) en skeppende *poiesis*. Plato het na die laasgenoemde verwys as "slegte" *mimesis* omdat dit volgens hom nie aan normale maatstawwe van waar of vals gemeet kon word nie. Voorts het Plato geredeneer dat *mimesis* gevaarlik kan wees, aangesien dit onregstreeks 'n magsbasis aan skilders en retorici verleen. Hiermee het hy 'n agterdog gekoester teenoor waarheid soos wat dit in die betekenisse van kunswerke geïmpliseer word.

Ooreenstemmend met Plato se aanklag teen die visuele kunste is kunstenaars se uitbeelding ook binne die Christen Middeleeue as onvolkome geag. Die Patrisiese filosoof-teoloog Augustinus[2] het die denkbeeldige situasies en gebeure wat in kunswerke weerspieël word as oneerbiedig veroordeel en het die skepping van kunswerke bloot binne die rigiede verband van die Latynse begrip *imitatio*[3] oorweeg. *Imitatio* het ook bygedra tot die verskraling van die wyer betekenis van *mimesis*.

[2] Augustinus van Hippo (354-430) se teorieë, gebaseer op Neo-Platonisme, het in hierdie verband beklemtoon dat kunswerke se denkbeeldige kwaliteite beperk moet word sodat die vertolker nie die kunstenaar se uitbeelding kon verwar met die werklikheid nie (Gombrich 1972: 97).

[3] *Imitatio* dra duidelik 'n Platoniese stempel en is beskou as 'n soort passiewe kopiëring van die optiese korrekte kwaliteite van dinge waarin tegniese vaardigheid 'n oorheersende rol speel.

Augustinus het die betekenis van *mimesis* gekontrasteer met *creatio ex nihilo* (Godskepping) wat gedurende die Christen Middeleeue prominent was (Kearney 1988: 118). Volgens Kearney (1991: 2-3) is skoonheidsteorieë ontwikkel wat bosinlike kwaliteite ten koste van sinlike voorkoms propageer het en is die verbeelding deur vroeë Christendenkers soos Tertullianus (155-220) en die Ikonoklastici beskou as strydig met die almag van God se skepping. Hiervolgens is die verbeelding as ongeloofwaardig, bedrieglik en selfs as sondig verdoem (Tatarkiewicz 1980: 269). Aangesien verbeeldingryke uitbeelding, volgens die leer van die kerk, die mens se interpretasie van waarheid inhibeer het, het die kerk voorgeskryf dat visuele kunswerke op rasionele wyse en in terme van religieuse onderdanigheid geïnterpreteer moes word.

Waardering vir die kunstenaar se vindingrykheid, oorspronklikheid en individuele prestasie het gedurende die Renaissance meer momentum verkry (Wittkower & Wittkower 1963: 7-14). Volgens De Beer (1984: 2-3) het die Protestantse Reformasie kunstenaars tydens die veertiende eeuse Renaissance sterk beïnvloed namate na meer oorspronklike "betekenis" in visuele kunswerke gesoek is. Die beskouing dat waarheid verwys na dit wat universeel geldig is, en logies en ordelik verloop, is weerspieël in die voorrang wat objektiwiteit in die visuele kunste van hierdie tydperk geniet het. Tydens die Renaissance is daar 'n onderskeid tussen letterlike nabootsing en vrye navolging getref. Vrye navolging is aan *inventio* (vinding) en *representatio* (representasie) verbind. Desondanks is daar steeds met die oorspronklike Platoniese beheptheid met *imitatio* volhard. Die Renaissance en sewentiende-eeuse denkers van die Barok se siening was dat waarheid soos wat dit in die natuur weerspieël word te kompleks was om na te boots en nooit as gelyke van die model kon dien nie.[4]

Die Verligte agtiende eeu het as 'n rasionalistiese denksisteem klem gelê op die menslike rede. Volgens Kearney (1988: 164) was die Britse empiris John Locke (1632-1704) so gekant teen die irrasionele aard van die menslike verbeelding dat hy figuurlike taalgebruik verdoem het as 'n vyand van die wetenskap se strewe na waarheid.[5] Hiervolgens is aangevoer dat die mens in staat is om die werklikheid geheel en al met sy rede te ken. Deur sy verheerliking van die menslike bewussyn het die Franse filosoof René Descartes (1596-1650) die denke verhef tot die ware bron van alle kennis met sy standpunt: *"Cogito ergo sum"* (I think, therefore I am) (Descartes aangehaal deur Kearney 1988: 161). Hierteenoor het die Romantiek se subjektivisme klem gelê op die verkenning van nuwe gevoelswêrelde. Vir die Romantici was die kunstenaar nie meer 'n nabootser nie; trouens, die begrip

[4] Tydens hierdie tydperk het die teoretici imitasie se bloot passiewe rol gekritiseer en het hulle beklemtoon dat die natuur eerder 'ontsyfer' moet word om sodoende die inhoud daarvan te kan ontgin (Tatarkiewicz 1980: 272). Die term *imitatio* is derhalwe geleidelik vervang, nie deur die godgeleerde term *creatio* nie, maar deur *inventio*.

[5] Van der Merwe (1990: 2-4) verwys eweneens na die Britse filosoof Thomas Hobbes (1588-1679) se verwerping van metafore en stylfigure en die misleidende uitwerking daarvan op die interpretasie van betekenis en beskouings aangaande waarheid.

mimesis het tydens die Romantiek irrelevant geword in besprekings oor kuns[6] en het aanleiding gegee tot die verval daarvan. Hierdie verval is meegebring deur die Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) se teorieë van die transendentale subjektiewe persepsie van die kunstenaar-genie wat nie meer as nabootser nie, maar as skepper van oorspronklike waarhede geag is (Tatarkiewicz 1980: 123).[7] Tydens die tweede helfte van die negentiende eeu, het die noodsaak om tussen die "reproduktiewe" en die "produktiewe" funksies van verbeelding te onderskei, vinnig versprei. Tydens die Romantiese era is artistieke aktiwiteit gekoppel aan oorspronklike betekenisgewing (Kearney 1988: 12); (Kristeller 1951: 496-7). Kant en die Duitse idealiste van die laat agtiende eeu het die verbeelding se heerskappy tydens die Romantiese tydperk en Eksistensialisme benadruk (Kearney 1988: 156). Die Romantiese digters en filosowe van Duitsland en Engeland het ook die verbeelding aan kreatiwiteit gekoppel (Casey 1976: 185). Begaafde kunstenaars is vir hul genialiteit geloof en die mimetiese ambagsman van die antieke Griekse tydperk en die Middeleeue is deur die Renaissance, Romantiek en Eksistensialisme se humanistiese kunstenaar as oorspronklike skepper van waarheid vervang (Kearney 1988: 12). Cloete (1991: 309) tipeer artistieke uitbeelding tydens die Romantiek tereg as 'n soeke na onafhanklikheid van die rede en as 'n reaksie teen die wetenskap en die Industriële Revolusie. Volgens Kearney (1988: 156) is die verbeeldingryke *avant-garde* kunstenaar in die negentiende eeu as 'n bron en skepper van waarheid en oorspronklike betekenis geag wat 'n "tweede natuur" genereer — nie 'n nabootsing van die natuur nie, maar 'n nuwe omskepping van die werklikheid.

Die negentiende-eeuse empiriste het aangevoer dat 'n mens die werklikheid slegs op grond van sintuiglike ervarings kan uitken, naamlik deur middel van empiries-waarneembare indrukke of "impressions" (Cloete 1991: 447). Die beginsel van verifieerbaarheid soos deur die logiese positiviste geformuleer, het bepaal dat alle wetenskaplike stellings in beginsel empiries verifieerbaar moet wees (Cloete 1991: 389). Van der Merwe (1990: 5-6) toon tereg dat die vestiging van die empiristiese wetenskap as waarheidsmodel ten koste van metaforiese en figuurlike betekenis geskied het en gepaard gegaan het met 'n toenemende agterdog teen poësie en die retoriek in die Westerse filosofie. In teenstelling met die geïdealiseerde uitbeelding van die Romantiek is die negentiende-eeuse Realiste se kunswerke gekenmerk aan 'n ongeïdealiseerde en "waarheidsgetroue" uitbeelding van die alledaagse werklikheid (Cloete 1991: 309). Die realis Gustave Courbet (1819-1877) se tese *Courrier du dimanche* (1861) handel oor die skilderkuns as konkrete kunsvorm wat slegs werklike dinge kan voortbring (Turner 1996: 53). Die objektiwistiese tradisie in Westerse filosofie word tot vandag toe

[6] Kunstenaars het meer individualistiese kunswerke begin skep en begrippe soos skepping, inspirasie, oorspronklikheid en verbeeldingskrag het 'n sentrale rol in die Romantiek vervul. M.H. Abrams toon in sy boek *The mirror and the lamp* (1971) dat die Romantici die analogie van die spieël (wat nabootsing en passiewe representasie konnekteer) vervang het met die beeld van die lamp (wat waarheid uitstraal, verlig en oorspronklike betekenis skep) (Kearney 1991: 170; 1988: 253).

[7] Hiermee is vervolgens geredeneer dat kunstenaars se estetiese idees, die mimetiese representatiewe model as transendentale skeppingsmodel verwyder van die natuur, en op die manier 'n unieke werklikheid tot stand bring gelykstaande aan dié wat in die natuur aangetref word (Kant 1964: 24).

nog in stand gehou en is ’n uitkoms van die logiese positiviste, die Fregiaanse tradisie, die tradisie van Edmund Husserl, asook in die linguistiek binne die neorasionalisme wat uit die Chomsky-tradisie voortspruit (De Beer 1984: 267).

Aan die begin van die twintigste eeu is kunswerke as ’n vorm van selfskeppende waarheid geag en het kunstenaars enersyds hul onafhanklikheid van die gemeenskap verklaar en hulself andersyds as verhewe bo die gemeenskap beskou (Kristeller 1951: 21). In 1912 het die Spaanse skilder en beeldhouer Pablo Picasso (1881-1973) getoon dat die uitbeelding van die wêreld soos wat dit tentoongestel word in die visuele kuns, nie verwar moet word met werklike waarheid nie (Goetz 1980: 906-909). Volgens Picasso kan waarheid slegs ontbloot word deur abstrakte en “ekspressionistiese” uitbeelding van eietydse simbole verwyder van enige spesifieke verwysings. Die moderne geïnstitusionaliseerde kunsvorme het *l’art pour l’art* of kuns-om-die-kuns-gemeenskap bedryf. Moderne denke is gebaseer op liniêre progressie, absolute waarhede, rasionele beplanning in ŉ geïdealiseerde samelewing en standardisering van kennis en produksie, waar Postmoderne denke op fragmentasie, onbepaaldheid, emosie, pluralisme en op ŉ afkeer aan totaliserende en universele diskoerse gebaseer is (Froneman *et al*. 2000: 195). Marcel Duchamp (1887-1968) weltswaar ’n Modernis het hierdie benadering vervolgens gevoer deur die geïnstitusionaliseerde kunswêreld te bevraagteken. Duchamp en die Dadaïste het op die irrasionele hoedanighede van die mens gefokus en die rasionele wegbereider van Postmodernisme. Volgens Duchamp onderdruk tradisionele waardes aangaande die visuele kunste die vryheid van die kunswerk en versteek die ware aard daarvan (Kearney 1988: 254).

Die paradigmaskuif in die Amerikaanse historikus Thomas Kuhn (1922-1996) se werk, *The structure of scientific revolutions* (1962), het ’n nuwe Postmoderne kultuurfase ingelei: ŉ ingrypende verstaansgebeurtenis wat nie die objektivering van die menslike subjek veronderstel nie, maar eerder die ontsluiting van die werklikheid meebring. Die visuele kuns het gevolglik ŉ ontologiese sowel as ’n humaniserende funksie. Die visuele kuns stig die waarheid as verborgenheid. Vir Heidegger (1889-1976), Gadamer en Ricoeur (1913-2005) as hermeneutiese denkers, behels die visuele kuns meer as net ŉ belangelose, estetiese oorpeinsing. In aansluiting by hierdie standpunt is dit duidelik dat die hedendaagse visuele kultuur die ontwikkeling van ’n nuwe kritiese paradigma benodig om waarheidsinterpretasie in die visuele kuns as ’n algemene estetiese faktor te ondersoek.

1.2.2 Probleemstelling

Waarhede wat in die betekenisse van visuele kunswerke geïmpliseer word kan nie volgens ’n volstrekte objektiewe of subjektiewe wyse geïnterpreteer word nie. ’n Blote kombinering van objektiewe en subjektiewe interpretasies van waarheid in die geïmpliseerde betekenisse van

kunswerke is desgelyks ongeldig. Gevolglik is dit noodsaaklik om ’n alternatiewe wyse te ondersoek waarvolgens interpretasies van waarheid in die visuele kuns blootgelê kan word.

1.3 Hipotese ter oplossing van die navorsingsprobleem

Die hipotese van hierdie studie is dat ’n ondersoek na kunstenaars en vertolkers se deelgenootskap aan mekaar se begripshorison, wat bemiddel word deur hul interaktiewe hermeneutiese relasie met die imaginêre wêrelde van kunswerke, ’n geskikte alternatief bied waarvolgens interpretasies van waarheid blootgelê kan word.

1.4. Metodologie

1.4.1 Hermeneutiese ontleding as ondersoekmetode

’n Hermeneutiese benadering word in hierdie navorsingsprojek as metode van ondersoek geïmplementeer. By wyse van hierdie kwalitatiewe metode word ’n studie gemaak van die wyse waarop die kunstenaar en vertolker, asook elk van hierdie partye se beskouings aangaande waarheid, interaktief deur die imaginêre wêreld van die kunswerk bemiddel word om verskuilde waarheid te ontbloot wat in die betekenisse van die kunswerk geïmpliseer word. Verskillende wyses van hermeneutiese interaksie sal in hierdie studie ondersoek word aan die hand van beskikbare kunshistoriese, kunsteoretiese, filosofiese en ideologie-kritiese literatuur. Die toepassing van bevindinge wat uit hierdie ondersoek voortgespruit het, sal vervolgens in ’n aantal kunswerke van die navorser ontleed word.

Die hermeneutiese literatuur wat by hierdie navorsingsprojek betrek word, sluit weinig bronne in wat na die middel tagtigerjare gepubliseer is. Derhalwe sal lesers noodwendig redeneer dat die afwesigheid van onlangse literatuur oor die hermeneutiek hierdie studie kortwiek. Hierdie ondersoek poog egter om die “generiese” benadering te vermy wat die literatuur oor die hermeneutiek vanaf 1985 tot op hede oorheers het. Gianni Vattimo (1997: 1-3) toon dat die primêre filosofiese basis van die hermeneutiek in die onlangse literatuur verskraal word tot ’n onduidelike generiese filosofie[8] van die Westerse kultuur. Hy kritiseer vervolgens tereg die verval wat sedert die middel tagtigerjare ingetree het waarvolgens ’n universele karakter aan die hermeneutiek toegedig is en waarmee twintigste-eeuse hermeneutiek as ondersoekmetode van behoorlike definisie ontneem is.

---

[8] Binne hierdie “generiese” benadering tot die hermeneutiek word nie slegs Heidegger, Gadamer en Ricoeur as hermeneutiese denkers uitgesonder nie, maar word outeurs soos Habermas en Apel, Richard Rorty en Charles Taylor en Emmanuel Levinas kunsmatig by die hermeneutiese tradisie betrek.

Die kunswerk as 'n hermeneutiese entiteit vorm 'n brug tussen twee tradisies, naamlik dié van die geesteswetenskappe en dié van die natuurwetenskappe wat dikwels fel in botsing teenoor mekaar te staan kom. Die een kan egter nie sonder die ander bestaan nie. Daarvan is die kunswerk 'n bewys: dit funksioneer enersyds deels op grond van rasionele beginsels, maar kan andersyds nie interpreteer word sonder die aanwending van 'n taal, 'n koderingstelsel binne die kunswerk nie (Barthes 1977: 19).

Die term hermeneutiek is afkomstig van die Griekse werkwoord "*hermeneuein*" wat in hoofsaak beteken om verskuilde betekenisse te openbaar.[9] *Hermeneuein* dui vervolgens op die ontsyfering van 'n boodskap. Die retoriese sowel as hermeneutiese interaksies met kunswerke, wat onderskei tussen die manier waarop die kunswerk binne die gemeenskap geïntegreer word of moontlik daarvan afgesluit word, die manier waarop dit kommunikeer, of interpretasie manipuleer, berus op 'n sistemiese ontleding van 'n navorsingsontwerp. Soos Aristoteles verwys die Franse filosoof Paul Ricoeur (1913-2005) na die verbeelding as die kulturele verwysingsraamwerk van die mens. Volgens Ricoeur (1981: 100) herinterpreteer die mens hierdie kulturele verwysingsraamwerk op hermeneutiese wyse om van die werklikheid sowel as van die moontlike geïmpliseerde betekenisse van kunswerke sin te maak. Gadamer (1975: 449) redeneer dat kuns dit moontlik kan maak om die werklikheid buite elke individu se kulturele verwysingsraamwerk sigbaar te maak. Deur die openbaring van die breër horisonne (*sachen*) wat verby die individu se aanvanklike horisonne strek, word individuele begrip teenoor dié van andere se perspektiewe openbaar. Hiervolgens word dit moontlik om sienswyses rondom 'n onderwerp met andere te deel en uit te ruil. Gadamer se hermeneutiese standpunte ontken die tradisionele denkbeeld dat daar volstrekte objektiewe kennis van die wêreld kan bestaan.

1.4.2 Navorsingsontwerp

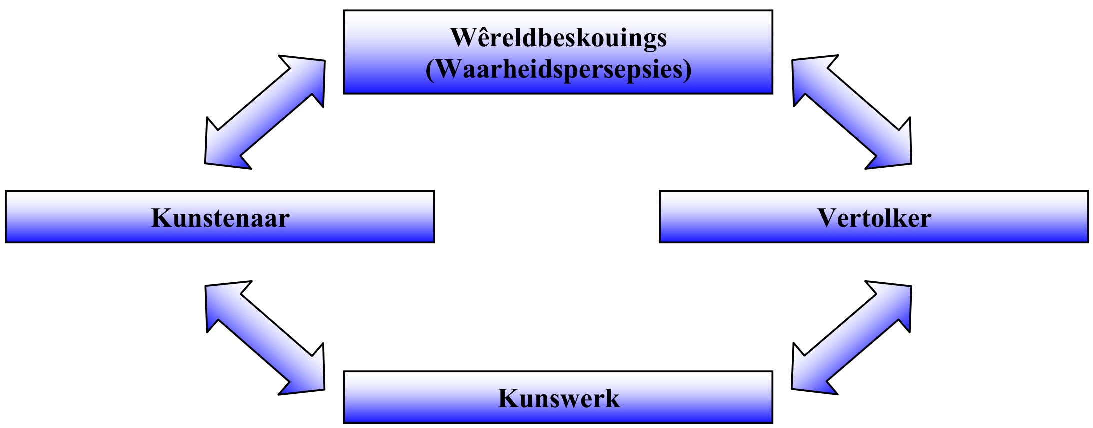
Die navorsingsontwerp wat in hierdie verhandeling geïmplementeer word, berus op die ontleding van 'n kunsteoretiese model wat gebaseer word op Arnold Berleant (1932-) se skema aangaande estetiese interaksie. Berleant (1970: 40) identifiseer die volgende vier kategorieë van estetiese interaksie: a)

---

[9] Die bestaan van hierdie breër beeld van die wetenskap kan teruggevoer word na Hermes, die boodskapper wat die woorde van die Griekse gode vir die gewone mense moes oordra. Die volgende beskrywing van die hermeneutiek soos uiteengesit deur Palmer (1977: 13) is besonder insiggewend: "Significantly Hermes (the messenger of the gods) is associated with the function of transmitting what is beyond human understanding into a form that human intelligence can grasp. The various forms of the word suggest the process of bringing a thing or a situation from unintelligibility to understanding." Hermes moes "uitdrukking" gee, 'n uitsetting of "verklaring" asook 'n "vertaling" bied oor dít wat buite menslike begrip geleë was. Hierdie drie fasette bly steeds belangrik in die hermeneutiese tradisie, en is ook van toepassing op die interpretasie van waarhede wat in die moontlike betekenisse van kunswerke geïmpliseer word. Onderskeie aanwendings van die woord *hermeneuein* suggereer die proses om 'n onverstaanbare situasie te begryp. Die hermeneutiese fenomenologie is aanvanklik gebruik om die betekenisse van Bybeltekste te verklaar (Crotty 1998; Palmer 1969; Silverman 1994). Hermeneutiese fenomenologie is egter nie net op die beginsel van geskrewe tekste soos dié van die Bybel van toepassing nie, maar kan ook 'n sleutelrol vervul in die interpretasie van kunswerke se betekenis. Turner (1996: 183) beskou in hierdie verband die interpretasie van visuele kunswerke as 'n aktiewe soeke na waarheid en betekenis.

die kunswerk b) die kunstenaar c) vertolker en d) die wêreld, wat relatief tot mekaar ontleed word in terme van die skema (vergelyk Afbeelding 1). Hiervolgens word die aanname gemaak dat sodra een van hierdie kategorieë ontbrekend is, sal die estetiese interaksie onvolledig manifesteer en betekenis nie sorgvuldig geskep kan word nie.

Visuele kunswerke beskik oor die potensiaal om verbeeldingryke interaksie by vertolkers te ontlok. Vertolkers se estetiese interaksie met die kunswerk dien vir Berleant (1970: 72-73) ter stimulering en antisipering van rekreatiewe respons. Die kunstenaars en vertolkers is ideologies betrokke by konsepsies aangaande waarheid wat die aard van kreatiewe diskoers bepaal. In dié verband verklaar Berleant (1991: 89-90): "No longer a spectator, no longer even an agent, we join in the movement of things very much as a *performer* does in the theatre or dance, activating the conditions with which we live, integrating them with our bodies, and leading them to our own ends by a sensitivity to their requirements".



Afbeelding 1: Arnold Berleant (1970: 49) se skema van estetiese interaksie.

Die volgende vier kategorieë wat in hierdie studie ondersoek sal word kom in die voorgestelde skema van estetiese interaksie aan die orde[10]:

•	Kunswerke — visuele kunsuitings, representasies, werke/oeuvres, produkte, estetiese objekte, artefakte, *performances,* linguistiese tekste;
•	Kunstenaars — implisiete outeurs (wat sekere betekenis of *significance* oordra), illustreerders, empiriese subjekte, artistieke skepper/makers;
•	Vertolkers — ontvangers/waarnemers, opdraggewers, implisiete betragters of lesers en kritici, empiriese toeskouers, kunspublieke, *interpretative communities*;
•	Wêrelde — diskoerse, idees, temas, kultuur-sfeer, sosiale klasse, samelewings, historiese situasies, wêreldbeeld, globale kontekste, lewenswêrelde.

[10] Hierdie kategorieë word bespreek in Arnold Berleant (1970: 48-90) se uiteensetting in hoofstuk 3 van sy boek getiteld: *The Aesthetic Field: A phenomenology of aesthetic experience.* Eweneens word sommige van die kategorieë ook ontleen uit Dirk van den Berg (1994: 6) se verslag aangaande die ondersoek na navorsingsmetodologie.

Kunswerke as estetiese produkte word deur kunstenaars geskep en deur vertolkers geïnterpreteer. Die kunswerk word vervolgens direk of indirek gekoppel aan die wêreld, wat materiële belewenisse en idees insluit (Berleant 1970: 50-54). Die kunswerk vereis aktiewe interaksie, asook "*passive receptivity*" van die vertolker en het dus 'n uitwerking op die vertolker se "ontknoping" van begrip. Die kunswerk dien as 'n stimulus vir die estetiese interaksie, en vereis van die vertolker om lewe daaraan te gee deur middel van 'n estetiese interaksie, en word gebruik in die "ontsyfering" van begrip in kunswerke. Die interpretasie van die kunswerk is 'n holistiese ervaring. Hoe meer die vertolker bewus word van die intensie van die kunswerk, hoe meer effektief word waarhede ontdek. Die estetiese interaksie tussen die kunswerk en die vertolker is 'n dinamiese produk, wat konstante interaksie stimuleer. 'n Aandrang om die intensie van die kunstenaar se skeppende teenwoordigheid (spore/wenke) in kunswerke te kan naspeur, dui verder op die prominente rol wat aan *performance*, asook aan aspekte rondom die ontplooiing van die kunswerk self toegesê word (Rothenberg 1977: 11-14). Die manier waarop kunswerke aanspraak maak op interaktiewe belewenis deur die wyse waarop dit provokasie ontlok, noop die mens om kultuur-geldige, konvensionele beskouings van die waarheid in heroorweging te neem en dui op 'n holistiese model van die kunste (Berleant 1991: 18).

Die kunstenaar dien as 'n bindende element tussen die kunswerk en die vertolker. Vanuit 'n eenvoudige skeppende oogpunt is die kunstenaar die eintlike aktiewe stukrag verantwoordelik vir estetiese interaksie en die voorwaarde vir estetiese interaksie. Die kunstenaar stel die vertolker bloot aan 'n holistiese ondervinding wat nuwe waarheidservarings impliseer. Die kunstenaar word self 'n deelnemer aan die estetiese vertolkingsproses en word genoodsaak om innoverend te skep om vertolker-interaksie te verseker. Die kreatiewe fokus van visuele kunsuitings bring mee dat kunstenaars tydens die produksie van kunswerke interaktief ingestel is op die verbeeldingryke transformasie van visuele beelde met metaforiese potensiaal, die deurlopende hersiening en aanpassing van intensies en die ontdekking van nuwe of onvoorsiene alternatiewe en kommunikatiewe strategieë. Die kunstenaar se skepping van 'n fiktiewe werklikhede beïnvloed vertolkers se persepsie, asook hul ideologiese verbintenisse aan wêreldbeskoulike raamwerke en tradisies (Berleant 1970: 60-74). Die kunstenaar se stimulering en antisipering van rekreatiewe response is uiteraard nie 'n waarborg dat 'n respons ontlok sal word nie. Die respons kan natuurlik bloot reaktief wees in die geval waar vertolkers byvoorbeeld aan die nodige skerpsinnigheid, sensitiwiteit en kreatiewe oordeel ontbreek. Kreatiwiteit is nie alleen soseer 'n geïndividualiseerde eienskap wat aan kunstenaars toegesê kan word nie, maar word eerder weerspieël in die wyse waarop kunswerke meewerk om vertolkers se interaksie te ontlok.

Die vertolkers se deelname aan die realisering van die kunswerk se betekenis impliseer onder meer die vinding, toe-eiening en kritiese heroorweging van onvoorsiene moontlikhede en waarheidsimplikasies. Die vermoë om met weinig gegewens te improviseer en om denkbeelde

vindingryk te transformer, impliseer dat die vertolker se interpretasie voortdurend te staan kom teenoor vrae aangaande die stand van begrip wat in die werk tot stand gebring word of wat deur die werk verlang word (Berleant 1970: 54-60). Binne die raamwerk van hierdie wedersyds meedeelsame relasie behels interpretasie die wysiging van vertolkers se huidige horison om só die horison van die kunswerk te omvat (Kearney 1991: 219). Visuele voorstellings beskik oor die potensiaal om verbeeldingryke deelname by vertolkers te ontlok, met die voorbehoud dat hulle hulself van subjektiewe vooroordeel sal weerhou, ten einde hul in staat te stel om interaktief aan die betekenis van die kunswerk te kan meewerk. Estetiese oordeel verleen aan vertolkers die potensiaal om meer te wete te kom oor die waarneembare wêreld wat in die visuele voorstelling geleë is. Vertolkers beliggaam hulself in die wêreld van die implisiete kunstenaar se kunswerk om betrokke te raak by die naspeuring van moontlike verskuilde motiewe wat in die kunswerk geïmpliseer word (Jauß 1982: 31).

Die kompleksiteit van die wisselwerkingsverhouding wat met die kunswerk gevestig word, noodsaak vertolkers se rekreatiewe respons waarbinne hul interaktief meewerk om moontlike waarheidsinterpretasie, en vooroordele asook subjektiewe geneigdhede van hul eie lewenswêrelde by wyse van selfondersoek in oënskou neem. Die voorgestelde wêreld van die kunswerk kan volgens Ricoeur (1981: 142) nie as die wêreld van die teks getipeer word nie, maar eerder as 'n "distansiëring" van die werklikheid. Kunswerke se fiktiewe dimensie beeld uiteenlopende kulturele lewenswêrelde uit wat as 'n vervreemding van vertolkers se lewenswêrelde voorkom. Distansiëring wat deur die fiktiewe dimensie van kunswerke aan die mens se begrip van die werklikheid voorgestel word, mag nuwe moontlikhede van bestaan-in-die-wêreld ontsluit. Hierteenoor dien kunswerke inderdaad vir vertolkers as 'n uitnodiging om andere se lewenswêreld te betree om sodoende verskuilde ideologieë van waarheid te ontbloot. Volgens Kearney (1991: 141) bied die hermeneutiese verbeelding aan die mens 'n raamwerk van handeling deur die projektering van nuwe wêrelde wat oor die potensiaal beskik om vindingryke variasies van die wêreld op te lewer.

1.4.3 Metodologiese aannames

Die volgende standpunte word binne die raamwerk van hierdie hermeneutiese ondersoekmetode as gegewes vir doeleindes van hierdie studie aanvaar:

- Daar kan geen volstrekte verloop, asook geen afdoende uitputting van 'n kunswerk se betekenis bestaan nie (Gadamer 1975: 99-100).
- Kunstenaars kan hul werk implementeer om die werklikheid en denkbeelde aangaande waarheid wat buite die vertolker se ervaringsveld geleë is, sigbaar te maak.

