

Oor die einders van die bladsy as konseptuele kuns

Author:

 Rita M.C. Swanepoel¹
Affiliation:
¹School of Communication Studies, North-West University, Potchefstroom, South Africa

Correspondence to:

Rita Swanepoel

Email:

rita.swanepoel@nwu.ac.za

Postal address:

Private Bag X6001, Potchefstroom 2520, South Africa

Dates:

Received: 24 Aug. 2011

Accepted: 09 Nov. 2012

Published: 13 Nov. 2012

How to cite this article:

 Swanepoel, R.M.C., 2012, 'Oor die einders van die bladsy as konseptuele kuns', *Literator* 33(1), Art. #31, 8 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v33i1.31>
Note:

This article was written as part of, and functions within the scope of a larger research project entitled *Transgressions and boundaries of the page: A transdisciplinary exploration of a practice-based research project by means of the artist's book* conducted by the subject groups Graphic Design, Creative Writing and Art History at the Potchefstroom Campus of the North-West University, South Africa.

 Project web page: www.bookboek.co.za

© 2012. The Authors.
Licensee: AOSIS
OpenJournals. This work is licensed under the Creative Commons Attribution License.

Hierdie artikel bied 'n filosofies-besinnende oorsig oor konseptuele kuns. Ek argumenteer dat, soos wat die projek *Oor die einders van die bladsy* die grense van boekwees oorskry en konseptueel uitbrei, dit in geheel 'n konseptuele en taalgebaseerde kunsinstallasie is wat verskeie komponente, naamlik kunstenaarsboeke, bestaan. Hierdie saamgestelde konseptuele kunsinstallasie daag vanweë die interdisiplinêre aard daarvan, die grense van konseptuele kuns uit. Hierdie projek en uitstallings bevestig dat kunstenaarsboeke 'n ideale medium is om kunstenaars uit verskillende dissiplines by die spel met en ontdekking van die moontlikhede van die boek te betrek. Die projek kan in die geheel as konseptuele kuns getipeer word omdat die konsep *boek* herdink, herskep en oor gefilosofeer word.

Transgressions and boundaries of the page as conceptual art. This article offers a philosophical overview of conceptual art. I argue that, since the project *Transgressions and boundaries of the page* transgresses and conceptually extends the boundaries of the concept of the book, it can be viewed in its entirety as a language-based installation art, consisting of various components, viz. artists' books. Due to its interdisciplinary nature, this conceptual art installation challenges the boundaries of conceptual art. The project and exhibitions confirm that artists' books constitute an ideal medium to involve artists from divergent disciplines in the play with and discovery of the possibilities of the book. The project as a whole can be categorised as conceptual art, as it reconsiders, reinvents and theorises the concept *book*.

Inleiding

Die term *konseptuele kuns*¹ word in die visuele kunste dikwels gebruik as 'n sambreelterm vir 'n reeks onverwante kunsvorme wat nie binne die tradisionele kategorieë soos skilder, beeldhou en argitektuur inpas nie. Hassan en Oguibe (2001) verduidelik hierdie problematiek soos volg:

Conceptual art emerged in the last century from a long series of often unconnected and not altogether intentional acts and interventions in which artists elected or rejected certain forms or strategies in art making, and in the process revised received understanding of the nature and essence of art. (bl. 10; vgl. ook Richards 2002:35; Enwezor 2001:73)

Die status van konseptuele kuns is tans in die kunstewêreld, internasionaal én nasionaal, soos wat Richards (2002:35) en Osborne (2002:11) ook beklemtoon, vanselfsprekend. Dit blyk uit die onafhanklike kunstenaarsboeke wat deel vorm van die uitstalling *Oor die einders van die bladsy*. Gevolglik kan gestel word dat die hedendaagse praktyk van kunsbeoefening die begrip *kuns* oor die grense neem van wat tradisioneel vir kuns gestel of as kuns beskou is en dat tradisionele kuns-kategorieë in die postmoderne era juis deur onder andere kunstenaars se vryheid ten opsigte van die gebruik van intermedialiteit en intertekstualiteit gerelativeer word.

In die lig van die voorgaande toeligting bied hierdie artikel 'n filosofies-besinnende oorsig oor konseptuele kuns. Ek argumenteer dat, soos wat die projek *Oor die einders van die bladsy/Transgressions and boundaries of the page* die grense van boekwees oorskry en konseptueel uitbrei, dit in geheel beskou kan word as 'n konseptuele taalgebaseerde kunsinstallasie wat uit verskeie komponente, naamlik kunstenaarsboeke, bestaan. Meer nog, hierdie saamgestelde konseptuele kunsinstallasie daag bykomend, vanweë die interdisiplinêre aard daarvan, die grense van konseptuele kuns uit. Die manifes van die projek wat op die webblad (www.bookboek.co.za) beskikbaar is en besigtig is op 20 Julie 2011, bied immers die volgende toeligting:

Kunstenaarsboeke funksioneer buite die beperkinge van die uitgewersindustrie en is gebaseer op individuele kunstenaarsvisie, konseptualisering en uitvoering. Dit is dus die ideale medium om kunstenaars uit verskillende dissiplines te betrek by die spel met en ontdekking van die moontlikhede van die boek. Ons voorsien 'n groot verskeidenheid interessante kunstenaarsboeke wat lesers sal uitnooi om die boek as artefak op 'n kreatiewe manier te herontdek.

1. Die filosofies-teoretiese begroning van konseptuele kuns in hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte in die vierde hoofstuk van my PhD-proefskrif (Swanepoel 2011).

Die manifes stel met ander woorde dat die kunstenaars wat aan die projek deelgeneem het, die geleentheid gekry het om hul artistieke interpretasies van hul onderskeie filosofiese idees oor die konsep *boek*, waarin taal uiteraard 'n belangrike rol speel, tot uitdrukking te bring.

Die verloop van die artikel is soos volg: eerstens word konseptuele kuns oor die algemeen aan die leser bekend gestel. Tweedens word die kunstfilosofiese begrip van die konsep konseptuele kuns onder die loep geneem, waarna kortliks op verskeie manifestasies van konseptuele kuns, sowel internasionaal as binne die Suid-Afrikaanse konteks, gefokus word. Hierna kom die interpretasie van enkele kunstenaarsboeke uit die uitstalling *Oor die einders van die bladsy* aan die beurt. Laasgenoemde word aan die hand van die kunstfilosofiese begrip van konseptuele kuns gedoen.

In samehang hiermee word Godfrey (1999) se identifisering van vier algemene 'toestande' of voorwaardes vir die skep van konseptuele kuns, waarmee Richards (2002:35) akkoord gaan, in berekening gebring. Godfrey (1999) se vier voorwaardes vir die skep van konseptuele kuns is die volgende:

... (i) the prevalence of the readymade, (ii) a critical strategy of contextual insurgence and intervention; (iii) extensive and intensive 'documentation' of processes, performances and events; and (iv) a strong link to language, words and various scripto-visual forms. (bl. 424)

Algemene opmerkings oor konseptuele kuns

Twee belangrike kenmerke van konseptuele kuns wat vir hierdie artikel van belang is, is die verwantskap tussen taal en konseptuele kuns, soos uitgewys deur Chilvers (1999:101), Osborne (2002:11, 18), Richards (2002:34, 35), Godfrey (1999) en Hassan en Oguibe (2001). Osborne (2002:11) stel dat hierdie verwantskap, wat die nouste met die begrip *konseptuele kuns* in verband gebring word, aan die invloed van die vroeëre Britse *Art and Language Movement* (1968) se teoretiese ondersoek van hierdie verwantskap op kunstenaars toegeskryf kan word (vgl. Arnason & Mansfield 2010:588; Godfrey 1999:424; Hassan & Oguibe 2001:11; Macadam 1995:125).

