

**'n VERGELYKENDE ONDERSOEK NA DIE UITBEELDING VAN
IDENTITEIT IN GEKOSE DOKUMENTASIE VAN DIE *PERFORMANCE*
ART-WERKE VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE**

A. Bekker Hons. B.A.

12322059

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Kunsgeskiedenis
aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit.**

Studieleier: Mev. M.C. Swanepoel

POTCHEFSTROOM

2008

**'n Vergelykende ondersoek na die uitbeelding van
identiteit in gekose dokumentasie van die
performance art-werke van Cindy Sherman en Berni
Searle**

Ané Bekker

BEDANKINGS

Graag spreek ek my opregte dank teenoor die volgende mense uit:

- My ouers, Jan en Retha, vir hulle morele ondersteuning en onvoorwaardelike liefde.
- My studieleier Rita Swanepoel vir al haar tyd, leiding en ondersteuning.
- My ander “studieleier” Richardt Strydom vir sy tyd, leiding, positiewe insette en voorstelle. Dit word opreg waardeer.
- My beste vriend, Warren Green, vir sy ondersteuning.
- Laastens wil ek my dankbaarheid betuig teenoor my Skepper, sonder Wie ek tot niks in staat is nie.

'n VERGELYKENDE ONDERSOEK NA DIE UITBEELDING VAN IDENTITEIT IN GEKOSE DOKUMENTASIE VAN DIE PERFORMANCE ART-WERKE VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE

SLEUTELWOORDE: Identiteit, postmodernisme, *performance art*, dokumentasie, Cindy Sherman, Berni Searle, *Untitled Film Stills*-reeks, *Looking Back*-reeks, semiotiek.

OPSOMMING

In hierdie verhandeling word twee kunswerke van elk van die volgende kunstenaars, Cindy Sherman en Berni Searle, vergelykend bespreek. Hierdie bespreking word aan die hand van 'n metode afgelei uit die semiotiek gedoen. Die kunswerke wat van Sherman bespreek word vorm deel van haar *Untitled Film Stills*-reeks terwyl die kunswerke van Searle deel uitmaak van haar *Looking Back*-reeks. Die kunswerke en kunstenaars se biografiese agtergrond word gekontekstualiseer binne die postmodernisme en ook aan die hand van die kunsvorm *performance art*.

Die uitbeelding van identiteit binne elkeen van hierdie onderskeie kunstenaars se kunswerke word bespreek en uitgelig. In Sherman se kunswerke is hierdie identiteit verbind aan 'n Westerse, blanke identiteit. In teenstelling met Sherman word die identiteit wat Searle uitbeeld in haar kunswerke verbind aan 'n Afrika-, *coloured*-identiteit.

Die studie kom tot 'n einde met 'n vergelykende samevatting van Sherman en Searle se uitbeelding van identiteit en die metodes wat hulle gebruik om dit te doen.

A COMPARITIVE INVESTIGATION OF THE REPRESENTATION OF IDENTITY IN SELECTED DOCUMENTATION OF PERFORMANCE ART-WORKS BY CINDY SHERMAN AND BERNI SEARLE

KEYWORDS: Identity, postmodernism, performance art, documentation, Cindy Sherman, Berni Searle, *Untitled Film Stills* series, *Looking Back* series, semiotics.

ABSTRACT

In this dissertation two art works of two female artists, Cindy Sherman and Berni Searle, are analysed comparatively using a method developed in semiotics. The artworks of Sherman that are used in this dissertation forms part of her *Untitled Film Stills* series and the artworks of Searle that are discussed forms part of her *Looking Back* series. The artworks and artists are contextualised within the postmodernism and within the realm of performance art.

The study focuses on and discusses the way in which these two artists depict identity in their artworks. In Sherman's artworks this identity is linked to a Western, white identity. In contrast with this, the identity that Searle depicts is linked to an African, coloured identity.

The study is concluded by a comparative summary of the different identities Sherman and Searle represent in their artworks as well as the way in which they represent these identities.

INHOUDSOPGAWE

INDEKS VAN FIGURE	vii
HOOFSTUK 1 AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Motivering vir die keuse van die kunstenaars	4
1.3 Probleemstelling	6
1.4 Doelstelling	6
1.5 Sentrale teoretiese stellings	7
1.6 Metode van ondersoek	7
1.6.1 Literatuurondersoek	7
1.6.2 Die ontleding van die kunswerke	8
1.7 Werkplan	8
HOOFSTUK 2 KONTEKSTUALISERING VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE BINNE DIE KONTEKS VAN POSTMODERNISME EN <i>PERFORMANCE ART</i>	9
2.1 Inleiding	9
2.2 Postmodernisme	10
2.3 <i>Performance art</i>	17
2.4 <i>Gender</i> en identiteit in <i>performance art</i>	28
2.5 Slot	33
HOOFSTUK 3 'n METODE VIR DIE ONTLEDING VAN <i>PERFORMANCE ART</i>-KUNSWERKE	34
3.1 Inleiding	34
3.2 Inleiding tot strukturalisme en semiotiek	34
3.2.1 Ferdinand de Saussure (1857-1913)	38
3.2.2 Charles Sanders Peirce (1839-1914)	42
3.2.3 Jan Mukarovsky (1891-1928)	46
3.2.4 Roman Jakobson (1896-1982)	49

3.2.5	Roland Barthes (1915-1980)	51
3.2.6	Mieke Bal (1946-) en Norman Bryson (1949-)	53
3.3	Stapsgewyse uiteensetting van die metode	54
3.3.1	Stap een: Identifisering van beeldmateriaal	55
3.3.2	Stap twee: Samestelling van die denotatiewe inventaris	55
3.3.3	Stap drie: Konnotatiewe analisering en interpretering	56
3.4	Slot	57

HOOFSTUK 4	DIE KUNS VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE	58
4.1	Inleiding	58
4.2	Cindy Sherman (1954-): Biografiese kontekstualisering	58
4.3	Bespreking van die reeks <i>Untitled Film Stills</i>	64
4.4	Kunswerkbespreking: <i>Untitled Film Still #21</i> , 1978	70
4.4.1	Denotatiewe inventaris	70
4.4.1.1	Die gebou	70
4.4.1.2	Die hoed	70
4.4.1.3	Die klere	71
4.4.1.4	Die vroulike liggaam	71
4.4.2	Konnotatiewe analisering en interpretering	72
4.4.2.1	Die gebou	72
4.4.2.2	Die hoed	73
4.4.2.3	Die klere	74
4.4.2.4	Die vroulike liggaam	75
4.4.3	Samevatting	78
4.5	Berni Searle (1964-): Biografiese kontekstualisering	79
4.6	Bespreking van die reeks <i>Colour Me</i>	84
4.7	Kunswerkbespreking: <i>Looking Back</i> , 1999	88
4.7.1	Denotatiewe inventaris	88
4.7.1.1	Die speserye	88
4.7.1.2	Die vroulike liggaam	88
4.7.2	Konnotatiewe analisering en interpretering	89
4.7.2.1	Die speserye	89
4.7.2.2	Die vroulike liggaam	90

4.7.3	Samevatting	92
4.8	Slot	93
HOOFSTUK 5	VERGELYKENDE SAMEVATTING	94
5.1	Inleiding	94
5.2	Vergelykende samevatting	94
5.2.1	Biografiese kontekstualisering	94
5.2.2	Fisiese formaat van die kunswerke	95
5.2.3	Denotatiewe inventaris	95
5.2.4	Komposisionele samestelling van die kunswerke	96
5.2.5	Konnotatiewe analisering en interpretering	97
5.2.5.1	Ikoniese tekens	97
5.2.5.2	Indeksikale tekens	97
5.2.5.3	Simboliese tekens	98
5.3	Gevolgtrekkings	104
BIBLIOGRAFIE		107
AFBEELDINGS VAN FIGURE		117

INDEKS VAN FIGURE

FIGUUR 1

SHERMAN, C. *Untitled #93* (1981). Kleurfoto. (54 x 108 cm). Martin Gropium Bau, Berlin. (Morris, 1999:60).

FIGUUR 2

SHERMAN, C. *Untitled #224 (after Caravaggio's Bacchus)* (1990). Kleurfoto (121,9 x 96,5 cm). Metro Pictures, New York. (Arnason *et al.*, 2001:724).

FIGUUR 3

SHERMAN, C. *Untitled Film Still #7* (1978). Swart en wit foto. (22,50 x 18 cm). Museum of Modern Art, New York. (Morris, 1999:39).

FIGUUR 4

SHERMAN, C. *Untitled Film Still #35* (1979). Swart en wit foto (25,4 x 20,3 cm). Museum of Modern Art, New York. (Arnason *et al.*, 2001:713).

FIGUUR 5

SHERMAN, C. *Untitled Film Still #48* (1979). Swart en wit foto (18 x 22,50 cm). Museum of Modern Art, New York. (Morris, 1999:47).

FIGUUR 6

SHERMAN, C. *Untitled Film Still #21* (1978). Swart en wit foto. (18 x 22,50 cm). Museum of Modern Art, New York. (Morris, 1999:43).

FIGUUR 7

SEARLE, B. *Com-fort* (1997). Installasie in Die Kasteel, Kaapstad. (Van der Watt, 2004:76).

FIGUUR 8

SEARLE, B. *Discoloured: Conversing with Pane 2* (2000). Digitale afdrukke, gepigmenteerde ink op waterverfpapier (91,3 x 300 cm). Private versameling. (Stevenson, 2006).

FIGUUR 9

SEARLE, B. ***Snow White*** (2001). Video stilschoot (Grootte van projeksie: 300 x 400 cm). Private versameling, Madrid, Spanje; DaimlerChrysler, Duitsland; National Gallery and Museum of Wales, Cardiff; Johannesburgse Kunsgalery, Johannesburg. (Stevenson, 2006).

FIGUUR 10

SEARLE, B. ***Home and Away: Waiting #5*** (2003). Kleurfilm oorgedra na DVD-formaat (50,5 x 66 cm). NMAC Montenmedio Arte Contemporaneo, Vejer, Spanje. (Van der Watt, 2004:79).

FIGUUR 11

SEARLE, B. ***Vapour*** (2004). Lambda-afdruk (173 x 360 cm). Private versameling. (Stevenson, 2006).

FIGUUR 12

SEARLE, B. ***Looking Back*** (1999). Kleurfoto. (42 x 50 cm). Private versameling. (Stevenson, 2006).

Hoofstuk 1

AGTERGROND EN KONTEKSTUALISERING

1.1 INLEIDING

In hierdie verhandeling word 'n vergelykende ondersoek ingestel na die uitbeelding van aspekte van identiteit deur middel van *performance art*¹ deur twee vroulike kunstenaars, naamlik Cindy Sherman (geb. 1954) en Berni Searle (geb. 1964). Dit word gedoen aan die hand van Sherman se *Untitled Film Stills*-reeks (1977-1980) en Searle se *Looking Back*-reeks (1998-2000). Sherman is 'n wit Amerikaanse vrou, terwyl Searle tydens die apartheids-era in Suid-Afrika as 'n bruin mens (*coloured*)² geklassifiseer was.

Die verklaring vir die term *performance art* is, soos die meerderheid manifestasies in die visuele kunste binne die postmodernisme, in 'n hoë mate onbegrens. Dit verwys na 'n kunsvorm wat hoofsaaklik konseptueel van aard is (Anon(a), 2005; Osborne, 2002). Vanaf die laat-1970's is *performance art* gebruik om 'n uiteenlopende verskeidenheid kunsaktiwiteite wat moontlik voor 'n gehoor uitgevoer word en wat 'n eklektiese vermenging van elemente van musiek, dans, voordrag, teateruitvoerings en video-opnames kan insluit, te beskryf (Goldberg, 1998:21-22). Die dokumentasie van die *performance*, soos foto's en video's, word voor aanskouers vertoon. Waar die *performance art*-werk hoofsaaklik berus op die neem van foto's en video-opnames, is daar nie noodwendig 'n gehoor betrokke nie. In hierdie studie word in breë trekke akkoord gegaan met Osborne (2002:18 e.v.) wat *performance art* onder die

¹Kunsstyle,-rigtings,-tegnieke en -neigings soos byvoorbeeld *performance art* word nie in Afrikaans vertaal nie, aangesien dit erkende vakterminologie in kunsteorie is. Vertalings hiervan kom geforseerd voor. Alhoewel benamings van leerstellings, geestes- en kunsrigtings, ekonomiese en denkstelsels in die verlede met 'n hoofletter gespel is, laat die nuutste en bygewerkte uitgawe van die *Afrikaanse woordeboek en spelreëls* (2002:77) ruimte vir 'n keuse in dié verband. Ter wille van konsekwentheid en eenvormigheid en om verwarring uit te skakel deur byvoorbeeld *postmodernisme* met 'n hoofletter te spel en *performance art* met 'n kleinletter, word alle genoemde terminologie in hierdie verhandeling met 'n kleinletter gespel. Bewegings, leerstellings en denkstelsels wat van persoonsname afgelei is, sal wel met 'n hoofletter gespel word.