- Kunstenaars se kreatiewe en verbeeldingryke voorstellings kan vertolkers bemiddel om nuwe betekenisse, asook nuwe denkbeelde aangaande waarheid in hul kunswerke te vind wat andersins vir hul "afwesige" verbeelding ontoeganklik sou wees.
- Kunstenaars kan hul kunswerke aanwend om die mens se objektiewe, letterlike belewenis van alledaagse-aanvaarde denkbeelde aangaande waarheid te bevraagteken.
- 'n Hermeneutiese aanslag vereis van die vertolker om uit 'n massa gegewes die belangrikste en mees relevante aspekte uit die kunswerk se geïmpliseerde betekenisse te kan selekteer ten einde verskuilde waarhede te kan ontdek.
- Kunstenaars en vertolkers se eie menswees, hulle vooroordele, hul begripshorison, asook hul persoonlike denkbeelde aangaande waarheid, vorm die kern van hul begrip en kan aangevul word deur middel van die fiktiewe wêrelde wat in die betekenisse van kunswerke geïmpliseer word.

1.5 Uitleg van hoofstukke

Daar word met *hoofstuk 1* deur middel van 'n ondersoek van relevante vakliteratuur gepoog om moontlike oorspronge, motiverings en die ontwikkeling van die mees invloedryke denkrigtings oor waarheid te betrek. Vervolgens word die onderskeid gedemonstreer tussen die natuur- en geesteswetenskappe, en word getoon dat die afsonderlike fokus op elk egter geensins met 'n volkome rekonstruksie van waarheid vereenselwig kan word nie. Die sintese van subjektiewe en objektiewe beskouings van waarheid bewerkstellig die mens se kreatiewe omgang met metaforiese uitdrukkings se meersinnige betekenis. Daar word as vertrekpunt bewys dat die interpretasie van literêre tekste of visuele kunswerke se betekenis nooit finaal afgesluit kan word nie. Die ondersoek na kunstenaars en vertolkers se deelgenootskap aan mekaar se begripshorison, wat bemiddel word deur hul interaktiewe hermeneutiese relasie met die imaginêre wêrelde van kunswerke, word uitgesonder as 'n geskikte werkswyse waarvolgens interpretasies van waarheid blootgelê kan word. Die navorsingsontwerp wat gebaseer word op Arnold Berleant (1970: 49) se skema aangaande estetiese interaksie, word as kreatiewe diskoers betrek.

Op grond van 'n analise van beeldkonfigurasies se betekenis word in *hoofstuk 2* gefokus op meersinnige betekenis, wat in metaforiese beelding as faktor in die openbaring van waarheid geskied. In aansluiting by dié meersinnige betekenis word in hierdie hoofstuk getoon dat metafore nie bloot 'n representasie van die werklikheid is nie omdat nuwe betekenis deur middel van die metafoor bewerkstellig word. Vervolgens word getoon hoe visuele beelde wat deur kunstenaars voortgebring word vertolkers se voorspelbare interpretasie ondermyn. Aangesien konsepte aangaande waarheid wat in die kunswerk gekonnoteer word vir vertolkers as uitdaging dien om hul gebruiklike interpretasies te hersien, raak hulle betrokke by die oorweging van nuwe moontlike betekenisse, ten

aansien van die wat in die kunswerk gekonnoteer word en in konflik is met hul verwagtinge. Ten einde rekenskap te gee van die hermeneutiese benadering, word in hierdie hoofstuk as uitgangspunt kreatiewe wisselwerking tussen kunswerke, kunstenaars en vertolkers, en die partye se verbeeldingryke deelgenootskap aan wêreldbeskoulike raamwerke ter verantwoording geroep. In ooreenstemming met hierdie hermeneutiese benadering kan daar alleen deur die oë van die ander ’n kreatiewe interaktiewe estetiese relasie verwesenlik.

Die beslissende rol wat artistieke samespel as ’n faktor in die ontbloting van waarheid speel word in *hoofstuk 3* met fiksie in verband gebring ten einde te toon hoe kreatiewe samespel in die visuele kuns deur fiksie ondersteun word om ’n herskepping van die bestaande werklikheid voort te bring. Hierdie hoofstuk vind aansluiting by die potensiaal van spel om nuwe beskouings van die werklikheid en van waarheid voort te bring. In hierdie opsig kan visuele kunswerke aangewend word om voorheen ontoeganklike waarhede voort te bring wat verskeie voorstellings en moontlike interpretasies van die alledaagse werklikheid moontlik maak. Vervolgens word geredeneer dat vrae wat hiervolgens gegenereer word, oor die potensiaal beskik om vertolkers te noodsaak om hulle te distansieer van hul eie belewenis van die alledaagse werklikheid om sodoende deur die voorwaardes van hierdie fiktiewe wêreld gelei te word. Spel se gelyktydige bevestiging en ontkenning van die werklikheid word verder verduidelik aan die hand van vier basiese spelpatrone, gebaseer op die uiteensetting van Roger Caillois (1961: 44). In aansluiting by dié standpunte verskaf hierdie hoofstuk vervolgens toeligting ten opsigte van die soort spel wat gespeel word se voorskrifte wat deur die aard van die kunswerk en die reëls van die spel voorgeskryf word, en word verduidelik hoe vertolkers se skerpsinnige waarnemingsvermoë gekultiveer word om bepaalde proposisies van die werk te kan begryp. Op grond van ’n visuele aanbod in die kunswerk wat fiktief is, behels verdraagsaamheid en buigbaarheid vir uiteenlopende visuele standpunte ’n proses van leer en probeer om selfbegrip te bereik. Die verbeelding bied dus uiteenlopende, moontlike en toevallige interpretasies waarmee vertolkers die onbestendigheid en relatiwiteit van hul eie wêreldbeskouings en persepsies aangaande waarheid kan blootlê om sodoende innoverende nuwe maniere van bestaan in die wêreld te ontdek. Dié gesteldheid word vervolgens in hierdie hoofstuk ontleed ten einde die onvoorspelbare wendings in betekenis wat in kunswerke voortgebring word te benadruk wat vertolkers noodsaak om self by improvisasie en hersiening van hul gevestigde denkbeelde aangaande waarheid betrokke te raak. Laastens word spelgereedheid bespreek as die vermoë om toevallige moontlikhede en onvoorspelbare resultate wat tydens skepping en interpretasie van die kunswerk manifesteer, met oorleg op spontane en kreatiewe wyse te kan eien en te ontgin. Toeval as faktor word bespreek ten einde rekenskap te gee van die wyse waarop die ontbloting van alternatiewe en onontginde waarheidsinterpretasie oor die werklikheid die moontlikheid kan bied vir ’n verdieping van die individu se ervaring en waarheidsbesef.

1.6 Betekenis van hierdie studie

Deur middel van 'n studie aangaande waarheid wat geïmpliseer word binne visuele kunswerke se moontlike betekenisse, sal hierdie navorsingsprojek die interaktiewe verhouding tussen kunstenaars en vertolkers, met diverse agtergronde en kulture, komplementeer. By wyse van hierdie studie word bevestig dat kreatiewe deelnemende relasies in die visuele kuns kulturele grense te bowe gaan en dat dit die deelgenote aan hierdie relasies in staat stel om selfbegrip te bereik op grond van die morele insig wat vir die standpunte van andere verwerf word. Buiten die belangrike invloed van hierdie studie op die visuele kunste, sal dit in die breë ook 'n belangrike invloed kan hê op die veld van kommunikasie. 'n Hermeneutiek van kommunikasie wat by hierdie studie betrek word en wat desgelyks ideologiekritiek inkorporeer, hou belangrike implikasies in vir die ontwikkeling van selfbegrip. Die akademiese agtergrond van die navorser sal hom in staat stel om die bevindinge van die projek te gebruik ten einde in sy eie kunswerke effektiewe visuele strategieë aan te wend waarmee meer genuanseerde estetiese interaksie met vertolkers bewerkstellig kan word.

Hoofstuk 2

Pikturale metafore se rol in die ontbloting van waarheid

Een van die oudste tradisies in die geskiedenis oor waarheidsdenke, meer in terme van die visuele kunswerk se betekenis, is die teenkanting teen die gebruik van metaforiese uitbeelding. Hierdie teenkanting het al ontstaan in die antieke Griekse tydperk. Die Griekse wysgeer Plato (428 – 347 v.C.) wou bewys dat objektiewe waarheid bestaan. Hy het te velde getrek teen kunstenaars se gebruik van metaforiese uitbeelding en was van mening dat hulle nie die waarheid uitbeeld nie, en dat hulle mense met valse idees verwar en hulle van ware kennis weerhou (vergelyk Hoofstuk 1.2.1). Met verloop van die geskiedenis is die metafoor beskou as oorwegend subjektiewe uiting en is hierdie "subjektiwiteit" dikwels veroordeel deur diegene wat objektiewe waarheid nagestreef het. In teenstelling met Plato het Aristoteles die kunstenaar as vername ondersoeker en vertolker van waarheid voorgestel. Tekenend hiervan is sy uitspraak: "Knowledge and understanding belong to art rather than experience, and we suppose artists to be wiser than men of experience...; and this is because the former know the cause, but the latter do not" (Aristoteles aangehaal deur Gilbert & Kuhn 1954: 70). Op grond van metaforiese beelding word die visuele kunste 'n spieël waarin die sigbare wêreld selektief of by wyse van individuele interpretasie gereflekteer word. Aristoteles (*Poetics*, Hfst. 26) verwys in teenstelling met Plato (*Theaetetus* 191B, *Republic* IX, 588C ff.), na die kunstenaar wat nie bloot die wêreld naboots nie, maar wat beelde naas mekaar stel en die wêreld transformeer soos wat dit "behoort te wees" en soos "wat dit mag wees".

In terme van Aristoteles se formulering word 'n nuwe, meer akkurate teorie rondom die metafoor tot stand gebring. Binne die bestek van 'n teorie oor die belang van styl in die kuns van publieke oorreding, as onderdeel van sy uiteensetting van die retoriek, bring Aristoteles die metafoor ter sprake. In sy verhandeling word die metafoor onder die algemene rubriek van taaluitdrukking (lexis) gedefinieer. Van die verskillende komponente van taaluitdrukking word die "woord" beskou as die kleinste selfstandige semantiese eenheid wat 'n betekenisfunksie vervul. Hierdie identifisering van die metafoor as 'n tipe naam, word uiteindelik beklink in sy bekende definisie: "Metaphor consists in giving a thing a name that belongs to something else..." (Aristoteles 1954: 251). Die antieke Griekse tydperk se retorici het besef dat die metafoor 'n oratoriese hulpmiddel is wat nie bloot oor 'n ornamentele waarde nie, maar veral oor oortuigingswaarde beskik. Die Sofiste het tot die slotsom gekom dat nie die argument nie, maar die retoriek of metaforiese redevoering aangewend moet word om te oortuig (Toman 2000: 8). Die Sofiste het byvoorbeeld die metafoor as "prakties" vir redenaarskuns beskou en het mense in die politiek opgelei om te debatteer en te oorreed. Hiervolgens het die retoriek die weg gebaan tot die gebruik van die metafoor.

Die agterdog jeens die gebruik van poësie en die metafoor, asook ander vorme van nie-letterlike betekenis het nogeens die voorwerpe van verdagmaking geword (Lakoff en Johnson 1980: 190). Die empiriste[11] se teësin in die metafoor en retoriek was gegrond op ’n vrees vir subjektivisme — ’n vrees vir emosie en verbeelding. Die empiriste het geredeneer dat die metaforiese gebruik van woorde die verbeelding aktiveer, wat aanleiding gee tot emosies en ’n strewe na illusie wat die mens weggelei het van die waarheid en nader aan sinsbedrog. Die sewentiende-eeuse Baconvolgeling en empiris Samuel Parker (1681-1730) som die weersin teen die gebruik van die metafoor soos volg op: “All those Theories in Philosophy which are expressed only in metaphorical terms, are not real Truths, but the mere products of Imagination, dressed up (like Children’s babies) in a few spangled empty words” (Lakoff en Johnson 1980: 191). Die filosoof en stigter van Britse empirisme John Locke (1632-1704) het ’n soortgelyke standpunt ten opsigte van figuurlike taalgebruik ingeneem, en die retoriek soos volg as ’n vyand van die waarheid tipeer:

> [I]f we would speak of things as they are, we must allow that all art of rhetoric, besides order and clearness; all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgement; and so indeed are perfect cheats: and therefore, however laudable or allowable oratory may render them in harangues and popular addresses, they are certainly, in all discourses that pretend to inform or instruct, wholly to be avoided [...] (John Locke aangehaal deur Lakoff en Johnson 1980: 190-191).

In weerwil van Locke se beskouing het die empiriste die naïewe beskouing oor die metafoor gehuldig dat dit volledig verklaar en vertaal kan word (Lakoff en Johnson 1980: 189-190). Hierdie beskouing het die metafoor verskraal en funksioneel lamgelê. Indien die metafoor volledig verklaar sou kon word, sou dit ook beteken dat die meersinnige betekenis daarvan verontagsaam word. Die kortsigtige verabsolutering van letterlike betekenis binne die Westerse kultuur het metaforiese uitbeelding beskou as ’n stilistiese kunstoertjie (Van der Merwe 1990: 5).

Namate die wetenskap status verkry het na aanleiding van tegnologiese ontwikkelings, het die Industriële Revolusie ’n dehumaniserende werklikheid voortgebring. ’n Reaksie hierteen onder die geledere van die digters kunstenaars en wysgere het die ontwikkeling van die Romantiese tradisie tot stand gebring. Die Britse Romantiese digters, William Wordsworth (1770-1850) en Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), het die rede, wetenskap en objektiwiteit agterweë gelaat en het die verbeelding verhef as ’n meer humanistiese manier om ’n hoër waarheid te bereik, met emosies as ’n natuurlike gids vir selfbegrip. Die Romantici het ’n eie domein geskep waar subjektivisme

[11] Empirisme is gebaseer op die veronderstelling dat die navorser se kennis van die wêreld op grond van feitlike ondervinding verwerf word. In empiriese gedagterigtings oor persepsie word die oog as ’n primêre optiese opnemer van objektiewe inligting beskou wat dan op ’n sekondêre vlak deur introspektiewe denke tot waarheid verwerk word. Willig (2001: 3) tipeer hierdie soort denkwyse soos volg: “[S]ense perception provides the basis for knowledge acquisition, which proceeds through this systemic collection and classification of observation. According to this view, simple observations are combined to give rise to more complex ideas, and theory follows from observation”. Dit beteken dus dat betekenis slegs deur middel van sintuiglike waarneming verkry is.

gesaghebbend was (Lakoff en Johnson 1980: 192).

Uiteraard kan daar nie slegs op die subjektiewe standpunte van die mens gereken word nie. Die wetenskap bied 'n korrekte, definitiewe en algemene standpunt aangaande die werklikheid. In teenstelling met 'n eensydige subjektivistiese beskouing bied die wetenskap 'n metodologie wat subjektiewe beperkinge te bowe gaan, om sodoende 'n begrip vir 'n universele standpunt te verkry wat vry is van vooroordeel. Volgens Lakoff en Johnson (1980: 187) word objektivisme in terme van kategorieë en konsepte begryp. Hierdie kategorieë en konsepte stem ooreen met die eienskappe wat op sigself in voorwerpe aanwesig is. Strydig met 'n eensydige objektiwistiese beskouing beskik die mens egter ook oor 'n begripsisteem wat realiseer in terme van denke en aksies wat metafories van aard is. Lakoff en Johnson (1980: 3) beklemtoon dat persoonlike konsepte nie slegs intellektueel (dit wil sê objektivisties) van aard is nie, maar dat dit ook die mens se daaglikse funksionering beheer. Konsepte struktureer vervolgens die mens se persepsie van die wêreld asook menslike verhoudings. Persoonlike begripsisteme vervul dus 'n sentrale rol in die definiëring van die alledaagse werklikheid.

Binne die raamwerk van die metafoor word rasionele denke en verbeelding verenig. Aangesien die verbeelding deels rasioneel is, maar nietemin die metafoor bearbei, is dit verbeeldingryk rasioneel. Aangesien die kategorieë van die mens se alledaagse denke grotendeels metafories is en metaforiese fasette en gevolgtrekkings insluit, is dit dus verbeeldingryk van aard. Binne metaforiese verband word waarheid as relatief beskou omdat daar binne hierdie verband geen absolute standpunte of absolute waarhede bestaan nie. Dit beteken egter nie dat daar geen waarhede is nie. Dit beteken net dat waarheid relatief is vir die mens se begripsisteem wat voortdurend getoets word in die daaglikse omgang en ervarings met die ander lede van 'n sekere kulturele omgewing (Lakoff en Johnson 1980: 193).

Vir die rasionaliste hou die ingebore vermoë om te kan redeneer verband met die manier waarop kennis van die werklikheid verwerf word. Vir die empiriste word al die mens se kennis van die wêreld deur middel van sintuiglike persepsies (direk of indirek) bepaal. Die hedendaagse rekenskap van die metafoor opponeer die objektiwistiese tradisie. Hiermee word die metafoor beskou as noodsaaklik vir menslike begrip en as 'n werktuig wat nuwe betekenis en waarheid kan skep.

Met die onderskeie subgedeeltes van hierdie hoofstuk word die impak van pikturale metafore ondersoek om vas te stel hoe dit 'n invloed uitoefen op denkbeelde rondom waarheid wat as deel van skepping en interpretasie van visuele kunswerke voortgebring word. Sleutelaspekte van metaforiese beelding sal in hierdie hoofstuk ontleed word op grond van die teoretiese skema van estetiese interaksie (vergelyk Afbeelding 1), ten einde 'n holistiese ondersoek te verseker van die wyse waarop pikturale metafore meewerk om verskuilde waarhede te ontbloot. Hiervolgens sal die interaktiewe

impak van die komponente in die teoretiese skema, naamlik (i) die kunswerk, (ii) kunstenaar, (iii) vertolker, en (iv) waarheidspersepsies (wêreldbeskouings) eers afsonderlik en dan in samehang met mekaar ontleed word om sodoende afleidings te maak uit die aanwending van die teoretiese skema voortgespruit het.

2.1 Meersinnige betekenis in metaforiese beelding as faktor in die generering van moontlike waarhede

’n Wesenlike kenmerk van metafore, hetsy dit linguisties of pikturaal van aard is, is die kapasiteit daarvan om meersinnige interpretasies van betekenis voort te bring. Derhalwe word metaforiese beelding se potensiaal om meersinnige betekenis in visuele kunswerke te vestig as vertrekpunt tot hierdie hoofstuk ondersoek. Binne hierdie verband sal daar vervolgens vasgestel word hoe die geïmpliseerde meersinnige betekenisse van pikturale metafore meewerk om interpretasies van betekenis by vertolkers te ontlok wat verskil van hul vooropgestelde “objektiewe” persepsie van die werklikheid en waarheid.

- Kunswerk

In teenstelling met Plato se beskouing dat ’n visuele beeld ’n blote afskaduwing van die werklikheid is, redeneer Ricoeur (1979: 130) dat die visuele beelde wat deur kunstenaars voortgebring word, meer as die bestaande werklikheid omvat. Volgens Ricoeur (1976: 40-42) se omskrywing van meersinnige betekenis, soos wat dit in die skilderkuns realiseer, word die kunswerk as ’n vorm van “ikoniese uitbreiding” gekarakteriseer. Ikoniese uitbreiding verskaf hiervolgens meer inligting oor die werklikheid aangesien dit meersinnige betekenis voortbring. Hierdie soort verruiming word toegeskryf aan die visuele beeld se vermoë om op die werklikheid uit te brei — om by wyse van ikoniese vermeerdering die werklikheid in verbeeldingryke konfigurasies saam te vat, en só meersinnige betekenis tot stand te bring. Die teorie van ikonisiteit — as ’n estetiese uitbreiding van die werklikheid se betekenis — verskaf ’n deurslaggewende antwoord op Plato se kritiek teenoor die metafoor. Beeldbeskrywing deur middel van die metafoor behels nuutskepping deur die stigting van nuwe betekenis en nuwe werklikhede (Ricoeur 1976: 42). Die diskoers wat hiermee gepaard gaan is ’n transkripsie (oorskrywing) van die wêreld, wat nie soseer ’n herhaling (duplisering) is nie, maar eerder ’n gedaanteverwisseling behels. Kunswerke se meersinnige betekenis is ’n komponent van die metafoor wat kunstenaars en vertolkers se wisselwerking met die kunswerk, asook die waarheidspersepsies van beide hierdie partye beïnvloed.

Die betekenis van metaforiese beelding word gevorm deur kumulatiewe meersinnige betekenisse. Hierdie beskouing is strydig met Aristoteles se siening dat metafore ’n herbeskrywing van die werklikheid is. Volgens Ricoeur (1972: 65) behels metafore nie bloot ’n herbeskrywing van die

werklikheid nie aangesien nuwe betekenis deur middel van die metafoor bewerkstellig word. Ricoeur redeneer dat die visuele beeld dus oor ’n meersinnige identiteit met ’n “oop” struktuur beskik. Die Italiaanse literêre kritikus Umberto Eco (1989: 41) tipeer meersinnige betekenis van kunswerke in terme van sogenaamde “ope” tekste en “ope” kunswerke, wat meersinnige interpretasies van visuele betekenis ontlok. Eco (1989: 20) toon vervolgens dat voorbeelde van “ope” werke, nie slegs uit ongelyksoortige kombinasies van toevallige komponente, of uit bloot ’n chaotiese massa van pikturale konnotasies van betekenis saamgestel word wat enige moontlike vorm kan aanneem nie. Eco (1989: 42) karakteriseer die metafoor vervolgens as ’n faktor wat hierdie “ope” karakter aan die betekenis van kunswerke bewerkstellig.

’n Metafoor is nie net ’n ornament van gesprek nie, maar dit beskik ook oor ’n emosionele waarde omdat dit nuwe sinryke informasie voortbring. ’n Metafoor suggereer iets nuuts omtrent die werklikheid (Ricoeur 1976: 53). In die visuele kunste vorm visuele beelde net soos woorde, deel van ’n semiotiese veld. Hiervolgens word die visuele beeld beskou as ’n gegewe ruimtelik-temporele verband en is dit gemoeid met die generering van ’n eie semiotiese veld (Nadin 1984: 347). Laasgenoemde kan begryp word as ’n eenheid tussen die velde van aanduiding en kommunikasie (mededeling). Die meersinnige betekenis wat deur pikturale metafore voortgebring word, bied ’n basis waarmee kreatief op waarheidspersepsies uitgebrei kan word. Metafore omvat nooit die werklikheid ten volle nie en is ook nie ’n voorstelling van die waarheid as afgeslote geheel nie. Metafore laat ’n mens aan die ontdekking van waarheid deelneem aangesien dit die werklikheid oortref, sonder om iets vals daaroor uit te spreek. ’n Metafoor gee meer te kenne as wat in die werklikheid opgesluit lê, maar bly terselfdertyd aan die waarheid getrou (Jüngel 1980: 143). Estetika maak een van die mees fundamentele vereistes van kontemporêre kultuur moontlik in dié opsig dat dit die verborge moontlikhede van bepaalde belewenisse wat by wyse van kunswerke voortgebring word, openbaar.

Namate die besef van die alomteenwoordigheid van die metafoor en die meersinnige aard van metaforiese betekenis in die mens se denke en spreke oor die werklikheid begin posvat het, het die Duitse filosoof en filoloog Friedrich Nietzsche (1844-1900) beklemtoon dat die metafoor as artistieke uiting nie slegs as ’n ornamentele stylfiguur beskou moet word nie (Hinman 1982: 184). Hiervolgens word metafore eerder getipeer as die sleutel wat taal bied tot filosofiese begrip van menslike waarneming. Hierdie gesteldheid word toegeskryf aan ’n neiging om die sosiale werklikheid in metaforiese terme te begryp en vorm ook deel van die mens se denke en handeling. Hiervolgens is die mens in ’n narratiewe bestaan ingebed, wat klem plaas op metaforiese beelding. Baie van die mens se daaglikse aktiwiteite (redewisseling, oplossing van probleme, ensomeer) is metafories van aard. Die metaforiese konsepte wat hierdie aktiwiteite struktureer, karakteriseer die mens se huidige werklikheid. Ondanks die objektivisme se negatiewe beoordeling van meersinnige betekenisse wat

deur metafore in visuele kunswerke gegenereer word, is dit nie noodwendig ’n leemte van artistieke diskoers nie, maar tree dit inderwaarheid onder sekere voorwaardes as maatstaf daarvan op. Ricoeur (1972: 63) redeneer dat meersinnige betekenisse wat deur metafore voortgebring word aan die volgende voorwaardes moet voldoen: (i) meersinnige betekenis moet gekonstrueer wees en (ii) meersinnige betekenis moet aangewend word om sekere oogmerke na te streef. Meersinnige betekenis moet kortom die voorwaarde wees om “die wêreld van die werk” te laat verskyn. Die eerste voorwaarde (meersinnige betekenis as gekonstrueer) dui daarop dat meersinnige betekenis nie bloot as toevallig in die werk moet figureer nie. Volgens die tweede voorwaarde (die nastrewing van bepaalde oogmerke) word getoon dat die kunswerk se meersinnige betekenis doelgerig gestruktureer word. Deur die sekondêre vlakke[12] van betekenis wat deur die kunswerk gekonnoteer word, word die potensiaal geskep dat bepaalde ontdekkings gegenereer kan word. Meersinnige betekenis wat deur metafore voortgebring word, beskik oor die potensiaal om voortdurend persoonlike denkbeelde rakende waarheid te vernuwe en om só kreatiewe interaksie aan die openbaring van nuwe betekenis te ontlok.

- Vertolker

Van der Merwe (1990: 149) beskou metafore as verwant aan raaisels. In teenstelling met gewone raaisels of algemene vraagstukke wat bloot vasgestelde oplossings oplewer, word vertolkers egter geprovokeer om die betekenis van metafore te ontbloot, om daaroor te gis en interpretasies te oorweeg van moontlike wenke wat daarin verskuil is.[13] Hoe meer raaiselagtig die kunstenaar se oorspronklike oogmerke vir die vertolker is om op te spoor, hoe meer raaiselagtig is die betekeniskonnotasies. Dit blyk dat die openbaring van egte raaisels soos metafore se betekenisse in kunswerke nie bloot by wyse van prosesse soos logiese deduksie of induksie, of tegniese manipulasie nagespeur kan word nie (Van der Merwe 1990: 150-151). Tom Tashiro (1973: 49) verwys na meersinnige betekenisse wat in visuele kunswerke gekonnoteer word as “deliberately contrived complex structures that generates a plurality of meanings”. Tashiro redeneer dat ware kunswerke oor ’n sekere raaiselagtigheid beskik waar die visuele representasie in terme van die vertolker se interpretasie nie gebonde is aan ’n bepaalbare of vasgestelde eindpunt van oorweging nie. Namate meersinnige betekenis realiseer, kom dit raaiselagtig vir die vertolker voor en is dit asof die meervoudige betekenis van metafore ’n etiese appèl maak op die vertolker se kreatiewe ontsluiering van raaiselagtige betekenis (Van der Merwe 1990: 149). Lakoff en Johnson (1980: 144) argumenteer soos Tashiro dat die misterie van gewone

[12] ’n Diskoers wat tegelyk ruimte laat vir primêre en sekondêre vlakke van betekenis, maak dit moontlik dat metaforiese konnotasies op die werklikheid kan uitbrei om sodoende die nuutskepping van waarheid te bewerkstellig.

[13] Van der Merwe (1990: 150-151) onderskei die volgende voorwaardes wat betrekking het op die ontleding van ’n egte raaisel: (i) sensitiewe betrokkenheid as basis van aandag (dus die sensitiewe reaksie op ’n spesifieke situasie); (ii) onderskeidende ontdekking (skerpsinnigheid van logiese denke, dus die vermoë om die probleem te eien); (iii) speurende uitvinding van moontlikhede en die vind van middele ter oplossing van die probleem (met ander woorde die tegniese oplossingsproses en die realisering van moontlike meersinnige betekenisse) en (iv) ’n verbeeldende interpretasie, aangesien die “situasie” in die raaisel opsetlik nie eksplisiet gebied word nie, maar verskuil word. Hiervolgens word die vertolker genoodsaak om gissend te soek en te vind.

raaisels tot niet gaan wanneer die betekenis daarvan ontdek word.

Die meersinnige betekenisse wat voortspruit uit pikturale metafore maak dit moontlik om die betekenis daarvan na te speur en bemiddel vertolkers om met ’n kreatiewe openbaring van die werklikheid vorendag te kom. In sy bespreking van metafore in die visuele kuns fokus die Britse digter en kritikus I.A. Richards (1893-1979) sterk op die vertolker as die waarnemer van die kunswerk se betekenis. Richards (1971: 48) argumenteer dat die metafoor die wese van kommunikasie is in die kunswerk. Die metafoor kom eers tot sy reg wanneer dit deur die vertolker waargeneem en geïnterpreteer word. Meersinnige betekenisse wat deur metafore voortgebring word, beskik oor die potensiaal om voortdurend die parameters van menslike belewenis te vernuwe en om só vir die vertolker nuwe waarheid te openbaar. Gilmour (1986: 13) gebruik die term *overdetermination of meaning* om kunswerke te tipeer wat meersinnige betekenis kan voortbring. Pikturale metafore se potensiaal om uitbreiding van betekenis te skep, spoor vertolkers aan om aktief ’n weg tot selfbegrip te vind.