Die tweede kenmerkende eienskap van konseptuele kuns is dat die kritiese skryfkuns van konseptuele kunstenaars in die meeste gevalle 'n integrale deel van hulle kuns vorm. Daarom is dit belangrik om in ag te neem dat die filosofiese geskifte asook kunstenaarsmanifeste deur konseptuele kunstenaars net so deel van die geskiedenis van kuns vorm as hulle werke. (Voorbeelde hiervan uit die literatuur is onder andere LeWitt [1967, 1969] asook Kosuth [1999b:342] se opmerkings dat hulle die of hulle eie geskifte oor kuns as deel van hulle rol as kunstenaars beskou en in dieselfde mate belangrik ag as kuns.)

In 'n poging om konseptuele kuns se diversiteit en eklektiese manifestasies te verduidelik, onderskei Osborne (2002) agt 'tipes' of 'kategorieë' konseptuele kuns na aanleiding van die verskillende 'soorte' of tipes kunsuitinge wat onder die

sambreel konseptuele kuns ingedeel kan word. Hy wys voorts daarop dat individuele konseptuele kunstenaars nie net in een bepaalde fase of 'kategorie' ingedeel hoef te word nie, maar dat hul kunsuitinge onder een of meer tipes kan tuishoort, wat juis op die absolute vloeibaarheid van grense in die kontemporêre kunswêreld dui. Kortliks kom sy agt 'kategorieë' op die volgende neer (kyk na Osborne 2002:11; vgl. Swanepoel 2011:204–206):

- Die eerste pogings tot manifestasies van konseptuele kuns gedurende die 1950s en 1960s noem hy as 'eerste kategorie' die *prehistoriese fase van konseptuele kuns*.
- Die eerste werklike manifestasies van konseptuele kuns val onder sy 'tweede kategorie' wat hy as die dokumentasie deur middel van video's van *performance art*² omskryf.
- Die 'derde kategorie' noem hy *proses-, reeks- en sisteemkuns* (vir die Afrikaanse vertaling van konsepte, kyk na Swanepoel [2003:35]).
- Die 'vierde kategorie' noem Osborne konseptuele *woord- en tekenkuns* wat volgens hom betrekking het op linguïstiese tekens en gevolglik nie as die woord *teken* in werkwoordvorm beskou moet word nie. In konseptuele *woord- en tekenkuns* kom die kunsobjek in terme van taalvoorstellings tot vergestaltung.
- 'Kategorieë vyf tot agt' se gemeenskaplike raakpunt is hulle *verwerping* van gevestigde opvattinge rakende die outonomie van die kunswerk.
- Die 'vyfde kategorie' bevat *toeëiening [appropriation art], intervensie- en simulacra-werke* en bestaan hoofsaaklik buite tradisionele kunsgalerye.
- Die 'sesde kategorie' sentreer rondom *politiek en ideologie*, aangesien hierdie werke tipies 'n politieke konseptuele inhoud of sosio-politieke kommentaar uitbeeld.
- 'Kategorie sewe' sluit *institusionele kritiek* in wat sentreer rondom die magsinvloed van tradisionele kunsruimtes [*galerye en museums*] op kunstenaars.
- Osborne noem sy 'agste' kategorie *neo- of postkonseptuele kuns* en volgens hom bestaan hierdie kategorie uit groot installasiekunswerke.

Die kunstfilosofiese begrip van die konsep konseptuele kuns

Vanweë konseptuele kuns se beklemtoning van die konsep of idee wat tot kunsuitinge of artefakte aanleiding gegee het, is in die sestigerjare van die vorige eeu geargumenteer dat die sogenaamde kunswerk as 'n fisiese objek van kontemplasie (vgl. Wolterstorff 1996:24) van mindere belang is. Levin (1985:3) verduidelik heel gevat dat '*Conceptualism came out of the closet and art became documentation*', terwyl Sporre (1990) die kern van konseptuele kuns soos volg omskryf:

... It [*conceptual art*] insists that only the imagination, not the artwork, is art. The creative process needs only be documented by some incidental means such as verbal description or a simple object like a chair. (bl. 454)

2. *Performance art* moenie verwar word met die opvoer van dramas waarby daar draaiboek betrokke is en aktrises of akteurs wat hulle rolle inoefen nie. *Performance art* in die visuele kunste maak dikwels meer staat op improvisasies waarby [gewoonlik] net een kunstenaar betrokke is en wat normaalweg in kunsgalerye en -museums aangebied word. Ter wille van hierdie onderskeid word die konsep *performance art* in die visuele kunste nie in Afrikaans vertaal nie.

Osborne (2002:18) argumenteer op sy beurt dat die wegbeweeg van die objektheid³ in konseptuele kuns die gevolg was van modernistiese neigings wat kuns op 'n minimalistiese wyse tot die suiwer essensie wou reduceer. Die wortels van konseptuele kuns moet met ander woorde gesoek word in die selfreflekerende soeke na die essensie, definisie en estetiese beskouing van kuns vanuit 'n Westerse perspektief wat nie tot die objektheid van kuns verbind is nie, maar tot die filosofiese beskouing en refleksies oor kuns as sodanig. Konseptuele kuns raak met ander woorde die hele kwessie aan van wat kuns is. So 'n beskouing word ondersteun deur Mathews (2000:11) se standpunt dat konseptuele kuns die filosofiese mondigwording van die visuele kunste ingelei het. Gevolglik word die wortels van konseptuele kuns oor die algemeen na Dadaïsme (±1916–1922)⁴ teruggevoer, en spesifiek na die bydraes van Marcel Duchamp (1887–1968), soos wat Kosuth (1999a:164) se opmerking wys: '*All art after Duchamp is conceptual [in nature] because art only exists conceptually*' (vgl. ook Arnason & Mansfield 2010:587; Sheppard 1997:98).