²Die term *Coloured* (ook Bruinmense, Kleurlinge of Bruine Afrikaners) verwys na 'n groep mense van gemengde ras wat hoofsaaklik gevestig is in die Wes-Kaap. Hulle is afkomstig van rasse soos Blanke Europeërs, Khoisan en mense van Maleisiese afkoms. Sommige *coloureds* wat eksklusief van Khoisan afstamming afkomstig is verkies om 'n meer Europees gesentreerde kultuur en identiteit te behou (deur byvoorbeeld Afrikaans as hul voorkeurtaal te behou) (vgl. Bloom, 1967:139-142; Du Preez, 2006).

sambreelterm konseptuele kuns binne die postmodernisme indeel (vgl. beredenering in Hoofstuk Twee). *Performance art* is volgens Osborne (2002:11) die eerste manifestasie in die visuele kunste wat musiek en dans op 'n groter skaal in die institusionele konteks van die kunsgalery bring.

Net soos in tradisionele teater word die visuele elemente in *performance art* versterk deur bykomende elemente soos 'n spesifieke toneel wat geskep word spesifiek vir die doel van die *performance* (Helbo, 1987:98-99). Hierdie visuele elemente is 'n sigbare, materiële simbool wat as die teken in terme van die semiotiek beskryf kan word (Du Plooy, 1992:474-477). Jakobson (1987:451) stel dit soos volg: "[A]rt has long escaped semiotic analysis. Still there is no doubt that all of the arts, whether...music or poetry, or...painting or sculpture...are linked to the sign."

Postmodernisme kan beskou word as 'n paradigmaverskuiwing of denkraamwerk wat na modernisme ongeveer in die tweede helfte van die twintigste eeu 'n aanvang geneem het. In die postmodernisme is daar in die visuele kunste 'n wegkeer van tradisionele modernistiese kunskategorieë soos skilder-, beeldhou- en boukuns ten gunste van onder andere 'n inklusiewe ("oper"), eklektiese benadering (Atkins, 1997:153; Kidd, 2002:19). Hierdie eklektiese vermenging is in kontras met die modernistiese uitgangspunt ten opsigte van suiwerheid (Levin, 1985:3).

Die postmodernisme ondermyn alle beperkinge. Binne die postmodernisme word dit al hoe moeiliker om kunstenaars in bepaalde kategorieë in te deel. Daar kan wel sekere onderwerpe en kwessies wat herhaaldelik in postmodernistiese kunstenaars se werke voorkom, geïdentifiseer word. Voorbeelde van sodanige onderwerpe en kwessies is identiteit, *gender*, die ondersoek na die werkkring/gebied van openbare en private ruimtes, veral in verhouding tot die metodes van die uitstal van kunswerke en die kunstenaar se liggaam (Arnason *et al.*, 2001:766).

Bell som die postmodernisme soos volg op:

'It is a programme to erase all boundaries, to obliterate any distinction between the self and the external world, between man and woman, subject and object, mind and body...In doctrine and cultural lifestyle the anti-bourgeois has won...The difficulty in the West...is that the bourgeois

society – which in its emphasis on individuality and the self gave rise to modernism – is itself culturally exhausted” (soos aangehaal deur Milner & Browitt, 2002:175)

Sowel kwessies van identiteit as *gender* en die kunstenaar se liggaam word deur Sherman en Searle in hul kuns aangespreek. Sommige vroulike *performance art*-kunstenaars ontwig deur hulle diversiteit enige opvattinge oor 'n universele vroulike teenwoordigheid. Vroulike *performance art*-kunstenaars daag dikwels tradisionele uitbeeldings van *gender* en identiteit uit. Dit is wel so dat geen kunstenaar volkome beheer het oor hoe die aanskouers van die kunswerk die werk gaan 'lees' en interpreteer nie. Dat *performance art*-werke dit daartoe kan leen om as outeurskunswerke beskou te word, waar die kunstenaar as die 'skrywer' sowel as die vertoner/speler optree, verleen aan die kunstenaar 'n hoër mate van beheer in terme van die onderwerp, inhoud en konteks van die kunswerk. In terme van die dokumentering van die *performance* kan die *gaze*³ van die kamera in die 'teks' van die kunswerk verweef word. Die aanskouers sien slegs op die foto wat die gefiltreerde *gaze* omraam (Miller, 1995:47). Helbo (2001:403) wys daarop dat:

“[T]he performance event allows one to find common dialectic determinations, 'theatrical codes' which bear on both emission and reception texts; but this 'common ground' as Pierce says, depends upon institutional factors which become internal through the context of the performance”.

Volgens Forte (soos aangehaal deur Miller, 1995:47) skep vroulike *performance art*-kunstenaars ook nuwe, veelvoudige onderwerpe wat gegrond is op die werklike ervarings en seksualiteit van vroue. Die kunstenaar se uitbeelding van identiteit en *gender* is 'n proses wat regdeur die *performance* tot by die dokumentering van die optrede plaasvind. Die modus van solo-optredes, soos in die geval van Sherman en Searle waar die kunstenaar self die hoofrol vertolk, beklemtoon die kunstenaar se unieke uitbeelding van identiteit en *gender*. In die geval van Sherman, waar haar karakters stereotipiese uitbeeldings van die vroulike geslag ondermyn en ironies en sardonies bedoel is, is dit wel 'n veralgemeende, generiese vrou

³ 'n Direkte Afrikaanse vertaling van die woord 'gaze' naamlik *staar/kyk/aanskou* omvat volgens die navorser nie ten volle al die moontlike betekenisse van die begrip soos dit van toepassing is op genoemde kunswerke nie. Daar word gevolglik volstaan met die Engelse weergawe van die woord.

wat die aanskouers aanspreek. Wat Searle betref is dit nie 'n veralgemeende, generiese vrou wat die aanskouers aanspreek nie maar 'n spesifieke, besondere vrou. Sowel Sherman as Searle daag deur hulle werke die aanskouers uit om op die unieke uitbeelding van identiteit te reageer. In albei gevalle word die voyeuristiese gaze van die aanskouers aangeval deur middel van konfronterende strategieë van die kunstenaars. Die gerief en genot wat konvensioneel met voyeurisme gepaard gaan, word die aanskouers ontnem, en hulle word gekonfronteer met die fisiese en emosionele teenwoordigheid van die kunstenaar (Miller, 1995:48).

Lippard (in Welchman, 2003:183-184) wys daarop dat ekstroverte selfuitbeelding aan narsisme grens. In die self-uitbeelding, wat in die werke van Sherman en Searle teenwoordig is, is *masquerade* die mees komplekse bemiddeling wat na vore tree in narsistiese kuns. Welchman (2003:183-184) vestig die aandag daarop dat die idee van *masquerade* behels dat die self verdeel en vermeervoudig word in uitbeeldings van die self. Hierdie verdeling en vermenigvuldiging voeg die beelde van die self by ander self-uitbeeldings. Sodoende word die self oorgekodeer met meer tekens en verwysings as wat die self kan hanteer. Die self word geparodieer en aangekleed deur ligsinnighede en vermommings, en voorgegee as 'n nietige vektor wat deel uitmaak van 'n ingebeelde wêreld.

Sherman, wat volgens Welchman (2003:203) as die inisieerder van die postmoderne *masquerade* vanuit 'n neo-barok verlenging beskou kan word, het haar besorgdheid met betrekking tot die interpretasie van haar foto's soos volg uitgespreek: "I have this enormous fear of being misinterpreted, of people thinking the photos are about me, that I'm really vain and narcissistic" (soos aangehaal deur Welchman, 2003:203).

1.2. MOTIVERING VIR DIE KEUSE VAN DIE KUNSTENAARS

Die twee kunstenaars is om die volgende redes gekies:

1. Albei kunstenaars werk binne die postmodernisme as *performance art*-kunstenaars.

2. Albei kunstenaars laat – soos algemeen in die postmodernisme – die grense tussen tradisionele visuele kunsvorme soos skilder- en beeldhoukuns, asook kunsvorme soos fotografie en video-kuns deur hul *performance art*-werke vervaag (Gilbert, 1998:557; Kennedy, 2005).
3. Albei kunstenaars plaas hulself in die hoofrol van hul kunswerke.
4. Die trefkrag van die kunswerke word versterk deur die dubbele aard van die werke (die *performance* self en die dokumentering daarvan met behulp van fotografie en/of video). Die dokumentasie vorm net so deel van die *performance art* as die uitvoering daarvan as sodanig. Dit is ook die rede waarom Osborne (2002) *performance art* onder die breër sambreelterm, naamlik konseptuele kuns, indeel. Soos die naam aandui, word die konsep/idee wat tot die kunswerk aanleiding gee belangriker geag as die objektheid van die kunswerk as sodanig.
5. Beide hierdie kunstenaars ondersoek die mag van die *gaze* van die aanskouers deur middel van die fotografiese medium, maar vanuit verskillende oogpunte. Sherman ondersoek dit hoofsaaklik vanuit 'n *gender*-hoek en Searle vanuit 'n kultureel-etniese inslag (Arnason & Kalb, 2004:832; Van der Watt, 2004). Gevolglik laat hierdie werke ruimte daarvoor om dit sowel vanuit die kunstenaars se oogpunte as die aanskouers van die werke te ondersoek.
6. Die twee kunstenaars werk vanuit verskillende kontekstuele en kulturele agtergronde (sien bl. 1) In hierdie verband is dit belangrik om te wys op Arnason *et al.* (2001:766) se opmerking ten opsigte van die postmodernisme dat identiteit, *gender* en die verkenning van verskillende gebiede van sosiale en individuele ruimtes belangrike kwessies binne die postmodernisme is.
7. Die kunstenaars is albei toonaangewende kunstenaars. Beide Sherman en Searle het reeds verskeie internasionale toekennings ontvang (Heller & Heller, 1995: 507-508; Williamson, 2000; O'Toole, 2003)

1.3. PROBLEEMSTELLING

Die probleemstelling vir hierdie verhandeling trek saam in die volgende navorsingsvrae:

5.1 Hoe wend Sherman en Searle *performance art* aan om aspekte van identiteit uit te beeld in die dokumentasie van hul onderskeie *performance art*-werke *Untitled Film Stills*-reeks (Sherman) en *Looking Back*-reeks (Searle)?

5.2 Hoe word Sherman en Searle se onderskeie kontekstuele en kulturele agtergronde in hul kunswerke uitgebeeld?

5.3 Watter rol speel die *gaze* van sowel die kunstenaars as die aanskouers in die gekose *performance art*-werke?

5.4 Is daar aantoonbare ooreenkomste en verskille in die kunsbesef van Sherman en Searle met betrekking tot identiteit soos wat dit tot vergestaltung kom in die gekose *performance art*-werke?

1.4. DOELSTELLING

Die oorkoepelende doelstelling van hierdie studie is om vas te stel hoe Sherman en Searle die dokumentasie van hul *performance art* aanwend in hul onderskeie reekse, naamlik *Untitled Film Stills* (Sherman) en *Looking Back* (Searle), om uitdrukking te gee aan aspekte van identiteit met inagneming van hul onderskeie kontekstuele en kulturele agtergronde.

Verdere doelstellings is om vas te stel tot watter mate en op watter wyse die onderskeie kontekstuele en kulturele agtergronde van die kunstenaars 'n invloed uitoefen in hul uitbeelding van identiteit in die gekose kunswerke; om vas te stel watter rol die *gaze* van sowel die kunstenaars as die aanskouers speel in die gekose *performance art*-werke; om ondersoek in te stel na die ooreenkomste en verskille in die kunsbesef van Sherman en Searle met betrekking tot die uitbeelding van identiteit in die gekose *performance art*-werke.

1.5. SENTRALE TEORETIESE STELLINGS

In hierdie verhandeling word akkoord gegaan met Goldberg (1998) wat stel dat *performance art*-kunstenaars uiteenlopende benaderings tot hierdie kunsvorm het. Aansluiting word gevind met Osborne (2002) se indeling van *performance art* as deel/onderdeel van konseptuele kuns. *Performance art* toon oorvleueling met ander kunsvorme soos byvoorbeeld *happenings* en *body art*. In aansluiting by Goldberg (1998:15) word van die veronderstelling uitgegaan dat kunstenaars wat as *performance artists* bekend staan saamgebind word deur die idee van *art of action*. Wat hiermee bedoel word, is dat die aanskouers in *performance art* direk gekonfronteer deur die fisiese teenwoordigheid van die kunstenaar in werklike tyd of deur die dokumentasie daarvan. Dit verskil van byvoorbeeld tradisionele kunskategorieë binne die visuele kunste soos skilder- en beeldhoukuns waar die kunstenaar se teenwoordigheid nie belangrik of nodig is nie (Goldberg, 1998:15).