In teenstelling met die Romantiese opvatting waarvolgens die vertolker se interpretasie vereenselwig word met die naspeuring van die kunstenaar se intensies wat in die visuele kunswerk geïmpliseer word, word daar volgens hedendaagse benadering geredeneer dat die interpretasie van die kunswerk nie alleen op die psigologie van die kunstenaar gegrond kan word nie. Die titel van Franse literêre kritikus Roland Barthes se essay *The death of the author* (1977) was simptomaties van die humanistiese verbeelding se dilemma. Barthes (1986: 53-55) se standpunt dat ’n literêre werk nie as outonome uiting van die outeur begryp moet word nie, word soos volg verwoord: “…the birth of the reader must be at the cost of the death of the author […]”[14]. Gedurende die 1970’s het literêre teoretici, taalkenners en kundiges op die gebied van die semiotiek hulle begin toespits op die pragmatiese hoedanighede van die lees- en vertolkingsproses en is daar toenemend gefokus op onderskeie gedaantes waarbinne die dialektiek tussen outeurs en lesers manifesteer.[15] Hierdie vorme van interpretasie soos die hermeneutiek, resepsie-estetika, semioties-koöperatiewe interpretasie, asook onderskeie benaderings rakende dekonstruksie, dui vir Eco (1990: 44-45) op ’n gemeenskaplike belang by die tekstuele oorsprong van interpretasie as verskynsel.

[14] Roland Barthes (1977: 145-146) verwoord in die essay getiteld *The death of the author* sy standpunt soos volg: “We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash”.

[15] Die aanname dat die funksie van ’n teks in terme van genereringsprosesse verklaar kan word, maak voorsiening vir koöperatiewe vertolking. Só ’n resepteur-georiënteerde benadering omvat nie alleen literêre en artistieke uitings nie, maar ook alle kategorieë van verskynsels wat met semiosis verband hou, insluitende aktuele spreke, visuele tekens ensomeer (Eco 1990: 44).

- Kunstenaar

Aangesien kunstenaars as skeppers van die metafoor die meersinnige karakter daarvan voortbring, bestaan die vraag of meersinnige betekenis minstens geminimaliseer kan word deur die naspeuring van die kunstenaar se oorspronklike intensie met die kunswerk se betekenis. In reaksie teenoor hierdie beskouing verwerp Barthes (1977) die Romantiese uitkyk waarvolgens die kunstenaar of outeur as korpusfiguur en outonome skepper van waarheid uitgesonder word. Die kunsteoretikus Donald Preziosi (1941-) kritiseer beskouings rondom die kunstenaar as onafhanklike skepper van betekenis soos volg:

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

Bal en Bryson (1991: 182) argumenteer dat die onderskeid tussen "humanistiese" en "modernistiese" kunshistoriese diskoers in die breë juis bespeur kan word in modernisme se neiging om ontslae te raak van die outonome outeurskap wat aan die betekenis van die kunswerk verbind is. Modernistiese diskoers se oorwegende strewe om weg te doen met Romantiese veronderstellings rakende die kunstenaar as kreatiewe, onbeperkte subjek, word deur hierdie outeurs as 'n belangrike tendens van modernisme uitgesonder. In plaas daarvan om beskouings van die kunstenaar as geniale figuur te fabriseer, word daar getoon dat dit eerder die doelwit van modernisme is om die beperkings te ontbloot wat die mites van genialiteit onmoontlik maak. Bal en Bryson (1991: 182-183) voer aan dat die outeurs- of kunstenaarsfunksie in modernisme nie die sentrale fokus van analise is nie. Hiermee word die kunstenaar nie as oorsprong nie, maar bloot as 'n skakel in die narratiewe ketting van betekenis betrek. Barthes se essay *The death of the author* (1977) dui in dié opsig daarop dat dit nie die kunstenaar se funksie is om die werk in te lei of te open nie, maar bloot om dit af te sluit (Barthes 1977: 142). As aansluiting by Barthes se verwerping van die kunstenaar as outonome skepper van die kunswerk se betekenis is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat betekenis of interpretasie van waarheid eweneens nie deur die kunswerk as outonome entiteit[16] bewerkstellig word nie.

- Waarheidspersepsies

In terme van Barthes (1977) se konsep rakende *The death of the author* word die wesenlike moontlikhede erken wat die meersinnigheid van betekenis vir kontemporêre kunstenaars en vertolkers binne die terrein van die kunste inhou. Volgens Eco (1989: 22) skep 'n "ope" kunswerk oftewel 'n

[16] Op grond van problematiese standpunte soos dié van formalisme word aangevoer dat betekenis deur die kunswerk as outonome entiteit voortgebring word. Formalistiese aansprake oor kuns se outonomiteit volgens die *Art for Art's Sake* beginsel toon dat die waarde van die kunswerk in sy formele stylkwaliteite (dit wil sê, die belang van vorm, kleur, struktuur, tekstuur, ensovoorts) gesetel is (Turner 1996: 315).

kunswerk wat meersinnige interpretasie ontlok, 'n nuwe verhoudingsiklus tussen kunstenaars, vertolkers en elk van hierdie partye se ideologiese oortuigings, wat nuwe kwessies meebring rakende die wyse waarvolgens waarheid geïnterpreteer word. Hierdie gesteldheid bring uiteraard mee dat die meersinnige betekenisse van pikturale metafore misbruik kan word ter bevordering van kulturele en sosiale groeperinge se selfgesentreerde ideologiese belange en waarheidspersepsies wat in die kunswerk se moontlike betekenisse gekonnoteer word. Selfgerigte of outonome waarheidspersepsies kan meewerk om interpretasies van kunswerke se meersinnige metaforiese betekenisse te versteur.

Die kwessie of 'n interpretasie as waar beskou kan word, benadruk die rol wat deur pikturale metafore se meersinnige betekenis gespeel word om nuwe werklikhede te skep. Lakoff en Johnson (1980: 165) se uiteensetting van voorwaardes waarmee waarheid gekwalifiseer word, dui op die gegewe dat kunstenaars en vertolkers hul eie opvattings van "waarheid" aan dié van ander kulture of groeperinge moet meet. Beide objektiwiteit en subjektiwiteit speel 'n belangrike rol in die interpretasie van metaforiese beelding. Albei benodig mekaar om te kan bestaan en vertolkers interpreteer metafore by wyse van hul objektiewe of subjektiewe bewussyn waar dit vir hulle vanpas is. Lakoff en Johnson benadruk die rol wat deur metafore gespeel word in die bepaling van aspekte wat deur onderskeie groeperinge as geloofwaardig beskou word. Wanneer die bevooroordeelde impak van die mens se verbeelding in ag geneem word, word dit duidelik waarom dit nie moontlik is om die oogpunt te aanvaar dat daar onvoorwaardelike belewenis van waarheid bestaan nie. Volgens Eco (1990: 58) word die intensie van 'n literêre teks nie slegs deur die daarstelling daarvan sigbaar gemaak nie, maar kan daar na die intensie van die teks of kunswerk verwys as 'n gepaste interpretasie aan die kant van die leser.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Die ondersoek van die teoretiese skema van estetiese interaksie het die volgende aangaande metafore se meersinnige betekenis as faktor in die generering van waarheid aan die lig gebring: Pikturale metafore ontlok kumulatiewe meersinnige interpretasies wat meewerk om vertolkers se denkbeelde rondom waarheid te vernuwe om sodoende verbeeldingryke interaksie aan die openbaring van nuwe betekenis te ontlok. Die gekonstrueerdheid van meersinnige betekenis is 'n sleutelkomponent van die metafoor wat doelgerig deur die kunstenaar aangewend word om bepaalde interpretasies te genereer wat deur vertolkers hersien kan word om sodoende nuwe insig aangaande waarheid te verwerf. Nuwe insig wat op hierdie manier deur vertolkers verwerf word, hou nie noodwendig verband met die betrokke kunstenaar se intensies nie, maar kan eerder nuwe kwessies meebring rakende die wyse waarvolgens waarheid meegebring word.

2.2 Denotasie en konnotasie se rol in die generering van pikturale metafore se implisiete betekenis.

In hierdie subgedeelte word denotasie en konnotasie se implisiete en eksplisiete betekenisse wat in die visuele kunswerk te kenne gegee word ondersoek. Pikturale metafore se meersinnige waarheidskonnotasies onderwerp betekenis aan transformasie om bestaande interpretasies en beskouings oor die wêreld te hersien en om nuwe moontlikhede, wat deur die kunswerk geïmpliseer word, te ondersoek. Artistieke of kulturele produksies vereis van die vertolker om implisiete betekenis buite die grense van die kunswerk se letterlike betekenis te vind om voldoende ’n verskeidenheid konsepte aangaande waarheid te onthul. Vervolgens word die moontlike betekenisse van die visuele konfigurasie, soos wat dit gedenoteer en gekonnoteer word, ondersoek as ’n raamwerk waarbinne die kunstenaar vertolkers uitdaag om hul gebruiklike interpretasies van waarheid aan transformasie te onderwerp.

- Vertolker

Artistieke diskoers kan van ander vorme van diskoers — veral van wetenskaplike diskoers — onderskei word aangesien dit eksplisiete en implisiete interpretasies van waarheid in verhouding met mekaar bring. Monroe Beardsley (1958: 122-123) onderskei in sy verklaring met betrekking tot die semantiek van ’n literêre werk tussen die vlakke van “eksplisiete” en “implisiete betekenis”. Die verskil tussen implisiete en eksplisiete betekenis kan ook geag word as die verskil tussen ’n taal van die bewussyn en “emosionele” taal, oftewel die verskil tussen objektivisme en subjektivisme. Volgens Beardsley behels die eksplisiete vlak van betekenisoordrag die “primêre” betekenis, terwyl die implisiete vlak van betekenisoordrag die “sekondêre” betekenis omvat. Onder sekondêre betekenis word moontlike interpretasies van waarheid onder andere deur middel van konnotasies, insinuasies en wenke oorgedra. Ricoeur (1976: 46) toon dat die onderskeid tussen implisiete en eksplisiete betekenis binne die tradisie van die logiese positivisme beskou is as die onderskeid tussen kognitiewe en emosionele taalgebruik. Net so word die verskil tussen die “bewussyns-taal” en “emosionele taal” geag as die verskil tussen denotasie en konnotasie. Denotasie word dus verbind aan die “bewussyns-taal”. As “emosionele taal” dui konnotasie (figuurlike betekenis) egter op méér as slegs die absolute betekenis en bring konnotasie dus meersinnige betekenis voort. ’n Aansienlike deel van literêre kritiek wat deur die positivistiese tradisie beïnvloed is, het na die onderskeid tussen kognitiewe en emosionele taal as “denotasie” en “konnotasie” verwys. Volgens Bryson (1983: 60) is die skeidslyn tussen denotasie en konnotasie in die geval van visuele beelde baie duidelik. Denotasie dui op feitelike visuele diskoers en hou met ander woorde verband met die oorspronklike fisiese en narratiewe betekenis. Konnotasie dui op emosionele diskoers en hou verband met die openbaring of ontdekking van betekenis. In plaas daarvan om na denotasie en konnotasie te verwys, verkies Van der Merwe (1990: 112) om in literêre werke tussen ’n woord se “kernbetekenis” en “randbetekenisse” te

onderskei. Kernbetekenis word beskou as die eksplisiete betekenis, oftewel dit wat regstreeks aangedui word. Randbetekenisse word vervolgens gekarakteriseer as betekeniselemente wat op implisiete wyse oorgedra word.

Denotasie word deur vertolkers as feitelike gegewe ervaar en nie as ’n artistieke of kulturele produksie nie (Meyer 2001: 18). Denotasie behoort tot die interne orde van die beeld en daar word nie van die vertolker vereis om implisiete betekenis buite die grense van die kunswerk se letterlike betekenis te vind nie. Konnotasie, daarenteen, funksioneer binne ’n algemene sosiale struktuur en bied aan vertolkers die moontlikheid om ’n kunswerk se metaforiese betekenis aan transformasie te onderwerp en om op hulle persoonlike konsepte van waarheid te kan uitbrei. Konnotasie ontbreek aan kodifisering wat in ikonisiteit en denotasie sigbaar is. Die betekenis van konnotasie, in teenstelling met ikonografiese-kodes, is dus nie eksplisiet nie en is van ’n meersinnige aard.

- Kunswerk

In die visuele kunste speel die uitbreiding op letterlike betekenis ’n belangrike rol, en word vertolkers se interpretasie van metafore in die visuele kunswerk verskerp deur hul projeksie van moontlike nuwe interpretasies. Betekenisse wat in kunswerke gekonnoteer word, beskik nie oor enige “gewone” of pre-kontekstuele betekenis nie. Kontekstuele betekenis moet dus deur die kunstenaar in die visuele kunswerk gekonstrueer word. Eco (1990: 29) beskryf konnotasie as ’n verskynsel wat onafskeibaar van die kunswerk se konteks is, en wat in terme van die samehang van die werk as geheel geïnterpreteer word. Beardsley (1958: 138) gebruik die term *potential range of connotations* om te verduidelik hoe sekondêre betekenisse as konnotasies binne die omvang van die kunswerk se betekenis as geheel ingesluit word. Beardsley (1962: 302) verwys na die visuele kuns se ware metaforiese karakter wat betekenis of begrip baseer op die mens se onderskeiding van die mees toepaslike kenmerke van ’n voorwerp, verskynsel of werklikheid as die basis van herkenning en verdere kommunikasie. Hy toon verder dat die metafoor ’n “eienskap” (’n toegeskrewe eienskap) in ’n gewaarwording omskep. Hierdie teorie getuig daarvan dat metafore nie bloot aan ’n potensiële konnotasie gestalte gee nie, maar dat daar aan objekte of situasies ’n nuwe status gegee kan word as elemente van betekenis. Die wyse waarop skilderye gemanipuleer word om konnotasie, naamlik sekondêre vlakke van betekenis uit te beeld, word as metafories beskou. Dit is die gemanipuleerde “stof” van ’n kunswerk wat op ’n metaforiese wyse ’n wye verskeidenheid konsepte aangaande waarheid kan beliggaam.

- Kunstenaar

Die visuele kunstenaar se impliserings van betekenis word enersyds verdeel in die betekenisse van die intensie van die visuele konfigurasie, soos wat dit gedenoteer word, en andersyds dié van die intensie

van die konfigurasie soos wat dit gekonnoteer word. As kreatiewe strategie ontgin kunstenaars die voorspelbare neiging van vertolkers om die kunswerk se betekenis aanvanklik bloot as ’n letterlike gegewe te denoteer. Ten einde hierdie aanvanklike letterlike interpretasie te ontlok, benut kunstenaars gemeenplasige en dikwels geykte beeldmateriaal om ’n bekende kontekstuele samehang in hul werke te bewerkstellig wat aansluiting kan vind by die alledaagse lewenswêrelde van vertolkers. Deur egter hierdie bekende beeldmateriaal te kombineer met beeldmateriaal wat blyk om onvereenselwigbaar te wees met die betekenis van die beeldkonfigurasie as geheel, vestig kunstenaars ’n gesteldheid waarvolgens hulle die vertolkers van hul werke noodsaak om verdere betekenis te konnoteer. Hiervolgens verbind kunstenaars idees en dinge wat nog nie voorheen met mekaar verbind was nie en word die metafoor aangewend om nuwe interpretasies van waarheid vanuit bekende middele soos byvoorbeeld gevestigde kulturele kennis en verstandhoudings te konnoteer. Johns (1984: 293) redeneer in hierdie verband dat daar daagliks ’n stryd sou gewees het om nuwe en arbitrêre tekens en woorde te ontdek, as dit nie moontlik was om die wêreld se bekende visuele en woordelikse elemente te herkombineer ten einde nuwe betekenisse te skep nie. Namate kunstenaars tydens skepping die moontlikheid van nuwe, onvoorspelbare dimensies van “waarheid” oorweeg en antisipeer, word hul bestaande visuele oordeel en aanvoeling verskerp.

- Waarheidspersepsies

Die raamwerk waarbinne kunstenaars en vertolkers hulle waarheidspersepsies aanpas, hou ten nouste verband met hul metaforiese verbeeldingsvermoëns. Hierdie soort verbeelding berus op kunstenaars en vertolkers se vermoë om nie alleen verbeeldingryke gissings te maak rondom die betekenis van die kunswerk nie, maar ook om van hul eie bekende en banale waarheidspersepsies af te wyk. Metafore aangaande waarheid wat in die kunswerk gekonnoteer word dien as ’n uitdaging aan vertolkers om hul vooropgestelde, ideologiese interpretasies te hersien en om nuwe moontlike waarhede, wat in die kunswerk gekonnoteer word, te oorweeg.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Deur betekenis te denoteer en te kombineer met onvereenselwigbare betekenis wat gekonnoteer word, vestig kunstenaars potensiële konnotasies van betekenis as ’n uitdaging aan vertolkers om letterlike interpretasies te hersien en om meersinnige betekenisse wat deur metafore voortgebring word nuwe status te gee as moontlike interpretasies van waarheid. Die betekenis van die metaforiese konnotasie is van ’n meersinnige aard. Hiermee verbind die kunstenaar konsepte wat nog nie voorheen met mekaar verbind was nie ten einde uitdaging aan vertolkers te rig om hul alledaagse interpretasies te hersien en om nuwe waarheidspersepsies vanuit byvoorbeeld gevestigde kulturele kennis en verstandhoudings te konnoteer.

2.3 Die kontekstuele rol van metafore in die generering van moontlike waarhede

Konteks bied ’n raamwerk wat as vertrekpunt geneem kan word in die interpretasie van ’n kunswerk se moontlike betekenisse. Die verwagting bestaan gevolglik dat die konteks waarbinne ’n kunswerk uitgebeeld word kan bydra om waarskynlike of toepaslike interpretasies van waarheid te genereer wat deur die meersinnige betekenisse van metafore gekonnoteer word. Hierdie verwagting dat konteks ’n faktor is wat rigting gee aan interpretasies van waarheid wat in ’n kunswerk se metaforiese betekenisse gekonnoteer word, kan egter nie as vanselfsprekend aanvaar word nie. Derhalwe is dit noodsaaklik om vas te stel in welke mate konteks binne metaforiese verband ’n rol vervul om moontlike waarhede wat in ’n kunswerk se betekenisse gekonnoteer word, aan die lig te bring.

- Vertolker

Bryson (1994: 73) argumenteer dat die vertolker se resepsie van die visuele representasie tydens ’n bepaalde historiese periode as een van die beslissende aspekte beskou kan word wat bydra tot die vertolker se konstruksie van die kunswerk se betekenis. Hiervolgens bestaan die moontlikheid dus dat die visuele “teks” in samehang met konteks met verloop van tyd kan verander na aanleiding van die beweging vanaf een milieu of periode na ’n ander (Bryson 1994: 77). Eco (1990: 2) argumenteer verder dat die kunswerk na afloop van die skeppingsproses as onafhanklik figureer van die kunstenaar se intensie, en oopgestel word vir ’n wye verskeidenheid van potensiële interpretasies. Ricoeur (1976: 17) toon dat dit die funksie van vertolkers se dialoog met die literêre werk is om ’n sifting van die konteks aan die gang te sit. Wat hierdie beginsel inderwaarheid beteken, is dat enige vertolkingshandeling enersyds berus op inisiatief van die vertolker, maar andersyds ook op kontekstuele druk. Verder is dit die funksie van lesers om deur letterlike betekenis konteks te struktureer.

Die meersinnige betekenis wat gepaard gaan met die kunswerk as metaforiese uiting word voortgebring om kreatiewe interaktiewe estetiese relasies te bemiddel. Die metafoor is ’n “woord in konteks” of “beeld in konteks” en vanuit die konteks moet die begrip bepaal word. Ricoeur se verduideliking binne literêre verband dat die teks tot kommunikasie herstel moet word, word breedvoerig uiteengesit in sy boek getiteld *Hermeneutics and the Human Sciences* (1981). Dit kom daarop neer dat die teks oor “semantiese outonomie” beskik en verwyderd is van die werklikheid. Die implikasie hiervan is tweeledig:

- Betekenis kan nie die outeursintensie wees nie. Betekenis strek dus verby die beperkte begrip van die outeur of kunstenaar.
- Die teks is afgesny van die oorspronklike situasie en konteks en is daarom oop vir ’n oneindige aantal interpretasies in ’n oneindige hoeveelheid nuwe kontekste vir vertolkers.

- Kunswerk

In die metafoor konvergeer taal en beeld, sonder dat hulle innoverende onderskeidenheid daarmee opgehef word. Die metafoor representeer in die taal, die beeld, sonder dat taal daarmee genegeer word — tegelykertyd is die metafoor die talige gestalte van die beeld, sonder om die beeldgehalte te versteur. Metafoor word begryp as die aanwending van 'n naam of as 'n beskrywende term wat aan 'n voorwerp toegesê word maar wat nie letterlik toepaslik is nie. Betekenisvelde is 'n netwerk van verhoudings tussen verskillende leksikale voorstellings wat bepaalde semantiese verwysings toon. Mihai Nadin (1984: 337) toon dat die omringende kwaliteite of omgewing waarbinne 'n visuele beeld tot stand gebring word as konteks optree. Die pikturale beeld in die visuele kunswerk vorm, net soos woorde, deel van 'n semiotiese veld. Wanneer 'n kunswerk "in konteks" geplaas word, is dit gewoonlik die geval dat beelde in 'n bepaalde kunswerk saamgevoeg en naasmekaar gestel word met die verwagting dat hierdie kontekstuele materiaal die determinante sal blootlê wat 'n eiesoortige karakter aan die werk verleen. Ricoeur (1981: 170) toon binne literêre verband dat 'n woord metaforiese betekenis in spesifieke kontekste aanneem. Hiermee word die letterlike gebruik van die woord opgehef en word wenke voorsien om die ontdekking van sinryke betekenis te bewerkstellig. Soos linguale metafore 'n konteks vereis wat deur die skrywer verskaf word, vereis pikturale metafore ook 'n konteks wat deur die kunstenaar voorsien word (Heffernan 1985: 177). Die pikturale metafore wat deur die kunstenaar tot stand gebring word, word egter nie bloot deur die kunstenaar verskaf nie, maar realiseer eers wanneer die vertolkers konteks verklaar of interpreteer. Heffernan (1985: 175-80) beskou die konteks waarbinne 'n visuele kunswerk soos 'n skildery uitgebeeld word as sleutel tot die metafoor. Hy dui verder aan dat die konteks van visuele kunswerke soms deur die titels daarvan bepaal word en 'n sleutel vir interpretasie bied. Bal en Bryson (1991: 177) beklemtoon dat dit belangrik is om daarmee rekening te hou dat daar altyd op die konteks uitgebrei kan word.[17] In dié opsig is konteks onderhewig aan dieselfde veranderlikheid wat binne die teks of kunswerk werksaam is en wat veronderstel is om deur die konteks afgebaken en beheers te word (Bryson 1994: 78). Die wyse waarop die visuele kunswerk 'n onvoorspelbare variasies van betekenis konnoteer en met meersinnige betekenis gekombineer word, openbaar die vele wendings wat betekenis tydens die skepping van die kunswerk bereik.

- Kunstenaar

Die Amerikaanse linguis Jonathan Culler (1988: xiv) toon dat "konteks" nie oor 'n gegewe status beskik waarop interpretasie gebaseer kan word nie, maar inderwaarheid as 'n teks bestaande uit tekens/kodes beskou kan word wat aan interpretasie onderwerp moet word.[18] Vervolgens beklemtoon

[17] Hoewel betekenis veronderstel is om deur konteks afgebaken en beheers te word, beklemtoon hierdie veronderstelling dat geen konteks meebring dat die kunswerk se inhoud 'n versadigingspunt sal bereik nie (Bal en Bryson 1991: 177; Bryson 1994: 78).

[18] Culler beskryf hierdie gesteldheid soos volg:

> But the notion of context frequently oversimplifies rather than enriches the discussion, since the opposition

Bal en Bryson (1991: 186) dat kodes van interpretasie 'n proses behels en dat die individu self nie noodwendig oor vasgestelde kodes van interpretasie beskik nie. Die kunstenaar kan vervolgens ook nie die kontekstuele meervoudigheid vooruitbepaal nie. Crowther (1993: 9) beweer dat die persona van die kunstenaar as 'n implisiete teenwoordigheid in kunswerke kan dien om die meersinnige betekenis van die visuele representasie te reduseer. In reaksie teenoor só 'n beskouing verwerp kunsteoretici soos Barthes (1977) egter tereg die idee dat die kunstenaar of outeur alleenskepper van die kunswerk se betekenis is (vergelyk Hoofstuk 2.1). Aangesien kunstenaars en vertolkers kunswerke met hul eie kulturele konsepsies van waarheid beklee, is dit onwaarskynlik dat die kunswerk 'n vasgestelde of absoluut-gemeenskaplike interpretasie van waarheid by kunstenaars en vertolkers sal ontlok.

- Waarheidspersepsies

Pikturale metafore vereis 'n konteks wat deur die kunstenaar verskaf word. Hiermee word sinryke teoretiese verbande tussen betrokke betekeniskategorieë gesmee om 'n ideologies-gelade respons uit te buit sodat die mens se vooroordele as kortsigtige waarheidspersepsies ontmasker kan word (Heffernan 1985: 177). Die Amerikaanse filosoof Israel Scheffler (1979: 129) argumenteer dat die kunstenaar bloot 'n hipotese aan die vertolker bied. Pogings om kunstenaars se intensies met hul werke na te speur, word verydel aangesien vertolkers deur metaforiese beelding genoop word om interpretasies te beproef oor aspekte wat nie deur die werk se konteks (vergelyk Hoofstuk 2.2) begrens word nie, en nie deel is van die kunstenaar se naspeurbare intensies nie. Deur visuele beelde in kunswerke te kombineer wat onversoenbaar is met letterlik-gedenoteerde betekenis, asook met die konteks van die werk as geheel, word vertolkers bewus gemaak van hulle bekende kulturele en sosiale konvensies se leemtes en word hul genoodsaak om hul persepsie van waarheid te hersien ten einde nuwe insig te verwerf.

Lakoff en Johnson (1980: 231) beklemtoon dan ook die noodsaak vir 'n buigbaarheid in wêreldbeskouings in die interpretasie van metafore. In plaas daarvan om voorspelbare interpretasies te maak oor die uitkoms van metaforiese betekenis wat bloot aan objektiewe, letterlike of selfgesentreerde interpretasies van waarheid voldoen, word kunstenaars se skepping en vertolkers se interpretasie juis gekenmerk aan hulle buigbaarheid om van hul eie bekende waarheidspersepsies af te wyk deur ander kulture of groeperinge se standpunte in ag te neem.

---

between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act. We know, of course, that things are not so simple: context is not given but produced; what belongs to a context is determined by interpretive strategies; contexts are just as much in need of elucidation as events; and the meaning of a context is determined by events. Yet whenever we use the term context we slip back into the simple model it proposes (Culler 1988: xiv).

- Afleidings uit die teoretiese skema

Pikturale metafore wat buite normale konteks uitgebeeld word, is onversoenbaar met die kunswerk se letterlike (gedenoteerde) betekenis en is dus onversoenbaar met die mens se vooropgestelde verwagtinge aangaande waarheid. Vervolgens dien hierdie onversoenbaarheid met letterlike betekenis as 'n wenk aan vertolkers dat die werk nie letterlik geïnterpreteer moet word nie en dat daar veelvuldige interpretasies bestaan waarmee ontdekkings van moontlike waarhede bewerkstellig kan word. Binne hierdie verband beskik "konteks" nie oor 'n gegewe status waarmee die betekenis van die kunswerk bepaal kan word nie. Aangesien metaforiese betekenis onversoenbaar is met letterlike betekenis en konteks, dien dit as impetus waarmee die mens se vooropgestelde letterlike waarheidspersepsies as kortsigtig ontmasker word. Sodoende word die mens genoodsaak om die leemtes van hul waarheidspersepsies te hersien ten einde nuwe insig te verwerf.

2.4 Onversoenbare betekenis: metaforiese beelding se rol in die ontbloting van denkbeelde aangaande waarheid

In hierdie subgedeelte word metaforiese beelding wat onversoenbaar is met die kunswerk se letterlike uitbeelding ondersoek en word getoon hoe die kunstenaar die vertolkers van visuele kunswerke se letterlike interpretasie ondermyn deur verskuilde sekondêre en alternatiewe interpretasies van waarheid voor te bring. Betekenisse van pikturale metafore wat bestaande assosiasies van betekenis asook konvensionele denkbeelde aangaande waarheid oortref, skep totaal nuwe konnotasies van waarheid en dien vir vertolkers as wenke om waarskynlike waarheidskonstruksies voort te bring. Betekenis wat verbande tussen kuns en waarheid vestig, bied vindingryke variasies van die bestaande wêreld en openbaar die mens se geykte beskouings daaromtrent.

- Kunswerk

Ricoeur (1976: 77) verwys na die meersinnige konnotasies waarmee die kunswerk metafories kreatiewe wisselwerking tussen die kunstenaar en die vertolker skep as 'n vlugtige skepping van taal, oftewel 'n "semantiese innovasie" wat nóg as aanwysing, nóg as konnotasie oor 'n reeds-gevestigde status beskik. Verbeeldingryke figuurlike uitbeelding is die stukrag wat vorm aan menslike belewenis verleen — die stukrag om die werklikheid te beskryf deur nuwe betekenis en nuwe werklikhede te stig (Ricoeur 1991: 50). Daarom slaag die metafoor daarin om die werklikheid in geheel nuut te struktureer. In die belewenis van die werklikheid word dit wat ongestruktureerd is, gestruktureer of geherstruktueer deur middel van metaforiese beelding.