Dada-kunstenaars het Westerse beskouing oor estetika en tradisionele en sosiale beskouings oor kuns, ook met betrekking tot die kunstenaar se oeuvre, uitgedaag. Dit was onder andere Duchamp se gebruik van *readymades*, reeds so vroeg as 1913, waarna in dié verband verwys word (vgl. Osborne 2002:13; Kosuth 1999a:164; Hassan & Oguibe 2001:10). Met die term *readymade* word alle gevonde objekte (dikwels ook reproduksies van kunswerke) bedoel wat kunstenaars op die een of ander wyse vanuit 'n utiliteits- of ander konteks na die kunskonteks herkontekstualiseer. Duchamp, die 'skepper' van die woord *readymades*, beskryf hierdie konsep soos volg: '*The word readymade thrust itself on me ... It seemed perfect for these things that weren't works of art, ... and to which no art terms applied*' [my kursivering] (vgl. Ades, Cox & Hopkins 1999:151; Cabanne 1971:47–48). Deur die gebruik van sy *readymades* het Duchamp hom van tradisionele Westerse beskouing ten opsigte van estetika gedistansieer. Sy uitspraak dat tradisionele kuns, soos skilder en beeldhou, slegs ter wille van die retina geskep word, met ander woorde ter wille van visuele kontemplasie⁵ (vgl. Ades *et al.* 1991:71; Cabanne 1971:43), het onder meer die weg vir konseptuele kuns gebaan. Na aanleiding van Duchamp se uitsprake som Alberro (in Lippard 1973; vgl. Hassan & Oguibe 2001:11) konseptuele kuns soos volg op:

The conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness towards definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution. (bl. xvii)

3. Ek het '*Objecthood*' uit Engels vertaal na *objektheid* in Afrikaans om na die kunswerk as 'n objek te verwys. In konseptuele kuns, met die klem op die *idee of konsep* wat tot die kunswerk aanleiding gegee het, is gepoog om die kunswerk se *objecthood (objektheid)* te dekonstrueer.

4. Dadaïsme (±1916–1918) het tydens die Eerste Wêreldoorlog byna gelyktydig in die neutrale Zürich en New York ontstaan en dadakunstenaars word gepas deur Atkins (1997:83) soos volg beskryf: '*The dada artists blamed society's supposedly rational forces of scientific and technological development for bringing European civilization to the brink of self-destruction. They responded with art that was the opposite of rational: simultaneously absurd and playful, confrontational and nihilistic, intuitive and emotive.*'

5. Duchamp praat van 'retinale kuns'.

Hierdie beskouing het sodanig onder kunstenaars posgevat dat daar van die *dematerialisering* van die kunsobjek gepraat is (vgl. Arnason & Mansfield 2010:587; Chandler & Lippard 1968:120). Dit beteken dat kuns se 'objektheid' (as skildery, beeldhouwerk) vir slegs 'n dokumentasie van die kunsgebeure of kunsproses plek moes maak en in sy uiterste vorm veel eerder net in die geheue van aanskouers van die gebeure of proses kon of moes voortbestaan. Hierin is myns insiens 'n onontkombare sirkelredenasië geleë, soos wat later in die artikel geargumenteer word.

Ons het dus hier met die oorskryding van tradisioneel gestelde kunsgrense te make. 'n Belangrike bykomende motivering hiervoor is kontemporêre kunstenaars se weiering en onwilligheid om in bepaalde kategorieëse hokkies en vakkies ingedeel te word as synde (slegs) 'n skilder en/of beeldhouer. Kunswerke word nie volgens vooraf bepaalde reëls gemaak nie en kan daarom nie op tradisionele wyses ingedeel en ontleed of in spesifieke kunsruintes geplaas word nie.

Spoedig is kunstenaars egter met die problematiek rondom die dematerialiseringskonsep, oftewel met die afstandsdoening van die kunswerk as objek, gekonfronteer. Richards (2002:36) maak die volgende opmerking in dié verband, '*... conceptual art is really a claim for not merely the presence but the primacy of "the idea"*'. Wat vir hierdie artikel van belang is, is die argument dat kuns nie werklik aan 'dinglikheid' of 'objektheid' kan ontsnap nie. Waarop my argument neerkom, is dat binne 'n klassisistiese en tradisionele paradigma daar algemeen aanvaar word dat die meeste kunswerke ter wille van estetiese kontemplasie geskep word. Aangesien estetiese kontemplasie 'n intellektuele sowel as 'n emosionele ervaring via sig is (vgl. Wolterstorff 1996:24), is die dematerialisering van die kunsobjek, om die minste te sê, verdag.

Richards (2002:36) wys tereg daarop dat konseptuele kuns se dematerialisering van die kunsobjek paradoksaal voorkom (tensy konseptuele kuns met die voortgesette negatiewe Dadaïstiese beskouing van anti-estetiek en antiretinaal verbind word). Dit blyk logies te wees dat, alhoewel dit denke is wat tot die idee van die kunswerk aanleiding gegee het, geen kommunikasie, kritiek of plesier uit 'n kunswerk geput of op aanspraak gemaak kan word indien daar nie 'n kunsobjek bestaan nie (vgl. verder Richards 2002:35) – hetsy as kunswerk wat in 'n sekere sin buite en onafhanklik bestaan van die denke wat dit gekonsipieer het of as dokumentasie.

Die hele idee van die dematerialisering van die kunsobjek kom myns insiens gewoon neer op die genoemde onontkombare sirkelredenasië (kyk na my opmerking vroeër in dié artikel), want selfs die *idee* van 'n kunswerk impliseer die interaksie van intellektuele of bewussynsmatige inhoud met 'n medium of met een of ander artistieke materiaal in die wydste sin van die woord, selfs al is hierdie materiaal nie retinaal waarneembaar nie. So 'n sirkelredenasië kan, soos ek die saak beskou, slegs verbreek word indien kunstenaars in staat is om *aesthesis* heeltemal van kuns af weg te kan dink. Die volgende vraag is of so iets moontlik is, aangesien dit ons

(as kunstenaars en as aanskouers) laat met absolute leegtes en leemtes. So 'n 'speletjie' kan ook net een keer gespeel word, dan is die punt gemaak. Waarop so 'n sirkelredenasie in sy uiterste vorm dus neerkom, is dat, alhoewel dit 'n vernuftige en subtiele spel is of kan wees, die gevaar van toenemende selfreferensialiteit en esoterisme (wanneer dit in kuns uiteindelik net om kuns gaan) dreig en gevolglik lei tot 'n kuns wat weinig sosiale of enige ander relevansie het (vgl. Swanepoel 2003:142). In hierdie verband word aansluiting gevind by Duchamp (in Ades *et al.* 1999:71) se opmerking: *'We have created [art] in thinking about ourselves, about our own satisfaction. We created it for our sole and unique use; it's a little like masturbation.'*

So 'n sirkelredenasie soos hierbo aangedui, lei voorts tot 'n hele aantal vrae wat die aard en wese van kuns aantast, soos byvoorbeeld wanneer 'n artefak as 'n kunswerk beskou kan word en wie bepaal of die besluit neem dat 'n artefak 'n kunsobjek is al dan nie. Vervolgens word kortliks aan enkele toepaslike kunswêreldse bydraes aandag geskenk.

Kunswêreldse bydraes met betrekking tot konseptuele kuns

Die Brit R.G. Collingwood (1889–1943) sou as die eerste kunswêreldse bydraer van die konseptuele kuns beskou kon word. Hy het onafhanklik van Dadaïsme gewerk en volgehou dat die materiële gestaltegewing van die kunswerk glad nie vir die kunswerk as sodanig noodsaaklik is nie – die kunswerk is die *idee* van die kunswerk (vgl. Collingwood 1938; Eldridge 2006:72–74).