1.6. METODE VAN ONDERSOEK

Hierdie navorsing behels 'n kwalitatiewe studie. Daar is enersyds van 'n literatuurstudie en andersyds van 'n analisering van die kunswerke aan die hand 'n semiotiese model gebruik gemaak.

1.6.1 Literatuuronderzoek

In die literatuuronderzoek is 'n wye verskeidenheid bronne van algemeen kunshistoriese waarde wat op kontemporêre neigings fokus, bestudeer. Daar is voorts van databasisse (waaronder EBSCOHost), vaktydskrifartikels en vakjoernaalartikels asook die internet gebruik gemaak. Die internet is nie as 'n primêre bron gebruik nie. Bronne wat op postmodernisme vanuit sowel 'n filosofiese as kunsgeskiedkundige verband fokus, is bestudeer, asook bronne wat op Sherman en Searle fokus.

1.6.2 Die ontleding van die kunswerke

In die loop van die studie word die gekose kunswerke (gedokumenteerde foto's) van sowel Sherman as Searle ontleed en geïnterpreteer. Die metode

waarvolgens die *performance art*-werke ontleed word, berus op 'n model wat uit die semiotiek ontwikkel is.

1.7. WERKPLAN

Die hoofstukindeling sien soos volg daar uit:

In Hoofstuk Een word die agtergrond geskets waarteen die navorsing gedoen word. Hierdie hoofstuk sal gevolglik die inleiding en kontekstualisering, probleemstelling, doelstelling, sentrale teoretiese stelling en die werkplan bevat.

Hoofstuk Twee bevat die teoretiese raamwerk waarbinne die navorsing val. Hier word spesifiek gefokus word op postmodernisme en *performance art*.

Ten einde 'n werkbare raamwerk aan die hand van die semiotiek te kan formuleer om die kunswerke te analiseer en interpreteer, word in Hoofstuk Drie die volgende gedoen: eerstens word 'n volledige uiteensetting gebied van die semiotiek en belangrike rolspelers binne die ontwikkeling van die semiotiek. Tweedens word die metode vir die ontleding van die gekose kunswerke geformuleer uit die semiotiek.

In Hoofstuk Vier word die metode wat in die vorige hoofstuk uitgewerk is, toegepas op die kunswerke van Sherman en Searle.

Hoofstuk Vyf bied 'n vergelykende samevatting en sintese van die ontleding van die kunswerke. Die bevindings wat vanuit die bogenoemde ondersoek verkry is, sowel as die gevolgtrekkings word in die slothoofstuk uiteengesit.

Hoofstuk 2

KONTEKSTUALISERING VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE BINNE DIE KONTEKS VAN POSTMODERNISME EN *PERFORMANCE ART*

2.1 INLEIDING

In Hoofstuk Een is die inleiding tot hierdie verhandeling gebied. Die motivering vir die keuse van die kunstenaars is gegee. Die probleemstelling, doelstelling en sentrale teoretiese stellings, is geformuleer. In hierdie hoofstuk word postmodernisme en *performance art* bespreek om die konteks waarbinne die kunstenaars werk, te skets. Klem word ten slotte geplaas op die kwessies van *gender* en identiteit in *performance art*. Die rede hiervoor is dat die kwessies 'n integrale deel vorm van die *performance art* van Sherman en Searle.

Archer (2002:8) merk tereg op dat kunswerke binne 'n sekere konteks geskep word. Eksterne faktore soos die sosio-maatskaplike omstandighede van die kunstenaar, die heersende kunsbesef van 'n bepaalde samelewing en die tydvak, beïnvloed die kunstenaar. Die lewens- en wêreldbeskouing van die kunstenaar, tesame met bogenoemde eksterne faktore bepaal die inhoud en vorm van die kunswerk. Dit is gevolglik van belang om in die ondersoek van kunswerke kennis te dra van die konteks waarbinne die kunswerk geskep is om sodoende die kunswerk en die boodskap van die kunswerk te kan verstaan. Hierdie konteks sluit die bestudering van die tydvak, die kunsvorm asook die biografiese agtergrond van die kunstenaar in.

Beide Sherman en Searle werk binne 'n postmodernistiese tydvak en beide hierdie vroulike kunstenaars se kuns ressorteer onder die indeling van *performance art*, soos beredeneer in Hoofstuk Een. Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van die postmodernisme en dit wat onder die term *performance art* verstaan word.

2.2 POSTMODERNISME

Vanaf die sestigjare het die verval van modernisme al hoe duideliker na vore getree in die vorm van die verbruikersgeoriënteerde, narsistiese, selfbehepte massakultuur wat tot vergestaltung gekom het in popkuns. Dat die postmodernistiese perspektief vanaf die laat-twintigste eeu 'n geskiedkundige werklikheid geword het, het egter nie beteken dat modernisme geheel en al tot 'n einde gekom het nie. Alhoewel daar binne die postmodernisme 'n groot hoeveelheid komplekse anti-modernistiese artistieke strategieë gevind kan word, is postmodernisme nie noodwendig 'n absolute wegbeweeg van modernisme nie (Fleming, 1995:667-668). Dit is egter belangrik om te onderskei tussen die nuwe kenmerke van postmodernisme en die kenmerke daarvan wat bloot 'n reaksie teen die modernisme was (Müller, 1992:397; Bertens, 1995:3; Atkins, 1997:15). Postmodernisme kan as 'n paradigma beskou word wat 'n verskeidenheid idees omvat. Op een vlak kan die postmodernisme as 'n reaksie teen die strengheid en onbuigsaamheid van die modernisme gesien word. Op 'n ander konseptuele vlak kan postmodernisme beskou word as die oorkoepelende houding van die teenkultuur wat in die sestigjare die samelewing oorheers het (Bertens, 1995:5; Chilvers, 1999:402).

Skrywers en kunskritici het die term modernisme gebruik om kuns te identifiseer wat eie was aan die kuns wat vanaf die laat-negentiende eeu die kunswêreld oorheers het. Die term is ook gebruik om na kuns wat spesifieke kenmerke gehad het wat dit van vorige kunstradisies onderskei het, te verwys. Vanaf die laat-sestigerjare was daar 'n ommeswaai in die kunswêreld en die oorheersende kritiese denke van die samelewing. Volgens Anderson (in Milner & Browitt, 2002:167) het die Tweede Wêreldoorlog die lewenslyn van die modernisme afgesny. Die verval van modernisme het dus reeds voor die sestigjare begin. Hierdie verval was egter eers duidelik sigbaar in die laat-sestigerjare. Die bestaansvoorwaardes vir die modernisme was nie meer teenwoordig of geldig nie. Dit wat tydens die modernisme as modern beskou is, is nie meer modern geag tydens die postmodernisme nie. Wat voorheen as radikaal onkonvensioneel beskou is, is tydens die postmodernisme as algemeen aanvaar. Die modernisme wat aan die voorpunt van die *avant-*

garde was, was nou aan die ander kant van die spektrum (Fleming, 1995:667-668; Risatti, 1998:xi-xiii).

Sandler (1996:1) wys daarop dat die rationale van begrippe soos abstraksie, formalisme en popkuns tydens die laat-sestigerjare te alledaags en familiêr geword het om as *avant-garde* beskou te word. In hierdie verhandeling word akkoord gegaan met die begrip *post-avant-garde*. Soos in die geval van postmodernisme word die voorvoegsel “post” gebruik om ’n opeenvolging aan te dui. Die term *post-avant-garde* verwys na die tydperk wat na die *avant-garde* volg, toe die idees van die *avant-garde* algemeen geword het. Die idees van die *post-avant-garde* is vervat in die idees van die postmoderniste. Postmodernisme is modernisme wat van sy *avant-garde* ontnem is (Atkins, 1997:151; Milner & Browitt, 2002:167).

In die postmodernisme word die drang van die hede, gehoorsaam. Die *happenings* wat veral in die sestigerjare gefigureer het, is ’n voorbeeld van hierdie noodsaaklikheid om aan dit wat op daardie tydstip ervaar word ekspressie te gee. Volgens Adams (1999:899) het die kuns van hierdie epog aanspraak daarop gemaak dat dit ’n objektiewe weerspieëling was van die drang van die ‘hier en nou’. Na my mening kan kunstenaars egter nie geheel en al onafhanklik van die verlede funksioneer nie. Dit wat deel uitmaak van die kunstenaar se verlede bepaal in ’n mate die vorm van die kunswerk wat sy skep. Hierdie punt word verder beredeneer onder punt 2.4. Gevolglik kan gestel word dat postmodernisme aanvanklik meer omvattend en toeganklik was vir die wyer publiek indien dit vergelyk word met die rigiede aard van die modernisme. Postmodernisme bied iets vir almal, vir alle voorkeure en smake en het ook ’n hernude verbintenis tussen die ou en nuwe, die verlede en die hede tot gevolg gehad. Fleming (1995:667) wys op ’n belangrike punt, naamlik dat postmodernisme die klem eerder op die inhoud plaas teenoor die modernisme wat die klem op die vorm geplaas het.

Hierdie benadering in postmoderne visuele kunste lei tot die totstandkoming van ’n kunsvorm soos konsepsuele kuns. Binne konsepsuele kuns word die wegbeweeg van tradisionele kunskategorieë duidelik geïllustreer, aangesien hierdie soort kuns dikwels nie aan die hand van tradisionele kunskategorieë gedefinieer kan word nie (vgl. Swanepoel, 2003:35-36).

Die postmoderne paradigma word dikwels in verband gebring met die politieke onrus wat veral tydens die laat-sestigerjare 'n hoogtepunt bereik het. Studente-onrus, anti-Viëtnam-Oorlogdemonstrasies, bewegings wat hul beywer vir mense- en vroueregte word as die sosiale en kulturele dryfvere van die postmodernisme beskou (Adams, 1999:915; Meecham & Sheldon, 2000:1-2). Die afbreek van vertroue in een gesaghebbende politieke mag het spoedig deurgesyfer na die wêreld van die visuele kunste en snelle veranderinge het gelei tot die bevraagtekening van die heersende modus, naamlik modernisme (Levin, 1985:3; Hambridge, 1992:400; Meecham & Sheldon, 2000:1-2).

Deur die loop van die sewentiger- en tagtigerjare is postmodernisme al hoe meer met poststrukuralisme geassosieer – eers met die dekonstruksie van Jacques Derrida (1930-2004), Roland Barthes (1915-1980) en later ook Michel Foucault (1926-1984) en Jacques Lacan (1901-1981). Dit is belangrik om kennis te neem van die feit dat teoretici soos Barthes ook belangrike bydraes binne die strukturalisme gelewer het terwyl Lacan, Foucault en Derrida sterker gefigureer het binne die poststrukuralisme. Begrippe soos strukturalisme, poststrukuralisme en dekonstruksie is onderling met mekaar verbind en kan nie onafhanklik van mekaar beskou word nie. Die belangrikste vertakking van die poststrukuralisme was dekonstruksie (vgl. Kidd, 2002:150-151). Soos die postmoderniste verwerp die poststrukuraliste ook die idee dat die werklikheid deur 'n taal voorgestel kan word. Volgens hierdie siening word kennis van hierdie wêreld en die werklikheid direk vanuit ons ervarings van die werklikheid opgebou sonder dat hierdie kennis deur taal verbuig word (Bertens, 1995:5-6).

Postmodernisme, wat in hierdie studie as 'n sambreelterm beskou word, kan wel meer as net 'n blote kulturele verskynsel en wegbeweeg van die ernstigheid van die modernisme ten gunste van 'n meer eklektiese benadering in terme van kreatiwiteit beskou word (Kleiner *et al.*, 2001:1159; Swanepoel, 2003:21). Postmodernisme kan daarom beskou word as 'n paradigma-verskuiwing of denkraamwerk wat na modernisme, ongeveer in die tweede helfte van die twintigste eeu, 'n aanvang geneem het (Swanepoel, 2003:20). Postmodernisme verwys oorheersend na 'n tydvak maar word ook as 'n

stilistiese term gebruik. Onder kunshistorici is daar egter nie eenvormigheid oor hoe en waar die term “postmodernisme” van toepassing is nie. Een rede vir hierdie onsekerheid is die feit dat die term “modernisme” ook reeds as ’n sambreelterm beskou is en nie ’n duidelik gedefinieerde term is nie. Postmodernisme in sy wese, staan juis enige klassifikasie en definiëring teen (Chilvers, 1999:490; Milner & Browitt, 2002:165-166; Swanepoel, 2003:13).