Betekenisse van pikturale metafore en die onversoenbaarheid daarvan met letterlike uitbeelding kan kreatiewe respons ontlok wat meewerk om betekenisvernuwende beelding te genereer. As strategie blyk hierdie onversoenbaarheid verder om 'n kragtige werktuig te wees wat vertolkers se

interpretasies van waarheid in die visuele kunste kreatief kan stimuleer. Kunswerke wat kreatiewe interaksie vereis word gekenmerk aan eienskappe soos kompleksiteit, omvangrykheid en raaiselagtigheid. Hiervolgens realiseer die ontbloting van waarhede wat in metaforiese betekenis gekonnoteer word deur moeitevolle oorweging en word dit nie sommer in ’n oogwink onthul nie.

In teenstelling met die beginsels van Plaasvervangingsteorie[19] en Vergelykingsteorie[20] is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat die aanwending van die metafoor nie ’n blote verplasing en plaasvervanging[21] van woorde is nie, maar die wedersydse bevrugtende omgang van betekenisse behels — naamlik die semantiese owerspel van kontekste (Van der Merwe 1990: 98). Metafore verbind betekenisse en het tot gevolg dat nuwe waarhede uit hierdie verbinding van betekenisse gebore word. Richards (1971: 93) vat die Interaksieteorie soos volg saam: “[W]hen we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is the result of their interaction.” Hiervolgens word die metafoor nie bloot vir beskrywende doeleindes aangewend of gebruik om te dien as uitbreiding van ’n bestaande betekenis nie, maar om nuwe konsepsies van waarheid voort te bring. Albert Rothenberg (1979) se omskrywing van die term Janusiaanse denke vind noue aansluiting by die beginsels waarvolgens die Interaksieteorie in visuele kunswerke realiseer.[22] Teenoorgesteldes of antitese word volgens Rothenberg op ’n soortgelyke vlak waargeneem. Die proses behels in hierdie opsig die “eiening” en “identifisering” van ’n opposisie, wat saamval met die begrip dat sekere teenstellings gelyktydig binne kontekstuele verband optree (Rothenberg 1979: 250). Ricoeur (1981: 173-174) gebruik verder die term “semantiese innovasie” om die primêre funksie van die metafoor te verduidelik. Hiervolgens word nie-verwante konsepte saamgevoeg om nuwe verbande of betekenisse (en dus ook nuwe denkbeelde aangaande waarheid) te skep.

---

19 Volgens die Plaasvervangingsteorie word die metafoor in terme van taal beskou as die resultaat van ’n proses van verplasing van een woord en die plaasvervanging ’n ander waardeur ’n letterlike uitdrukking met ’n metaforiese uitdrukking vervang word (Van der Merwe 1990: 61). Die filosoof Max Black (1962: 31) tipeer die Plaasvervangingsteorie soos volg: “Any view which holds that a metaphorical expression is used in place of some equivalent literal expression, I shall call a substitution view.” Die metafoor word hiervolgens aan ’n nie-gebruiklike betekenis gekoppel en daar word in terme van hierdie teorie nie ’n kreatiewe funksie aan die metafoor toegeken nie.

20 Black identifiseer ook bepaalde leemtes in die Vergelykingsteorie. Hierdie teorie definieer die metafoor as ’n beknopte vergelyking, of ingekorte similie. Similie kan as mees direkte vorm van beeld-jukstaposisie tipeer word. Hoewel die metafoor ’n ooreenkoms deur middel van die jukstaposisie van onvereenselwigbare konsepte bewerkstellig, is dit belangrik om daarmee rekening te hou dat die aanwending van die metafoor nie die blote vergelyking van een beeld met ’n ander behels nie.

21 Volgens Van der Merwe (1990: 54) word gebruiklike ware betekenis volgens die beginsels van die Plaasvervangingsteorie ontkoppel en aan vreemde, of “metaforiese” betekenis geheg. Die metaforiese betekenis word hiervolgens dus beskou as bloot die doelbewuste omkering van die gebruiklike benoeming van betekenis tot ’n ongebruiklike verbloeming van betekenis. Andersins word bepaalde leemtes van die Vergelykingsteorie ook deur Van der Merwe (1990: 73) uitgewys. In die visuele kunste word die Vergelykingsteorie aangewend om onderliggende gelyksoortigheid te illustreer. Die mees geredelike manier waarop ’n voorwerp of handeling geïllustreer word, is om dit soos iets anders, naamlik by wyse van ’n similie te representeer. Aangesien ’n similie uiteindelik slegs herleibaar is na ’n vergelyking, kan daar nie ’n kreatiewe betekenisfunksie aan die metafoor toegeken word nie. Wanneer daar dus van gelyksoortigheid verwag word om ’n metaforiese rol te vertolk, verval dit in ’n blote eensydige en beperkte uitdrukkingsvorm (Scheffler 1979: 96). Dit is dus duidelik dat die Vergelykingsteorie, nes die Plaasvervangingsteorie geen kreatiewe funksie openbaar nie en sodoende nie as ’n volwaardige metafoorteorie geklassifiseer kan word nie.

22 Die Janusiaanse denkproses hou verband met die eienskappe wat aan Janus, die Antieke Romeinse god, toegedig is, wat oor die vermoë beskik het om sy gesig op só ’n manier te draai dat dit gelyktydig in verskillende rigtings kon kyk.

Van der Merwe (1990: 132) toon tereg dat die Interaksie– en Weersprekingsteorieë van die metafoor as stukrag dien om betekenisverandering te bewerkstellig en nuwe betekenis voort te bring. Hiermee bied betekenisvernuwende beelding ’n herklassifisering van betekenis wat in kunswerke geïmpliseer word. Op hierdie manier word te kenne gegee dat die visuele teks aanspraak maak op die herklassifisering van die bestaande werklikheid. Vervolgens bewerkstellig kunswerke verwantskappe tussen konsepte wat normaalweg nie aan mekaar verwant is nie of totaal ongelyksoortig is. Die metaforiese verskynsel waarvolgens verwantskappe tussen konsepte bewerkstellig word wat normaalweg nie aan mekaar verwant is nie, word deur Van der Merwe (1990: 120) gekarakteriseer as die aanwending van ’n berekende kategorieverwarring. Deur onvereenselwigbare konsepte met mekaar in verband te bring, vestig kunstenaars nuwe betekenisverwantskappe wat deur vorige kategorisering buite rekening gelaat is. Ricoeur (1981: 172) steun die Interaksieteorie waarvolgens die metafoor as ’n genererende proses begryp word, maar is andersins skepties of die semantiese polisemie se *system of associated commonplaces* voldoende is om die mededelende rol van metafore te laat geskied. In aansluiting by Ricoeur (1981) beklemtoon van der Merwe (1990: 133) die onvermoë van die Interaksieteorie om letterlike en figuurlike betekenis te vereenselwig en toon hy dat hierdie onvermoë in die Weersprekingsteorie oorkom word sonder dat daar teruggeval word in die posisie waar letterlike gebruik as “korrek” téénoor die figuurlike gebruik as “afwykend” gestel word. Vervolgens plaas die Weersprekingsteorie in teenstelling met die Interaksieteorie groter klem op die belang van logiese opposisie, teenstelling of absurditeit as noodsaaklike grondslag vir die metaforiese gebeure. Die metafoor bied ’n vergelyking aan wat tussen onvergelykbares bewerkstellig word, danksy die invoering van ’n nuwe betekenis deur middel van metaforiese verdraaiing. Die metaforiese verdraaiing wat kulmineer in kreatiewe weerspreking wat oënskynlike absurditeit met betekenis beklee, vestig verbande tussen kuns en waarheid, naamlik dat “gepastheid” belangrik is oor die aard van die werklikheid, en dat kunswerke se kreatiewe estetiese interaksie ’n verskuiwing van menslike gevestigde en banale oortuigings skep. ’n Ooreenkoms word tussen teenstellende terme in die metafoor tot stand gebring en geopenbaar (Van der Merwe 1990: 166).

Ten einde verder te toon hoe die beginsel van die Weersprekingsteorie in die visuele kuns manifesteer, is dit noodsaaklik om “ironie” en die “cliché” as uitdrukkingsvorme in meer detail te bespreek. Ironie hou in terme van die metafoor ten nouste verband met weerspreking as strategie. Hoewel die primêre betekenis van die kunswerk deur middel van die weerprekingstrategie na vore gebring word, word die sekondêre betekenis egter as meer belangrik geag. ’n Proposisie word dus hiervolgens gemaak waar presies die teenoorgestelde bedoel word. Ironie jukstaponeer dus die werklike tot ’n teenoorgestelde finale resultaat (Johns 1984: 208). Bethany Johns (1984: 317-318) wys tereg daarop dat die aanwending van die cliché daarop ingestel is om op kreatiewe wyse verdraai en uitgebuit te word. Die cliché verteenwoordig die grondbeginsel en eksplisiete kennis van ’n vertolker. Deur die cliché te herrangskik in ’n nuwe konteks en die metafoor te veroorloof om die

alledaagsheid en banaliteit wat met ’n cliché gepaard gaan in ’n totaal nuwe en onvoorspelbare betekenis te herkonstrueer, dien hierdie herkonstruksie as ’n kragtige kreatiewe strategie om nuwe betekenis te skep wat vertolkers se geykte beskouings omskep (Johns 1984: 318).

- Kunstenaar

Volgens Van der Merwe (1990: 158) is opposisie of kontradiksie die basis vir die ontketening van die metaforiese proses, maar dien ooreenkoms as die voorwaarde vir die realisering van hierdie proses. Hierdie gesteldheid beteken dat die kunstenaar nie met betekenisooreenkoms begin wanneer die metafoor geskep word nie, en dat die metaforiese proses ook nooit in ’n onsinnige waarheidsinterpretasie kan eindig nie. Metafore word volgens Van der Merwe (1990: 158) dus gebore met ’n innerlike teenstrydigheid: ’n dialektiese spanningsdialoog. Beardsley tipeer die metaforiese skepping van die kunstenaar as: “…[a] verbal design, or discourse […] in a new order […]”(1958: 115). Weersprekings wat in die metafoor vervat word, word deur Van der Merwe (1990: 160) as slegs die teenhanger van die betekenisooreenkoms tipeer wat betekenis aan die metafoor verleen. Die ondermyning van eenstemmigheid oor betekenis wat tussen opponerende visuele beelde in kunswerke gekonnoteer word, noodsaak om te kan verduidelik hoe kunstenaars in hul werke kreatief betekenis skep ten einde vertolkers in staat te stel om nuwe waarheidsinterpretasie te ontdek. Die kunstenaar bied vir vertolkers van hul werke waarskynlike interpretasies om verskuilde waarhede wat in die visuele kunswerk gekonnoteer is, te ontdek. Weersprekende betekenis word deur kunstenaars as metaforiese dialektiek voorgestel. Hiervolgens verbind hulle die vertolkers van hul werke as essensie by die idee van ’n interaktiewe “dialoog”. Kunstenaars hou dus die metaforiese dialektiek lewend op grond van die onwrikbaarheid waarmee hulle beeldkonfigurasies aanwend om vertolkers se betekenisvolle konsensus te ondermyn.

Woorde is noodwendig simbolies en referensieël van aard, teenoor visuele beelde wat op ’n spesifieke konteks en visuele konfigurasie moet vertrou. Deur visuele assosiasies in kunswerke te kenne te gee wat oor ’n “dringendheid” en impak beskik, verleen kunstenaars ’n gewaarwording van aksie aan die metafoor. Die wyse waarop die vertolker deur beelde gekonfronteer word, word volgens Johns (1984: 332) sodanig deur die kunstenaar beheer, dat hulle gelyktydig hul ou konteks verloor en gesamentlik van ’n nuwe kragtiger konteks voorsien word.

- Vertolker

Ten einde hierdie nuwe kragtiger konteks te kan interpreteer moet dit as’t ware deur die vertolker omgekeer word, sodat die verskuilde sekondêre betekenis van metaforiese uitdrukking na vore kan kom. Ten einde die aard van hierdie omkering van die metaforiese uitdrukking te verduidelik verwys Beardsley (1962: 299) na die sogenaamde *metaphorical twist* (die vertolker se invoering van nuwe

betekenis deur middel van metaforiese verdraaiing). Hiervolgens modifiseer vertolkers konnotasies en vestig hulle verbande tussen betekenisse wat van toepassing is om van die uitdrukking sin te maak. Ricoeur (1981: 173-174) bring met sy verduideliking van die *metaphorical twist* die kern van die kreatiewe wisselwerking tussen die outeur en die leser aan die orde, asook hul potensiaal om waarheid te ontbloot. Vertolkers se interpretasie van kunswerke binne die raamwerk van metaforiese beelding word hiermee beskou as hul ontsluiering van konvensionele, letterlike denkbeelde se onversoenbaarheid met figuurlike denkbeelde aangaande waarheid wat in die betekenis van die visuele konfigurasie gekonnoteer word.

- Waarheidspersepsies

Metaforiese betekenis wat onversoenbaar is met letterlike betekenis en konteks, en die rol wat dit speel om waarskynlike waarhede te openbaar wat in pikturale metafore se betekenisse gekonnoteer word, impliseer dat waarheidspersepsies (wêreldbeskouings en ideologieë) nie volkome is nie. Hierdie onversoenbaarheid met letterlike betekenis dien as ’n wenk om kreatiewe vertolking van betekenis te bewerkstellig wat gevestigde en voorafgestelde waarheidspersepsies oortref en totaal nuwe konnotasies van betekenis voortbring. Ricoeur (1981: 175-176) beklemtoon die belangrike rol wat wenke binne hierdie verband vervul. ’n Wenk dien vir Ricoeur as ’n gids om bepaalde waarheidskonstruksies voort te bring: naamlik waarheidskonstruksies wat tegelyk ’n toegewing en ’n beperking behels, in dié opsig dat dit onvanpaste konstruksies elimineer en konstruksies wat vanpas is veroorloof. Op hierdie manier maak kunstenaars dit vir die vertolkers van hul werke moontlik om waarskynlike interpretasies voort te bring ten einde verskuilde waarhede wat in die kunswerk gekonnoteer word, te ontdek. By wyse van hierdie ontdekking word vertolkers verder in staat gestel om tegelyk die beperkinge van hulle eie waarheidspersepsies te kan insien.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Pikturale metafore se meersinnige konnotasies wat onversoenbaar is met letterlike uitbeelding, herstruktueer reeds-gevestigde waarheidspersepsies metafories om nuwe konsepsies van waarheid voort te bring. Opponerende implikaserings van visuele betekenis ontlok vertolkers se kreatiewe ontdekking van metaforiese uitdrukkings se sekondêre betekenisse as die ontketening van die metaforiese proses. Die “eiening” en “identifisering” van opponerende betekenis binne kontekstuele verband skep nuwe waarheids- of betekenisverbande as noodsaaklike grondslag vir die metaforiese verdraaiing en bied hiermee ’n kreatiewe strategie om die alledaagse en banale betekenis te herrangskik sodat nuwe, kragtiger betekenis geskep kan word. Die Weersprekingsteorie plaas klem op logiese opposisie, teenstelling of absurditeit as noodsaaklike grondslag vir die metaforiese verdraaiing en hiermee word ’n ooreenkoms tussen onversoenbare konsepte in die metafoor tot stand gebring. Die *metaphorical twist* (die invoering van nuwe betekenis deur middel van metaforiese

verdraaiing) bied ’n nuwe kragtiger konteks aan die kunswerk en bemiddel die potensiaal van die vertolker en die kunstenaar se kreatiewe wisselwerking om gemeenplasige konsepsies van waarheid wat blindelings aanvaar word te ontbloot vir wat dit werklik is. Pikturale metafore se onversoenbare betekenisse met die letterlike uitbeelding dien as wenke aan die vertolker om deur ’n kreatiewe respons onvanpaste waarheidskonstruksies te elimineer en konstruksies wat vanpas is te veroorloof. Kunstenaars maak dit vir vertolkers moontlik om waarskynlike betekeniskonstruksies voort te bring ten einde konvensionele denkbeelde aangaande waarheid wat in die betekenis van die visuele konfigurasie gekonnoteer word, vindingryk te oortref sodat totaal nuwe konnotasies van waarheid voortgebring word.

2.5 Die strategiese rol van wenke: die generering van visuele paraatheid

Metaforiese betekenisse se onversoenbaarheid met letterlike interpretasie en die potensiaal daarvan om nuwe betekenisse te bewerkstellig, bring die noodsaak na vore om te bepaal in welke mate wenke wat deur die visuele konteks as geheel bewerkstellig word, struktuur aan metaforiese betekenis kan verleen. Wenke wat deur die visuele konteks as geheel bewerkstellig word is onderhewig aan die vertolker se visuele paraatheid en sensitiwiteit om sin te kan maak van metaforiese verdraaiings van waarheid wat oënskynlik onsinnig is. Die kunstenaar se wedywerende metaforiese konnotasies wat deur die visuele konfigurasie van die werk as wenke verskuil word, ondermyn vertolkers se vertroue op gevestigde beskouings van waarheid. Die ontknoping van betekenis word dus onder ’n verskeidenheid van kultuur-geldige, konvensionele, maar nogtans nie onbuigbare reëls aan heroorweging en kritiese beoordeling onderwerp ten einde nuwe verbande aangaande waarheid te genereer.

- Vertolker

Die basis waaruit die metafoor ontstaan is die kultuur se gewone en kollektiewe kennis en begrip van voorwerpe en plekke, of anders gestel, die semiotiese samehang waaruit dit voortspruit (Johns 1984: 292–293). Die metafoor se eenvoudige beeld-jukstaposisie van bekende elemente in vreemde omstandighede behels ook die verbinding van betekenisse wat voorheen nie verbind was nie. Namate die vertolker die funksie van die visuele konfigurasie besef, word meersinnige moontlike betekenisse van die kunswerk ervaar. Op hierdie wyse word konnotasies van moontlike betekenisse of waarheid in die kunswerk verder deur die produktiewe verbeelding van die vertolker verruim. Die proses van uitleg is dus die enigste manier waarop daar toegang tot die kunstenaar se proses van skepping verkry kan word.

Vanweë meersinnige betekenisse van die kunswerk is dit slegs wesenlik om na die moontlike betekenisse daarvan te verwys as uitkoms van ’n gissingsproses aan die kant van die vertolker.

Hiervolgens word moontlike betekenisse by wyse van ’n uitpluising van die konteks ontsluier. Die visuele kunswerk word in hierdie opsig beskou as die middel wat aangewend word om die verbeeldingryke “model-leser” daarvan voort te bring. Eco (1979) se teorie van die “model-leser” ondersoek hierdie tekstuele strategie — naamlik ’n sisteem van instruksies wat gemik is op die implisiete/virtuele vertolker wat deur die kunswerk veronderstel word (Eco 1990: 54). In hierdie opsig word die visuele kunswerk aangewend om ’n projeksie te maak van ’n “model-leser” wat daarop aangewese is om oneindige gissings oor konnotasies van betekenis te beproef. Die deduksie-proses waarmee die vertolker dus gissings maak rondom die implisiete/virtuele “model-leser” wat deur die kunswerk veronderstel word, is volgens Eco (1990: 58-59) dieselfde inisiatief waarmee die “model-leser” ’n imaginêre beeld van ’n “model-outeur” kan vorm. Eco (1990: 128) verwys in hierdie verband na die virtuele karakter van die outeur in terme van ’n “model-outeur” wat deur die vertolker nagespeur kan word, en wat in ’n ordende hoedanigheid optree deur die teks tot eenheid te verbind. Begrip wat deur vertolkers se integrasie en verbinding van verskillende gedeeltes van die teks gefasiliteer word, hou ten nouste verband met hul verwagtinge en gaan gepaard met ’n gissingsproses rondom meersinnige metaforiese betekenis. Dieselfde beginsel is uiteraard ook van toepassing op die visuele kuns waar vertolkers met hul verbeeldingryke respons op die kunswerke se betekenis deelnemend skep, en verbeeldingryk die tegniese maakproses rekonstrueer as deel van hul interpretasie na aanleiding van die wenke wat die kunswerk bied (Bryson 1988: 88). Ricoeur beklemtoon binne literêre verband dat lesers nie hulself moet beperk tot die samehang en struktuur van die teks nie, maar dat hulle die teks moet vervul in spraak — deur die teks te herstel tot lewendige kommunikasie:

> “We can, as readers, remain in the suspense of the text, treating it as a worldless and authorless object; in this case, we explain the text in terms of its internal relations, its structure. On the other hand, we can lift the suspense and fulfil the text in speech, restoring it to living communication, in this case, we interpret the text (Ricoeur 1981: 159).”

Ricoeur (1976: 77) argumenteer dat die handeling waarmee die vertolker onderskei tussen aspekte van kunswerke se betekenis wat belangrik of minder belangrik is, opsigself ook deur middel van ’n gissingsproses geskied. Hy dui verder aan dat daar altyd meer as een manier sal wees om die betekenis van die literêre teks te verklaar. Hierdie meersinnige uitleg van betekenis word voortgebring aangesien gissing en verifikasie onderskeidelik in subjektiewe en objektiewe verhouding tot die betekenis van die teks verbind is. Eco (1990: 44) is van mening dat die funksie van ’n literêre teks nie alleen in terme van genereringsprosesse verklaar kan word nie, maar desgelyks berus by die inisiatief van die vertolker. Dit is belangrik dat vertolkers oor die vermoë sal beskik om letterlike betekenis wat in visuele kunswerke in ’n weersprekende konteks gekonnoteer word as wenke te kan eien ten einde sin te maak van die sekondêre vlakke van metaforiese betekenis.

Die intensie van die teks word nie gewoonlik lineêr openbaar nie en dit is volgens Eco (1990: 58) moontlik om te verwys na die intensie van die teks wat slegs by wyse van vertolkers se gissing oor die betekenis daarvan openbaar word. In plaas daarvan om konsepte wat deur die visuele uitbeelding gedenoteer word as waar te aanvaar, word vertolkers se kreatiewe respons juis gekenmerk aan die wyse waarop hulle die misverstand rakende die inhoud van hierdie denotasie ontbloot (Ricoeur 1976: 17). Van der Merwe (1990: 119, 190) beklemtoon in hierdie opsig die belangrike rol wat deur parate vertolkers gespeel word om die betekenis te ontsluier van 'n metaforiese uitdrukking wat op die oog af die indruk wek dat dit onsinnig is. Visuele paraatheid en sensitiwiteit word juis gekenmerk aan die vertolker se kreatiewe vermoë om betekenisvolle interpretasie te gee aan kombinasies van beelde wat oënskynlik strydig is met die mens se persepsie van waarheid. Die kontekstuele rol van die dialoog is in hierdie opsig daarin geleë dat dit die omvang van misverstand rakende die inhoud wat gedenoteer word reduseer. In hierdie opsig kan gissings wat oor kunswerke se betekenis gemaak word, slegs op 'n ingeligte kreatiewe wyse geskied wanneer visuele betekenisse wat in die werk gedenoteer word, in terme van die kontekstuele samehang van die werk as geheel geïnterpreteer word om só die ontbloting van waarheid in verskuilde metaforiese konnotasies van die werk moontlik te maak. Volgens die Amerikaanse filosoof Israel Scheffler (1979: 81) word hierdie uitbreiding op letterlike betekenis in die visuele kunste gekenmerk aan vertolkers se visuele paraatheid om hulle bestaande visuele oordeel en aanvoeling te verskerp en te verfyn ten einde die kunswerk se betekenis metafories te transformeer. Van der Merwe (1990: 119, 190) beklemtoon ook in hierdie opsig die belangrike rol wat deur die hermeneutiese vernuf van die vertolker gespeel word. Visuele paraatheid en sensitiwiteit word juis gekenmerk aan die vertolker se kreatiewe vermoë tot betekenisvolle interpretasie.

Geykte visuele betekenisse wat in onvoorspelbare kombinasies met mekaar verbind word genereer nie alleen by vertolkers 'n besef dat daar vele ander moontlikhede van interpretasie bestaan nie, maar dui op die feilbaarheid van hul vooropgestelde persepsies aangaande waarheid. Hiervolgens kan daar alleen sinvol na betekenisvernuwende beelding verwys word wanneer die vertolker gis oor moontlike verbande tussen afsonderlike visuele implikasies, en die nuutheid van konsepte aangaande waarheid wat hieruit te voorskyn kom vanaf die kunstenaar se kant af as die teenhanger van 'n konstruksie deur die vertolker beskou word. Berleant (1970: 61) redeneer dat kunstenaars dikwels hul kunswerke benut om vertolkers se vertroue in gevestigde beskouings van waarheid te ondermyn. Sodoende is dit vir kunstenaars moontlik om nuwe konsepte van waarheid te openbaar.

Tesame met die prosedures wat met geldigmaking verband hou, bestaan daar egter eweneens die prosedures waarmee die ongeldigheid van bepaalde interpretasie aan die lig gebring word. Die Weense filosoof Karl Popper (1902-1994) bring die kriteria van valsifisering aan die lig by wyse van teenstrydigheid wat deur wedywerende interpretasie meegebring word. Volgens dié kriteria moet 'n interpretasie nie alleen waarskynlik wees nie, maar moet dit meer waarskynlik as 'n ander

interpretasie wees (Ricoeur 1976: 77). Eco (1990: 45) argumenteer dat dit eweneens geldig is om minstens te aanvaar dat daar bepaalde betekenisse bestaan wat deur die teks ontmoedig word. In plaas daarvan om aansluiting te vind by bekende kontekste, is vertolkers daarop aangewese om betrokke te raak by die kreatiewe vinding en herkonstruering van konsepte aangaande waarheid. Deur middel van hul uitleg, wat optree as teenhanger van die kunstenaar se konstruksie, realiseer vertolkers se herkonstruering van betekenis in terme van gissing en kritiese heroorweging ten einde van die metaforiese stellings sin te maak.

- Kunswerk

Na aanleiding van vertolkers se herkonstruering van betekenis bestaan die vraag hoe die betekenisse wat deur kunswerke gesuggereer word hulle in staat stel om ingeligte gissings te maak rondom meersinnige metaforiese betekenis. Binne literêre verband beklemtoon Eco (1990: 54-55) se teorie van die "model-leser" dat daar tekste bestaan wat twee soorte model-lesers voortbring naamlik 'n eerstevlak-, of "naïewe" leser wat die semantiese vlak wat in die teks te kenne gegee word begryp; en 'n tweedevlakvertolker of "kritiese" leser wat veronderstel is om 'n besef te vorm van die manier waarop 'n bepaalde konsep deur die teks gekonnoteer word. Eco (1990: 55) toon aan dat die teks in die geval van die eerstevlakleser dikwels as strategie aangewend word om naïewe lesers te mislei en tegelyk aan hul wenke verskaf wat verhoed dat hulle in die doelbewuste strik val wat deur die outeur vir hul gestel is. 'n Kritiese lesing word volgens Eco (1990: 56-57) altyd op gissing gebaseer en daar bestaan verskeie maniere om verskuilde wenke wat in die betekenis van die teks gekonnoteer word te ontdek wat ruimte laat vir die verskillende wyses waarop 'n teks gelees word. Die gebruik van 'n teks beteken soms om nuwe aspekte van interpretasie te ontdek, om 'n nuwe en meer verklarende *intentio operis* (implisiete outeur) te ontdek, wat lesers in staat stel om gissings rondom die betekenis van sekere gedeeltes van die teks wat as samehangende geheel bevestig word te aanvaar, en andersins gissings te verwerp as dit deur 'n ander deel van die teks weerspreek word. Hiermee maak die *intentio operis* dit dus vir lesers moontlik om ingeligte gissings oor moontlike interpretasies te maak. Eweneens is dit in die visuele kuns die *intentio operis* (die intensie van die visuele konfigurasie, soos wat dit gedenoteer word) wat betrekking het op die letterlike intensionele betekenis. Eco (1990: 53) se onderskeid tussen die *intentio operis* (die intensie van die teks, soos wat dit gedenoteer word) en *intentio auctoris*[23] (die intensie van die teks soos wat dit gekonnoteer word) toon dat die kunswerk se betekenis verdeel word, en dat daar hiermee 'n teenstrydigheid in die kontekstuele samehang van die teks tot stand gebring word. Aangesien die kunswerk se betekenis verdeel word in dié van die *intentio operis* en die *intentio auctoris* om die teenstrydigheid in die visuele konfigurasie se kontekstuele samehang as valsheid of as weerspreking te openbaar, word vertolkers daarvan bewus gemaak dat hul nie bloot by die letterlike intensionele standpunt kan volstaan wat gedenoteer word

[23] Eco (1990) verwys na die *intentio auctoris* wat andersyds ooreenstem met die subjektiewe hoedanigheid van die betekenis.

nie. Die algehele primêre betekenis van die kunswerk speel ’n belangrike rol om dit vir vertolkers moontlik te maak om konnotasies se sekondêre betekenis te begryp. As deel van hul interpretasie verken vertolkers dus die kontekstuele samehang van die pikturale konfigurasie as geheel om die geldigheid van gissings oor metaforiese betekenis te beproef. Die kontekstuele samehang van die visuele konfigurasie bemiddel visueel parate en kreatiewe vertolkers om vanaf ’n naïewe eerstevlakvertolker na ’n kritiese tweedevlakvertolker te vorder ten einde die implisiete kunstenaar se moontlike motiewe met metaforiese konnotasies wat in die visuele konfigurasie verskuil word, te ontdek. Aangesien hul by wyse van herkonstruering moet afwyk van hul eie beskouings aangaande waarheid, word sensitiewe visueel-parate vertolkers genoodsaak om hul geykte konsepte aangaande waarheid aan heroorweging en kritiese beoordeling te onderwerp vir die generering van moontlike nuwe waarhede. Deur middel van hul uitleg, realiseer vertolkers se herkonstruering in terme van veelvuldige gissings en heroorweging ten einde van die pikturale metaforiese uiting sin te maak.