Wat betref die besluit of 'n artefak 'n kunswerk is al dan nie, hou Danto (1987) se aanvaarding van die mag wat kunswêreldse instellings het om artefakte as kunswerke te stempel, in dat die finale beslissing by die sogenaamde 'kundiges' berus. Hierdie kundiges sluit akademië, kurators, kunshistorici, kunsteoretici, galery-eienaars en (in sommige gevalle) kunstenaars self in. Wartenberg (2002:xiii) praat in hierdie verband van die sogenaamde *knowledgeable experts* (ingewyde kundiges) in die kunswêreld. (Kyk in hierdie verband verder na Warburton [2002:158] en ook Osborne [2002:11] se sogenaamde sewende kategorie waar kunstenaars in hulle representasies met hierdie saak worstel).

Dickie (1974; vgl. Warburton 2002:156–158), daarenteen, argumenteer weer in sy institusionele kunsteorie dat 'n artefak of objek, om as 'n kunswerk beskou te word, tot die bewerking van kunsbegrippe of kunsparadigmas, dit wil sê tot iets nie-tasbaars, gereduseer is. Volgens Dickie is kunstenaarsintensie betrokke, maar dit is moeilik om vas te stel of hierdie intensie noodwendig esteties is, want wat aangebied word, is dikwels juis die teenoorgestelde van wat in 'n 'klassieke' of klassisistiese kunsparadigma esteties aanvaarbaar is. Dit is die rede waarom uiteenlopende kunswêreldse instellings, soos byvoorbeeld Beethoven en Mozart se komposisies, John Cage se stilte van 4 minute en 33 sekondes, 'n hoop kartonbokse in die hoek van 'n galery opgestapel, Da Vinci se *Mona Lisa* en Shakespeare se *Macbeth* alles as kuns beskou word.

Beardsley (2002:239) argumenteer op sy beurt dat *'... an artwork is something produced with the intention of giving it the capacity to satisfy the aesthetic interest'*, terwyl Greenberg (1973:16) – in sy bewondering van Amerikaanse abstrakte ekspressioniste, in besonder die werk van Jackson Pollock – 'n bepaalde emosionele ervaring eis, naamlik dat 'n kunswerk hom moet ontroer. Dit is in hierdie verband dat Kant (2002:51–62) reeds in die negentiende eeu smaak as 'n belangrike kriterium vir kuns gestel het.

Dickie se institusionele kunsteorie waarna reeds verwys is, gee erkenning aan die anti-estetiese benadering van Dadaïsme in sy argument dat 'n kunswerk vir hom bloot die besluit is van die kunstenaar wat die objek (*readymade*) gevind of gemaak het (*desisionisme*). Al wat die kunstenaar met ander woorde moet doen, is om die gekose objek uit die normale, utilitêre konteks te de- of te herkontekstualiseer en dit in die sogenaamde estetiese konteks (kunsgalery of kunsmuseum) te integreer. In teenstelling tot Wartenberg se *'knowledgeable experts'* in die kunswêreld, kan enige persoon haar- of homself dus (volgens Dickie) as 'n lid van die kunswêreld beskou as sy of hy wil. So 'n persoon moet met ander woorde geen outoriteit op grond van studie of ervaring te hê of te verwerf nie.

Die probleem met Dickie se institusionele kunsteorie is egter dat die geskiedenis van hierdie tipe kuns, of benadering tot kuns, sy ontstaan juis *binne* die kunswêreld gehad het en dat die dematerialisering en herkontekstualisering van byvoorbeeld *readymades* net onder die *'knowledgeable experts'* van die kunswêreld kon plaasvind. Dit is eers nadat hierdie werke van, onder andere Duchamp self (soos sy *Fountain* [1917], 'n omgekeerde mansurinaal met die naam *R. Mutt* daarop aangebring) instellings van 'hoër' kuns geword het en in kunsgalerye of binne 'n kontekstuele kunswêreld uitgestal word, dat die kunsongeleterde publiek, as kritiek op hierdie willekeurigheid, self ook voorwerpe tot kuns 'herdoop' het – dit waarop Dickie se teorie in die kern neerkom.

Die belangrikste gevolg van Dickie se teorie is dat dit die kunswêreld baie 'vloeibaar', onstabiel en onvoorspelbaar en terselfdertyd ook baie vry gemaak het. Die dematerialisering van die kunsobjek en die gebruik van *readymades* deur die institusionele kunsteorie, verruim ironies genoeg met een groot gebaar die opvatting van artistieke materiaal. Sedert Duchamp en die Dadaïste kan kuns nou van of uit enigiets gemaak word en kan kuns in enigiets gesien word. Hierdie anargisme (anargisties, want daar is geen geldige en blywende kanon van kuns nie) van Dickie se institusionele kunsteorie het egter wel van kuns in die opkomende totalitêre samelewings van die eerste helfte van die twintigste eeu 'n ondermynende front gemaak. 'n Verdere ironie doen sigself voor: versetkunstenaars ontwikkel dikwels negatiewe kodes om ondermyning te kommunikeer, met ander woorde, hulle gaan doelbewus 'onesteties' te werk. Hierop word nie verder ingegaan nie, aangesien dit nie vir hierdie artikel van belang is nie.

Die relevansie van konseptuele kuns

Die Suid-Afrikaanse konseptuele kunstenaar Kendall Geers argumenteer in sy *Competition with History: Resistance and the Avant-garde* (1990) dat konseptuele kuns in die postmoderne paradigma 'n tipe neo-modernistiese weergawe van individuele 'style' in kuns is. Gevolglik beskou hy konseptuele kuns as *post-avantgardisties*. Hy (Geers 1990:43–36) motiveer sy argument deur te stel dat, op dieselfde wyse as wat Dadaïste en Futuriste die Westerse artistieke ideale in hul onderskeie negatiewe en positiewe reaksies op die Eerste Wêreldoorlog verwerp het, het postmoderne kunstenaars sedert ongeveer die 1960s (die algemene aanvangstydperk van konseptuele kuns) die basis vir hulle eie estetiese waardes begin bevraagteken op grond van die sosiale omstandighede waarin hulle hul bevind het (natuurlik ook binne 'n post- Tweede Wêreldoorlog-konteks). Geers se argument vestig die aandag op twee belangrike verwickelinge binne konseptuele kuns.

Die eerste verwikkeling is dat konseptuele kuns dikwels ingespan word as sosiaal-betrokke kuns, oftewel kuns wat op die status quo kommentaar lewer. In hierdie opsig praat Osborne (2002:11) in sy sogenaamde sesde kategorie van konseptuele kuns wat rondom *politiek en ideologie* sentreer, aangesien hierdie werke tipies 'n politieke konseptuele inhoud het of sosio-politieke kommentaar uitbeeld. Van Gorp (1984:9) omskryf binne die konteks van die letterkunde betrokke kuns as kuns wat '... *ten dienste wil staan van een bepaalde mens- en maatschappijvisie*'. Visuele kunstenaars wat Osborne in hierdie verband noem, sluit Lygia Clark, Martha Rosler, Judy Chicago, Joseph Beuys en Mary Kelly in. Binne die Suid-Afrikaanse konseptuele kunskonteks is dit veral Willem Boshoff, Jan van der Merwe, Bernie Searle en Kendall Geers wat hierdie tipe konseptuele kuns beoefen.