In die postmodernisme is daar in die visuele kunste ’n doelbewuste wegkeer van tradisionele modernistiese kunskategorieë soos skilder-, beeldhou- en boukuns. Dit lei tot meer konseptuele kunsvorme soos byvoorbeeld *performance art* en *land art* (Atkins, 1997:153; Archer, 2002:61; Kidd, 2002:19). Binne die visuele kunste is hierdie selfbewuste, postmodernistiese kunsbewegings grootliks die produk van die sestiger- tot tagtigerjare en nie soseer van die laaste dekade nie. Lash (1990:56) stel dit soos volg: “As a movement, postmodernism...is a thing of the past. As a presence at the end of the 1990s...it is ubiquitous”.

Die term postmodernisme is pluralisties van aard maar selfs binne die verskeidenheid diskoerse waarbinne die term verskillende betekenisse het, is ’n blywende gemeenskaplike idee dat postmodernisme ’n paradigma is wat na iets (modernisme) gevolg het. Afgesien daarvan dat die term teen die sewentigerjare reeds algemeen gebruik is om kontemporêre kuns te beskryf, was die beskrywing van postmodernisme op hierdie tydstip baie vaag (soos vandag nog) en het die term nie veel meer beteken as “na die modernisme” en “na moderniteit” nie (Atkins, 1997:151; Milner & Browitt, 2002:165). Ferenc Fehér (1933-1994) beskryf dit soos volg:

“Postmodernism like many of its conceptual brethren, *post-revolutionary* or *post-industrial* society, *post-structuralism* and the like, understand themselves not in terms of what they are but in terms of what they come after” (In Milner & Browitt, 2002:165).

Soos reeds beredeneer wil dit voorkom of algemeen aanvaar word dat postmodernisme tydens die sestigerjare ’n aanvang geneem het. Daar is selfs nie eens eenvormigheid oor die vroegste gebruik van die term “postmodernisme” nie. Volgens Cahoon (1996:3) blyk dit dat die term “postmodernisme” reeds in 1917 gebruik is deur die Duitse filosoof Rudolf

Pannwitz (1886-1969) om die nihilisme van die twintigste-eeuse Westerse kultuur te beskryf.

Volgens bronne soos Chilvers (1999:490) dateer die vroegste gebruik van die term “postmodernisme” uit die dertiger- en veertigerjare vanuit Latyns-Amerika waar die term *postmodernismo* doelbewus gebruik is om digkuns en visuele kunste wat in teenstelling is met die elemente van die voorafgaande *modernismo*, te beskryf. Die term is onder andere gebruik deur die Spaanse literêre kritikus, Federico de Onís in sy werk *Anatologia de la poesia Espanola e hispano-americana, 1882-1932*, (1934).

Nie lank na die publikasie van hierdie werk nie, is die begrip “postmodernisme” in twee uiteenlopende kontekste gebruik. ’n Britse historikus, Arnold Toynbee (1852-1883), het die woord postmodernisme gebruik in sy publikasie *A Study of History*, (1938) om die opkoms van die massakultuur na die Eerste Wêreldoorlog te kontekstualiseer. Toynbee het postmodernisme in ’n negatiewer lig as sy voorganger, De Onís, beskou. Vir Toynbee is postmodernisme gekenmerk deur die val van die metanarratiewe soos die Fascisme, Naziïsme, rasionalisme, kapitalisme, individualisme wat tydens die modernisme hoogty gevier het en die afname van die Westerse invloede op die wêreld (Chilvers, 1999:490; Milner & Browitt, 2002:165). Die Britse teoloog Bernard Iddings Bell (1886-1958) het op sy beurt die term “postmodernisme” spesifiek gebruik om die mislukking van ’n sekulêre modernisme uit te lig en sodoende ’n terugkeer na godsdiens te verkondig (Cahoone, 1996:3).

Ook vir die skrywer en filosoof Jean-Francois Lyotard (1924-1998) het die postmodernisme se ongelowigheid en die verwerping van die metanarratiewe van die modernisme nie net ’n invloed gehad op die metanarratiewe van wetenskap en politiek nie, maar ook op die metanarratief van kuns as verligting of verstandsonwikkeling. Indien kuns dan nie meer as verligting beskou is nie, het dit ook geen grond waarop vooroordele en vooronderstellings oor gewone, populêre kultuur gemaak kan word nie (Lyotard, 1996:482; Milner & Browitt, 2002:174-175). Die drie deurlopende hooftemas wat volgens Liebenberg (1988:274) tydens die postmodernisme figureer sluit aan by Lyotard se (i) wantroue teenoor die metanarratiewe van

die modernisme. Bykomend word die (ii) fiksionalisering van die werklikheid en die (iii) omarming van die massakultuur as hooftemas geïdentifiseer.

Na Toynbee is die begrip van postmodernisme vir twee dekades grootliks sporadies in geskrewe werke gebruik, soos in Joseph Hudnot se boek *Architecture and the spirit of man* (1949). Postmodernisme is eers weer in 'n ernstige lig beskou in 1960. Nikolaus Peusner (1902-1983) het dit pertinent gebruik om die nuwe tendens in argitektuur te beskryf. Dit was egter Charles Jencks (1939-), 'n boukundige historikus, wat die gewildheid van postmodernisme laat toeneem het. Jencks (1996:471-478) het postmodernisme beskryf as 'n verwerping van die streng rasonale hardheid van die modernisme ten gunste van 'n meer skaamtelose eklektisisme. Vir Jencks was boksagtige, modulêre strukture eie aan die argitektuur van die modernisme. Volgens Jencks het hierdie tipe geboue almal dieselfde gelyk en het dus 'n gebrek getoon aan diepte en inhoudelike kwaliteite soos verwysing na die area waarin die gebou geleë is, die mense wat die gebou bewoon en die geskiedenis van die gebou. Die argitektuur van die postmodernisme het dit self gedefinieer in terme van wat die argitektuur van die modernisme tekort gekom het. Die Amerikaner Robert Venturi (1925-) het die voorkeure van die postmoderniste baie goed saamgevat toe hy geskryf het dat hy 'n vermenging van elemente eerder as suiwerheid, en 'n wanordelike vitaliteit eerder as klaarblykbare eenheid verkies. Hierdie omskrywing van postmodernisme is egter grootliks in terme van die boukuns geformuleer (Sandler, 1996:5; Atkins, 1997:151; Chilvers, 1999:490).

Buite die verwysingsraamwerk van argitektuur is dit moeiliker om postmodernistiese kunswerke te kategoriseer. Een element wat al die kunswerke gemeen het, is die vermenging van verskillende style. Kulturele verwysings word dikwels op 'n ironiese wyse ingevoeg in die kunswerke. Die verwysings na verskillende kulture en samelewings het tot gevolg dat die postmodernisme meer verdraagsaam teenoor kulturele verskille as die modernisme is. Vir baie kritici stel die postmodernisme die hele hedendaagse kontemporêre Westerse samelewing voor. Vir hulle word kultuur in 'n wêreld of samelewing wat deur tegnologie en massamedia oorheers word, kunsmatig en selfagtend (Bertens, 1995:10; Chilvers, 1999:490).

Volgens Bertens (1995:10) is daar twee faktore wat tot bogenoemde aanleiding gee, naamlik (i) die toenemende indringing van kapitalisme in ons daaglikse lewens en (ii) die feit dat byna alles in handelsartikels omskep word (soos byvoorbeeld dat die dokumentasie van *performance art*-werke in galerye as kunsartefakte verkoop word).

Afgesien van die groot verskeidenheid benaderings tot postmodernisme is daar wel konsensus oor die sentrale idee van dekonstruksie en ontbinding van wat eens as die onderskeid tussen hoë en lae kultuur beskou is (Milner & Browitt, 2002:174). Die grense tussen kuns, populêre kultuur en massamedia word deur die meerderheid van postmodernistiese kunstenaars doelbewus afgebreek. Die hoogtepunt van kuns wat in teenstelling is met modernisme se hoë kuns, is kitsch⁴. Kitsch, wat tot die status van kuns verhoog is, is as nog 'n groter banaliteit beskou as lae kuns (Sandler, 1996:3; Atkins, 1997:153; kyk ook onderstaande bespreking oor *camp*). 'n Oorheersende deel van postmodernisme se sukses kan toegeskryf word aan die postmodernisme se vermoë om op meervoudige gebiede aanklank te vind op 'n meer inklusiewe wyse (Kidd, 2002:19; Milner & Browitt, 2002:165). Volgens Andreas Huyssen (1998:216-217) fungeer postmodernisme in 'n speelveld van spanning "...between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art, in which the second terms are no longer automatically privileged over the first".

In postmoderne kuns vind ons wel 'n terugkeer na sekere modernistiese aspekte in die visuele kunste. Dit sou toegeskryf kon word aan die krisis van voorstelling wat in die postmodernisme 'n sentrale teoretiese kwessie is. Bertens (1995:11) wys byvoorbeeld daarop dat daar tydens die postmodernisme 'n wantroue bestaan ten opsigte van kunstenaars se vermoëns om die werklikheid op 'n omvattende wyse voor te stel. Die werklikheid soos dit vandag in die kuns voorgestel of uitgebeeld word, kan nie as vanselfsprekend aanvaar word nie. Soos reeds genoem is postmodernisme nie noodwendig 'n wegbeweeg van alles wat modernisties is nie.

⁴ Die term "kitsch" is afkomstig vanaf 'n Duitse woord wat "om met modder te speel" of "besmeer" beteken. In die kunswêreld word die term in verband gebring met lae kuns, of kuns wat met swak smaak geassosieer word maar wat tog 'n mate van sentimentele waarde dra (Solomon, 2005:408).

In sekere postmoderne kunsvorme soos *performance art* word byvoorbeeld hernude belangstelling in die mens en sy liggaam en die natuurlike wêreld getoon, soos dit in die vroeg-modernisme voorgekom het. Tydens die modernisme het die menslike figuur slegs 'n mimetiese of narratiewe funksie binne die visuele kunste bekleed. In die postmodernisme word hierdie mimetiese en narratiewe funksie geïntegreer met kultuur en politiek op 'n dikwels ironiese of ondermynende wyse (Kleiner *et al.*, 2001:1134).

Die postmoderne benadering tot modernistiese idees kan dus as 'n vorm van kritiek op die modernistiese benadering beskou word (Cahoone, 1996:2). Hierdie punt word verder beredeneer in die onderstaande bespreking van *performance art*. In die verband wys Arnason *et al.* (2001:445) op postmoderne kunstenaars se toenemende betrokkenheid by sosio-politieke aspekte van die samelewing. Volgens die outeurs kan dit beskou word as 'n poging om 'n verhouding tussen die kunstenaar en die wêreld te bewerkstellig. Kunstenaars het hulself al hoe meer na nuwe media en metodes gewend om uitdrukking te gee aan hierdie toenemende betrokkenheid. 'n Kunsvorm wat dit self daartoe leen om direk met die aanskouers te kommunikeer is *performance art*.

Vervolgens word oorgegaan na 'n bespreking van wat onder die term *performance art* verstaan word.

2.3 PERFORMANCE ART

Performance art kan kortliks beskryf word as 'n deskriptiewe term wat van toepassing is op 'lewendige' uitbeeldings deur kunstenaars. *Performance art* het, tesame met interdisiplinêre kunsvorme soos installasie- en videokuns, as 'n reaksie teen die kulturele en sosiale omstandighede wat na die Tweede Wêreldoorlog geheers het, ontwikkel. *Performance art*, asook ander kunsvorme van die postmodernisme soos installasiekuns, het egter 'n voorgeskiedenis in die modernisme (wat in die onderstaande bespreking beredeneer word) en die estetiese grondslag van Westerse kuns (Turner, 1996:403-404; Stiles, 2004:183).

Die tydsfaktor waaraan *performance art* gebind word, bemoeilik die resepsie/ontvangs van die kuns as gevolg van die feit dat die onmiddellike aanskouers wat teenwoordig is dikwels by die opvoering van die kunswerk fisies betrek word (en gevolglik deel uitmaak van die kunswerk). Die ander rede is dat die opvoering van die kunswerk dikwels kineses (werklike of denkbeeldige beweging) insluit. As gevolg van die verhoogde element van realiteit in *performance art*, kan dit beskou word as 'n kunsvorm wat die primêre kommunikasiemiddel van die tradisionele visuele kunste, naamlik *mimesis* (nabootsing en illusie), ondermyn. Dit kan egter as paradoksaal beskou word: alhoewel *performance art* as 'n kunsvorm van die twintigste eeu beskou word, dateer die doelwit om die beperkinge van *mimesis* in die statiese visuele kunste te oorkom deur middel van die insluiting van kineses, uit antieke tye (vgl. Stiles, 2004:183).