- Kunstenaar

Die kunstenaar benut weerspreking deur aan die een kant ’n konsep se letterlike intensionele (eksplisiete) betekenis te “denoteer” ten einde “eerstevlak-” (naïewe vertolkers) te verlei om hierdie letterlike betekenis as waar te aanvaar. Kunstenaars moet uiteraard self visueel paraat en kreatief wees om veelseggende wenke in hul werke te bewerkstellig. Ricoeur (1976: 76) redeneer dat die outeur se pre-tekstuele oogmerke meermale aan die leser onbekend is, of onbruikbaar is, en in sekere gevalle selfs ’n nadelige uitwerking op interpretasie kan hê. Die kunstenaar se metaforiese skepping dien eerder as ’n vorm van uitnodiging aan vertolkers om die konteks van die kunswerk te verken sodat sinryke konnotasies van waarhede tot stand gebring kan word. Tydens die produksie van kunswerke antisipeer kunstenaars die vertolkers van hulle werke se respons en ontlok hulle gepaste “visuele paraatheid” om die kunswerk se moontlike betekenis-konnotasies na te speur. Johns (1984: 323) toon dat wenke regstreeks op die vertolker se visuele assosiasie fokus. Die interpretasie van die individuele vertolker maak staat op die wenke wat die kunstenaar bied as toonbeeld van konvensionele stereotipes, asook kulturele ideologieë. Die assosiasies waarmee kunstenaars hul motiewe as wenke konnoteer, ondermyn vertolkers se voorspelbare neigings om bloot tradisionele kulturele en sosiale konvensies as waarheid te aanvaar. Kunstenaars se konnotasie van waarheid in hul werke dien as ’n uitdaging aan vertolkers om hul vooropgestelde persepsies oor absolute waarhede te hersien, en om betrokke te raak by die oorweging van nuwe moontlike waarhede wat in konflik is met hul verwagtinge aangaande die werklikheid.

Kunstenaars buit meermale vertolkers se vooropgestelde waarheidspersepsies uit om juis konnotasies van waarheid te ontbloot wat strydig is met hul stereotipiese beskouings. Die kombinering van visuele impliserings met ander nuanses van betekenis wat strydig is met die visuele konfigurasie as geheel, kan vertolkers provokeer om hul voorspelbare interpretasie te heroorweeg en ontlok totaal

ander moontlike interpretasies. Deur middel van kunstenaars se visueel-parate vinding, ontdekking, en uiteindelike herstrukturering van konsepte, ondermyn hulle vertolkers van hul werke se stereotipiese beskouings van waarheid wat onversoenbaar is met waarhede wat in die kunswerk se betekenisse gekonnoteer word. Onversoenbaarheid van letterlike betekenis en konteks word deur kunstenaars as wenke gesuggereer om verskuilde betekenisimplisering te ontlok wat verskil van vertolkers se vooropgestelde en stereotipiese waarheidspersepsies. Kunstenaars reken hiermee op vertolkers visuele paraatheid om by wyse van gissings rondom metaforiese betekenis, interpretasies wat ongeldig is uit te skakel**.** Die doel van die kunstenaar is om die vertolker te stimuleer om innoverend op waarheid uit te brei wat in die kunswerk se betekenis gekonnoteer word. Hoewel betekenis dikwels toevallig[24] geskep word, verg dit die kunstenaar se metafories-parate vermoë om die potensiaal van verskuilde waarhede in metaforiese betekenis te vind. Wedywerende, onvoorspelbare moontlike betekenisse waarteen kunstenaars tydens skepping te staan kom, noodsaak hulle om hul skeppingsbesluite te hersien, deels te herroep, of tot niet te maak, namate hul vooruitskouings van model vertolkers se respons maak en nuwe kreatiewe moontlikhede ontgin wat deur die ontluikende kunswerk geopenbaar word.

- Waarheidspersepsies

Metafore wat verweef is met bepaalde ideologieë, selfgesentreerde waarheidsbeskouings, gesindhede en standpunte benodig die visuele paraatheid om ander verskuilde konnotasies van metaforiese betekenis te kan ontbloot. Die afwesigheid van 'n enkele motief beteken nie dat vertolkers tot 'n bepaalde slotsom kom rondom metaforiese konnotasies in die visuele uitbeelding nie, maar beteken wél dat hulle oor vele moontlike variasies van betekenis kan gis. Dit is belangrik om daarmee rekening te hou dat die metaforiese konnotasies in die visuele uitbeelding juis die buigbaarheid skep om verskeie moontlike interpretasies te akkommodeer. Kunstenaars en vertolkers se verbeeldingryke deelgenootskap aan die ontbloting van metaforiese betekenis benodig die visuele paraatheid om die dwang en beperkinge van 'n blote letterlike interpretasie van menslike belewenis te kan herken. Die ideologieë wat kunstenaars doelbewus as geloofwaardig in hul werke voorhou, ontbloot vertolkers se vooroordele en hul onbetroubare beskouings van waarheid. Gevolglik benodig kreatiewe deelgenootskap aan die ontbloting van metaforiese betekenis 'n visuele paraatheid om die inperking van menslike belewenis in pikturale metafore te kan onderskei. Hierdie onderskeidingsvermoë is beslissend in die geval waar metafore met bepaalde ideologiese grondbeginsels, gesindhede en standpunte aangaande waarheidspersepsies verweef is wat in die breë deur die gemeenskap as van belang beskou word.

Derhalwe is dit noodsaaklik om die mens se berekende waarheidspersepsies en ideologieë in ag te

[24] Nuwe ontdekkings kan meermale as toevallig beskryf word. Toeval genereer nuwe waarhede sodra die individu besef dat hierdie "toevallige ontdekking" oor nuwe moontlikhede beskik (Summers 1981: 112).

neem. Ricoeur (1978: 74) verwys soos volg na die beperkinge wat deur ideologie voortgebring word: "We have to acknowledge that this schematism, this rationalization, this stereotyping, and all this rhetoric of ideology represent the price to pay for the social efficiency of ideas." Op grond van die wesenlike polisemie van tekens is dit noodsaaklik om met sosiale raamwerke rekening te hou; Bal en Bryson (1991: 207-208) toon dat die ontknoping van betekenis geskied onder 'n verskeidenheid van kultuur-geldige, konvensionele, maar nogtans nie onbuigbare reëls nie, wat in die semiotiek as wenke bekend staan. In plaas daarvan om aansluiting te vind by die bekende, is kunstenaars en vertolkers daarop aangewese om 'n herkonstruering van kategorieë te bewerkstellig in terme van veelvuldige gissings, heroorweging, en kritiese beoordeling, ten einde ander moontlike waarhede te genereer. 'n Sensitiwiteit vir diverse betekeniskonstruksies hou ten nouste verband met die mens se metaforiese verbeeldingsvermoëns. Hierdie soort verbeelding berus op kunstenaars en vertolkers se vermoë om nie alleen verbeeldingryke gissings te maak rondom die betekenis van die kunswerk nie, maar ook om hul waarheidspersepsies opnuut te heroorweeg en hul belewenis dienooreenkomstig aan te pas.

Volgens Bryson (1983: 62) beskik die ikonografiese kodes van visuele kunswerke oor 'n gereelde en bestendige status, en word die diversiteit van betekenis deur wenke van herkenning beheer. Berleant (1991: 121) beskou 'n literêre "werk" nie net as 'n objek nie, maar eerder as 'n ondervinding waar die vertolker en die teks een word. In hierdie opsig word wedersydse relasie tussen kunstenaars en vertolkers se ideologiese denkbeelde as 'n gebeurtenis beskryf, wat met behulp van ondervinding plaasvind. Vertolkers en kunstenaars gebruik hul kennis, agtergrond, persoonlikheid, persepsie en begrip om waarheid te aktiveer. In hierdie opsig is dit dus duidelik dat implisiete waarhede teenoor mekaar opgeweeg kan word en nuwe verbande aangaande waarheid gelê kan word.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Die deelnemende wyse waarop visueel-parate kunstenaars en vertolkers betekenis metafories transformeer geskied deur middel van 'n bevraagtekenings- en gissingsproses wat hul konvensionele interpretasie uitbrei en verskerp ten einde nuwe moontlike betekenisse te genereer. Dit is belangrik dat visuele parate vertolkers deur ingeligte gissing die implisiete kunstenaar se sinryke metaforiese waarheidskonnotasies as uitnodiginge wenke sal verken om sodoende deur die kunswerk se weersprekende betekenis-konnotasies hulle konvensionele konsepte en gevestigde denkbeelde aangaande waarheid dienooreenkomstig deur herkonstruering opnuut aan te pas. As deel van interpretasie realiseer vertolkers se herkonstruering van die pikturale konfigurasie se kontekstuele samehang om die geldigheid van gissings oor metaforiese betekenisse te beproef om sodoende die wedywerende, onvoorspelbare en moontlike betekenisse, as teenhanger van die kunstenaar se konstruksies, krities teenoor mekaar op te weeg ten einde nuwe verbande aangaande waarheid te openbaar.

2.6 Gevolgtrekking

Pikturale metafore se meersinnige betekenis het in die onderskeie analises van die teoretiese skema geblyk om 'n sleutelaspek te wees waarmee interaktiewe estetiese relasies geaktiveer kan word om nuwe beskouings aangaande waarheid te ontlok. Die metaforiese konnotasies van visuele kunswerke speel 'n sleutelrol om vooropgestelde en gevestigde beskouings aangaande waarheid te verydel sodat sekondêre vlakke van betekenis 'n wye verskeidenheid konsepte aangaande waarheid kan beliggaam. Die kunstenaar se gebruik van metaforiese-konnotasie ontsluit die vertolker se vermoë om selfgesentreerde beskouings te herkonstrueer sodat byvoorbeeld vooroordele, valse wêreldbeskouings en huigelagtige waarhede ontbloot word. Vertolkers word genoodsaak om kategorieë van visuele beelde wat mekaar voorheen uitgesluit het te herklassifiseer sodat hierdie kategorieë mekaar insluit ten einde die leemtes van bestaande of konvensionele kategorieë te formuleer.

Kreatiewe weerspreking se rol in die openbaring van waarskynlike waarhede in metaforiese visuele betekenis en wat deur die *metaphorical twist* voortgebring, skyn opnuut vrae na vore te bring rondom die spanningsverhouding tussen kuns en waarheid waarna daar aan die begin van hierdie hoofstuk verwys is. Die innovering van nuwe betekenis deur middel van metaforiese verdraaiing transformeer alledaagse konsepsies van waarheid sodat selfgesentreerde gevestigde beskouings met nuwe, veel kragtiger waarheid voorsien word. Pikturale metafore se onversoenbare betekenisse met die werk se letterlike uitbeelding dien as uitdaging aan vertolkers om deur 'n kreatiewe respons onvanpaste waarheidskonstruksies te elimineer. Hiermee hou wenke wat deur die kunswerk geïmpliseer word verband met die vertolker se skerpsinnigheid om te kan onderskei tussen onbeduidende waarhede, en word visuele paraatheid benodig om ideologiese gelade valshede binne die opset van die daaglikse bestaan in die wêreld te kan uitken. Ten einde verder rekenskap te gee van die metaforiese kunswerk se herskepping van die bestaande werklikheid, word daar in die volgende hoofstuk besin oor spel en speelsheid wat in verband gebring word met fiksie om sodoende te toon hoe kreatiewe samespel in die visuele kuns deur fiksie ondersteun word om 'n transformasie van die bestaande werklikheid en waarheid voort te bring.

Hoofstuk 3

Artistieke samespel as ’n faktor in die ontbloting van waarheid

In die Westerse metafisika word die kunste al ’n geruime tyd oorweeg as ’n vorm van spel. Plato het die begrip *paidiá* (kinders se spel) vergelyk met die beeldende kuns wat as vorm van nabootsende spel getipeer is (Sparshott 1970, Spariosu 1982). Aangesien die meersinnige betekenisse wat in kunswerke geïmpliseer word nie empiriese, objektiewe of absolute waarhede voortbring nie, is die kunstenaar (*mimetes)* deur die antieke Griekse denkers bloot as nabootser van die voorkoms of skyn van dinge verdoem. Plato het in sy *Politeia* na mimetiese kunswerke verwys as beuselagtige speelgoed (*paignia*) wat bloot as vermaak dien, en hy was verder van mening dat *mimesis* net ’n spel is (Schutte 1993: 15). Plato se idees oor waarheid, skoonheid en die assosiasie van *mimesis* met skyn, misleiding, verleiding en bedrog, het verder die visuele kunstenaar (*eidolon demiorgos*) se skeppings aan fiksie verbind.

Die tradisionele passiewe rol wat aan *mimesis* toegesê is, is geleidelik vervang met die produktiewe aard van verbeeldingryke skepping en interpretasie. Jan Schutte (1993: 1-2) beklemtoon dat beskouings van *mimesis* gelei het tot ’n kunsmatige onderskeid wat getref is tussen tegniese nabootsing (skilderkunstige *mimesis*) en skeppende *poiesis*. Nieteenstaande hierdie kunsmatige onderskeid het Aristoteles, soos Plato, al vroeër kuns as ’n nabootsing van die werklikheid beskou (vergelyk Hoofstuk 2). Hy was egter van mening dat kuns binne die verband van *mimesis* nie bloot kopiëring van die werklikheid behels nie. Na aanleiding van hierdie beskouing is die term *imitatio* deur *inventio* (vinding) vervang (Tatarkiewicz 1980: 270). Terme soos *inventio* en *representatio* (representasie) is hiervolgens aan vrye navolging as konsep verbind, wat as ’n meer dinamiese vorm van *mimesis* beskou kan word (vergelyk Hoofstuk 1.2.1). Mimetiese kunsbeskouings se verval gedurende die agtiende eeu met die opkoms van die moderne filosofiese estetika, is meegebring deur Kant se *Kritik der Urteilskraft* (1790), meer spesifiek sy teorieë van die transendentale subjek. Hierdie verval sou die proses waarvolgens *mimesis* tot dusver die verhouding tussen subjek en objek gedomineer het (die proses wat aanvanklik deur Plato en Aristoteles geïnisieer is) tot ’n logiese uiteinde bring (Spariosu 1984: 11).

Die aanname wat in hierdie hoofstuk as uitgangspunt geneem word is dat *mimesis* in representatiewe kunswerke as ’n vorm van spel beskou kan word en dat die kunstenaar die fiktiewe wêreld van spel kan benut om sodoende waarhede van die alledaagse werklikheid wat vir die mensdom verskuil is te ontbloot. Volgens Jan Schutte (1993: 17) is die representasie van ’n ander wêreld in kunswerke in terme van gesinspeelde waarhede grondliggend aan hierdie fiksie. Die kreatiewe wyse waarop kunstenaars in hul werke met illusies van die werklike wêreld speel, maak ’n appèl op die kreatiewe

samespel van die vertolker. Kunswerke word aangewend as ’n speelse nabootsing van die werklikheid. Hierdie uitbeelding van die werklikheid word as ’n fiktiewe wêreld uitgebeeld wat onvoorsiene interpretasies en verskuilde waarhede voortbring wat verskil van die alledaagse werklikheid.

Die doelwit met hierdie hoofstuk is om te demonstreer hoe spel, *mimesis* en fiksie kan meewerk om kunstenaars en vertolkers se interpretasie van waarhede te bemiddel wat in die fiktiewe wêrelde van kunswerke gesinspeel word. Vervolgens word die teoretiese skema van estetiese interaksie (vergelyk Afbeelding 1) in die onderskeie subgedeeltes van hierdie hoofstuk aangewend om kunstenaars en vertolkers se kreatiewe spel met verskuilde waarhede te ontleed om: i) fiksie se rol in die blootlegging van waarheid te demonstreer; ii) aan te toon hoe die ontkenning van die werklikheid as faktor in die blootlegging van waarheid manifesteer; iii) wegwysers se rol in die ontbloting van waarheid te ondersoek; iv) die invloed van toeval as faktor in die ontdekking van waarheid te demonstreer; v) en laastens om die kreatiewe hersiening van aannames oor die alledaagse werklikheid te ondersoek.

3.1 *Mimesis* as spel: die rol van fiksie in die blootlegging van waarheid

Aangesien spel ’n outonome handeling is, is dit onafhanklik van enigiets wat buite die raamwerk van die spel geleë is en beskik dit oor ’n eie samestelling. Soortgelyk aan die karakter van spel verwys visuele kunswerke na die werklike wêreld, maar skep dit ook outonome verwysings na fiktiewe selfstandige wêrelde. In hierdie opsig kan visuele kunswerke aangewend word om voorheen ontoeganklike waarhede voort te bring wat verskeie voorstellings en moontlike interpretasies van die alledaagse werklikheid moontlik maak.

- Kunswerk

In sy bespreking oor die verband tussen kuns en spel beskou Uri Rapp (1984) nabootsing as ’n vorm van skeppende spel. Hy identifiseer ’n regstreekse verband tussen kreatiwiteit, verbeelding, fiksie en spel. Representasie, oftewel die simulerende bestaanswyse van kunswerke (of spel) word deur Rapp (1984: 144-145) geïllustreer in sy verwysing na *trompe l’oeil*-skilderye wat aanvanklik as ’n vorm van misleiding ervaar word. Karl Groos (1861-1946), een van die vroegste teoretici wat spel as verskynsel ondersoek het, verwys na die begrip “estetiese illusie” om die element wat gemeenskaplik in spel en kuns manifesteer te onderskei as ’n vorm van bewuste selfbedrog (*bewusste Selbsttäuschung*) (Rapp 1984: 144). Hierdie soort misleiding word egter deur vertolkers begryp en het derhalwe nie werklike misleiding tot gevolg nie. Die element van representasie of simulering wat kenmerkend is van kunswerke (of spel) word deur die Britse Romantiese digter Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) gekarakteriseer as ’n *willing suspension of disbelief* (Sparshott 1970: 213).

Jean Baudrillard (Crowther 1993: 191) verwys na die simuleringsproses waarvolgens die werklikheid deur kunswerke herskep word as ’n hiper-werklikheid. Hierdie soort asof-werklikheid of simulering van die werklikheid in kunswerke stel kunstenaars en die vertolkers van hul werke in staat om ’n raamwerk te vestig waarbinne die “leuen” van fiksie volvoer kan word “asof” dit die waarheid is. Die “asof”-werklikheid van visuele kunswerke hou verband met plaasvervanging (*prothesis*); die daarstelling van ekwivalente. Rapp (1984: 78) tipeer hierdie asof-werklikheid as ’n fokusverskuiwing vanaf die uiterlike voorkoms daarvan na die essensiële kern en oënskynlike werklikheid daarvan: ’n skynbare teenstrydigheid of “simulasie-paradoks” wat deur bevestiging en ontkenning van die werklikheid voorgestel word. Rapp (1984: 143) is vervolgens van mening dat hierdie skynbare teenstrydigheid ’n belangrike vereiste is vir spel. Hierdie dubbelsinnige aard van kunswerke (en van spel), wat selfstandig funksioneer maar tegelyk verwant is aan iets buite dit sélf; sinspeel op ’n “skyn” of voorkoms wat as “nie-enerse dimensie van die enerse” optree. Die assosiasie van kuns met “kunsmatigheid” en die konsepsuele verband daarvan met teenstrydigheid en plaasvervanging is die nalatenskap van platonies-geïnspireerde opvattings oor die aard van mimetiese subjek-objekrelasies. Aangesien die werklikheid nie met die mimetiese objek ooreenstem nie, word die kunswerk derhalwe onafhanklik van die werklikheid. Hierdie onversoenbaarheid sowel as die kunstenaar se kreatiewe spel met die werklikheid het histories ’n strydpunt gebly.

Volgens spelteorieë soos dié van Edward Casey (1976: 15) word geredeneer dat die asof-omstandighede van spel oor die status van ’n hipotese beskik en hipoteses aangaande die kunswerk se moontlike betekenis ontlok. Hierdie asof-karakter van spel word deur Walton (1990) benader in terme van *make-believe* wat hy as die vernaamste kenmerk van artistieke verskynsels soos mimetiese representasie sien. Walton redeneer dat die aard en rol van representatiewe kunswerke teruggevoer kan word na sogenaamde *games of make-believe* (1990: 35-41).

- Kunstenaar

In navolging van Plato se beskouing dat visuele beelde in kunswerke blote afskaduwings van die werklikheid is, is skrywers van fiksie asook digters dikwels daarvan beskuldig dat hulle misleidende verhale skryf, in weerwil van die feit dat hulle bewus was van die misleidende aard daarvan. Die wyse waarop ’n skynwerklikheid in kunswerke versin word, karakteriseer die wyses waarop kunstenaars fiksie in hul werke benut om vertolkers se imaginêre deelname aan spel, asook hul herskepping van die werklikheid te ontlok. Op grond van die Britse digter Sir Philip Sidney (1554-1586) se verklaring oor die “leuen” van fiksie in sy *Apologie for Poetrie* (1579-1581)[25] kan ’n soortgelyke verklaring op die beeldende kunste van toepassing gemaak word: die feit dat kunstenaars noodwendig die verdigsel van hul werke bekend maak eerder as om dit weg te steek, dui juis op die

[25] Sidney het in sy *Apologie for Poetrie* geredeneer dat letterkunde as die hoogste vorm van menslike kennis beskou kan word, aangesien dit lesers op doeltreffende wyse ontroer en tegelyk aan hul wysheid bied (Feuillerat 1962: 29).

opregtheid van hul werk, en is derhalwe die faktor wat hul van blote leuenaars onderskei.[26]

In antwoord op Sidney se apologie motiveer denkers soos die Franse filosoof Alain Badiou (Hallward 2003: 469) (1937-) en die Duitse literêre teoretikus, Wolfgang Iser (1926 – 2007) die belangrikheid van tweeledigheid in fiksie. Iser (1990: 939) verduidelik dat die wese van dié tweeledigheid afhanklik is van die kunswerk se inhoud en konteks. Badiou redeneer dat leuens die kontekstuele grense van die werklikheid oorskry (Hallward 2003: 193). In plaas van ’n blote nabootsing van die werklikheid, en soortgelyk aan die tweeledigheid in literêre fiksie, kan kunstenaars se representasies in die visuele kuns die alledaagse werklikheid oortref wanneer dit as ’n vervreemde werklikheid oftewel as ’n *defamiliarised reality* uitgebeeld word. Sodoende kombineer beide die "leuen" en die kunstenaar se uitbeelding, twee wêrelde. Die kunstenaar gebruik dus die "leuen" om die waarheid te beaam wat van die mens verskuil is en waarop daar in die kunswerk se betekenisse gesinspeel word. Die Amerikaanse filosoof Kendall Walton (1990: 35-41) gebruik die term *fictional truth* om die fiktiewe wêrelde van die kunstenaar se skepping te tipeer. Wanneer die kunstenaar se skepping van fiksie oorweeg word as ’n oorskryding van die werklikheid, is dit belangrik om in ag te neem dat die werklikheid nie agtergelaat word nie, maar juis bestaande bly. In hierdie opsig is die werklikheid wat oorskry word, geanker in die tweeledige fiksie wat dan deur die kunstenaar benut kan word.

- Vertolker

In die beeldende kuns bied die speldimensie ’n fiktiewe oriëntasie aan vertolkers waar ontdekkings van denkbeeldige wêrelde kreatief gedeel en geïnterpreteer kan word. Aangesien fiksie terselfdertyd die werklikheid en die moontlike (fiktiewe) werklikheid omsluit, word hierdie tweeledigheid op sigself voorgehou as die struktuur van dubbelsinnigheid. Iser (1990: 945) redeneer egter dat hierdie tweeledigheid nie verwar moet word met die eintlike waarheid nie, maar as ’n basis dien wat betekenis genereer. Tweeledigheid sluit eerder die verdoeseling én ontbloting van waarheid in. In hierdie geval kan die betekenis van visuele kunswerke sinspeel op verborge waarheid wat onthul moet word. Nóg die saambestaan van die werklike en die moontlike nóg die tweeledigheid wat uit hierdie saambestaan voortspruit moenie verwar word met die doel om die vertolker te mislei nie. Volgens die Duitse filosoof Friederich Schiller (1759-1805) word daar in die kunste verwys na die term *Schein* wat ’n vorm van voorgee of veinsing in die spelaktiwiteit behels en wat daarop dui dat die werklikheid verontagsaam word. Schiller beklemtoon egter dat *Schein* nie ten doel het om die vertolker te mislei nie, maar eerder dui op die genoeë wat vertolkers vind in bewuste selfbedrog. *Schein* bemiddel die vertolker om die beeldende kunswerk binne die raamwerk van fiksie te oorweeg en dit eerder as ’n asof-werklikheid te interpreteer.

---

[26] Sidney verduidelik in sy *Apologie for Poetrie* hierdie standpunt soos volg: "Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false [...]. But the poet (as I said before) never affirmeth. [...] And therefore, though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not [...] (Sidney aangehaal deur Shepherd 1965: 123).

- Waarheidspersepsies

Volgens Jan Schutte (1993: 125) word illusionêre skilderye se betekenisvelde gekontekstualiseer deur materiële en kontekstuele rame. Onderwerpe word hiervolgens gekarakteriseer as fiktiewe of virtuele wêrelde wat verskil van die kunstenaar en vertolker se konsepsies van die werklikheid en waarheid. Hierdie omraming dien as basis om 'n anderse veld met eie spelreëls te begrens. Vertolkers wat deelneem aan die spel wat binne die fiktiewe wêreld van die visuele kunswerk gesinspeel word, word dus genoodsaak om hulle te distansieer van hul eie belewenis van die alledaagse werklikheid om sodoende hulself aan hierdie fiktiewe wêreld te onderwerp.

Die fiktiewe wêrelde wat in visuele kunswerke uitgebeeld word mag in vele opsigte as vals geag word; aan die een kant in terme van vertolkers se uiteenlopende waarheidsoortuigings oor die werklikheid en aan die ander kant in terme van die kunstenaar se verbeeldingryke gebruik van fiktiewe wêrelde om die leemtes in vertolkers se oortuigings aangaande waarheid te ontbloot. Ten spyte van die misleidende representasies van imaginêre wêrelde wat soms in kunswerke gesinspeel word redeneer Nicholas Wolterstorff (1980: 21,147) dat sodanige werke dikwels juis geloof word vir die misleidende aard daarvan, en die manier waarop dit vertolkers se vooropgestelde konsepsies van waarheid ondermyn. Hoewel representasies van fiktiewe situasies wat in die betekenisse van kunswerke gesinspeel word, soms blyk om aanmatigend of indringend te wees, manifesteer dit as 'n bevraagtekening van gevestigde of tradisionele waarheidspersepsies. Binne hierdie verband word deelnemers aan die spel met fiktiewe wêrelde slegs gelei tot moontlike interpretasies van die werklikheid. Wolterstorff (1980: 134) beklemtoon dat die fiktiewe situasies wat in die betekenisse van kunswerke gesinspeel word dus nie verwar moet word met 'n werklike situasie nie. Eweneens moet die representasies van fiktiewe veronderstellings in kunswerke nie as absolute waarheid beskou word nie. Die bedoeling is bloot dat hierdie fiktiewe veronderstellings oorweeg moet word. Die tweeledigheid van fiksie, wat elemente van die werklike en moontlike wêrelde omvat en as dualistiese betekenis in kunswerke manifesteer, bied aan vertolkers die geleentheid om terselfdertyd te midde van werklikheid en fiksie te staan. Die meersinnige betekenis wat deur hierdie tweeledigheid voortgebring word, moet eerder kreatief geïnterpreteer word om verskuilde waarhede aangaande die werklikheid te openbaar.

- Afleidings uit die teoretiese skema

In hierdie gedeelte is die raamwerk van 'n spelverhouding ondersoek waarbinne fiksie van die visuele kunswerk meewerk om kreatiewe samespel, asook die omskepping van bestaande werklikheid te genereer. Die kunstenaar se representasies in die visuele kunswerk oortref die alledaagse werklikheid en word as 'n vorm van voorgee of veinsing in die spelaktiwiteit gebruik wat van die mens se konsepsies van die werklikheid en waarheid verskil wat as "nie-enerse dimensie van die enerse"

optree. Deelnemers aan hierdie samespel word genoodsaak om die kunswerk se representasie van die werklikheid as 'n fiksie te volvoer "asof" dit die waarheid is. Sodoende kan verskuilde waarhede aangaande die werklikheid onthul word. Deelname waarbinne die "leuen" van fiksie volvoer word asof dit die waarheid is, dien as impetus om moontlike waarhede voort te bring wat in kunswerke se betekenisse gesinspeel word. By wyse van deelname aan dié spel word daar verder 'n basis gevestig waarbinne waarhede ontbloot kan word wat strydig is met die mens se vooropgestelde oortuigings van waarheid. Na aanleiding van die tweeledigheid van fiksie wat beide dimensies van die moontlike en werklike wêreld insluit, kan die mens se vooropgestelde konsepsies van die werklikheid ondermyn word en word daar nuwe beskouings van die werklikheid en waarheid voortgebring. Kreatiewe deelname aan die openbaring van gesinspeelde waarhede in die fiktiewe wêrelde van kuns en spel impliseer dat kunstenaars en vertolkers hul vooroordele met betrekking tot die werklikheid en waarheid by wyse van 'n *willing suspension of disbelief* ter syde sal stel.