Die tweede belangrike verwikkeling wat met eersgenoemde saamhang, is 'n bevestiging dat daar 'n verandering ten opsigte van die sogenaamde dematerialisering-van-die-kunsobjek-benadering plaasgevind het – kuns neem nou meer die vorm van reuse-installasies in, eerder as 'n poging tot slegs dokumentasie deur foto's of video-opnames. Hierdie neiging neem in so 'n mate toe dat Osborne (2002:11) ook van *postkonseptuele installasies* praat.

Konseptuele kuns in die internasionale arena

Kyk 'n mens na die sosiale omstandighede in die laat 1960s in Europa en die Verenigde State van Amerika (VSA) waar konseptuele kuns sy oorsprong gehad het, dan blyk dit 'n tyd van politieke onrus en ontnugtering te wees. 'n Enkele voorbeeld is die studenteopstande in 1968 aan die Sorbonne wat oor die hele Europa en die VSA versprei het. Betogings is deur studente, arbeidersklasse en burgerregte-organisasies gehou teen regerings se ekonomiese, sosiale, militêre en politieke beleid. Die fokus punte van protes was onder meer die oorlog in Viëtnam, burgerregte vir Swart Amerikaners en sosiale regte en erkenning vir vroue. Die sluipmoorde in 1968 op sowel Martin Luther King Jnr. en Robert F. Kennedy

het tot 'n wanhopige gevoel bygedra (Arnason & Mansfield 2010:587; Snyman 1987:156–158).

Gebeure soos die val van die Berlynse muur (1989), die bombardering van die Twin Towers (2001) en die daaropvolgende invalle in Irak dui daarop dat ons nie in die nabye toekoms wêreldvrede sal ervaar nie, wat natuurlik 'n teelaarde vir nuwe konseptuele en sosiaal-betrokke kunsvorme skep. In hierdie verband hoef 'n mens maar net na die konseptuele installasies van kunstenaars soos Barbara Krueger, Jenny Holzer, Jeff Wall, Sherrie Levine, Louise Lawler, Judy Chicago, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Daniel Buren, Marcel Broodthaers en Hans Haacke te kyk om begrip daarvoor te hê dat die basis vir estetiese beskouings ná die Tweede Wêreldoorlog sodanig verander het dat opnuut na filosofiese beskouings oor kuns sedert die twintigste eeu gekyk moet word.

Die konseptuele kunsarena in Suid-Afrika sedert die 1960s

Wanneer na konseptuele kuns sedert die sestigerjare van die vorige eeu binne die Suid-Afrikaanse konteks as *sosiaal-betrokke* kuns verwys word, staan die historiese narratief van Suid-Afrika se strugle jeens apartheid voorop as 'n konteks wat ruim as inspirasiebron vir konseptuele kunstenaars bygedra het. Die aanvaarding van die *Freedom Charter* op 26 Junie 1955 te Kliptown, waarvan die aanvangsreëls soos volg lui, het 'n belangrike rol in kunstenaarsbesef ten opsigte van betrokke kuns gespeel:

... South Africa belongs to all who live in it, black and white, and no government can justly claim authority unless it is based on the will of the people ... the rights of the people shall be the same regardless of race, colour or sex. (vgl. Worden 1994:105–106; Marschall 2010:64)

Woorde uit tradisionele strydliedere (*struggle songs*) soos *The people shall govern* en *Black is beautiful* het slagspreuke vir Swart weerstand geword (vgl. Arnold 2005:332) en binnelandse konflik en vyandigheid teen die Wit regering het geleidelik in terreur- en onrusverwante aanvalle oorgegaan.

Wat sosiaal-betrokke kuns in Suid-Afrika betref, moet enersyds die invloed van sensuurwetgewing tydens apartheid en andersyds die kulturele isolasie waarin kunstenaars hulle bevind het, nie buite rekening gelaat word nie. Die oorgang na 'n demokratiese bestel in 1994 het egter 'n einde gebring aan internasionale sanksies en boikotte wat teen die land ingestel is in 'n poging om die voormalige regerende Nasionale Party van sy apartheidsbeleid te laat afsien (Reddy 2007:159). Vanweë hierdie boikotte was Suid-Afrikaanse kunstenaars gedurende die apartheidsera (1948–1994) in 'n ernstige mate geïsoleer.

Konseptuele kuns in 'n demokratiese Suid-Afrika

Sedert 1994 het sake op die kunsfront drasties verander toe internasionale kunsdeure vir konseptuele kunstenaars soos Michael Goldberg, Kendall Geers, Malcolm Payne, William Kentridge, Willem Boshoff, Berni Searle en vele ander oopgegaan het. Suid-Afrikaanse kunstenaars het deel van

die internasionale kunswêreld geword, soos blyk uit Suid-Afrikaanse kunstenaars se bydrae tot en insluiting in die Sao Paulo Biënnale in 1996, die sewende biënnale in Havana in 2000 en die 49ste biënnale in Venesië in 2001 met die tema *Authentic/Ex-centric: Africa in and out of Africa*. Suid-Afrika het in 1995 en 1997 onderskeidelik ook die geleentheid gehad om kunstebiënnales in Johannesburg aan te bied. Die eerste het die tema *Africus*, onder die banier *Volatile, Alliances and Decolonizing our Minds*, gehad en die tweede het as tema *Trade Routes* gehad (vgl. Marschall 2001).

Marschall (1999) wys voorts op drie uitstallings, een in Europa en twee in die VSA, waarheen Suid-Afrikaanse kunstenaars ná 1994 uitgenooi is. Die eerste was *Colours – 'n uitstalling van kontemporêre Suid-Afrikaners in Berlyn, Duitsland*, in 1996 en die ander uitstallings, albei in Atlanta, VSA, en ook in 1996, was *Simunye / We are one* in die Adelson-galery in New York en *Common and Uncommon Ground: South African Art to Atlanta*. Wat internasionale konseptuele kunsuitstallings betref waaraan ons kunstenaars kort daarna deelgeneem het, kan die uitstalling in die Queen's Museum of Art in New York in 1999, met die tema *Conceptualist Art: Points of Origin, 1950's-1980's*, asook die genoemde biënnale in Venesië vermeld word.

Wat konseptuele kuns in Suid-Afrika betref, maak Richards (2002) 'n belangrike opmerking wanneer hy stel dat:

my contention would be that in South Africa the political and material circumstances which conditioned art production have produced a kind of dialectic between craft and conceptualism, the manual and the mental, where the hand (and by implication, the body and materiality) was not simply rejected; where passion for conventional art media and the value of the hand and work interlace with a strong relationship to materiality, embodiment, language, consciousness of insurrection and dissent, an open attitude to found objects, and a preoccupation with documentation as a species of historical witnessing of ephemeral and traumatic events. (bl. 39)

Oor die einders van die bladsy as konseptuele kuns

Anders as wat oor die algemeen die geval is met kunsuitstallings, konseptuele kunsuitstallings ingesluit, fokus die uitstalling *Oor die einders van die bladsy* nie tematies op dieselfde onderwerp nie, maar is die fokus vir al die kunstenaars in hierdie projek konseptueel sowel as materiaalmatig van aard: Almal moet met boeke (as konsep én as materiaal) werk. Die gevolg hiervan is dat die kunsmanifestasies in *Oor die einders van die bladsy/Transgressions and boundaries of the page* tematies en konseptueel op 'n verrykende wyse uiteenlopend en eklekties van aard is. Die kunstenaars het hulle materiaal en konsep elk op 'n eie en unieke wyse verwerk en gekonseptualiseer.