Vanaf so vroeg as die vyfde eeu voor Christus word voorbeelde in die visuele kunste gevind van pogings om die beperkinge van *mimesis* te oorkom. Binne die geskiedenis van die Griekse kuns was die skilderkunstenaar Zeuxis beroemd vir sy superrealistiese skilderye van byvoorbeeld druiwe, waarmee hy volgens oorlewering selfs voëls om die bos kon lei. (Bryson, 1983:1).

Tydens die hellenistiese tydperk is die kuns spesifiek gekenmerk deur realistiese lewensgetrouheid en die behoefte om uitdrukking te gee aan beweging. Die hoë mate van realisme wat byvoorbeeld gevind word in die bekende klassieke beeldhouwerke soos *Laocoön* (vroeg eerste eeu v.C.) het oorgespoel na Romeinse kuns, soos sigbaar is in verskeie muurskilderye in Pompeii. Bogenoemde voorbeelde kan beskou word as pogings om weg te beweeg van die idee van *mimesis*. Stiles (2004:183) wys daarop dat kunstenaars gevolglik van die antieke tye af gepoog het om beweginglose onderwerpe en metaforiese voorstellings om te sit in 'n lewendige beliggaming in visuele kuns.

Tydens die renaissance het die kunstenaar dikwels die rol van skepper en regisseur van die skouspel aangeneem. Fantastiese, triomferende parades en allegoriese optredes het dikwels die oprig van tydelike konstruksies vereis wat deur kunstenaars behartig is. Een van die bekendste renaissance-kunstenaars, Leonardo da Vinci (1452-1519), was self bekend vir sy

ongewone demonstrasies. Turner (1996:404) wys op 'n interessante voorbeeld in die verband toe Da Vinci by een van hierdie openbare demonstrasies die soepelheid van die derm van 'n os met behulp van die blaasbalk van 'n smid vertoon het. Polidoro da Caravaggio (1492/1495-1543) en Bernardo Buontalenti (1536-1608) het op hul beurt weer feestelikhede en segetoë opgestel. Alhoewel die kunstenaars nie altyd self deel was van hierdie optredes nie, het die kunstenaars deur middel van hierdie skouspele hul teenwoordigheid in die samelewing bewerkstellig.

Die doelstelling van 'n lewendige beliggaming van beweginglose voorwerpe het 'n nuwe hoogtepunt bereik tydens die barokperiode in die beeldhoukunstige werke van veral Gianlorenzo Bernini (1598-1680). Bernini se beeldhouwerk *The Ecstasy of Saint Theresa* (1645-1652) is 'n voorstelling van kuns en godsdiens wat by die kruispunt van teater ontmoet in 'n vereniging van *mimesis* en kineses. Die handeling van die figure in die beeld is dramaties en nie staties nie (vgl. Fleming, 1995:388).

In die negentiende eeu kan as voorbeeld verwys word na die rol wat die ontwikkeling van fotografie gespeel het in nuwe tegnologie wat na vore gekom het. Kunstenaars is hierdeur in 'n sin bevry van die inspanning om mimetiese beelde voor te stel in hul kuns. Kunstenaars het begin om minder algemene metodes te gebruik om kuns met die werklike wêreld te verbind. Edgar Degas (1834-1917) het materiale soos 'n pruik van perdehaar, lint en 'n tutu aan sy brons beeldhouwerk *Little Dancer Fourteen Years Old* (1880-1881) geheg om die idee van realistiese uitbeelding te versterk. Sodoende het Degas nie slegs die weg vir die *readymades*⁴ van die dadaïste gebaan nie maar ook die idee van die aktivering en insluiting van die ruimte rondom die driedimensionele beeld as deel van die kunswerk (Stiles, 2004:184; Schneckeburger, 2005:410).

In die twintigste eeu het kunstenaars uit die futuristiese, dadaïstiese en die surrealistiese kunsbewegings Degas se idee verder gevoer en deelgemaak van hul eie kuns. Hierdie kunstenaars het aspekte van installasiekuns (soos

⁴ Die idee van die *readymade* is deur die dadaïs Marcel Duchamp (1887-1968) geskep. André Breton het die *readymade* beskryf as "manufactured objects promoted to the dignity of art through the choice of the artist" (soos aangehaal deur Arnason *et al.*, 2001:275).

die Russiese konstruktiviste) en *performance art* (soos die dadaïste) in hul eie kuns geïntegreer. In hierdie studie word akkoord gegaan met Turner (1996:404) wat die publikasie van die eerste futuristiese manifest deur Tommaso Marinetti in 1909 as die vertrekpunt vir die geskiedenis van *performance art* in die twintigste eeu beskou. Die publikasie van die manifest is opgevolg deur 'n byeenkoms van futuriste in 1910 wat bestaan het uit 'n kombinasie van 'n politieke saamtrek, toneelopvoerings en voordrag.

Tydens die Eerste Wêreldoorlog het verskeie kunstenaars hul toevlug in Zürich gevind. Hier het *performance* die vorm van 'n kabaret aangeneem en is die *Cabaret Voltaire* deur die kunstenaars Emmy Hennings (1885-1948) en Hugo Ball (1886-1927) in 1916 op die been gebring. Humoristiese en satiriese-uitlokkende gebeurtenisse is dikwels opgevoer deur die kunstenaars om sodoende hulle idees en kunswerke bekend te stel en te bevorder. Die dadaïste het ook hul onkonvensionele optredes as 'n voertuig vir hul digkuns gebruik wat in die teater opgevoer is deur kunstenaars soos Tristan Tzara (1896-1963) Hans Arp (1887-1966) en Marcel Duchamp (1887-1968) (Arnason & Kalb, 2004:411; Anon, 2005(a)).

By die Bauhaus-skool van kuns en ontwerp wat in 1919 in die Weimar Republiek gestig is, is 'n werkwinkel oor teater van die begin af by die kurrikulum ingesluit. Hier het die Duitse kunstenaar Oskar Schlemmer (1888-1943) 'n vak genaamd *Mens as Kunstfiguur* aangebied. In hierdie vak het Schlemmer die menslike liggaam as geskikte medium vir eksperimentering in die visuele kunste geïdentifiseer. Verskeie van die optredes wat by die Bauhaus opgevoer is, het Schlemmer se idees in werklike ruimte en met werklike mense uitgebeeld. Sommige optredes is tydens Bauhausuitstallings as lesings aangebied (vgl. Turner, 1996:406; Chilvers, 1999:55-56; Schneckenburger, 2005:453-454). Schlemmer het die motivering vir 'n vak soos *Mens as Kunstfiguur* soos volg beskryf: "We shall observe the appearance of the human figure as an event...with a certainty that is automatic, each gesture and each movement is drawn into the sphere of significance" (soos aangehaal deur Stiles, 2004:184).

Die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog het estetiese innovasie feitlik tot stilstand laat kom en het 'n leemte in die kunswêreld gelaat. Die idee van

performance art het tydens die vyftigerjare voortgeleef in die optredes van kunstenaars soos Georges Mathieu (1921-), wat sy skilderye voor 'n gehoor voltooi het, en Yves Klein (1928-1962) wat die verfbesmeerde liggame van modelle as 'n middel om die verf op die skilderoppervlakte aan te wend gebruik het (Chilvers, 2004:532; Archer, 2002:11). Teen die laat-vyftigerjare en vroeë-sestigerjare was daar 'n internasionale herlewing van hibriede artistieke praktyke. Tekste soos Robert Motherwell (1915-1991) se *The Dada Painters and Poets* (1951) en Robert Lebel se biografie *Marcel Duchamp* (1959), tesame met die rondgaande uitstalling *Dada: Documents of a Movement* wat in 1958 in Düsseldorf geopen het, het kunstenaars aangespoor om hul eie assemblage's, optredes en installasies te skep vanuit hul verwysingsraamwerk van tradisionele kunsvorme soos skilderkuns en beeldhoukuns (vgl. Stiles, 2004:184).

Volgens Chilvers (1999:3) is *performance art* in die sestigerjare verder voortgesit binne die raamwerk van meer tradisionele kunsvorme. In skilderkuns kan daar voorlopers tot *performance art* gevind word in die beweging van abstrakte ekspressionisme. 'n Tendens het ontstaan wat as *action-painting* bekend gestaan het. Die term *action-painting* is gebruik om die spontane handeling van die kunstenaar te beskryf waar verf op doeke gedrup, gespat en uitgegooi is. In sommige gevalle is doeke nie op 'n esel geplaas nie, maar op die grond gespan. In plaas van die tradisionele skilderkwas is dikwels gebruik gemaak van troffels, messe of hout.

Die *action-painters* was op verskeie wyses hoofsaaklik gemoeid met die spontaneïteit en die handeling van skilder. Elke kunstenaar het 'n eie unieke metode van skilder, op dieselfde wyse as wat 'n unieke handskrif ontwikkel. Aksie-skilderkunstenaars het kunstenaars soos Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997) en Franz Kline (1910-1962) ingesluit. Die skilderye van hierdie kunstenaars bevat 'n fyn balans tussen voorbedagte beplanning en spontaneïteit, tussen beheer en die onverwagse of toevallige (Arnason *et al.*, 2001:437). Hierdie aksie-skilderkunstenaars se skilderye het die dokumentasie geword wat 'n aanduiding was van die kunstenaar se handeling en beweging (of kineses). Binne die beeldhoukunstige tradisie het die idee van *performance art* neerslag gevind in die werke van byvoorbeeld

die Britte Gilbert (1943-) en George (1942-) wat hulself *living sculptures* genoem het (Adams, 1999:919; Archer, 2002:101-102). Hierdie kunstenaars het gesamentlik soos beeldhouwerke vir 'n lang ruk op een plek gestaan, somtyds gesing en dan weer vertrek.

Vanaf ongeveer 1959 was daar 'n definitiewe wegbeweging van die tweedimensionele skildery na die driedimensionele voorwerp, gevolg deur 'n verdere wegbeweging van die driedimensionele voorwerp na die *happening*. Die *readymades* van die dadaïste is omskep in 'n handeling. Allan Kaprow (1927), wat as 'n pionier van *happenings* beskou word, was kunsvorme soos *happenings* en *performance art* 'n verlenging van *assemblage*. Schneckenburger (2005:522-523) wys daarop dat Kaprow die konsep van kuns wat waargeneem, ervaar en beleef word ontwikkel het tot waar die werklikheid en die kunswerk 'n eenheid word. Kaprow (in Stiles, 2004:184) het hierdie verloop van ontwikkeling kernagtig soos volg saamgevat:

"The pieces of paper curled up off the canvas, were removed from the surface to exist on their own, became more solid as they grew into other materials and, reaching out into the room finally filled it entirely. Suddenly, there were jungles, crowded streets, littered alleys, dream spaces of science fiction, rooms of madness, and junk-filled attics of the mind".

In Kaprow se eerste *happening*, *18 Happenings in 6 Parts* (1959), is visuele elemente soos film, skilderye en driedimensionele konstruksies met gebeurtenisse soos dans- en musiekuitvoerings vermeng (Fricke, 2005:583).

Vanaf die laat-sestigerjare het verkeie kunstenaars die behoefte gehad om meer direk met die aanskouers van die kunswerk te kommunikeer, maar tradisionele skilderkuns en beeldhoukuns het dit nie daartoe geleen nie. Kunstenaars het hulself noodgedwonge na ander kunsmedia gewend waardeur aan hierdie behoefte voldoen kon word. Die tipe *performance art* wat in die laat-sestigerjare 'n aanvang geneem het, was ideologies gesproke nou verwant aan die filosofie van konsepsuele kuns, en die aktiwiteite het min of geen ooreenkomste met tradisionele dans of teater getoon nie. Sodanige 'kunswerke' het in galerye of in die buitelug plaasgevind en het enigiets van 'n paar minute tot 'n paar dae lank geduur. Die aktiwiteite was ook nie bedoel om herhaal te word nie. Sommige kunstenaars het juis aangetrokke gevoel tot die

kortstondige aard van hierdie kunsvorm en het aanspraak gemaak op kuns waarvan die medium die omskrywing is. Hierdie tipe kuns kon nie te koop aangebied word nie (Turner, 1996:403).