3.2. Die ontkenning van die werklikheid as faktor in die blootlegging van waarheid.

Aangesien die fiktiewe wêreld van die kunswerk tegelyk 'n bevestiging en 'n ontkenning van die alledaagse werklikheid behels, is dit belangrik om te bepaal hoe representasies van hierdie fiktiewe wêreld kan meewerk om interaksie aan die blootlegging van waarheid te genereer. Die wyse waarop die fiktiewe wêrelde van kunswerke deelname aan die blootlegging van die wêreld se gesteldheid bemiddel, word soos volg deur Iser (1990: 940) verduidelik: "There is no single underlying world [...] Fictions, then, are not the unreal side of reality, let alone the opposite of reality, which our 'tacit knowledge' still takes them to be: they are, rather, conditions that enable the productions of worlds whose reality, in turn, is not to be doubted."

- Kunswerk

Binne spelverband kan die fiktiewe wêreld van die kunswerk óf as waar óf as vals uitgebeeld word. Dit is egter belangrik om nie die fiktiewe wêrelde wat in visuele kunswerke voorgestel word te verwar met valse fabrikasies van die werklikheid nie. Betekenisse wat in kunswerke gesinspeel word, dien as fiktiewe proposisies om vertolkers se kreatiewe deelname aan die spel ontlok. Walton (1990: 11, 35) beskou hierdie proposisies as "true in some fictional world or other". Die fiktiewe proposisies wat in kunswerke gemaak word het dus ten doel om vorm te gee aan die vertolker se verbeeldingryke interpretasie. In hierdie opsig gee fiktiewe proposisies wat in kunswerke gemaak word nie slegs vorm aan 'n moontlike fiktiewe werklikheid nie, maar dien hierdie proposisies eerder om vorm te gee aan die vertolker se verbeelding, wat verwyderd is van die werklikheid. Fiktiewe proposisies kan hiervolgens binne spelverband in kunswerke gemaak word om gevestigde interpretasies van die werklikheid of waarheid te ondermyn sodat hierdie interpretasies hersien moet word ten einde nuwe insigte voort te bring.

Die Duitse filosoof Theodor Adorno (1903-1969) is van mening dat ’n ware kunswerk as’t ware deurtrek is met aspekte wat onvereenselwigbaar is met die werklikheid. Die tweeledige aard van die kunswerk word in hierdie verband soos volg deur Adorno (1997: 15) gekarakteriseer: "The work wants its truth and untruth to be grasped." In hierdie opsig behels die kunstenaar se kreatiewe oogmerk met die skepping van die kunswerk ’n replisering van die werklikheid en bestaan die verbeelding en die bewuste nooit afsonderlik van mekaar nie (Adorno 1970: 110ff). Die resultaat van die tussenspel tussen skepping en ontkenning van die alledaagse werklikheid is kenmerkend van skyn (*semblance*). Adorno (1970: 161) toon dat skyn onversoenbaar is met die werklikheid en dat dit op sigself na vore kom as ’n estetiese skeiding in die visuele kunste. Aan die een kant bestaan daar ’n onvereenselwigbaarheid tussen die bestaande werklikheid en die nie-werklike wêreld van die kunswerk. Aan die ander kant word die nie-werklike met die werklike gekonsolideer. Die mimetiese funksie van visuele kunswerke beliggaam dus hierdie nie-bestaande in die werklike (Adorno 1970: 129, 138, 200, 219). Kuns behels dus vir Adorno die bevryding van die werklikheid deur die ontkenning daarvan (Adorno 1970: 428). Kuns is dus “waar”, in die geval waar dit die alledaagse werklikheid as gefragmenteerd en antagonisties beskryf, en dit, as sodanig, “opponeer”. Kortom is dit duidelik dat kunswerke ’n kreatiewe basis kan bied waarmee die alledaagse werklikheid en beskouings aangaande waarheid binne ’n nuwe verband oorweeg kan word.

- Vertolker

Aangesien fiksie deur die beginsel van skyn beheers word waarbinne situasies, omstandighede en gebeure as ’n asof-werklikheid voorgehou word, bied ’n verhouding van samespel ’n geskikte raamwerk waarmee kunstenaars en vertolkers se deelgenootskap aan die uitleg van kunswerke se fiktiewe wêrelde toegelig kan word. Rapp (1984: 153) verduidelik hierdie faset van vertolkers se deelname aan die spel as volg:

> The “world” is taken into play, transformed, turned into semblance. *[P]lay is turning away from the “real” world, and turning toward it, simultaneously*. It deals with the same world in a way specifically different from other dealings with the world. This is a specific way of understanding what we have called simulation.

By wyse van die gelyktydige bevestiging en ontkenning van die werklikheid waarna Rapp (1984) verwys, stel kunstenaars enersyds die vertolkers van hul werke bloot aan ’n simulasie van ervarings uit die alledaagse werklikheid en ontken hulle andersyds hierdie alledaagse werklikheid. Hierdie gelyktydige bevestiging en ontkenning van die werklikheid kan ten beste verduidelik word aan die hand van die volgende vier basiese spelpatrone[27]:

- *Agon* behels ’n wedywering en het betrekking op spelpatrone wat op vertolkers se teenstrydige norme en waardes fokus. *Agon* dien as stimulus wat vertolkers uitdaag om

[27] Die spelpatrone soos uiteengesit is ontleed aan die studie van Roger Caillois (1961: 44) en is deels aangepas vir doeleindes van hierdie navorsingsprojek.

standpunt in te neem jeens wedywerende norme en waardes wat in die kunswerk se betekenis gesinspeel word. Vertolkers word dus verlok om hierdie wedywerende fiktiewe proposisies van norme en waardes teenoor mekaar op te weeg en op grond van hul eie beskouings aangaande waarheid te oorweeg.

- *Alea* is 'n spelpatroon wat op verandering en die onvoorspelbare gebaseer is. Die basiese stukrag van *alea* is "onbekendstelling" (*de-familiarization*) van die bekende wat bereik word deur middel van die verydeling van vertolkers se verwagtinge en hulle verhinder om aansluiting te vind by die bekende of konvensioneel-gedrewe interpretasie. In plaas daarvan om bloot te volstaan by dit wat hulle tot nog toe as evangeliewaarheid beskou het, word vertolkers dus genoodsaak om nuwe fiktiewe proposisies van waarheid te oorweeg wat in konflik is met hul eie verwagtinge.
- *Mimicry* of *mimesis* is die spelpatroon wat daarop ingestel is om 'n illusie by vertolkers voort te bring, hetsy om 'n weergawe van die wêreld tot stand te bring wat aanvaar word asof dit 'n werklikheid is of om die wêreld te ontbloot vir wat dit werklik is. Hiervolgens word vertolkers dus aangespoor om fiktiewe proposisies aangaande waarheid te aanvaar asof dit werklik is, of om fiktiewe proposisies rakende waarheid te ontbloot vir wat die werklik is.
- *Ilinx* (duiseling of val) is 'n spelpatroon waarmee verskillende sinspelings van betekenisse in die kunswerk ondermyn, gekanselleer, omvergewerp en selfs bespot word deur hierdie betekenisse teenoor mekaar af te speel. Hiermee word vertolkers aangespoor om verskillende strydige fiktiewe proposisies aangaande waarheid teenoor mekaar, asook teenoor hul eie waarheidspersepsies op te weeg.

- Kunstenaar

Iser (1989: 141) se analise van ontkenning van die werklikheid in literêre werke bied 'n basis vir die toepassing van hierdie spelpatrone in die visuele kunste. In sy kommentaar oor hierdie strategieë toon Iser (1989: 256; 1990: 217) dat die kunstenaar spelpatrone met mekaar kan kombineer en teen mekaar kan afspeel. Wanneer die kunstenaar die spel beperk tot slegs 'n enkele spelpatroon, lewer dit 'n resultaat op wat lei tot die beeïndiging van die spel.

Iser (1972: 289-290) toon dat bepaalde konsepte oftewel proposisies rakende die werklikheid wat blyk om teenstrydig te wees, die impuls tot interpretasie kan stimuleer. Iser (1989: 142) wys daarop dat die ontkenning van betekenis in literêre werke die leser aanspoor om verskuilde betekenis te ontbloot. Op hierdie manier konfronteer kunstenaars die vertolker van hul werke met 'n spesifieke oriëntasie van die werklikheid wat deur fiktiewe proposisies in die kunswerk weerspreek of ontken word. Sodoende spoor hulle vertolkers aan om hul alledaagse besef van waarheid en die werklikheid te heroorweeg namate hulle besef dat hul interpretasie lei tot 'n dooiepunt, aangesien dit bloot op hul eie

waarheidspersepsies gebaseer is. Hiermee ontgin kunstenaars fiktiewe proposisies aangaande waarheid in hul werke ten einde vertolkers se hipoteses oor waarheid (vergelyk Hoofstuk 3.1) te ontlok en uiteindelik hul ontdekking van moontlike verskuilde waarhede moontlik te maak. Sodoende spoor hul vertolkers aan om verborge betekenisse tot hul ervaring van die werklikheid toe te voeg en om oor alternatiewe interpretasies van waarheid te besin. Vertolkers word dus aangespoor om hul vooropgestelde konsepsies van waarheid te heroorweeg wat andersins onbereikbaar sou bly.

- Waarheidspersepsies

Die bekende Nederlandse historikus en antropoloog Johann Huizinga (1892-1945) beklemtoon die kultureel gekonstrueerde aard van spel en verwys na die funksionering van bepaalde vorme van spel as 'n manier waarop daar wegbeweeg word van die alledaagse werklikheid om ruimtes te skep waarbinne gemeenskappe buite hul reëls of gevestigde strukture kan beweeg (Huizinga 1949: 11-12, 209). Iser (1989: 255–259) tipeer 'n heen-en-weerbeweging as die basis van alle spel. Hy beskou hierdie heen-en-weerbeweging as uitnodiging wat aan deelnemers van spel gerig word en wat hul in staat stel om die spel te speel op grond van proposisies wat in die kunswerk gemaak word. Walton (1990: 52) beklemtoon die bestaan van implisiete reëls of "prompters" wat in die visuele kuns as wegwysers dien en wat nie met die reëls van enige spel verwar moet word nie. Walton (1990: 213) is in hierdie verband van mening dat vertolkers tydens interpretasie hulself onderwerp aan spesifieke "spelreëls". Deelnemers wat weier om die spel te speel word beskou as spelbederwers[28]. Diegene wat dus bloot volstaan by hul eie waarheidspersepsies en nie gehoor gee aan die fiktiewe proposisies waarmee hul gevestigde beskouings van die werklikheid ontken word nie, bly sodoende in gebreke om die spel te speel en sal dus nie verskuilde waarhede in die kunswerk kan ontdek nie.

Caillois (1961: 33) se uiteensetting van spelpatrone dien as 'n belangrike faktor wat demonstreer hoe 'n spelverhouding in die visuele kunste 'n invloed op die mensdom se wêreldbeskouings kan uitoefen deur die ontkenning van hul gevestigde waarheidspersepsies. Die meriete van spel en die potensiaal daarvan om nuwe beskouings van die werklikheid voort te bring kan nie gering geag word nie. Gadamer (1986: 130) beklemtoon in hierdie verband die erns wat onderliggend is aan spel soos volg: "...those who have looked deeply into human nature have recognized that our capacity for play is an expression of the highest seriousness…".

[28] Spelbederwers se versuim om hulleself te onderwerp aan die fiktiewe wêreld van spel word soos volg deur Huizinga (1949: 11) beskryf:

> The player who trespasses against the rules or ignores them is a "spoil-sport." The spoil-sport is not the same as the false player, the cheat; for the latter pretends to be playing the game and, on the face of it, still acknowledges the magic circle […] the spoil-sport shatters the play-world itself. By withdrawing from the game he reveals the relativity and fragility of the play-world in which he had temporarily shut himself with others. […] He robs it of its illusion — a pregnant word which means literally 'in-play' (*inludere*).

- Afleidings uit die teoretiese skema

Fiktiewe proposisies wat in kunswerke gesinspeel word kan verbeeldingryke interpretasie ontlok om moontlike waarhede wat in hierdie proposisies verskuil word te ontbloot. Spelpatrone se bevestiging en ontkenning van die alledaagse werklikheid demonstreer hoe die kunstenaar en vertolker se kreatiewe interaksie met die kunswerk hul onderskeie waarheidspersepsies beïnvloed. Gevestigde beskouings van die werklikheid wat in konflik is met die *asof*-werklikheid van die visuele kunswerk dien vir die mens as aansporing om die fiktiewe proposisies aangaande waarheid te aanvaar asof dit werklik is, of om die fiktiewe proposisies rakende waarheid se werklike aard te ontbloot. Sinvolle deelname aan spel vereis van deelnemers om buite die wêreld van hul alledaagse besef te beweeg.

3.3. Wegwysers tot moontlike interpretasies as speelse faktor in die blootlegging van waarheid.

Aangesien implliserings in die kunswerk se betekenis wat strydig is met die mens se vooropgestelde waarheidspersepsies ’n sleutelrol speel om deelname aan die spel te ontlok, is dit noodsaaklik dat kunstenaars en vertolkers oor die spelgereedheid sal beskik om sinvol aan die spel te kan deelneem. Vervolgens bied hierdie subgedeelte van die hoofstuk toeligting ten opsigte van bepaalde wegwysers verbonde aan spel wat bepaal word deur die aard van die kunswerk en die implisiete reëls daarby betrokke. Die oogmerk is om te verduidelik hoe spelgereedheid ’n rol kan speel om bepaalde proposisies wat fiktief in die werk is te kan begryp om sodoende kreatiewe deelname aan die spel te bemiddel. Kreatiewe deelname aan spel is nie afhanklik van ’n kennis van spelpatrone nie, maar is eerder geleë in gereedheid waarmee deelnemers die ontkenning van die werklikheid in kunswerke as ’n wegwyser kan herken en kan insien dat dit ten doel het om die waarheid en werklike aard van die mens se bestaan bloot te lê. Derhalwe word daar in hierdie subgedeelte van die hoofstuk gepoog om vas te stel in welke mate wegwysers tot moontlike interpretasies deur beide kunstenaars en vertolkers benut kan word om verskuilde waarhede wat in ’n kunswerk se betekenisse gesinspeel word te ontbloot.

- Kunswerk

Walton (1990: 39) se omskrywing van fiktiewe-aannames in die kunswerk as *fictional truths* wat dien om deelname en interpretasie aan die spel te koördineer en wat rigting daaraan gee is van besondere belang. In hierdie verband toon Walton (1990: 35-41) dat representatiewe kunswerke as “rekwisiete” of “prompters” (vergelyk Hoofstuk 3.2) dien om ’n fiktiewe situasie in ’n spel van *make believe* te genereer. Dit wat uitdruklik in ’n kunswerk daarop dui of ’n bepaalde aspek in ’n betrokke werk fiktief is, hang af van die fiktiewe aard van proposisies wat slegs “implisiet” in die werk tot uitdrukking kom. Walton (1990: 40) karakteriseer die beginsels waarmee die spel genereer word as wegwysers of as reëls wat gekoppel is aan die soort spel wat gespeel word en wat op ’n spesifieke

kunswerk van toepassing is. Die wyse waarop hierdie "reëls" die gang van die spel beïnvloed, word soos volg deur Walton verduidelik:

> Calling them rules may suggest that they are established by explicit fiat or agreement and consciously borne in mind in the context in which they are operative, […] I make no such assumptions. A principle is in force in a particular context if it is understood in that context that, given such-and-such circumstances, so and so is to be imagined. The understanding need not be explicit or conscious. I do not assume that it must be "arbitrary" or "conventional" (Walton 1990: 40–41).

Walton (1990: 213) is verder van mening dat wegwysers wat deur die betrokke kunswerk neergelê word as noodsaaklike reëls geag kan word waaraan deelnemers hulself as onderhewig beskou. Reëls in die kunswerk funksioneer as wegwysers wat dui op die spesifieke soort spel wat deur die kunswerk geïmpliseer word. Hierdie reëls figureer eerder as reëls ten opsigte van welke soorte spel, of spel met welke soort reëls, gespeel moet word. Hiervolgens beskou vertolkers hulself as onderhewig aan implisiete reëls om 'n denkbeeld te vorm van wegwysers tot moontlike betekenisse wat deur die betrokke werk neergelê word.

- Vertolker

Ten einde te verseker dat hul die soort spel speel volgens die aanwysing wat deur die aard van die werk en die reëls van die spel bepaal word, moet vertolkers oor 'n spelgereedheid beskik om bepaalde proposisies, naamlik die proposisies wat fiktief in die werk is te kan begryp (Walton 1990: 61). Hierdie spelgereedheid moet verder berus op die bereidheid en vermoë om verbeeldingryk by die wegwysers betrokke te raak wat in die kunswerk gesinspeel word. Spelgereedheid behels 'n gereedheid vir die eiening, begrip en aanvaarding van die reëls van die spel. Vertolkers het 'n dualistiese rol as dit kom by die interpretasie van kunswerke se moontlike betekenisse aangesien hul gelyktydig aan die spel deelneem en tegelyk ook waarnemers daarvan is. Walton (1990: 49-50) redeneer vervolgens dat vertolkers moet let op die visuele aanbod in die kunswerk wat fiktief is, asook die feit dat hierdie visuele aanbod die middele behels waarmee die fiktiewe aard van die kunswerk voortgebring word. Ten spyte van die feit dat 'n proposisie of mandaat in 'n sekere konteks verbeelding stimuleer, blyk dit duidelik dat fiktiewe waarhede wat deur die kunswerk gegenereer word, ten beste slegs as wegwysers funksioneer oor die mens se alledaagse bestaan. Vertolkers van die fiktiewe waarhede moet hulself losmaak van hul vooropgestelde en selfgerigte beskouings oor die alledaagse wêreld. Kreatiewe deelname aan die spel vereis 'n gereedheid om wegwysers tot die soort spel wat gespeel moet word krities te ontsyfer, om verdraagsaamheid en buigbaarheid vir uiteenlopende visuele standpunte te ontwikkel, en om deur middel van 'n proses van leer en probeer 'n begrip vir waarheid te bereik. Hierdie samespel laat deelnemers toe om die uitbeelding van die werklikheid as 'n fiktiewe wêreld te onthul en bemagtig hulle om onvoorsiene en verskuilde waarhede van die werklikheid wat anders is as die alledaagse werklikheid te ontbloot.

Walton (1990: 139) bevestig dat vertolkers selde definitiewe skeppingsbeginsels in gedagte het, selfs wanneer hulle seker is oor die fiktiewe waarhede wat deur die kunswerk voortgebring word. Hiermee word getoon dat vertolkers in ’n gunstige posisie is om gemeenskaplike beginsels te herken wat in ’n betrokke kunstenaar se samelewing as “waar” beskou sal word, wanneer hulself tot die betrokke samelewing behoort (Walton 1990: 156-164). Walton verwys in hierdie opsig na die sogenaamde *principles of generation*[29] as ’n rigtinggewende faktor, in die interpretasie van die kunswerk se betekenis. *Principles of generation* verreken egter nie die diversiteit van kulture nie. Dit is vervolgens onwaarskynlik dat vertolkers ’n voorlopige afleiding sal kan maak oor die eintlike fiktiewe waarhede wat deur die werk voorgestel word. Gevolglik redeneer Walton (1990: 146-7) dat daar dus geen waarborg is dat fiktiewe waarhede gespesifiseer of afgebaken word nie. Hiervolgens kan vertolkers slegs naastenby fokus op ’n versameling fiktiewe waarhede wat klaarblyklik deur die representasie gegenereer word (Walton 1990: 40). Binne die raamwerk van hierdie fiktiewe waarhede is dit vir vertolkers moontlik om te kan insien wanneer hulle vooropgestelde waarheidspersepsies besig is om hul eie kreatiewe oordeel te vertroebel. Ten einde waarlik verbeeldingryk te interpreteer, moet vertolkers uiteraard sensitief wees teenoor die kwaliteite van die kunswerk as geheel, en moet hulle ook ’n sensitiewe aanvoeling hê vir die spel-element van die kunswerk (Walton 1990: 40, 184).

- Kunstenaar

Kunstenaars gebruik selde aspekte soos konvensionele reële konsepsies van die wêreld om vooropgestelde fiktiewe waarhede te genereer. Hulle innoveer eerder proposisies wat die vertolker lei om verskeie wegwysers van die kunswerk se moontlike betekenisse te oorweeg. Walton (1990: 142-143) toon dat die mees effektiewe fiktiewe waarhede meestal indirek manifesteer. Die subtiliteit waarmee die kunstenaar van fiktiewe waarhede gebruik maak mag uiteindelik juis blyk om die stimulus te wees wat die vertolker se aandag daarop vestig. Die kunstenaar skep wegwysers oor die moontlike betekenis by wyse van sinspelings, onregstreeks-verwante, en teenstrydige fiktiewe waarhede. Volgens Walton (1990: 166) is dit waarskynlik dat die kunstenaar ten doel het om met hierdie wegwysers aandag op verdere proposisies te plaas. **V**ertolkers moet uiteraard ’n spelgereedheid hê vir die kunstenaar se *principles of generation* in kunswerke, waarvoor die fiktiewe waarhede van werke deels verantwoordelik is. Hierdie soort spelgereedheid word soos volg deur Walton (1990: l84) toegelig:

> The machinery of generation is not just a means of cranking out fictional truths; it and its operation are open to inspection by the appreciator, and are not infrequently more interesting than the fictional truths that result. Much of the artistry of the painter’s or novelist’s work consists in the means he discovers for generating fictional truths.

[29] Beginsels van generering word binne spelverband omskryf as rigtinggewende faktor waarmee vertolkers se interpretasie deur sekere imaginêre denkbeelde in die kunswerk gelei word en wat oor eie voorskrifte beskik wat op voorwaardelike reëls gegrond is (Walton 1990: 138).

- Waarheidspersepsies

Dit is noodsaaklik dat kunstenaars en vertolkers se uiteenlopende wêreldbeskoulike standpunte asook dié wat by wyse van die kunswerk as spel-elemente geïmpliseer word, vry sal wees van vooraf bepaalde, eksterne en selfgerigte voorskrifte. Slegs dan kan spel binne 'n vrye raamwerk bly en as 'n grondige kultuurskeppende krag optree. Huizinga (1949: 11-12, 209) toon in dié verband dat sekere spelreëls altyd in 'n sekere opsig in die spel van 'n beskawing van krag sal wees. Die vindingrykheid waarmee kunstenaars deur middel van hul suggestiewe wegwysers verdere proposisies van 'n wêreldbeeld projekteer, beteken noodwendig dat vertolkers oor die visuele gereedheid sal beskik om self 'n imaginêre wêreldbeeld te projekteer. By wyse van spelgereedheid word deelnemers in staat gestel om hul visies van die wêreld en van waarheid te verbreed.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Fictional truths dien as suggestiewe wegwysers om deelname aan spel te koördineer en lei deelnemers om vindingryk verdere proposisies te projekteer van die werklikheid wat anders is as die alledaagse werklikheid sodat nuwe beskouings van waarheid voortgebring word. Fiktiewe proposisies van waarheid wat uitdruklik deur visuele kunswerke as fiktief tentoongestel word en by wyse van sinspelings, onregstreeks-verwante, en teenstrydige visuele impliserings uitgebeeld word, funksioneer as wegwysers oor die mens se alledaagse bestaan en vereis die spelgereedheid van deelnemers om die mees subtiele eienskappe van die werk te openbaar. Hierdie spelgereedheid stel deelnemers in staat om onvoorsiene en verskuilde waarhede van die werklikheid, wat anders is as die alledaagse werklikheid, te ontbloot.

3.4 Hipoteses aangaande waarheid as deel van spel: innoverende oorweging van nuwe waarhede

Ten einde binne spelverband kreatief te kan reageer teenoor die fiktiewe waarhede wat as wegwysers dien tot die kunswerk se moontlike betekenisse, is dit noodsaaklik dat spelgenote moontlike en toevallige interpretasies verbeeldingryk sal beproef om sodoende nuwe denkbeelde aangaande waarheid te kan ontdek. Kunswerke se fiktiewe waarhede verbind losstaande wegwysers tot moontlike betekenisse met mekaar sodat vele hipoteses van die wêreld en van waarheid gegenereer kan word. Die generering van fiktiewe waarhede in die kunswerk bied 'n raamwerk waarbinne speelgenote hulle hipoteses aangaande waarheid kan beproef.

- Vertolker

Die mens se belewenis van fantasie speel 'n belangrike rol in die manier waarmee vertolkers hulself van hul alledaagse bestaan en die voorspelbaarheid van hul vooropgestelde waarheidspersepsies

bevry. Vir Rapp (1984: 151) omvat hierdie belewenis van fantasie die innerlike wêreld van die verbeelding wat figureer as ’n veelvoud van betekenisse wat ontstaan as gevolg van die individuele vertolker se interpretasie van die werklikheid. In aansluiting by Rapp (1984) se argument is dat duidelik dat vertolkers hul verbeelding kan aanwend om hipoteses te vorm oor fiktiewe waarhede wat as wegwysers dien tot moontlike interpretasies van die kunswerk se betekenis. Hiermee word dit vir vertolkers moontlik om oënskynlik-toevallige fiktiewe waarhede aan mekaar te verbind ten einde hul hipoteses aangaande gevestigde standpunte oor die konkrete werklikheid en van waarheid te beproef.

Die verbeelding genereer dus uiteenlopende hipoteses waarmee vertolkers die beperkinge van hulle eie gevestigde standpunte waarheidspersepsies kan blootlê om sodoende innoverende nuwe maniere van bestaan in die wêreld te ontdek. Die onvoorspelbare wendings wat spel oplewer bring mee dat die fiktiewe wêreld van die kunswerk op sigself oor dinamiese eienskappe beskik wat vertolkers telkens met nuwe proposisies van waarheid konfronteer. Hiervolgens definieer Ricoeur byvoorbeeld die funksie van verbeelding in mites of in digkuns as ’n “[d]isclosure of unprecedented worlds, an opening onto possible worlds which transcend the limits of our actual world” (Ricoeur aangehaal deur Kearney 1991: 141). In hierdie opsig bied kunstenaars met hul kunswerke ’n uitdaging aan vertolkers om losstaande visuele sinspelings van betekenis by wyses van hipoteses met mekaar te verbind. Casey (1976: 15) redeneer dat kunstenaars die asof-omstandighede van spel benut ten einde vertolkers uit te lok om by wyses van hipoteses nuwe visies na vore te bring.

- Waarheidspersepsies

Representasies van omstandighede, situasies en persepsies aangaande waarheid word dikwels in kunswerke uitgebeeld “asof” dit waar is. Volgens Casey (1976: 115) se uiteensetting word ’n hipotetiese benadering deur die gebruik van geskikte strategieë soos pretensie,[30] en (toevallige) antisipering[31] geaktualiseer.

- Proposisies wat in die kunswerk gemaak word as uitdruklike skyn, projekteer moontlike hipotetiese waarhede van die wêreld *asof* dit ’n werklikheid is en hou verband met *mimicry* as spelpatroon (vergelyk Hoofstuk 3.2) wat daarop ingestel is om in terme van pretensie omstandighede voor te gee asof dit werklik is.
- Antisipering bring mee dat die geprojekteerde fiktiewe waarhede wat voortgebring word deur die kunswerk aansluiting vind by bekende konvensioneel-gedrewe waarhede van deelnemers en wat op sigself aan hul voorspelbare verwagtinge voldoen. Deur hierdie voorspelbare verwagtinge oor waarheid omver te werp deur die kreatiewe aanwending van *alea* as

[30] Kunstenaars se implementering van speelse pretensie as uitdruklike skyn behels die aanwending van ’n asof-tetiese strategie waarmee sekere situasies as werklik voorgehou word, ten einde vertolkers só te verlok om die genoeë wat deur hierdie situasies of omstandighede voortgebring word te ervaar (Casey 1976: 115).

[31] Deur die aanwending van antisipering kan die kunstenaar vooruitskouings van omstandighede, waarhede en situasies in hul werk as fiktiewe waarhede voorstel wat aan vertolkers se voorspelbare verwagtinge voldoen.

spelpatroon, skep die fiktiewe proposisies opnuut onvoorspelbare wendings van betekenis en word deelnemers genoodsaak om af te wyk hul bekende norms en word hul genoodsaak om hipoteties nuwe wendings van waarheid te skep.

Hipotesestelling kan deur die kunstenaar óf as ’n idee óf opeenvolging van idees aangewend word as voorwaardelike en moontlike uiteensetting van ’n sekere verskynsel. Deur hul implementering van *agon* as spelpatroon kan kunstenaars die vertolkers van hul werke se ideologies-gelade hipoteses ontlok sodat hulle uiteindelik die valsheid van hul teenstrydige norme en waardes aangaande waarheid kan ontdek.