Aangesien boeke die *basis-readymade* is waarmee kunstenaars omgegaan het, en Osborne sy kategorie wyd omskryf, sou hierdie projek vanuit Osborne se perspektief as konseptuele woord- en tekenkuns beskou kon word en onder die sogenaamde vierde kategorie resorteer. Die vier algemene

voorwaardes vir die skep van konseptuele kuns, soos gestel deur Godfrey (1999:424), is voorts teenwoordig en daarom geldig vir die kunstenaarsboeke in hierdie projek, naamlik (1) die algemene beskikbaarheid van boeke as *readymades* en wat die uitgangspunt van elke kunstenaar was; (2) kunstenaars se kritiese strategieë in hulle kontekstuele ondersoeke na die wese en aard van die konsep *boek*, terwyl grense ten opsigte van hierdie konsep terselfdertyd oorskry word, soos wat die titel van die uitstalling aandui; (3) ekstensiewe en intensiewe dokumentasie van die prosesse, gebeure en intensies deur die kunstenaars soos blyk uit hulle kunstenaarsmanifeste wat op die webblad en in die digitale katalogus beskikbaar is en 'n integrale deel van die projek vorm; en (4) 'n sterk verband tussen die kunstenaarsboeke en taal, woorde en/of verskeie skrif- en visuele vorme. Vervolgens word tematies van die kunstenaarsboeke onder die loep geneem⁶. In die interpretasie en bespreking van die werke het ek my deurgaans deur die kunstenaarsmanifeste laat lei (vgl. die digitale katalogus [Greyling, Marley & Combrink 2011] asook www.bookboek.co.za) wat die intensie van die kunstenaars betref. Die belang van geskryfte deur konseptuele kunstenaars soos Kosuth en LeWitt oor hulle kunstenaarsintensie is reeds hierbo vermeld. Konseptuele kunstenaars beskou dit as 'n integrale deel van hulle kuns en dit is ook kenmerkend van konseptuele kuns.

Boeke as *readymades*

Kunstenaars soos Combrink en Froud gebruik boeke in hulle oorspronklike boekvorm as *readymades* om hulle beskouinge oor die konsep *boek* te representeer en te verbeeld. Combrink (2010) maak in haar *Hidden Narratives*-reeks van 'n aanhaling uit die Kanadese digter Anne Michaels se roman *Fugitive Pieces* (1996) gebruik om haar (Combrink se) filosofiese beskouinge rondom die boek as 'n artefak met assosiasies en versluierde betekenis te verbeeld. Sy plaas haar boeke in geslote kassies en om verdere versluiering van die teks dieper te konseptualiseer, word elke boek boonop met wit emaljeverf, wat soos gips lyk, as 't ware toegemessel.

Froud se fassinatie met die klassieke *Alice in Wonderland* kom in twee dele tot uitdrukking: *The Holy Book of Alice* en *Extracts of Alice*. In eersgenoemde deel 'redigeer' Froud die oorspronklike boek letterlik deur met verskillende groottes figuursagies sirkels in die boek te 'saag' en sodoende van die teks en illustrasies te verwyder. Die boek kan dus nie meer as 'n samehangende narratiewe teks gelees word nie en word in 'n interessante beeldhoukunslike kunswerk herkontekstualiseer. Froud (2010) verklaar sy ingrype in die boek soos volg op die projek se webblad en digitale katalogus:

The book object becomes an interesting sculptural object whose three-dimensionality is enhanced by steel cables that pierce the pages and hold the book upright in the round, and allow individual pages to be seen or paged.

6. In die interpretasie van die werke het ek my deurgaans laat lei deur die kunstenaarsmanifeste (kenmerkend van konseptuele kunstenaars) soos gepubliseer in die digitale katalogus (Greyling, Marley & Combrink 2011) oor die uitstalling. Die inligting is ook op die webtuiste (www.bookboek.co.za) beskikbaar.

In die tweede boek, *Extracts of Alice*, gebruik Froud die grootste sirkels wat hy uit die eersgenoemde boek gesaag het, skommel die sirkels en maak 'n gaatjie in die middel van die sirkels om soos 'n snoer in 'n dun staalkabeltjie ingeryg te word om weer 'n sirkel te vorm. Froud (2010) stel dit as volg:

The pages can be moved on this circle (thus paged) but are only snippets of the original and are thus not a complete narrative. Each page is a circular byte of the original text and image, forcing the viewer to try and make connections through random clues - the object becomes a sculpture with the book as the medium.

Vir sy derde boek in die projek het Froud die sketsboek van die oostelike en westelike dele van Manhattan (VSA) deur Matteo Pericoli (2001), met die titel *Manhattan Unfurled*, gebruik en sy eie sketse wat by die oorspronklike illustrasies inpas, ingeteken en bygevoeg. Vir hierdie doel het Froud 'n outeursgetekende uitgawe van Pericoli as *readymade* gebruik. Op sommige bladsye boots hy Pericoli se styl na en lyk dit asof die toegevoegde sketse deel van die oorspronklike boek vorm. Op ander bladsye het Froud sketse in sy eie styl en doelbewus anders as Pericoli ingevoeg en die verskil is duidelik. Froud verduidelik sy intensie met hierdie kunstenaarsboek wanneer hy stel dat hy sy eie verbeeldingslandskap sodoende visueel uitgebeeld het.

Sosiale kommentaar of sosiaal-betrokke kuns

Wat sosiale kommentaar of sosiaal-betrokke kuns betref (vgl. Osborne se 'sesde kategorie'), is dit in besonder Strydom en Burger (2010) se *Ad Hominem*, 'n gemanipuleerde fotoreeks, wat my aandag getrek het. Hulle kunstenaarsboek bestaan uit 'n reeks gemanipuleerde foto's van bekende en suksesvolle Wit Afrikaners, van digters, visuele kunstenaars en liedjieskrywers tot lede van kontemporêre *rock*orkeste, ouderdomsgewys in hulle laat dertiger- en veertigerjare. Dit is met ander woorde mans wat vanweë hulle ouderdom nie tydens die apartheids-era in mags- of leiersposisies kon dien nie en wat nou – in die postapartheids-era – tog wel daarin geslaag het om hulle stemme te laat hoor. Hierdie bekende figure, waaronder Danie Marais, Roof Bezuidenhout, Loftus Marais, Francois van Coke en Wynand Myburg, met uittreksels uit hulle digkuns of liedjies, word ingespan om Wit kulturele masochisme as tema ten opsigte van die *self* en die *ander*, met spesifieke verwysing na die identiteit van post-apartheid (Wit) Afrikanermans, aan te spreek. In hulle manifest wat op die projek se webblad (www.bookboek.co.za) beskikbaar is, verklaar die kunstenaars:

Die verwerping deur heelwat Afrikaners van hierdie nasionalistiese mite is opgeneem in die geskiedskrywing van die laat twintigste eeu. Die skeeftrekking, diskriminasie en geweld van die Apartheidsideologie het nie ruimte gelaat vir Afrikaners om 'n eie outentieke identiteit vas te lê nie – dié erfenis se oorhoofse tema is 'n etniese skuldgevoel wat onderstreep word deur kulturele masochisme.