Die verhouding tussen konsepsuele kuns en *performance art* word verskillend deur verskillende bronne geïnterpreteer. Alhoewel *performance art* oor die algemeen uitgesluit word uit die kanon van konsepsuele kuns word *performance art* deur skrywers soos Osborne (2002:19) – waarmee in hierdie studie in breë trekke akkoord gegaan word – as 'n kategorie onder konseptuele kuns ingedeel. Vanweë die diversiteit van konseptuele kuns, verdeel Osborne (2002:11) konseptuele kuns in agt “kategorieë” in. Die tweede “kategorie” bevat volgens Osborne die eerste werklike konseptuele kunswerke en bestaan hoofsaaklik uit instruksie-, uitvoerings- en dokumentasiewerke. Die rede hiervoor is dat Osborne sy keuse goed motiveer. Hy (2002:19) motiveer sy keuse soos volg:

- i) *performance art* (veral die kuns van die groep *Fluxus*) se basis is geleë in musikale modernisme eerder as die visuele kunste. Op hierdie punt word daar wel van Osborne verskil tot 'n mate en akkoord gegaan met bronne soos Stiles (2004), Chilvers (2004) en Goldberg (1998) wat toon dat *performance art* wel 'n standvastige basis in die visuele kunstradisie het (kyk bostaande bespreking oor die ontstaan van *performance art*);
- ii) die kritiese tendens om *performance art* as 'n kunskategorie in eie reg te behandel,
- iii) die problematiek wat gepaard gaan met die dokumentasie van *performance art*,
- iv) *performance art* se elemente van anti-kuns-aktiwisme en onafhanklike stelsels van verspreiding,
- v) asook *performance art* se internasionalisme.

Hierteenoor moet ook gelet word op outeurs wat verskil van Osborne (2002:11-19) se standpunte. Konsepsuele kuns, volgens Frazer Ward (1997:36), moet met *performance art* gejukstaposisioneer word. Sodoende kan die dubbelsinnige aard van konsepsuele kuns wat elemente van

performance toon, uitgelig word. Volgens Ward (1997:36) is die belangrikste verskil tussen *performance art* en konsepsuele kuns (en ander tradisionele vorme van visuele kunste soos skilderkuns) die tydelike aard van die *performance art*-gebeurtenis of -handeling. Die kunswerk leef met ander woorde slegs in die vorm van dokumentasie voort soos video, fotografie of geskrewe dokumentasie. Ward (1997:36) sluit weer aan by Osborne (2002:11-19) wanneer hy stel dat die kunswerk slegs in die vorm van dokumentasie soos video, fotografie of geskrewe dokumentasie voortleef.

Die snelle ontwikkeling van *performance art* vanaf die sestigterjare het die anti-kommersiële waardes van die alternatiewe kulture van hierdie tydperk weerspieël. Turner (1996:403-408) wys daarop dat die term *performance* teen die vroeë-sewentigerjare veral deur kunstenaars gebruik is om te beklemtoon dat hierdie aktiwiteite deur kunstenaars geskep is en om hierdie aktiwiteite te onderskei van tradisionele teater te onderskei. 'n Vorm van *performance art* naamlik *aktionen* is veral deur Duitse kunstenaars, soos Joseph Beuys (1921-1986), beoefen wat doelbewus die identifisering van *performance art* met die vermaaklikheidswêreld en teater wou vermy. Die *performance art* van die sestigterjare was esoteries en paradoksaal van aard en nie gemik op vermaak nie. Die term *performance art* is eers tydens die laat-sestigterjare en veral die sewentigerjare as 'n erkende kunskategorie beskou naas die tradisionele kunskategorieë soos skilderkuns, beeldhoukuns en boukuns. Die eerste inskrywing onder die term *performance art* in die *Oxford English Dictionary* dateer terug na 1971 (Chilvers, 1999:469).

In die sewentigerjare het *performance art* gedien as 'n belangrike forum vir eksperimente in driedimensionele kuns soos byvoorbeeld dans, musiek, video en film. Die multidissiplinêre aard van hierdie *performance art*-kunswerke het die totstandkoming van 'n generasie oorkruiskunstenaars tot gevolg gehad. Chilvers (1999:469) het *performance art*-kunstenaars in twee generasies verdeel. Vito Acconci (1940-) en ook kunstenaars soos Scott Burton (1939-1989) en Laurie Anderson (1947-) het deel uitgemaak van die eerste generasie *performance art*-kunstenaars. Kunstenaars soos Anderson, het *performance art* as 'n byvoegsel tot rockmusiek beskou en het *performance*

art as 'n geleier vir politieke meningsverskille en die ondersoeking van private fantasieë gebruik (Archer, 2002:99-108).

Die fisiese beperkinge van die menslike liggaam is deur hierdie kunstenaars ondersoek en uitgewys. Acconci se kunswerk *Trademarks* (1970) ondersoek nie slegs sy eie fisiese en psigologiese uithouvermoë nie, maar ook dié van die aanskouers. *Trademarks* bestaan uit 'n reeks foto's wat geneem is van die naakte Acconci waar hy besig is om homself te byt. Die merke wat op sy vel gelaat is, is met inkt besmeer en afdrucke van die bytmerke is op papier gemaak. Acconci het hierdie proses soos volg beskryf: "I was making a closed system and then presenting the possibility of opening that system with the prints" (in Joselit, 2003:167-169).

Die tweede generasie *performance art*-kunstenaars het laat in die 1970's na vore getree. Hierdie kunstenaars het die 'eenvoud' en kritiese benadering tot populêre kultuur van konsepsuele kuns verwerp. Hul opvoerings kon gesien word in teaters of klubs, as musiekuitvoerings of komedie, of in die vorm van 'n video-opname of 'n film. Die uitvoerings van die tweede generasie kunstenaars het gewoonlik gepaard gegaan met visuele elemente en het die idee van kontemporêre dans, musiek en drama in hul kuns geïntegreer (vgl. Atkins, 1997:134; Archer, 2002:99-108). Meer onlangse kunstenaars soos Matthew Barney (1967-) het vanaf 1994 'n hele reeks video's geskep naamlik die *Cremaster*-reeks. In al die video's vertolk Barney die hoofrol, vanaf 'n bok met drie horings tot 'n hibridiese figuur (uit *Cremaster 1: Goodyear Chorus* 1995). In Barney se video's word daar verwysings gevind wat na mitologieë en films van verskeie regisseurs, onder andere na Alejandro Jodorowsky (1930-) verwys (kyk Atkins, 1997:134; Lucie-Smith, 2002:71; Arnason *et al.*, 2001:783; Joselit, 2003:2).

In terme van kunsgeskiedenis en kunsteorie het *performance art* in die sewentiger- en tagtigerjare marginaal ten opsigte van die tradisionele diskoers in die visuele kunste gebly. As gevolg van die tekort aan institusionele ondersteuning en vakwetenskaplike aandag was kunstenaars genoodsaak om hul eie kunswerke te teoretiseer. Teen die laat-tagtiger- en negentigerjare het hierdie situasie verander. Kunsforme soos *performance art*, installasie- en videokuns het groter vakwetenskaplike aandag begin geniet. Dit het daartoe

bygedra dat hierdie kunsvorme deur kunsgeskiedenis as vakwetenskap omarm is vir die wyse waarop dit die sosiale en politieke doelwitte van die geskiedkundige/historiese *post-avant-garde* verpersoonlik en herwin het. Dit het gebeur in 'n tydperk wat al hoe meer deur die kommersialisering van kuns gekenmerk is.

Volgens Turner (1996:409) en Stiles (2004:183) was daar vir die eerste keer sedert die ontstaan van *performance art* kunstenaars wat hulself eksklusief aan hierdie kunskategorie gekoppel het. Afgesien daarvan dat *performance art* as 'n kunskategorie in eie reg beskou is met 'n eie geskiedenis en teoretiese besinning, is *performance art* een van die kunskategorieë wat die minste inperkinge het. As gevolg van die efemere aard van die representatiewe vorm van *performance art* is hierdie kunsvorm nie so geredelik in die tradisionele kunskontekste geïntegreer soos byvoorbeeld installasiekuns nie. Turner (1996:409) wys op 'n belangrike punt, naamlik dat dit ironies is dat die meerderheid aanskouers van *performance art* kennis maak met die kunswerk deur middel van die meer tradisionele kunsmedia soos fotografie, film of video.

Kunstenaars se pogings om weg te beweeg van *mimesis* en statiese kuns na beweging en die werklikheid van die lewe, weerspieël hoe kunsvorme soos *performance art*, installasie- en videokuns radikaal verander het. Hierdie kunsvorme is terselfdertyd diep ingebed in die kanon van tradisionele visuele kunsvorme soos in bostaande bespreking beredeneer is. Volgens Stiles (2004:184-185) is dit van belang om te beseef hoe 'n kunsvorm soos *performance art* sowel metafoor (wat die primêre kommunikasiemedium in tradisionele visuele kunste is) as metonimie versterk het ten einde die belangrikheid van wat presies *performance art* tot die visuele kunswêreld bygedra het, te kan begryp.

Die idee van kuns as *mimesis* tree hier weereens na vore. *Mimesis* werk deur middel van metafoor, of die illusie en voorstelling van iets (byvoorbeeld 'n vrou) deur middel van iets anders ('n skildery van 'n vrou). Afgesien van die feit dat 'n kunsvorm soos *performance art* wel gebruik maak van metafore, is hierdie kunsvorm se mees eiesoortige en sosiaal relevante eienskap. Die relevansie hiervan is daarin geleë dat dit deur middel van metonimie

kommunikeer. Metonimie spesifiseer/omskryf iets deur die naam van iets anders te gebruik wat direk verband hou met mekaar. 'n Persoon se skaduwee is byvoorbeeld 'n metoniem van hulle liggaam. Hier word 'n sterk ooreenkoms met semiotiek gevind in dat die teken in die plek van iets anders staan. Hierdie verband word verder bespreek in Hoofstuk Drie.

Deur die gebruik van metafore in kuns kan daar uitdrukking gegee word aan tussenruimte en uiteenlopendheid tussen voorwerpe, die natuur en ander skepsels, maar dit dui nie noodwendig 'n direkte metonimiese verband/verhouding aan nie. *Performance art* het die idee van direkte metonimiese verbindings weer in die visuele kunste ingevoer deur die voorstelling van werklike handelinge deur menslike subjekte wat gelyksoortig is aan die werklike menslike subjekte wat die voorstelling aanskou. Bogenoemde herinvoering het plaasgevind afgesien van die argwaan en ontevredenheid teenoor metafoor in kuns, wat gekoppel is aan die idee van *mimesis* en statika, wat reeds eeue lank duur.

Metonimie bied aan die visuele kunste die vermoë om kulturele, sosiale en politieke situasies binne te dring en om op hierdie situasies te reageer aangesien metonimie binne die struktuur van die visuele kunste funksioneer om kunstenaars en aanskouers direk met mekaar, asook met gebeure en ervarings te verbind (Stiles, 2004:185). Hierdie belangrike lyn van ontwikkeling ontlok waardering vir hoe kuns voorsiening maak vir en aanpas by die ewigdurende veranderende vereistes van die postmoderne kultuur, met sy wye verskeidenheid van nuwe vorme van kommunikasiemedie.

As gevolg van die feit dat *performance art*-kunstenaars meestal die hoofrolle in hul eie kunswerke vertolk, word hierdie kunsvorm dikwels daarvan verdink dat dit narsisties van aard is (Welchman, 2004:203). Sowel Sherman as Searle maak hulle aan hierdie narsistiese "beskuldiging" skuldig, aangesien beide kunstenaars die hoofrolle in hul kunswerke vertolk.

Teen die kontekstuele agtergrond van die postmodernisme en *performance art*, word vervolgens oorgegaan tot 'n bespreking van *gender* en *identity* as deel van *performance art*. Soos uitgewys vorm hierdie twee aspekte 'n integrale deel van die *performance art* van Sherman asook Searle.

2.4 GENDER EN IDENTITEIT IN PERFORMANCE ART

Soos beredeneer is dit in die postmodernisme problematies om kunstenaars in bepaalde kategorieë in te deel. Daar kan wel sekere onderwerpe en kwessies wat herhaaldelik in postmodernistiese kunstenaars se werke voorkom geïdentifiseer word, soos onder andere identiteit, *gender*, die ondersoek na die werkkring/gebied van openbare en private ruimtes. Laasgenoemde aspek het veral in verhouding tot die metodes van die uitstal van kunswerke en die kunstenaar se liggaam (Arnason *et al*, 2001:766).

Vanaf die sewentigerjare is daar binne kontemporêre feminisme 'n onderskeid getref tussen geslag en *gender*. Waar eersgenoemde verwys na die biologiese verskille in die voorplantingsmorfologie van die manlike en vroulike geslag, verwys *gender* na die verskillende wyses waardeur kulture hul lede in verskillende sosiale rolle in modelleer (kyk Korsmeyer, 2004:2). *Gender identity* kan dus beskryf word as die *gender* (of geslag) waarmee 'n persoon identifiseer en dit word beïnvloed deur faktore soos die persoon se etniese afkoms, godsdiens en die samelewing waarvan 'n persoon deel is. 'n Term wat verband hou met *gender identity* is *camp*. *Camp* word beskryf as die kultuur en voorkeure van grensgroepe soos byvoorbeeld homoseksuele persone en etniese minderheidsgroepe wat hul marginaliteit deur middel van parodie en selfbespotting vier.