- Kunswerk

Walton (1990: 174) beklemtoon dat die kunswerk se fiktiewe waarhede onderling afhanklik mag wees, en hy toon vervolgens dat hierdie fiktiewe waarhede nie gegenereer word sonder die ondersteuning van andere nie.[32] Daarom dien wegwysers na moontlike betekenis in die kunswerk as aansporing wat vertolkers begelei om tussen vooraf gestelde aanvaarbare fiktiewe waarhede te reik totdat ’n oortuigende kombinasie gevind kan word. Walton (1990: 184) wys in dié verband na “onbetwisbare” fiktiewe waarhede wat in kunswerke as wegwysers dien. Ten spyte van die bestaan van hierdie “onbetwisbare” wegwysers tot betekenis beklemtoon Walton (1990: 169) ook die bestaan van onregstreekse wegwysers tot betekenis wat deur die kunswerk gegenereer word. Hierdie onregstreekse wegwysers word nie deur ’n eenvoudige stel beginsels beheer nie, maar bestaan eerder uit ’n stel komplekse, veranderende, en dikwels kompeterende kombinasies van konvensies, insigte en algemene waardes wat rigting kan gee aan hipoteses oor die kunswerk se betekenis. Aangesien uiteenlopende beginsels wat aan veranderende belange moet voldoen onder diverse omstandighede in die kunswerk werksaam is, is dit derhalwe kwalik moontlik dat daar algemene beginsels uitgesonder kan word waarmee bepaal kan word wanneer en watter beginsels van toepassing is. Gevolglik bied die kunswerk binne spelverband hoogstens wegwysers wat as raamwerk kan dien vir hipoteses wat oor moontlike waarhede opgestel kan word.

As produkte van die verbeelding beskik kunswerke dikwels oor die potensiaal om vindingryke variasies van die wêreld op te lewer. Met sodanige variasies word die vryheid aan die mens verleen om die wêreld op ander wyses te begryp. Casey (1976: 204-5) verwys na die term *possibilizing* om sodoende die outonome aard van verbeelding[33] te illustreer. Die wegwysers tot betekenis wat deur kunswerke gegenereer word, bied vir deelnemers aan die spel die vryheid, asook ’n basis waarbinne

[32] Teenoor sommige fiktiewe waarhede wat deur kunstenaars gegenereer word wat min of meer tradisioneel is, is ander meer opsigtelik *ad hoc* van aard (Walton 1990: 171).

[33] Die outonome status van die verbeelding word soos volg deur die Switserse psigoloog Karl Gustav Jung (1875-1961) onderskryf: “This autonomous activity of the psyche, which can be explained neither as a reflex action to sensory stimuli nor as the executive organ of external ideas, is, like every vital process, a continually creative act…it is the mother of all possibilities” (Jung aangehaal deur Casey 1976: 213).

hulle uitdrukking aan die outonomiteit van hul verbeelding kan gee. Hiervolgens bemiddel die kunswerk deelnemers om hipoteses op te stel uit die talryke moontlike interpretasies van waarheid waarmee wegwysers tot betekenis voorsien word. Walton (1990) se uiteensetting van die wyse waarop kunswerke bydra om fiktiewe waarhede in kunswerke te versinnebeeld, toon dat die funksie van hipoteses nie tot ’n vooraf-saamgestelde uiteinde gereduseer kan word wat deur voorwaardes van uitbeelding of uitdrukking bepaal word nie. Die teenstrydige basis van spelpatrone (vergelyk Hoofstuk 3.2) wat in kunswerke geïmplementeer word, dien egter op sigself as deurslaggewende wegwysers tot moontlike interpretasies aangaande waarheid. In hierdie opsig dien spelpatrone as wegwysers dat ’n bepaalde vooropgestelde persepsie oor waarheid ontken word en dat daar dus hipoteses gevorm moet word oor die kunstenaar se moontlike motiewe met hierdie ontkenning. Hoewel daar sodoende meer betroubare hipoteses oor waarheid gevorm kan word, kan daar egter steeds geen aanspraak gemaak word op dit wat waarheid “moet” wees nie. Binne hierdie verband beskik kunswerke eerder oor die potensiaal om as wegwysers te dien oor waarhede wat “kon” gewees het — naamlik vele hipoteses oor waarheid wat steeds verder gevorm kan word. Die kunsteoretikus John Dewey (1958: 268) verduidelik hierdie gesteldheid soos volg: “Possibilities are embodied in works of art that are not elsewhere actualized; this embodiment is the best evidence that can be found of the true nature of imagination.” Sodanige beliggaamde moontlikhede ontsluit deelnemers aan die spel se begrip vir waarheid en gee aanleiding tot ’n estetiese gewaarwording wat uniek is tot elke werk.

- Kunstenaar

As deelnemers aan die spel vorm kunstenaars self tydens die skepping hipoteses oor hoe hulle strategieë kan aanwend om vertolkers van hul kunswerke te konfronteer met wegwysers wat strydig is met hulle gevestigde persepsies van waarheid. Die kunstenaar se hipoteses oor hoe hierdie wegwysers deur vertolkers geïnterpreteer gaan word, neem voortdurend nuwe onvoorspelbare wendings aan en gaan gepaard die opmerksame eiening en ontginning van toevallige moontlike hipoteses tydens die maakproses. Hierdie vele wendings wat tydens die skepping van die kunswerk realiseer, word soos volg deur die Britse skilder Francis Bacon (1909-1992) verwoord: “[b]ut suddenly the lines that I'd drawn suggested something totally different and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture. I never thought of it that way" (Bacon aangehaal deur Sylvester 1975: 20). Soos weerspieël word in Bacon se kommentaar oor die onvoorsiene progressie van sy werk, kom kunstenaars tydens skepping te staan teenoor wegwysers na onvoorsiene hipoteses oor hoe die implementering van bepaalde strategieë vertolkers kan begelei na moontlike paslike interpretasies van waarheid. Die implementering van ’n strategie wat tydens ’n bepaalde skeppingsfase van die kunswerk geblyk het om paslike hipoteses aangaande waarheid op te lewer, kan egter tydens latere fases blyk om onvanpas te wees. Sodoende moet kunstenaars tydens die skepping van hulle werke oor die spelgereedheid (vergelyk Hoofstuk 3.3) beskik om voortdurend nuwe

hipoteses aangaande waarheid te kan eien wat in die wordende kunswerk as wegwysers dien.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Binne die raamwerk van samespel in die visuele kuns bestaan daar nouliks voldoende gronde wat daarop dui dat menigte interpretasies gegenereer word deur die fiktiewe kunswerk as ’n innoverende element van toevalligheid. Buiten die wyse waarop proposisies van fiktiewe waarhede voortdurend nuwe hipoteses aangaande waarheid genereer, blyk dit dat die mens se begrip van waarheid op sigself veranderlik is. Spel as element van veranderlikheid bemiddel die herskepping van gevestigde standpunte en verwagtinge van die konkrete werklikheid en lok vertolkers uit om by wyse van hipoteses nuwe visies voort te bring wat die valsheid van hul vooropgestelde beskouings aangaande waarheid kan blootlê. Die onvoorspelbare wendings in betekenis van werke daag deelnemers aan spel uit om self die geldigheid van hul gevestigde konkrete denkbeelde aangaande waarheid te ondersoek om sodoende nuwe maniere van bestaan in die wêreld te ontdek.

3.5 Improvisasie: die uittoetsing en kreatiewe hersiening van hipoteses aangaande waarheid

Die fiktiewe proposisies in die wêrelde van kunswerke bemiddel deelnemers aan spel se produktiewe betrokkenheid om hulle hipoteses oor waarheid by wyse van introspeksie te oorweeg en daarop te improviseer ten einde bestendige denkbeelde aangaande waarheid voort te bring. Die wyse waarop hipoteses aangaande waarheid in samehang met hierdie introspeksie, asook op grond van die uittoetsing van hipoteses binne ’n spelverhouding realiseer, word vervolgens in die laaste subgedeelte van hierdie hoofstuk ondersoek.

- Kunswerk

Die fiktiewe wêreld van die kunswerk rig ’n uitnodiging aan vertolkers om die fiktiewe aannames oor proposisies aangaande waarheid in terme van hipoteses te oorweeg. Dit is belangrik om daarmee rekening te hou dat ’n fiktiewe aanname wat deur die kunswerk bemiddel word, nie ’n aandrang is dat ’n sekere situasie bewaarheid moet word nie en behels dit ook nie ’n pleidooi dat dit as waar beskou moet word nie, maar behels dit bloot ’n uitnodiging om hipoteses aangaande waarheid aan toetsing te onderwerp.

Die wyse waarop die fiktiewe wêrelde van kunswerke die mens van die alledaagse wêreld bevry en ’n soort onafhanklikheid teenoor die wêreld openbaar, impliseer ’n veranderlike wêreld van die werk wat verkeer in ’n voortdurende toestand van verandering en onsekerheid. Rapp (1984: 153) beklemtoon dat hierdie gesteldheid egter nie sonder die werklike wêreld kan bestaan nie. In dié opsig negeer die mensdom die wêreld in die vryheid van hul spel, maar word dit terselfdertyd bevestig by wyse van die

inhoud van hul spel. Rapp (1984: 154) toon in dié verband dat die vermoë om tussen twee wêrelde te verwissel 'n hoofkomponent is in die gewaarwording van vryheid, beide van die kunstenaar en die vertolker. Hetsy wegwysers tot moontlike interpretasies van waarheid in die kunswerk aanmatigend of gebiedend is of by wyse van bevraagtekening manifesteer, veronderstel die imaginêre wêreld van die werk 'n fiktiewe situasie.

In teenstelling met die konkrete werklikheid, bly die verhouding tussen illusie en werklikheid op die gebied van kuns voortdurend in 'n toestand van afwagting en onsekerheid wat deur die verbeelding voortgebring word en die toetsing van hipoteses genereer. Wegwysers tot hipoteses oor waarheid wat in die fiktiewe wêreld van die kunswerk deur spelpatrone (vergelyk Hoofstuk 3.2) onvergewerp word, moet andersins op grond van die mens se belewenis van die werklike wêreld uitgetoets word. Sodoende word spelers se produktiewe betrokkenheid by die toetsing van hipoteses oor waarheid ontdek. Rapp (1984: 164) verduidelik soos volg hoe kunswerke se verhouding tussen fiksie en werklikheid meewerk om spelers se produktiewe, uitvoerende betrokkenheid by die spel te ontlok.

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

- Vertolker

By wyse van hierdie produktiewe handeling (oftewel die *performance* waarna Rapp verwys) word hulle binne die raamwerk van spel bemiddel om aannames aangaande die werklikheid en waarheid te ontbloot vir wat die werklik is. Berleant (1970: 116) karakteriseer vertolkers se estetiese interaksie met die kunswerk as hulle volkome betrokkenheid by 'n vrye, regstreekse en spontane aktiwiteit, wat vergelykbaar is met die improvisasies wat Pollock en de Kooning in hul werke geïmplementeer het. Op soortgelyke wyse is vertolkers enersyds by die rasionele, sensoriese belewenis van waarheid betrokke, maar andersyds ook by die imaginêre en impulsiewe hoedanighede wat op spel van toepassing is. Binne hierdie verband is hulle voortdurend betrokke by die opstelling en uittoetsing van, asook improvisering op hipoteses wat deur spelstrategieë in die werk omvergewerp word en uiteindelik aanleiding gee tot die hersiening van hul vooropgestelde persepsies van waarheid.

Ten einde by wyse van 'n produktiewe handeling aan die spel deel te neem, moet vertolkers nie alleen oor 'n spelgereedheid beskik nie maar moet hulle ook die sensitiwiteit hê om vorm te gee aan hipoteses oor waarheid na aanleiding van die kunstenaar se *principles of generation* (vergelyk hoofstuk 3.3). As rigtinggewende faktor aan die spel wat voorwaardelike voorskrifte of reëls neerlê wat as wegwysers dien vir spelers se verbeelding, maak die kunstenaar se *principles of generation* voorsiening vir die vertolker se produktiewe deelname aan die spel. Dit is belangrik om rekening te

hou met die konteks waarbinne Walton (1990: 40-41) na *principles of generation* as reëls verwys. Hierdie reëls behels nie formules waarmee hipoteses oor wegwysers tot die kunswerk se moontlike betekenisse bepaal kan word nie, maar dui hoogstens op watter soort spel of welke spel met watter soort reëls gespeel moet word. In hierdie opsig speel die soort spelstrategieë (vergelyk Hoofstuk 3.2) wat in 'n bepaalde kunswerk van krag is, asook die maniere waarop spelstrategieë gevestigde persepsies van waarheid ondermyn, 'n sleutelrol om te dui op watter soort spel of welke spel met watter soort reëls gespeel moet word. Wanneer Walton (1990) se reëls in samehang met spelpatrone oorweeg word, word dit duidelik dat vertolkers hul hipoteses oor waarheid voortdurend aan improvisasie en hersiening moet onderwerp in respons op die manier waarop spelpatrone hulle gevestigde beskouings van waarheid ondermyn. Vertolkers se produktiewe betrokkenheid by die improvisasie en hersiening van hipoteses oor waarheid word verder onderskryf in Desmond Morris se verduideliking van spelreëls. In sy uiteensetting van spel as gepaardgaande met ontdekking binne die verband van die kunste, skryfkuns en redevoering, formuleer Morris (Rapp 1984: 147) die volgende "spelreëls" as 'n kommunikasiestelsel:

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

Morris (Rapp 1984) en Walton (1990) verwys uiteraard nie as sulks na die impak wat spelpatrone op die reëls van die spel uitoefen nie. Dit is egter opvallend hoe hulle onderskeie uiteensettings van spelreëls van toepassing is op vertolkers se produktiewe deelname aan die spel, asook op hulle improvisasie en hersiening van hipoteses oor waarheid.

- Kunstenaar

Dit is uiteraard onwaarskynlik dat kunstenaars noodwendig oor 'n teoretiese kennis van spelpatrone, *principles of generation* of spelreëls beskik. Kunstenaars het meermale eerder hoogstens 'n aanvoeling vir die breër konteks van die werk waarbinne algemene strategieë soos sinspeling, teenstrydige fiktiewe waarhede, satire en ironie in hul werke kan meewerk om vooropgestelde persepsies van waarheid onder verdenking te plaas. Dit is verder onwaarskynlik dat kunstenaars noodwendig deurentyd tydens skepping bewustelik hipoteses vorm oor hoe fiktiewe aannames oor proposisies aangaande waarheid vir vertolkers van hulle werke as wegwysers kan dien. In hierdie opsig is hulle eerder betrokke by die breër eksperimentering met konsepte en by die toevallige ontdekking van strategieë waarmee die mens se gevestigde persepsies van die werklikheid en van waarheid ondermyn kan word. Dit is vervolgens belangrik om daarmee rekening te hou dat kunstenaars se oorspronklike denkbeelde oor waarheid, of ander voornemens (idees en voorstudies) met hul werke veranderlik is en onderhewig is aan onvoorspelbare wendings wat voortdurend tydens skepping aangepas word. Die kunstenaar se oorweging van konsepte aangaande waarheid gaan

gepaard met die opmerksame eiening van toevallige moontlikhede tydens die skepping, asook om verbeeldingryk te improviseer.

Dit is denkbaar dat hierdie konstante improvisasie en hersiening van konsepte aangaande waarheid kunstenaars geleide doen om strategieë te implementeer wat uiteindelik ooreenstem met spelpatrone (vergelyk Hoofstuk 3.2) se kenmerkende struktuur. Dit is verder denkbaar dat kunstenaars as deel van hierdie improvisasie en hersiening hipoteses oor waarheid beproef om vas te stel of dit gepaste of onvanpaste response by vertolkers sal ontlok. Sodoende word hul strategieë verfyn sodat dit vir vertolkers wat oor die nodige spelgereedheid beskik (vergelyk Hoofstuk 3.3), in die kunswerk as wegwyser kan dien dat hul produktiewe respons verlang word om hipoteses te vorm oor die kunstenaar se motiewe met die ontkenning van gevestigde waarheidspersepsies.

- Waarheidspersepsies

Die sensitiwiteit waarmee deelnemers hul hipoteses oor die alledaagse wêreld en oor waarheid hersien, speel 'n sleutelrol in die vestiging van kunstenaars en vertolkers se produktiewe deelname aan die spel. Deur middel van spel word deelnemers is staat gestel om onafhanklik te wees van 'n wêreldbeskoulike dwang. Spel bied 'n geskikte raamwerk waarmee deelnemers uitgedaag kan word om die gepastheid van hulle hipoteses met betrekking tot norme en waardes oor waarheid kan beproef teenoor dié wat as wegwysers in kunswerke dien. Aangesien fiktiewe waarhede wat as wegwysers tot moontlike interpretasies dien, deur vele veranderende kompeterende kombinasies van spelpatrone beheer word, word deelnemers aan die spel gekonfronteer met die onbestendigheid, en dus ook met die feilbaarheid van hulle eie waarheidspersepsies. Deur die geldigheid van hul eie waarneembare begrip van die wêreld en van waarheid binne 'n vrye raamwerk van spel op te weeg teenoor fiktiewe waarhede wat in die kunswerk as wegwysers dien, word deelnemers aan die spel aangespoor om by wyse van kreatiewe introspeksie hul gevestigde opvattings in oënskou te neem en só hul selfbegrip te verbreed.

- Afleidings uit die teoretiese skema

Selfs al sou kunstenaars en vertolkers oor 'n diepgaande kennis van spelpatrone (vergelyk Hoofstuk 3.2) beskik, waarborg sodanige kennis nouliks 'n formule waarvolgens "onbetwiste" waarhede voortgebring kan word. In hierdie verband kan spelpatrone eerder bloot as 'n meganisme beskou word wat as wegwysers dien om valse persepsies aangaande waarheid te ontbloot. Produktiewe, aktiewe deelname aan spel binne die verband van die visuele kunste kan vervolgens alleen realiseer wanneer deelnemers die gepastheid van hulle hipoteses aangaande waarheid uiteindelik beproef op grond van kritiese besinning oor die beperkinge van hul eie selfgesentreerde waarheidspersepsies. As 'n resultaat van hierdie kritiese besinning word die passiewe rol wat tradisioneel aan *mimesis* toegeken is, getransformeer in 'n produktiewe spel van improvisasie wat voortdurend lei tot die

ontbloting van alternatiewe en onontginde persepsies oor waarheid en die werklikheid.

3.6 Gevolgtrekking

Strydig met Plato se tipering van visuele kunswerke as blote afskaduwings van die werklikheid, getuig die bevindinge in hierdie hoofstuk dat visuele kunswerk se fiktiewe proposisies eerder as wegwysers dien om valse persepsies aangaande waarheid te ontbloot. Deelname aan hierdie kreatiewe diskoers berus op die voorwaarde dat deelnemers nie bloot met toonbeelde sal identifiseer wat aan hul eie lewenswêreld voldoen nie, maar dien as aansporing om deur middel van ’n imaginêre samespel nuwe visies te ontdek wat valse persepsies aangaande waarheid bevraagteken. Die navorsingsontwerp wat in hierdie verhandeling geïmplementeer word, getuig nie net dat dit uiters belangrik is om subtiele voorstellings van spel te gebruik in die visuele kunste nie, maar beklemtoon ook die onderliggende noodsaaklikheid van ’n estetiese betrokkenheid in die kunste. Visuele kunswerke dien as ’n uitdaging aan vertolkers om deur kreatiewe eiening van onvoorspelbare interpretasies hul valse persepsies aangaande waarheid krities te bevraagteken om sodoende deur ’n produktiewe spel van improvisasie onvoorsiene en verskuilde waarhede deur verbeeldingryke interpretasie bloot te lê. Die vele wyses waarop verskillende spelpatrone gekombineer en teenoor mekaar afgespeel word om sodoende onvoorsiene wendings van betekenis te genereer, demonstreer dat die onderlinge verhoudings tussen kunswerke, kunstenaars, vertolkers en hul onderskeie wêreldbeskouings desgelyks deur samespel bydra om ’n herskepping van die bestaande werklikheid en waarheid voort te bring.

Hoofstuk 4

Toepassing van navorsingsbevindinge: ontleding van individuele kunswerke.

Figuur 1

P.W. Burger: *Nuwe kalf met ou goud*, olieverf op doek, 100 x 150 cm. 2010

4.1 *Nuwe kalf met ou goud*

Dit is in die Christendom opvallend hoe die mensdom met die verloop van tyd ’n gemeenskaplik-aanvaarde, feitlik identiese prentjie van Christus se fisiese voorkom gevorm het wat allerweë as mimetiese toonbeeld dien. Dit is ironies hoe hierdie mimetiese toonbeeld geleidelik gevorm is deur uiteenlopende invloede wat wissel van Christusbeelde in begraafplase, illustrasies van Christus in die Kinderbybel tot by die afbeeldings van Christus tesame met ’n inspirerende versie wat welmenende Christene per e-pos oor en weer vir mekaar aanstuur. Hierdie mimetiese toonbeeld, asook die mensdom se behoefte aan ’n sienbare Christus het gedien as voorlopige vertrekpunt vir die skildery getiteld *Nuwe kalf met ou goud* (figuur 1). In ooreenstemming met die populêre mimetiese konvensies wat sopas beskryf is, word ’n Christusfiguur in hierdie skildery in ’n somber stadstoneel geplaas as prominente fokus in die voorgrond van die komposisie. Die optog van ’n orkes, asook omstanders wat by die orkes aangesluit het, word uitgebeeld waar hulle besig is om te marsjeer in die rigting van ’n onbekende monument in die voorgrond. ’n Aantal figure word by hierdie monument

uitgebeeld waar hulle besig is om die een of ander belangrike gebeurtenis met ’n kranslegging te gedenk.

Hoewel die Christusfiguur enersyds in terme van populêre religieuse konvensies in ’n kenmerkende kleed en in terme van liggaamshouding as geïdealiseerde toonbeeld van populêre uitbeeldings van Christus uitgebeeld word, word hierdie figuur andersyds in ’n vreemde werklikheid, oftewel ’n *defamiliarised reality* (vergelyk Hoofstuk 3.1) omskep. Hierdie omskepping word bewerkstellig deur die manier waarop die Christusfiguur buite tradisionele, populêre verband uitgebeeld word asof hierdie figuur soos ’n museumuitstalling afgesper word waaraan daar nie geraak mag word nie. In hierdie opsig dien die Christus figuur beide as bevestiging, maar ook as ontkenning van die werklikheid, aangesien hierdie figuur aan die een kant as populêr-geïdealiseerde toonbeeld, maar aan die ander kant as ’n soort rare museumobjek uitgebeeld word. Deur die aanwending van die spelpatroon *alea* (vergelyk Hoofstuk 3.2) word vertolkers se voorspelbare verwagtinge oor die konvensies van populêre religieuse uitbeelding hiermee verydel, aangesien hulle verhinder word om aansluiting te vind by hul konvensioneel-gedrewe en stereotipiese interpretasies van die Christusfiguur.

Die orkes wat in die rigting van die monument marsjeer en die figure se kransleggingsaktiwiteite by die monument vergesel, dien gesamentlik as rigtinggewende *principles of generation* (vergelyk Hoofstuk 3.3) wat vir vertolkers as wegwyser dien van die fiktiewe waarheid dat die orkes en die kransleggers hierdie monument huldig as ’n belangrike simbool. Die belangrikheid van die monument word verder bevestig deur die fiktiewe waarheid dat die kransleggers die monument so belangrik ag dat hulle selfs hul rûe draai op die Christusfiguur om eerder hulde te bring aan die mensgemaakte en wêreldse monument. Hierdie onmiskenbare ontkenning van die Christusfiguur se goddelike status dien as impetus wat *agon* (vergelyk Hoofstuk 3.2) as spelpatroon aktiveer. Hiervolgens word vertolkers gekonfronteer om standpunt in te neem oor die godsdienstige norme en waardes rondom die wêreldse monument wat ooglopend gehuldig word, teenoor die Christusfiguur wat skynbaar misken word. Hierteenoor word vertolkers egter desgelyks gekonfronteer om standpunt in te neem teenoor die proposisie van die fiktiewe waarheid dat die Christusfiguur afgesper is en dus onbereikbaar is teenoor die meer toeganklike, dog wêreldse monument. Vir diegene wat oor die nodige spelgereedheid beskik (vergelyk Hoofstuk 3.3) is dit egter moontlik om hierdie strydige norme en waardes wat teenoor mekaar afgespeel word te kan eien as die kunstenaar se doelbewuste motief om vertolkers se produktiewe deelname aan die spel te ontlok. Vertolkers word hiermee by wyse van *mimicry* as spelpatroon (vergelyk Hoofstuk 3.2) genoodsaak om die illusie van die Christusfiguur wat geïgnoreer word ten koste van die monument wat gehuldig word te aanvaar “asof” dit waar is, óf om hierdie fiktiewe proposisies van waarheid in die werk te ontbloot vir dit wat werklik waar is.

Die onopsigtelike uitbeelding van 'n muis wat regvoor die Christusfiguur geplaas is en wat 'n balanseertoertjie met 'n miniatuur fietse uitvoer op een van die tou-afsperrings wat die Christusfiguur omring, is in skrille kontras met die heilige en waardige uitbeelding van tradisionele Christusfigure. Deur die aanwending van *alea* as spelpatroon (vergelyk Hoofstuk 3.2) word die balanserende muis op die fiets digby die Christusfiguur nie alleen iets wat strydig is met vertolkers se verwagtinge oor tradisioneel-heilige uitbeeldings van Christus nie, maar sal sommige vertolkers hierdie soort uitbeelding selfs as godslasterlik interpreteer. Vir vertolkers wat beskik oor die nodige spelgereedheid (vergelyk 3.3) kan hierdie oënskynlik onvanpaste uitbeelding egter juis die stimulus wees wat as wegwyser dien dat die hipoteses aangaande waarheid (vergelyk Hoofstuk 3.4) wat hulle tot dusvêr rondom die Christusfiguur gevorm het, ongeldig was. Die plakkaat langsaan die Christusfiguur met die byskrif *I know what you want*, dien as verdere moontlike wegwyser dat vertolkers hul aanvanklike interpretasie van die heilige Christusfiguur moet onderwerp aan improvisasie en hersiening (vergelyk Hoofstuk 3.5). Vir diegene wat oor die nodige spelgereedheid beskik kan die byskrif *I know what you want* as wegwyser dien na die mens se valse mimesis-fabrikasie van 'n populêre God — 'n God wat weet wat die mensdom wil hê en klaarblyklik gereed is om aan hierdie wêreldse behoeftes te voorsien.

Figuur 2
P.W. Burger: *Die balk in jou eie oog*, olieverf op doek, 150 x 250 cm. 2009

4.2 *Die balk in jou eie oog*

Die mensdom is berug vir die kollektiewe en eiegeregtige siening van waarheid waarmee daar meermale 'n belaglike oordeel uitgespreek word oor diegene wat nie die "ware" norme en waardes van die gemeenskap uitleef nie. Die aard van hierdie eiewyse en verwronge wêreldse veroordeling dien as vertrekpunt vir die skildery getiteld *Die balk in jou eie oog* (figuur 3). In ooreenstemming met Heffernan (1995: 175-80) se argument dat die konteks van visuele kunswerke soms deur die titels daarvan bepaal word en 'n sleutel vir interpretasie bied (vergelyk Hoofstuk 2.3), dien die titel van hierdie werk as belangrike strategiese wenk om vertolkers se visueel-parate metaforiese interpretasie (vergelyk Hoofstuk 2.5) te ontlok. Die interieur van 'n kegelbaan waar 'n dekadente groep mense besig is met 'n fuifparty vervul 'n alledaags-herkenbare kontekstuele rol waarmee vertolkers se gedenoteerde interpretasie (vergelyk Hoofstuk 2.2) voortgebring word.

Binne die raamwerk van hierdie gedenoteerde beeldmateriaal word vertolkers uitgelok om 'n oordeel uit te spreek oor die skamel geklede vrouefigure links in die voorgrond, wat ten spyte van hul klaarblyklike gewigsprobleem onbeskaamd besig is om mekaar te voer. 'n Ewe swaarlywige

mansfiguur regs in die direkte voorgrond vergaap homself aan die twee vroue se verdorwe gedrag, terwyl die silhoeët van 'n staande figuur regs in die voorgrond uitgebeeld word waar hy ooglopend, soos van die ander partytjiegangers besig is om die reëls van die kegelbaan te verbreek wat op 'n kennisgewingbord tussen die TV skerms in die agtergrond aangebring is. 'n Staande vrouefiguur links in die voorgrond, wat haar skynbaar afsluit van die fuifparty, hou 'n oop sambreel vas wat waarskynlik deur bygelowige vertolkers as 'n soort profetiese leidraad van komende teëspoed geïnterpreteer kan word. Hierdie letterlik-gedenoteerde konteks van die fuifparty in die interieur van die kegelbaan word gekombineer met die oënskynlik-onvereenselwigbare uitbeelding van die Bybelse tema die *Vier ruiters van die Apokalips* soos wat dit in Openbaring 6 beskryf word. Die strydigheid van hierdie Bybelse tema met die gedenoteerde konteks van die fuifparty in die kegelbaan se interieur, asook die meersinnige betekenis (vergelyk Hoofstuk 2.1) wat in kombinasie met hierdie Bybelse tema voortgebring word, dien as wenk aan visueel-parate vertolkers (vergelyk Hoofstuk 2.5) om verdere betekenis te konnoteer.