Liefdes- en persoonlike verhale of gedigte

Teenoor hierdie sosiale betrokkenheid lê Schutte, 'n appliekwerkkunstenaar, in *Boom van my lewe* sy persoonlike worsteling met prostaatanker bloot. Deur die beoefening

van 'n tradisionele vrouekunstegiek verbeeld hy 'n siekte wat slegs mans kan kry, en bykomend – deur sy samewerking met 'n vrouedigter (Heilna du Plooy) om aan die verhaal wat hy tematies deur appliek uitbeeld, woorde te gee – spreek hy gender-matige kwessies aan ten einde 'n uiters persoonlike saak waaroor mans nie graag praat nie, in die openbare domein te bring. Hy verseker mans dat hy ná hierdie delikate operasie, selfs beter as voorheen, kan 'piepie, poep en penetreer'.

Die Villiers (2010) skryf daarenteen sy bundel liefdesgedigte op die rubber van gebruikte binnebande en maak die omslag van 'n gebruikte vragmotorbuiteband, gebind met nylontou. Terwyl die mens se hart broos en breekbaar is, soos die inhoud en titel van sy liefdesgedigte, is die boek self van deurleefde, bykans onvernietigbare materiaal gemaak – metafories vir die mens wat selde as gevolg van 'n liefdesteleurstelling sterf. De Villiers verpak die boek in 'n rooi geveerde tamatiekissie – die kleur van liefde en die lewe.

Erasmus (2010) se *Axis Mundi: Tree of Sorrow/Tree of Joy* bestaan uit 'n wit papiergemaakte (macramé) boom waarvan die stam en takke uit herskrewre Afrikaanse liefdesgedigte van digters in swart ink gemaak is. Sodoende bied die kunstenaar 'n ondersoek na die verskeie digters se emosies ten opsigte van die vreugde en hartseer in verweefdheid tot liefde.

Erasmus stel in sy manifest dat hy 'n Christelike konnotasie aan sy gebruik van 'n boom heg. Die werk is geplaas in 'n kisse, waar die wortels van die boom visueel duidelik vertoon word 'diep in die onderwêreld', terwyl die takke hemelwaarts strek. Vanuit 'n Christelike perspektief roep die konsep *boom* eerstens vir my die verwysing op na '*boom van die lewe*' en die '*boom van kennis van goed en kwaad*'. Buite 'n Christelike konteks staan 'n stamboom vir my in 'n interpretasie voorop. Deur 'n stamboom spoor mense hulle voorgeslagte en familiegenealogie na en wortels anker 'n mens aan haar of sy plek.

Die jong digter Alwyn Roux gebruik 'n ou x-straalplaat as *readymade* om sy konkrete poësie, *die gedig as 'n vreemdeling se graf*, op te druk. In sy manifest verduidelik Roux (2010) sy konsep soos volg:

Die gedig skep die suggestie dat 'n mens in die gedig begrawe is: 'Geen mens het jou weer gesien nadat ek jou in die gedig begrawe het nie'. Die x-straalplaat, wat 'n afbeelding is van 'n mens se been en voet, skep verder die idee dat die kunstenaarsboek 'n werklike graf is en dat die aanskouer in die kis kan [*in*]sien.

Nog 'n kunstenaarsboek wat uit 'n gedig, maar ook musiek, bestaan, is Flip Hatting (Hatting 2010) se *somerlandskap*. Sekerlik een van die langste kunstenaarsboeke in dié genre, is hierdie 20 cm-breë boekrol 18 meter lank, gevleg uit dun kartonstroke wat in reepe geskeur en gevleg is. Aan elke musieknoet het Hatting 'n bepaalde kleur toegeken, en boonop die linkerhand in groen aangedui en die regterhand in blou. Die boek simboliseer Suid-Afrika se uitgerekte landskap en die vlegwerk van die karton skep 'n gevoel van meditasie of gebed. Die patroon is op die musiekstuk

Dance of the Flowers van Tsjaikofski gebaseer. Die woorde is 'n Hooghollandse gesang wat die somer gedenk, uit 'n ou gesangeboek wat Hattingh ontdek het in die hangkas wat hy van sy ouma geërf het.

Slot

In hierdie artikel is ondersoek ingestel na die moontlikheid om die kunstenaarsboeke in die uitstalling *Oor die einders van die bladsy / Transgressions and boundaries of the page* as 'n konseptuele taalgebaseerde installasie te lees. Die geskiedenis van konseptuele kuns sedert die aanvangsjare daarvan in die 1960s is onder die loep geneem en filosofiese beskouinge rondom hierdie kunsverskynsel is aan die orde gestel. Ten slotte is enkele werke uit die projek as voorbeelde gebruik.

In die inleiding het ek geargumenteer dat hierdie uitstalling op dieselfde wyse as wat dit buite en oor die beperkinge van die fisieke formaat van 'n boek beweeg, ook as kunsvorm oor die beperkende grense van tradisionele kunsvorme gaan.

Terwyl konseptuele kuns meestal as sosiaal-betrokke kuns gekenmerk word, bied die installasie *Oor die einders van die bladsy* 'n verfrissende andersheid. Soos op die webblad gestel, demonstreer hierdie projek en die uitvloeiende uitstallings dat kunstenaarsboeke die ideale medium is om kunstenaars uit verskillende dissiplines by die spel met en ontdekking van die moontlikhede van die boek te betrek. Verder, omdat taal 'n sentrale rol in konseptuele kuns en spesifiek in hierdie projek speel, in die ver-beeld-ing van hetsy narratiewe, taalbeskouinge en vorme van woordspel, kan konseptuele kuns ook ter ver-beeld-ing van persoonlike narratiewe en beskouinge aangewend word. Dit is met ander woorde konseptuele kuns, want hier word die konsep *boek* herdink en herskep, oor gefilosofeer en tot praktiese uitdrukking gebring.

Erkenning

Mededingende belange

Die outeur verklaar dat sy geen finansiële of persoonlike verbintenis het met enige party wat haar nadelig of voordelig kon beïnvloed in die skryf van hierdie artikel nie.