Wheale (1995:49-50) wys daarop dat die *camp*-kultuur tydens die sestig- en sewentigerjare verby bogenoemde grense oor verskillende gehore en genres versprei het. Dit het byvoorbeeld daartoe gelei dat in terme van Amerikaanse *camp* sekere filmsterre soos Bette Davis, Mae West en Judy Garland voorkeur geniet het. Hierdie sterre se aanstellerige en teatrale styl van toneelspel was 'n parodie op die tradisionele en geïdealiseerde beeld van vroulikheid op die silwerdoek. Tradisionele aannames met betrekking tot *gendered* identiteit en gedrag is toenemend deur feministiese aktiviste bevraagteken. Die toneelspel van 'n aktrise soos byvoorbeeld Davis kan as kritiek beskou word op enige vooropgestelde idee van 'n intrinsieke seksuele identiteit. Op dieselfde wyse kan die identiteit wat Sherman in die foto's van

haar se *Untitled Film Stills*-reeks aanneem as 'n parodie en kritiek beskou word oor die stereotipering van die vrou of vroulikheid. Sherman het dan ook haar idee vir die *Untitled Film Stills* uit die films van die vyftiger- en sestigerjare verkry, waartydens die *camp*-kultuur hoogty gevier het (vgl. Arnason & Kalb, 2004:688; Kleiner & Mamiya, 2005:1073).

Afgesien daarvan dat die biologiese basis vir geslagsidentifikasie erken word, verwys die term *gender* nie net na die tradisionele sosiale rolle wat aan mans en vroue toegeken word nie. Terme soos “manlik” (*masculine*) en “vroulik” (*feminine*) word aan evalueringstelsels toegeken wat verwyderd is van werklike persone. Hierdie terminologie, asook ander geslagsverbande terme kan gevolglik nie vervang word met “manlik” en “vroulik” nie. Korsmeyer (2004:2-3) wys tereg daarop dat dit tot gevolg het dat 'n studie van *gender* in kuns 'n studie van bloot manlike of vroulike kunstenaars oorskry. Dit vereis ook 'n analise van teenoorstaande konsepte en waardestelsels waarvan die betekenis fluktueer.

Ekstroverte selfuitbeelding is nog 'n tendens wat soos die *camp*-kultuur tydens die sestigerjare in die visuele kunste posgevat het. Hierdie tendens kom na vore in Sherman en Searle se werke. Hierdie ekstroverte selfuitbeelding is reeds in Hoofstuk Een bespreek.

In die 1980's het Sherman haar fotografiese karakters nie meer in 'n kwasi-filmiese opvolging as vroulike alter ego's uitgebeeld nie. Die karakters in die foto's het van *gender* begin verander soos byvoorbeeld in *Untitled #207* (1988). Die karakters is voorts gedehumaniseer, deurdat hulle as mannekyne en sekspoppe uitgebeeld te word.

In hierdie en latere werke ondersoek Sherman 'n finale vorm van bemoeiing met die self wat verder strek as die eertydse konvensionele verwrongenheid en vermomming wat in haar werke sigbaar was. Die veelvoudige beelde van die self wat Sherman uitbeeld is onderwerp aan 'n vorm van dubbele uitbeelding wat nie slegs meervoudigheid behels nie. Sherman se uitbeeldings geskied deur dit wat reeds 'n uitbeelding is en/of 'n voorwerp. Die uitbeeldings word onduidelik vervang deur 'n plaasvervanger deur die gebruik van *masquerade*. Volgens Welchman (2003:203-204) is die uitbeeldings van

die self wat in Sherman se foto's teen die laat-tagtigerjare gevind is, kragtiger en bedreigender van aard as gevolg van die splitsing, ontbinding en herstelling van die self (kyk ook Hoofstuk Een in verband met vroulike *performance art*-kunstenaars en die *gaze*).

Hier kan verwys word na die film teoretikus Laura Mulvey (1941-) se teorieë aangaande die *gaze*. Alhoewel Mulvey se teorieë hoofsaaklik vir films geformuleer is, kan dit van toepassing gemaak word op ander visuele kunsvorme. Volgens Mulvey bestaan daar in die uitbeelding van die *gaze* twee teenoorstaande pole. Die aktiewe pool is die subjek (of dit wat uitgebeeld word) van die kunswerk terwyl die passiewe pool die objek van die uitbeelding is. Die aanskouers van die kunswerk is die self en die figuur op die film of foto is volgens Mulvey se benadering die ander. Tussen die self en die ander is daar slegs 'n beperkte aantal verhoudings moontlik waarin hulle met mekaar staan. Die self kan die figuur op die foto as die objek beskou of die self word die objek op die foto deur identifisering met die ander. In die geval van manlike aanskouers is die houding wat ingeneem word teenoor die vroulike figuur op die foto dié van subjek na objek. Die manlike *gaze* domineer en omvorm die vroulike ander na 'n voorwerp, 'n objek. In die geval van vroulike aanskouers kan twee houdings ingeneem word teenoor die vroulike ander. Die aanskouers kan na aanleiding van haar verwysingsraamwerk met die ander (wat die objek word) in die foto identifiseer óf die aanskouers kan slegs aanskouers bly (kyk Mulvey 1975:837-844).

Volgens Mulvey (1975:833) hou die tydverdryf van films kyk 'n verskeidenheid moontlike plesiere in. Een hiervan is – in aansluiting by Freud – *scopophilia*. In sommige gevalle is daar nie slegs plesier te vinde daarin om te aanskou nie maar ook om aanskou te word. In sy essay, *Three Essays on Sexuality* (1905), verbind Freud *scopophilia* met die aksie om ander mense aan 'n voyeuristiese en beherende *gaze* te onderwerp.

Mulvey (1975:837) stel voorts dat films die primitiewe begeerte na die verkryging van plesier bevredig deur die aanskou-aksie. Dit gee aanleiding tot die ontwikkeling van *scopophilia* as 'n narsistiese aksie. In konvensionele films word daar op die menslike vorm gefokus. Nuuskierigheid en die begeerte om te aanskou word vermeng met 'n betowering van gelykenis en herkenning.

Binne die konteks van teenoorstaande modaliteite is die plesier van aanskouing verdeeld tussen die aktiewe manlike aanskouers en die passiewe vroulike objek. Die vroulike figuur wat deur die manlike *gaze* tot objek omvorm word, neem die vorm aan van die manlike fantasie wat deur die *gaze* op die vroulike figuur geprojekteer word. In die tradisionele rol word die vroulike figuur terselfdertyd aanskou en ten toon gestel.

In teenstelling met die standvastigheid van die tradisionele perspektief waarin die aanskouers se *gaze* onafgewend na die objek staar, bestaan daar 'n ander benadering tot die *gaze*. In hierdie benadering is die aanskouers nie die meester van die *gaze* is nie maar eerder die "slagoffer". Lacan (in Ragland-Sullivan, 1987:94-95) noem dit die *gaze-as-objet-a* of die onheilspellende of geheimsinnige *gaze* (Ragland-Sullivan, 1987:44). Hierdie nuwe *gaze* word gemodelleer op die idee van lig⁵ wat elkeen omring. Hierdie uitstraling wat almal op die aarde omring kan nie geassimileer word na 'n enkele perspektief nie.

Om hierdie liggewende *gaze* te kan beskryf het Lacan homself na die kamoeflering van diere as model gewend. In aansluiting by Lacan het Roger Caillois (1913-1978) dierekamoeflering as die effek van die omliggende ruimte op 'n organisme beskryf. Die organisme gee mee onder die krag van die algemene *gaze* van die omliggende omgewing en verloor die organiese grense. Die *gaze* smelt in met die omgewing op 'n wyse wat byna 'n psigotiese daad van nabootsing is. Die organisme omskep dit self gevolglik in 'n vormlose mimetiese objek wat deel word van die beeld van die betrokke ruimte in die algemeen.

Wanneer dit kom by die mens se liggaam wat die fokus word van die liggewende, geheimsinnige *gaze*, vestig dit ons persepsie in terme van die verwantskap van die *gaze* met die wêreld. Hierdie vestiging vind nie plaas binne die konteks van 'n deursigheid van 'n konseptuele begrip van ruimte nie maar eerder binne die digtheid en vastheid van iets wat die aura versper. Hieruit maak Foster *et al.* (2004:632-634) die afleiding dat om in die beeld te wees dieselfde is as 'n gevoel van verspreiding of dispersie wat onderhewig is aan 'n beeld wat nie opgebou is uit vorms nie maar eerder uit wanstaltigheid.

⁵ Dit word voorts die aura genoem.

In beide die gevalle van Sherman en Searle word die aanskouers uitgedaag om op die unieke uitbeelding van die self (of 'n self in die geval van Sherman) te reageer. In beide gevalle word die voyeuristiese *gaze* van die aanskouers aangeval deur middel van konfronterende strategieë van die kunstenaars. Miller (1995:48) wys daarop dat die gerief en genot wat konvensioneel met voyeurisme gepaard gaan, die aanskouers ontnem word, en hulle gekonfronteer word met die fisiese en emosionele teenwoordigheid van die kunstenaar.

Volgens Jeanie Forte (in Miller, 1995:47) bied vroulike *performance art*-kunstenaars ook nuwe, veelvoudige onderwerpe wat gegrond is op die werklike ervarings en seksualiteit van vroue. Die kunstenaar se uitbeelding van identiteit en *gender* is 'n proses wat regdeur die optrede (*performance*) tot by die dokumentering van die optrede plaasvind. Die modus van solo-optredes, soos in die geval van Sherman en Searle waar die kunstenaar self die hoofrol vertolk, beklemtoon die kunstenaar se unieke uitbeelding van identiteit en *gender*. In die geval van Searle is dit nie 'n veralgemeende, generiese vrou wat die aanskouers aanspreek nie maar 'n spesifieke, besondere vrou. In die geval van Sherman, waar haar karakters uitbeeldings is van stereotipes van die vroulike geslag, is dit wel 'n veralgemeende, generiese vrou wat die aanskouers aanspreek. Deur hierdie ironiese, sardoniese uitbeeldings van vroulike karakters ondermyn Sherman die stereotipiese beeld wat die samelewing van vroue en vroulikheid het.

In die geval van outobiografiese elemente wat deel uitmaak van die kunswerk, soos byvoorbeeld die gebruik van speserye in die werke van Searle, kan hierdie outobiografiese elemente beskryf word as kommunikasie wat die spreekwoordelike 'ek' as die onderwerp van die kunswerk neem en dit omskep in beide die onderwerp en die voorwerp. Hierdie dubbele rol wat deur die kunstenaar in *performance art* vervul word, moedig self-oordenking in beide die kunstenaar en die aanskouers aan. Dit geld veral as die aanskouers die verskuiwing maak wat inherent is aan 'n outobiografie tussen 'n identiteit wat in wording is en 'n identiteit wat vanaf 'n afstand aanskou word (vgl. Miller, 1995:49).

Kidd (2002:7) wys daarop dat die terme kultuur en identiteit gereeld met mekaar verbind word afgesien van die feit dat hierdie twee begrippe nie die selfde beteken nie. Kultuur word deur Kidd (2002:5) beskou as die lewenswyse van 'n bepaalde groepering mense. Dit is binne 'n spesifieke kultuur dat persone hul eie individuele identiteite vorm. Identiteit staan in verband met hoe persone oor hulself dink en hoe hulle oor ander mense dink. Kidd (2002:8) stel dat wie mense self dink hulle is, direk verwant is aan dit wie die samelewing om ons (ons kultuur) sê ons moet wees en hoe ons moet optree.

2.5 SLOT

In hierdie Hoofstuk is die teoretiese en kontekstuele agtergrond waarop die res van die studie voortbou, geskets en bespreek. Die postmodernisme as 'n tydvak in die visuele kunswêreld is omvattend bespreek. Die postmoderne kunsvorm *performance art* is vervolgens bespreek en ten slotte is *gender* en identiteit as deel van *performance art* bespreek. Vervolgens word in Hoofstuk Drie oorgegaan tot 'n uiteensetting van die metode afgelei uit die semiotiek waarvolgens die kunswerke van bogenoemde kunstenaars ontleed sal word.

Hoofstuk 3

'n METODE VIR DIE ONTLEDING VAN PERFORMANCE ART-KUNSWERKE

3.1 INLEIDING

In Hoofstuk Twee is die kontekstuele agtergrond waarteen die kunswerke van die kunstenaars Sherman en Searle geskep is, geskets. Die postmoderne epog en *performance art* is gevolglik bespreek.