Hiervolgens word vertolkers genoodsaak om die letterlik-gedenoteerde betekeniskategorie van die omgewing en aktiwiteite by die kegelbaan te versoen met die oënskynlike onversoenbare figuurlik-gekonnoteerde betekeniskategorie van die *Vier ruiters van die Apokalips.* Na aanleiding van hierdie berekende kategorieverwarring (vergelyk Hoofstuk 2.4) moet vertolkers dus metaforiese sin maak van 'n vergelyking wat tussen die onvergelykbare betekeniskategorieë van die aktiwiteite by 'n kegelbaan en dié van die *Vier ruiters van die Apokalips* bewerkstellig word. Sodoende kan visueel-parate vertolkers betrokke raak by gissing oor die moontlike betekenisse wat deur middel van metaforiese verdraaiing (vergelyk Hoofstuk 2.4) ingevoer word. Deur betekeniskonnotasies soos verdoemenis, die omtuimeling van die mens se wêreldse bestaan, of die wêreld wat tot 'n val gebring word wanneer mense dit omboul, is dit vir visueel-parate vertolkers moontlik om ingeligte gissings te maak oor die skildery se moontlike metaforiese betekenisse. Die vier TV toetspatrone wat op die groot televisieskerms in die agtergrond van die skildery vertoon word, word net soos die *Vier ruiters van die Apokalips* uitgebeeld binne 'n konteks wat strydig is met die betekeniskategorie van die omgewing en aktiwiteite by 'n kegelbaan en dien vir vertolkers as wenk om verdere konnotasies van moontlike betekenis. Die kegelbaan se elektroniese telborde wat vervang word met dié van 'n TV-toetspatroon dien vir vertolkers as wenk om verdere betekeniskonnotasies te oorweeg soos uittoetsing, iets wat op die proef gestel word, of iets wat beoordeel word, en kan dit in samehang met die *Vier ruiters van die Apokalips* verbind word met die uittoetsing of beoordeling van die mens se wêreldse bestaan.

Vertolkers word enersyds binne die gedenoteerde konteks verlok om die fuifparty vanuit 'n wêreldse persepsie van waarheid te veroordeel, maar word andersyds gekonfronteer met die bonatuurlike verskyning van die *Vier ruiters van die Apokalips* wat binne die gekonnoteerde konteks die oordeel

vanuit 'n goddelike en alwetende visie van waarheid volvoer. Wanneer hierdie kontras tussen die mens se eng wêreldse oordeel van waarheid teenoor die goddelike oordeel en visie van waarheid opgeweeg word, dien dit vir vertolkers as influistering om oor die titel van die skildery te besin met die besef dat die waarheidspersepsie waarmee hul andere veroordeel uiteindelik aan goddelike oordeel onderwerp gaan word.

Figuur 3

P.W. Burger: ***Liggelowige huldiging van die hoogwaardigheidsbekleër,*** **olieverf op doek,**

170 x 120 cm. 2009

4.3 *Liggelowige huldiging van die hoogwaardigheidsbekleër*

By aanskouing en ervaring van die samelewing se obsessie met selfverheerliking word daar in hierdie skildery verwys na self-aanbidding as die basis van moderne afgodery. Die titel *Liggelowige huldiging van die hoogwaardigheidsbekleër* (figuur 3) sinspeel op die eiewaan van die figuur wat deur 'n feestelike optog verheerlik word om sy oppergesag op dramatiese wyse te demonstreer. In die werk word verskeie groeperings figure uitgebeeld waar hulle die verrigtinge bywoon, soos die staande figure in die linker voorgrond, asook word knielende figure uitgebeeld met hul hande in die lug as lofprysing vir die belangrike figuur se aankomende optog.

In plaas daarvan om die tradisionele reghoekige formaat van die skilderoppervlak volledig in hierdie skildery te behou, word hierdie formaat by die boonste derde van die skildery onderbreek en word die bokant van die werk op sigself uit die fatsoen van 'n triomfboog se pediment saamgestel. Hiervolgens word 'n interaksie geskep tussen die illusionistiese ruimte wat deur die geskilderde pediment self in beslag geneem word en die werklike of fisiese ruimte wat deur die pediment omring word, sodat dit die illusie by vertolkers skep asof die geskilderde toneel as 'n soort mimetiese dekorstel funksioneer wat by teateropvoerings gebruik word. Op hierdie manier dui die dekoragtige verwerking van die skildery op die kunstenaar se rigtinggewende *principles of generation* (vergelyk Hoofstuk 3.3) wat as wegwyser dien van die proposisie dat die tempel, asook die gebeure wat daarin plaasvind as fiktiewe waarhede geag moet word.

In ooreenstemming met die karakter van spel verwys hierdie asof-werklikheid van 'n feestelike samekoms tot eer en verheerliking van die belangrike figuur na 'n fiktiewe, selfstandige wêreld (vergelyk Hoofstuk 3.1). Hoewel daar in die werk op 'n religieuse verband gesinspeel word deur die uitbeelding van kerklike nonne, word hierdie verband omskep in 'n vervreemde werklikheid, oftewel 'n *defamiliarised reality* (vergelyk Hoofstuk 3.1) deur die opponerende heidense uitbeeldings van kupido's en standbeelde van die Griekse godinne, asook die *unicorn* op die pediment van die gebou. Hierdie omskepping word bewerkstellig deur die manier waarop die inhuldigingseremonie buite tradisionele verband uitgebeeld word asof dit in 'n bouvallige heidense tempel plaasvind. In hierdie opsig dien die feesviering beide as bevestiging van die geïdealiseerde figuur se belangrike status, maar ook as ontkenning daarvan aangesien vertolkers verhinder word om aansluiting te vind by hul konvensioneel-gedrewe interpretasie van sulke seremonies. Deur die aanwending van die spelpatroon *alea* (vergelyk Hoofstuk 3.2) word die vertolker se voorspelbare verwagting oor die seremonie verydel om hierdie fiktiewe proposisie van waarheid te ontbloot vir dit wat werklik waar is, naamlik dat die verrigtinge eerder die figuur se obsessiewe selfverheerliking demonstreer.

Die figuur se geïdealiseerde status word in die werk gesinspeel as 'n fiktiewe proposisie en dien as voorlopige vertrekpunt wat die vertolkers se produktiewe deelname aan die spel ontlok. Die fiktiewe

proposisie van die figuur se oordrewe verering waar hy op die skouers van die manlike naakfigure op die rooi tapyt rondgedra word, word ondermyn deur die vervalle en dekadente omgewing waarin die gebeure uitgebeeld word, aangesien die spelpatroon *agon* (vergelyk Hoofstuk 3.2) aangewend word as 'n doelbewuste ontkenning van die figuur se aansien. Vervolgens dien die kunstenaar se doelbewuste uitbeelding van die hand wat teen die muur skryf, wat binne Bybelse verband (in Daniël 5:5**)** beskryf word, vir vertolkers as wegwyser (vergelyk Hoofstuk 3.3) tot veroordeling van die figuur se wêreldse verheerliking en word analogies aan die val van die Babiloniese koning, Belsasar verbind. In hierdie opsig word die vertolker verlok om standpunt in te neem teenoor die oppervlakkige waardes van die figuur se wêreldse verheerliking.

Die kerklike nonne regs in die voorgrond wat spottend in die rigting van die vertolker kyk, blyk om die oppervlakkige norme en waardes van die wêreldse verheerliking te steun wat in samehang met die oorwegend heidense tema uitgebeeld word. Deur middel van hierdie vermenging van Christelike en heidense voorstelling word *agon* as spelpatroon (vergelyk Hoofstuk 3.2) geaktiveer en word vertolkers verlok om standpunt in te neem oor die norme en waardes wat gepaard gaan met hierdie wêreldse verheerliking van die inhuldigingseremonie. Vertolkers word egter andersins tegelyk geprovokeer om 'n oordeel te vel oor die skrif teen die muur wat as goddelike teregwysing die wêreldse norme en waardes oor die verheerliking van die inhuldigingseremonie weerspreek. Hiervolgens word vertolkers deur middel van *mimicry* as spelpatroon (vergelyk Hoofstuk 3.2) genoodsaak om óf die illusie rondom die wêreldse verheerliking van die inhuldigingseremonie as waar te aanvaar óf hierdie fiktiewe proposisie van waarheid in die werk te ontbloot vir wat dit werklik is.

In die agtergrond van die werk word aasvoëls deur die ruïne van die tempel se dak uitgebeeld as wegwysers aan vertolkers wat beskik oor die nodige spelgereedheid (vergelyk Hoofstuk 3.3) tot moontlike betekenisse. Hierdie aannames bied 'n raamwerk waarbinne vele hipoteses (vergelyk Hoofstuk 3.4) oor die belangrike figuur se geïdealiseerde status beproef kan word as oordrewe en liggelowige verering asook heidense afgodery wat dienoorkomstig deur die skrif teen die muur waarskuwing as onvanpaste wêreldse verheerliking veroordeel word. Die skrif teen die muur asook die aasvoëls se teenwoordigheid tydens die inhuldigingseremonie dien as moontlike wegwysers waarmee vertolkers hul aanvanklike interpretasie aan improvisasie en hersiening (vergelyk 3.5) kan onderwerp. Deelnemers aan die spel word hiervolgens gekonfronteer met hulle hipoteses aangaande gevestigde standpunte en hul selfgesentreerde waarheidspersepsies en word sodoende genoodsaak om die gepastheid daarvan te beproef op grond van kritiese besinning. Die alternatiewe en onontginde persepsies waarmee vertolkers dus uiteenlopende hipoteses beproef, skep nuwe wendings van moontlike waarheid om sodoende nuwe maniere van bestaan in die wêreld te ontdek.

Figuur 4

P.W. Burger: *Die verskuilde agenda se skuilplek*, olieverf op doek, 150 x 250 cm. 2010

4.4 ***Die verskuilde agenda se skuilplek***

Dis opvallend hoe mense in ’n gesagsposisie nie alleen die regte van hulle kollegas onderdruk nie, maar meermale die intelligensie van hulle ondergeskiktes sodanig onderkskat dat hulle skynbaar salig onbewus is van hoe opsigtelik hul verskuilde agenda in werklikheid is. Flikflooiers in die korporatiewe wêreld wat geleer het hoe om meneer te paai vir sy visioenêre besluite en wat dit tot ’n fyn kuns vervolmaak het om te skaterlag vir sy flou grappe, bekragtig die baas se ydele geloof in homself as joviale en vooruitstrewende leier. Andere wat van beter weet het ’n verskuilde agenda van hul eie waarmee hulle die baas manipuleer om ’n besluit te neem soos wat dit vir hulle pas en ondersteun dan heelhartig hul baas se “onfeilbare” oordeel. Hierdie agtergrond het gedien as vertrekpunt vir die skildery getiteld *Die verskuilde agenda se skuilplek* (figuur 4).

Die somber interieur van ’n vergadersaal met die gebruiklike portrette van vorige raadsvoorsitters teen die muur, ’n projektorskerm links in die agtergrond en die vergadertafel wat sentraal in die komposisie geplaas is, bied vir vertolkers ’n bekende omgewing waarmee die eksplisiete tematiese konteks (vergelyk Hoofstuk 2.3) van hierdie toneel gedenoteer word. Die aanwending van hierdie beeldmateriaal om aansluiting te vind by vertolkers se alledaagse lewenswêreld en hulle gemeenplasige gedenoteerde belewenis van vergaderings, word verder aangevul deur die plasing van

die voorsitter aan die koppenent van die vergadertafel, asook amptenare wat regs in die middelgrond by die vergadersaal se ingang sigbaar is. Vertolkers word gekonfronteer om die winkelpoppe wat as die voorsitter se ondergeskiktes aan weerskante van die vergadertafel geplaas is óf as letterlike gegewes te denoteer óf om hierdie poppe metafories te konnoteer as iets wat onvereenselwigbaar is met die konteks van die beeldkonfigurasie as geheel (vergelyk Hoofstukke 2.2 en 2.3). Hierdie oorkruising van kategorieë waar die winkelpoppe die rol van menslike lede van die vergadering vervul, dien vir visuee parate vertolkers as wenk (vergelyk Hoofstuk 2.5) dat die poppe se metaforiese betekenis gekonnoteer moet word om só metafories sin te kan maak van die doelbewuste kategorie-verwarring (vergelyk Hoofstuk 2.4) wat in die skildery geïmplementeer is. Hiervolgens word vertolkers genoodsaak om veelvuldige gissings te maak oor die meersinnige betekenis (vergelyk Hoofstuk 2.1) wat deur hierdie kategorie-verwarring bewerkstellig word. Sodoende word die bekende konteks waarbinne die herkenbare betekenis van ’n konvensionele vergadering gedenoteer word tot niet gemaak. Deur middel van hierdie metaforiese verdraaiing (vergelyk Hoofstuk 2.4) vorm die winkelpoppe as “lede” van die vergadering die logiese opposisie of weerspreking van menslike lede van ’n vergadering en dien dit as grondslag vir die metaforiese uiting waarmee die skildery tegelyk van ’n meer kragtiger konteks voorsien word (vergelyk Hoofstuk 2.4).

Wanneer vertolkers verder die oënskynlik-onsinnige bababottels en speelgoedblokkies op die vergadertafel binne hierdie nuwe konteks as wenke kan herken, kan hulle ingeligte gissings (vergelyk Hoofstuk 2.5) maak oor konnotasies van sekondêre betekenisse soos byvoorbeeld naïewiteit, indiskresie, ontoerekenbaarheid en onvolwassenheid wat met die optrede van babas en kleuters geassosieer word. Desgelyks kan vertolkers die kettings om die winkelpoppe se nekke as wenke herken waarnee hul ingeligte gissings oor konnotasies van betekenis kan maak soos byvoorbeeld onvermoë, magteloosheid, reddeloosheid en ’n algemene gebrek aan vooruitsig wat met die outokratiese optrede van ’n leier verbind kan word. Beeldmateriaal soos die foto’s van die vergadering se voorsitter met sy kenmerkende donkerbril wat onder die rooi lig in die interieur van die vertrek hang, word uitgebeeld as analogies aan foto’s wat pas ontwikkel is en in ’n donkerkamer hang om droog te word. Wanneer hierdie uitbeeling van die voorsitter se portrette in samehang met die foto’s van vorige raadsvoorsitters teen die muur oorweeg word, word dit vir vertolkers moontlik om ingeligte gissings te maak oor konnotasies van betekenis soos dié van selfbeheptheid, verwaandheid en selfingenomenheid om in sy voorganngers se voetspore te volg. Vervolgens bring die koerantpapier-tafeldoek in samehang met die rotte wat in die voorgrond op die tafel op soek is na krieseltjies kos uit die borde, konnotasies voort soos dié van verdorwenheid, verval en dekadensie. Wanneer opeenvolgende konnotasies binne die raamwerk van Beardsley (1962: 302) se *possible range of connotations* (vergelyk Hoofstuk 2.2) met die omvang van die skildery se betekenis as geheel, asook met die titel daarvan in verband gebring word, word dit moontlik om nuwe waarhede rondom verskuilde agendas te openbaar wat tot nog toe vir die vertolker verskuil was.

Figuur 5

P.W. Burger: *Die ongehoorsame trotsaards*, Gemengde media op doek, 1000 x 1500 mm. 2007

Figuur 6

P.W. Burger: *Die verleiding van Eva*, Olieverf op doek, 1000 x 1500 mm. 2008

Figuur 7

P.W. Burger: *Die reis van 'n beskroomde egoïs*, Olieverf op doek, 1000 x 1500 mm. 2007

Figuur 8

P.W. Burger: ***Die val van Babel*****, Olieverf op doek, 1000 x 1500 mm. 2007**

Figuur 9

P.W. Burger: *Skynvromige presensie*, Olieverf op doek, 1000 x 1500 mm. 2007

4.5 Gevolgtrekking

Die voorneme met die praktiese komponent, wat voorgelê is ter gedeeltelike vervulling van die vereistes van hierdie studie, was om deur 'n aantal ontledings van skilderye die navorsingsresultate te illustreer. Die teoretiese skema (vergelyk Afbeelding 1) wat in hierdie studie geïmplementeer is dien as kreatiewe diskoers. Die noodsaaklikheid om die subtiele nuanses van betekenis, wat meersinnig figureer deur metaforiese beelding (vergelyk Hoofstuk 2) en deur die werking van spel (vergelyk Hoofstuk 3) figureer as toonbeeld van kreatiewe samespel dien sodoende as die impetus wat individuele ervaring en waarheidsbesef verdiep. Dit beklemtoon ook die dringende behoefte wat estetiese betrokkenheid in die kunste verskaf om sodoende interaktiewe hermeneutiese relasie tussen die kunstenaar en vertolkers, die kunswerk en die wêreld, relatief tot mekaar te ontleed.

Vervolgens word geredeneer dat meerduidige interpretasie van waarheid nie ten volle gerekonstrueer word nie en ook dus nie beperk kan word tot 'n enkele, "korrekte" objektiewe interpretasie nie. Kunswerke as estetiese produkte word vervolgens direk of indirek gekoppel aan die wêreld, wat materiële belewenisse insluit (Berleant 1970: 50-54). Die kunswerk dien dus as 'n stimulus vir estetiese interaksie, en vereis van die vertolker om lewe daaraan te gee, en word gebruik in die "ontsyfering" van begrip in kunswerke. Die manier waarop kunswerke aanspraak maak op interaktiewe belewenis deur die wyse waarop dit provokasie ontlok, noop die mens om kultuur-geldige, konvensionele beskouings van waarheid in heroorweging te neem en dui op 'n holistiese model van die kunste (Berleant 1991: 18). Die mens se vermoë om selfgesentreerde beskouings te herkonstrueer ontsluit byvoorbeeld vooroordele en valse wêreldbeskouings wat huigelagtige waarheid ontbloot. Die alternatiewe en onontginde persepsies waarmee vertolkers uiteenlopende hipoteses van waarheid beproef, skep nuwe wendings van moontlike waarheid om sodoende nuwe maniere van bestaan in die wêreld te ontdek.

BRONNELYS

ABRAMS, M.H.

1971. *The mirror and the lamp*: *Romanic theory and the critical tradition.* London: Oxford University Press.

ADORNO, T.W.

1970. *Ästhetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.

1997. *Aesthetic theory.* (R. Hullot-Kentor, Trans.). Londen: Athlone.

ARISTOTLE

1954. *Rhetoric* (W.R. Roberts, Trans.). New York: Modern Library. (Original work published 350 BC).

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

1994. *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis.* Amsterdam: Amsterdam UP.

BAL, M. & BRYSON, N.

1991. *Semiotics and art history*, Vol. 73(2): 174-208.

BARTHES, R.

1977. *Image-music-text*. London: Fontana.

1986. *The rustle of language*. Oxford: Blackwell.

BEARDSLEY, M.C.

1958. *Aesthetics.* New York: Harcourt, Brace and World.

1962. The metaphorical twist. *Philosophy and phenomenological research*, XXII(3): 293-307.

BENAMOU, M. & CARAMELLO, C. (eds.)

1977. *Performance in postmodern culture*. Madison: University of Wisconsin Coda Press. (Theories of contemporary culture; 1).

BERLEANT, A.

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

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

BLACK, M.

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

BRYSON, N.

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

1988. *The gaze in the expanded field*. Foster, H. (ed.) Seattle: Bay Press. pp. 87–114.

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

CAILLOIS, R.

1961. *Man, play and games*. (M. Barash, Trans). Glencoe: The Free Press of Glencoe.

CASEY, E.S.

1976. *Imagining: A phenomenological study*. London: Indiana University Press.

CLOETE, T.T. (red.)

1991. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

CROTTY, M.

1998. *The foundations of social research: meaning and perspective in the research process*. London: Sage.

CROWTHER, P.

1993. *The language of twentieth century art*. London: Yale University Press.

CULLER, J.

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

DE BEER, C.S.

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

DE KNIJFF, H.W.

1980. *Sleutel en slot*. Kampen: Kok, 104-111, 137-145.

DEWEY, J.

1958. *Art as experience*. New York: Putnam.

ECO, U.

1979. *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press.

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

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

FERNÁNDEZ-ARMESTO, F.

1998. *Truth – A history and a guide for the perplexed*. London: Black Swan Books.

FEUILLERAT, A. (ed.)

1962. *The prose works of Sir Philip Sidney III*. Cambridge: Cambridge University Press.

FRONEMAN, S, Voster, J.A & Fourie, M.

2000. *Uitkomsgebaseerde onderwys in die lig van moderniteit en postmoderniteit*. Koers 65: 191-203.

GADAMER, H.G.

1975. *Truth and method*. New York: Seabury Press.

1986. *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

1990. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: JCB Mohr.

2002. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.

GILBERT, K.E. & KUHN, H.

1954. *A history of esthetics.* Connecticut: Greenwood Press Publishers.

GILMOUR, J

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

GOETZ, R.

1980. The passion of Picasso. *Christian Century*. October 1, pp. 906-909.

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

HALLWARD, P.
2003. *Badiou: a subject to truth.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

HEFFERNAN, J.A.W.
1985. Resemblance, signification and metaphor in the visual arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(2).

HINMAN, L.
1982. Nietzsche, metaphor and truth. *Philosophy and phenemenological research*, Vol. XLIII: 2: 183-4.

HUIZINGA, J.
1949. *Homo ludens*: *A study of the play element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul.

ISER, W.
1972. The reading process. A phenomenological approach. *New Literary History.*3(2): 279-299.
1989. *Prospecting. From reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
1990. Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions, *New Literary History*, 21(4): 939-55.

JAUß, H.R.
1982. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

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

JüNGEL, E.
1980. The language of faith. *Journal of Indian Philosophy,* Vol. 8

KANT, I.
1964. *Critique of pure reason*. (N. Smith, Trans) London: Oxford: University Press.

KEARNEY, R.
1988. *The wake of the imagination: Ideas of creativity in Western culture*. London: Hutchinson.
1991. *Poetics of imagining from Husserl to Lyotard*: London: Harper Collins Academic.

KRISTELLER, P.O.
1951/52. The modern system of the arts. A study in the history of aesthetics. *Journal of the History of Ideas*, (12) 496-527 & (13)17-46.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M.
1980. *Metaphors we live by. Chicago*: University of Chicago Press.

MEYER, C.
2001. *Die rol van pikturale metafore in die vestiging van surplusbetekenis in die skilderkuns*. Ongepubliseerde B.Tech. dissertasie. Bloemfontein: Sentrale Universiteit van Tegnologie, Vrystaat.

NADIN, M.

1984. On the meaning of the visual. Twelve theses regarding the visual and its interpretation. *Semiotica,* 52(3/4): 335-377.

PALMER, R.E.

1969. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University press.

1977. *Toward a postmodern hermeneutics of performance*. Benamou & Caramello (eds.). 1977: 19-32.

PREZIOSI, D

1989. *Rethinking art history: Meditations on a coy science.* New Haven: Yale University Press.

RAPP, U.

1984. Simulation and imagination. Spariosu (ed.) 1984: 141-166.

RICHARDS, I.A.

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

RICOEUR, P.

1972. *Cours sur l'herméneutique*. Louvain: Cours professé à l'Institut supérieur de Philosophie.

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

1978. Can there be a scientific concept of ideology? Bien (ed.) 1978: 74.

1979. The function of fiction in shaping reality. *Man and his World*, 12(2): 123-41 [Valdéz, M.J. (ed.) 1991: 117-36].

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

1991. *Narrative and interpretation.* London: Routledge.

ROTHENBERG, A.

1979. *The emerging goddess: The creative process in art, science and other fields*. Chicago: University of Chicago Press.

ROTHENBERG, J.

1977. New models, new visions: some notes toward a poetics of performance. Benamou & Caramello (eds.) 1977: 11-17.

SCHEFFLER, I.

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

SCHUTTE, J.H.G.

1993. *Gelykenismaking: mimesisteorieë oor fundamentele aspekte van illusionistiese skilderkuns*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

SHEPHERD, G.M.A. (ed.)

1965. *An apology for poetry*. London: Thomas Nelson and Sons.

SILVERMAN, H.J.

1994. *Textualities: between hermeneutics and deconstruction.* New York and London: Routledge.

SPARIOSU, M. (ed.)
1982. *Literature, mimesis and play. Esssays in literary theory*. Tübingen: Narr.
1984. *Mimesis in contemporary theory. An interdisciplinary approach. (1) The literary and philosophical debate*. Amsterdam: John Benjamin.

SPARSHOTT, F.E.
1970. *The structure of aesthetic*s. Toronto: University of Toronto Press.

SUMMERS, D.
1981. Conventions in the history of art. *New Literary History*, 13(1): 103-125.

SYLVESTER, D.
1975. *Francis Bacon interviewed by David Sylvester.* New York: Pantheon Books.

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

TATARKIEWICZ, W.
1980. *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. The Hague: Nijhoff.

THISELTON, A.C.
1980. The two horizons. New Testament hermeneutics and philosophical description with special reference to Heidegger, Bultmann, Gadamer, and Wittgenstein. *Westminster Theological Journal,* 43/1: 178-180.

TOMAN, R.
2000. *The art of the Italian Renaissance: architecture, sculpture, painting, drawing.* Cologne: Könemann

TURNER, J.
1996. *The dictionary of art*. New York: Macmillian Publishers.

VAN DEN BERG, D.J.
1994. *Struktuur, genesis en rigting van kuns: Grepe van 'n kunswetenskaplike metodologie.* Verslag van 'n projek in die RGN- ondersoek na navorsingsmetodologie.

VAN DER MERWE, W.L.
1990. *Metafoor: 'n filosofiese perspektief*. Bloemfontein: NG Sendingpers.

VATTIMO, G.
1997. *Beyond interpretation. The meaning of hermeneutics for philosophy.* Oxford: Blackwell.

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

WILLIG, C.
2001. *Introducing qualitative research in psychology. Adventures in theory and method.* Philadelphia: Open University Press.

WITTKOWER, R. & WITTKOWER, S.
1963. *Born under Saturn. The character and conduct of artists*. London: Weidenfeld & Nicolson.

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

OPSOMMING

Visuele kunswerke het die potensiaal om waarheid uit te beeld, maar word histories telkens bevraagteken aangesien die meersinnige betekenisse wat by wyse van kunswerke gekonnoteer word nie empiriese, objektiewe of absolute waarheidspersepsies voortbring nie. In hierdie opsig is dit belangrik om te besef dat visuele kunswerke nie veronderstel is om sodanige waarheidspersepsies voort te bring nie, maar eerder bestem is om waarheidspersepsies wat as absoluut beskou word te bevraagteken en om verskuilde waarheid wat deur die betekenis van die kunswerk gekonnoteer word te openbaar. Deur middel van hierdie navorsingsprojek word ’n teoretiese skema van estetiese interaksie (vergelyk Afbeelding 1) binne die visuele kunste aangewend om rekenskap te gee van die wyse hoe kunstenaars en vertolkers se deelgenootskap aan mekaar se begripshorison en hulle blootlegging van waarheid bemiddel word deur hul interaktiewe hermeneutiese relasie met die imaginêre wêreld van die kunswerk.

As alternatief teenoor moderne en postmoderne aannames van outonomiteit in die visuele kunste, fokus hierdie projek op ’n interaktiewe hermeneutiese relasie as uitgangspunt wat ’n geskikte alternatief bied waarvolgens interpretasies van waarheid blootgelê kan word. Die toepassing van bevindinge wat uit hierdie ondersoek voortgespruit het, is deur individuele kunswerke van die navorser ontleed om die werklikheid en denkbeelde aangaande waarheid sigbaar te maak. Resultate van hierdie navorsingsprojek bevestig dat vertolkers se produktiewe estetiese deelname die kritiese oorweging en blootlegging van onvoorsiene moontlike waarhede behels, asook die vermoë om met weinig gegewes te improviseer om sodoende hul gevestigde waarheidspersepsies te kan transformeer.

Buiten die belangrike invloed van hierdie studie op die visuele kunste, het dit in die breë ook ’n belangrike invloed op die veld van visuele kommunikasie. ’n Hermeneutiese benadering wat by hierdie studie betrek is en wat desgelyks ideologiekritiek inkorporeer, bied aan die mensdom uiteenlopende visuele standpunte, teenstrydighede en meersinnige alternatiewe waarhede om sodoende die ontwikkeling van selfbegrip op grond van die morele begrip vir die ander se standpunte moontlik te maak.

SUMMARY

Visual artworks have the potential to portray truth, but this tendency has historically been questioned because artworks tend to be ambiguous in nature and harbour surplus meanings. These surplus meanings implied in works of visual art cannot be verified empirically and do not represent objective and absolute truths. In this regard it is important to understand that visual artworks are not supposed to convey absolute truths but are rather destined to question absolute truths and reveal hidden meanings implied in the artwork. The aim of this project was to investigate and employ a hermeneutical theoretical model of aesthetic interaction (compare Afbeelding 1) in order to give an account of a method whereby the artist and the viewer's sharing of each other's horizon of understanding can be used as a factor in the revelation of truth.

As alternative to modern and post-modern assumptions of autonomy in the visual arts, this project focuses on an interactive hermeneutical relation as point of departure that offers an appropriate method of interpreting truth. The application of findings resulting from this application was analysed by means of individual artworks of the researcher to reveal the reality and ideas regarding truth. Results of this research project confirm that the productive aesthetical participation of viewers involves critical consideration and revelation of unforeseen possible truths, as well as the ability to improvise with scant data, enabling them to transform their established perceptions of truth.

Apart from the important influence of this study on visual arts, it also has an important influence on visual communication in the broader sense. A hermeneutical approach that was contained in this study and that also incorporates ideological criticism offers mankind diverse visual viewpoints, contradictions and many-faceted alternative truths to enable the development of self-understanding on the basis of moral understanding of the viewpoints of others.