Literatuurverwysings

- Ades, D., Cox, N. & Hopkins, D., 1999, *Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London.
- Arnold, G., 2005, *Africa: A modern history*, Atlantic Books, London.
- Arnason, H.H. & Mansfield, C., 2010, *History of modern art*, 6th edn., Prentice Hall, London.
- Beardsley, M.C., 2002, 'An aesthetic definition of art', in T.E. Wartenberg (ed.), *The nature of art: An anthology*, pp. 236–246, Harcourt College, Fort Worth.
- Cabanne, P., 1971, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London.
- Chandler, J. & Lippard, L., 1968, 'The dematerialization of art', *Art International*, 12(2), 120–132.
- Chilvers, I. (ed.), 1999, *Oxford dictionary of the 20th century art*, Oxford University Press, Oxford.
- Collingwood, R.G., 1938, *The principles of art*, Oxford University Press, London.
- Danto, A.C., 1987, *The state of the art*, Prentice Hall, New York.
- De Villiers, L., 2010, *Delikaat*, besigtig 10 Oktober 2010, by <http://www.bookboek.co.za/ldv.html>
- Dickie, G., 1974, *Art and the aesthetic: An institutional analysis*, Cornell University Press, Ithaca.
- Eldridge, R., 2006, *An introduction to the philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Enwezor, O., 2001, 'Where, what, who, when: A few notes on African conceptualisme', in S.M. Hassan & O. Oguibe (eds.), *Authentic-Ex-centric at the Venice Biennale*, pp. 72–82, Forum for African Arts, Ithaca.
- Erasmus, S., 2010, *Axis Mundi: Tree of sorrow/Tree of Joy*, viewed 10 October 2010, from <http://www.bookboek.co.za/seras.html>
- Froud, G., 2010, 'The holy book of Alice and extracts of Alice', *Oor die einders van die bladsy/Transgressions and boundaries of the page*, viewed from <http://www.bookboek.co.za>
- Geers, K., 1990, 'Competition with history: Resistance and the avant-garde', in A. Sachs, I. De Kok & K. Press (eds.), *Rebellious: Arguments about cultural freedom*, pp. 43–46, Buchu, Kaapstad.
- Greenberg, C., 1973, *Art and culture*, Thames & Hudson, London.
- Greyling, F., Marley I., & Combrink, L., 2011, *Oor die einders van die bladsy-katalogus/Transgressions and boundaries of the page-catalogue* (CD), Potchefstroom, Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Noordwes Universiteit.
- Godfrey, T., 1999, *Conceptual art, Phaidon*, London.
- Hassan, S.M. & Oguibe, O., 2001, 'Authentic/ex-centric: Conceptualism in contemporary African art', in S.M. Hassan & O. Oguibe (eds.), *Authentic-Ex-centric at the Venice Biennale*, pp. 10–22, Forum for African Arts, Ithaca.
- Hatting, F., 2010, *Somerlandskap*, besigtig 10 Oktober 2010, by <http://www.bookboek.co.za/fh.html>
- Kant, I., 2002, 'The critique of judgement', in T.E. Wartenberg (ed.), *The nature of art: An anthology*, pp. 51–63, Harcourt College, Fort Worth.
- Kosuth, J., 1999a, 'Art after philosophy', in A. Alberro & B. Stimson (eds.), *Conceptual art: A critical anthology*, pp. 158–178, MIT, Cambridge.
- Kosuth, J., 1999b, '1975', in A. Alberro & B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A critical anthology*, pp. 334–348, MIT, Cambridge.
- Levin, K., 1985, 'Farewell to modernism', in R. Hertz (ed.), *Theories of contemporary art*, pp. 1–7, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- LeWitt, S., 1967, 'Paragraphs on conceptual art', *Artforum* 5(10), 79–80.
- LeWitt, S., 1969, 'Sentences on conceptual art', in U. Meyer (ed.), *Conceptual art*, pp. 174–175, Dutton, New York.
- Lippard, L., 1973, *Six years: The dematerialization of the art object from 1966–1972*, University of California, Berkeley.
- MacAdam, B.A., 1995, 'A conceptualist's self-conceptions', *Art News* 94, 124–127.
- Marschall, S., 1999, *Who is in and who is out? The process of re-writing South African Art history in the 1990s*, viewed 24 February 2006, from <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1299sm.html>
- Marschall, S., 2001, 'Strategies of accommodation: Toward an inclusive canon of South African art', *Art Journal* 60(1), viewed 26 February 2006, from <http://weblink3epnet.com/citation.aspx?direct=true&db=f5h&an=4281739>
- Marschall, S., 2010, *Landscape of memory: Commemorative monuments, memorials and public statuary in post-apartheid South Africa*, Brill, Leiden. <http://dx.doi.org/10.1163/ej.9789004178564-410>
- Mathews, H.V., 2000, 'The estate of conceptual art: Some questions about representation and substance', *Frontline* 17(23), 11–24, viewed 03 July 2003, from <http://www.flonnet.com/fl1723/17230680.htm>
- Oor die einders van die bladsy/Transgressions and boundaries of the page, *Tuisblad*, besigtig 20 Julie 2011, by <http://www.bookboek.co.za>
- Osborne, P. (ed.), 2002, *Conceptual art*, Phaidon, London.
- Percoli, M., 2001, *Manhattan unfurled*, Random House, New York.
- Reddy, T., 2007, 'From apartheid to democracy in South Africa: A reading of dominant discourses of democratic transition', in H.E. Stolten (ed.), *History making and present day politics: The meaning of collective memory in South Africa*, pp. 148–166, Nordiska Afrikainstitutet, Uppsalla. PMID:17916967
- Richards, C., 2002, 'The thought is the thing', *Art South Africa* 1(2), 34–40.
- Roux, A., 2010, *Die gedig as 'n vreemdeling se graf*, besigtig 10 Oktober 2010, by <http://www.bookboek.co.za/arA.html>
- Schutte, P., 2010, *Boom van my lewe*, besigtig 10 Oktober 2010, by <http://www.bookboek.co.za/pss.html>
- Sheppard, R., 1997, 'Modernism, language, and experimental poetry: On leaping over banners and learning you to fly', *The Modern Language Review* 92(1), 98–123. <http://dx.doi.org/10.2307/3734688>
- Snyman, J.J., 1987, 'Die wetenskapsopvatting van die Frankfurtse Skool', in J.J. Snyman & P.G.W. du Plessis (eds.), *Wetenskapsbeelde in die geesteswetenskappe*, pp. 155–177, Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing, Pretoria.
- Sporre, D.J., 1990, *A history of the arts: Prehistory to postmodernism*, Bloomsbury, London.
- Strydom, R. & Burger, J., 2010, *Ad Hominem*, besigtig 10 Oktober 2010, by http://www.bookboek.co.za/rs_jbA.html
- Swanepoel, M.C., 2003, 'Duchamp, Kosuth en die diskoers oor kuns, MA-verhandeling', Dept. Kunsgekieenis, Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.
- Swanepoel, M.C., 2011, 'Die estetiese konkretisering van herinnerings in die konseptuele taalgebaseerde installasies van Willem Boshoff', PhD-proefskrif, Dept. Kunsgekieenis, Noordwes Universiteit, Potchefstroom.
- Van der Westhuizen, C.E., 2011, *Oor die einders van die bladsy/Transgressions of boundaries of the page* (Gedrukte katalogus), Noordwes Universiteit, Potchefstroom.
- Van Gorp, H., 1984, *Lexicon van literaire termen*, JB Wolters, Leuven.
- Worden, N., 1994, *The making of modern South Africa: Conquest, segregation and apartheid*, Historical Association Studies, Blackwell, Oxford.
- Warburton, N., 2002, *Philosophy: The basics*, Routledge, London.
- Wartenberg, T.E., 2002, *The nature of art: An anthology*, Harcourt College, Fort Worth.
- Wolterstorff, N., 1996, *Art in action: Toward a Christian aesthetic*, Eerdmans, Grand Rapids.