In 'n kunsgeskiedkundige ondersoek is die vraag 'wat is die betekenis van die kunswerk?' sentraal. Die kunsgeskiedkundige ondersoek verskillende vlakke van betekenis in 'n kunswerk en dit is van belang dat die kunshistorici hulle bevindinge weergee in verbale of geskrewe vorm. Dit is hierdeur dat die visuele kunswerke 'n plek vind in die geskiedenis van kuns (Arnold, 2004:90). Kunsgeskiedkundiges ondersoek die visuele kunswerke met behulp van 'n model wat hulle in staat sal stel om 'n ingeligte gevolgtrekking met betrekking tot die kunswerk te maak.

In Hoofstuk Drie word die metode vir die ontleding van die *performance art*-kunswerke (wat in Hoofstuk Vier geskied) uiteengesit. Hierdie metode is uit 'n semiotiese basis opgebou. Die belangrikste aspekte vanuit die semiotiek wat betrekking het op die ontwikkeling van die model, word bespreek. Aandag word geskenk aan die bydraes van Ferdinand de Saussure (1857-1913), Charles Sanders Peirce (1839-1914), Jan Mukarovsky (1891-1928), Roman Jakobson (1896-1982), Roland Barthes (1915-1980), Mieke Bal (1946-) en Norman Bryson (1949-). Die opmerkings van teoretici soos Mukarovsky en Barthes is belangrik vir die doeleindes van hierdie studie. Die rede hiervoor is dat hulle daarop wys dat alhoewel semiotiek uit linguistiek kom, kan dit wel op die visuele kunste toegepas word.

3.2 INLEIDING TOT STRUKTURALISME EN SEMIOTIEK

Aangesien semiotiek uit die strukturalistiese linguistiek tot stand gekom het, kan 'n inleiding tot die semiotiek nie afsonderlik van 'n inleiding tot

strukkturalisme beskou word nie. Strukkturalisme, wat as 'n vorm van linguistiek beskou word, is deur Saussure, 'n Switserse professor in linguistiek ontwikkel. Voor Saussure was taalkundiges gemoeid met die geskiedkundige oorsprong van taal, aangesien dit die betekenis daarvan sou openbaar. Saussure het die betekenis van taal eerder as die funksie van 'n stelsel beskou. Saussure (1966:4-5) was met ander woorde meer gemoeid met hoe 'n samehangende voorwerp geïsoleer kan word van misleidende taalgebruik. Volgens Du Plooy (1992:474) verwys die term strukkturalisme na 'n bepaalde metode van ondersoek teenoor semiotiek wat eerder na 'n terrein van ondersoek verwys. Afgesien daarvan dat die terrein van die semiotiek wyer is as dié van die strukkturalisme, is daar aanvanklik binne die semiotiek hoofsaaklik van strukkturalistiese ondersoekmetodes gebruik gemaak.

Om hierdie vraag oor hoe om samehangende voorwerpe te isoleer van misleidende taalgebruik te kon beantwoord, het Saussure (1966) vier riglyne geïdentifiseer. Eerstens moet die onderliggende reëls en konvensies wat veroorsaak dat 'n taal funksioneer ondersoek word. Die sosiale en kollektiewe dimensie van taal, eerder as individuele spraak, moet geanaliseer word. Grammatika eerder as die gebruik daarvan moet bestudeer word, asook taalreëls eerder as uitdrukkings en taalpatrone eerder as inligting. Laastens moet die infrastruktuur van 'n taal wat onbewustelik aan al die sprekers daarvan bekend is, gevind word. Hierdie infrastruktuur is diepliggend en het nie enige verwysings na geskiedkundige evolusie nodig nie. Strukkturalisme ondersoek dus die sinkroniese taalkunde (taal wat nou bestaan) eerder as die diakroniese taalkunde (taal wat oor 'n tydperk bestaan en verander) (vgl. verder Saussure 1966:4-5 & Appignanesi *et al.*, 2002:57). Soos reeds beredeneer, het semiotiek uit die hierdie strukkturalistiese taalkunde ontstaan.

Semiotiek kan beskryf word as die wetenskap van tekens, tekensisteme en betekenisprosesse. Die woord 'semiotiek' is afkomstig vanaf die Griekse woord *sēmeîon* wat 'teken' beteken. Umberto Eco (1976:7) het semiotiek beskryf as 'n veld van ondersoek waarbinne alles wat as tekens beskou kan word bestudeer word. Alhoewel die teken sentraal staan in semiotiek, is tekens soos wat dit in die semiotiek bestudeer word, nie slegs beperk tot taal of spraak nie maar kan enige vorm aanneem vanaf woorde, beelde, klanke tot

voorwerpe. 'n Teken kan omskryf word as iets wat na iets anders so en behalwe dit self verwys, of in die plek staan van iets anders (Gordon, 1996:14).

Woorde, geskryf of gespreek, is ook nie bloot net merke op papier of klanke nie maar dit het betekenis en roep beelde in 'n mens se gedagtes op. 'n Teken het dus 'n representatiewe karakter. Tekens word volgens sekere reëls saam gekombineer en dui betekenis aan volgens hierdie stel reëls, wat bekend staan as kodes. Tekens word nie in isolasie bestudeer nie maar binne 'n sekere konteks wat as die teken sisteem/stelsel beskou kan word (vgl. Du Plooy, 1992:473; Chandler, 2002:2).

Die semiotiek is gemoeid met die bestudering van die manier waarop betekenis van tekens bepaal word en hoe die werklikheid weergegee of voorgestel word. Hierdie betekenis en voorstellings van die werklikheid kan verskeie vorme aanneem waarvan die bekendste die vorm van die teks is. Die term "teks" verwys nie slegs na die geskrewe woord nie maar eerder na 'n boodskap wat op 'n sekere manier opgeteken of vermeld is. So wys Chandler (2002:2) daarop dat 'n teks 'n versameling van verskeie tekens soos byvoorbeeld woorde, beelde of selfs gebare is waarbinne verwysings gevind kan word wat na konvensies wat met 'n sekere tekensisteem geassosieer word verwys. Die kunswerk kan gevolglik ook as 'n "teks" beskou word.

Binne die semiotiek word 'n verskeidenheid tekensisteme bestudeer. Umberto Eco noem van hierdie sisteme in sy werk *A theory of semiotics* (1976) op: "...kinesics and proxemics, musical codes, formalized languages...visual communication, system of objects, plot structure, text theory, cultural codes, aesthetic texts, mass communication." (Eco, 1976:9). Die veld van tekensisteme is veel wyer, maar die bogenoemde sisteme kan spesifiek van toepassing gemaak word op die visuele kunste, en ook veral 'n kunsvorm soos *performance art*. In *performance art* kan tekensisteme soos kiniese, mime en onmiddellikheid ondersoek word. Dieselfde kan gesê word van *performing arts*.

Kiniese sluit elemente van nie-verbale kommunikasie soos liggaamshoudinge en gesigsuitdrukkings in wat binne 'n spesifieke kulturele groep ondersoek kan

word. Die betekenis van 'n teken in 'n tekensisteem kan ook gegenereer word vanuit die fisiese afstand tussen die kunstenaar en die semi-gebonde elemente (soos die stelontwerp en al die voorwerpe wat deel uitmaak van die *performance*). Dit is hierdie elemente wat onder andere deur Helbo (1978) in sy model vir die analisering van uitvoerende kunste ingesluit word.

Die mens ervaar voorstellings van die werklikheid deur middel van sy sintuie. Daar word gebruik gemaak van 'n kanaal (medium) om hierdie voorstellings te maak en gevolglik kan aanvaar word dat die voorstelling van die werklikheid ingeperk word deur die aard van die medium wat gebruik word. Die term "medium" kan verskeie vorme van kommunikasie insluit soos radio, boeke, tydskrifte, films en foto's (Chandler, 2002:3). Uit bogenoemde blyk dit dat die term "medium" binne hierdie konteks gelyk gestel kan word aan 'n kommunikasiekanaal. In die geval van Sherman en Searle kan die term "medium" op twee wyses verstaan word. Beide kunstenaars gebruik hul liggame as 'n kommunikasiekanaal in hul kunswerke dus is hul liggame 'n medium, 'n *vehicle* vir die boodskap wat hulle wil oordra aan die aanskouers. Die dokumentasie van die *performance*, in die geval van Sherman en Searle is dit foto's, is volgens my ook 'n kommunikasiekanaal. Die kunstenaars se liggame word as die primêre kommunikasiekanaal beskou terwyl die foto's as die sekondêre kommunikasiekanaal beskou word. Hierdie aspekte word verder in Hoofstuk Vier beredeneer.

Dit is ook duidelik dat verskillende kommunikasiekanale, soos kunswerke, films en boeke, en genres 'n verskeidenheid raamwerke bied waarbinne ervarings van die werklikheid voorgestel kan word. Hierdie bespreking van kommunikasie word duideliker in die onderstaande bespreking van Jakobson (1987:66) en sy kommunikasiemodel.

Volgens Du Plooy (1992:475) – in aansluiting by Mukarovsky – vind kommunikasie plaas deur tekens indien die kode aan beide die sender en die ontvanger van die teken bekend is. As gevolg hiervan word die semiotiek ook beskryf as die sistematiese studie van kommunikatiewe gedrag (Swanepoel, 2003:71). Volgens Eco (1976) is kodes die riglyne waarvolgens tekens in die samelewing opgebou word. Die teken word dus aan die ontvanger van die boodskap gekommunikeer binne die verwysingsraamwerk van 'n kode.

Hierdie verskille in media en genres wat gebruik word in voorstellings van die werklikheid het daartoe gelei dat sekere semiotici soos Emile Benveniste (1902-1976) die verskillende semiotiese stelsels nie as gelykbetekend beskou nie. In hierdie verhandeling word akkoord gegaan met Benveniste (in Chandler, 2002:3) se stelling dat dieselfde teken verskillende betekenisse kan hê binne stelsels wat uit verskillende elemente saamgestel is. Behalwe vir die geïkete betekenisse van tekens het elke mens ook eie, private betekenisse aan tekens.

Die belangrikheid van tekens en hul betekenisse in die alledaagse lewe is reg deur die eeue ondersoek deur verskeie kundiges op verskeie gebiede vanaf filosofie tot by sielkunde. Die opvattinge van filosowe soos Aristoteles (384v.C.-322v.C), Plato (427/428v.C-347v.C) en Augustinus (354-430) het 'n blywende invloed op latere Westerse filosofie gehad, veral op die gebied van Skolastiese filosofie. Moderne semiotiek soos dit vandag beoefen word, is ontwikkel op grond van Saussure en die Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914) se teorieë. Saussure en Peirce se ontwikkelinge het hoofsaaklik twee hoofstrominge in semiotiek tot gevolg gehad (vgl. Du Plooy, 1992:474). Peirce se teorieë en benadering tot semiotiek word later in hierdie hoofstuk bespreek. Saussure en Peirce word gesamentlik as die inisieerders van die semiotiek beskou. Hulle het twee hooftoeoretiese tradisies gevestig binne die ondersoekgebied van die semiotiek. Vandag word die term semiotiek as 'n sambreelterm gebruik om die hele ondersoekveld in te sluit (Chandler, 2002:5).

Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van die belangrikste bydraes wat gelewer is deur spesifieke persone op die gebied van die semiotiek en wat van toepassing gemaak kan word op die ontwikkeling van 'n model vir die ontleding van 'n *performance art*-kunswerk.

3.2.1 Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Saussure (1966:64-67) verklaar strukturalistiese teorie deur middel van 'n definitiewe binêre model. Volgens Saussure is taal 'n stelsel wat in werking gestel word deur binêre opposisies. 'n Voorbeeld van sulke binêre opposisies is sintagma teenoor paradigma. 'n Sintagmatiese reeks bestaan uit die liniêre

verhouding tussen linguistiese elemente in 'n sin. Die paradigmatische reeks bestaan uit die verhouding tussen elemente binne 'n sin en ander elemente wat sintakties verwisselbaar is. Hierdie skynbaar eenvoudige binêre metode van vervanging en vereniging het 'n groter mate van kompleksiteit tot gevolg. Dit kan verantwoordelik wees vir die verbeeldingryke en simboliese gebruik van taal, met ander woorde die moontlikheid van betekenisvolle versinsels. Appignanesi *et al.* (2002:60-61) wys daarop dat paradigmatische vervanging 'n waarneming van gelyksoortigheid of ooreenkomste behels wat lei tot metafore. Sintagmatiese vereniging behels weer 'n waarneming van samehang of aangrensing wat lei tot metonieme of sinekdogee.

Saussure het die term *sémiologie*⁶ vir die eerste keer in 'n manuskrip in 1894 gebruik. Vir Saussure is semiotiek 'n wetenskap waarbinne die rol van tekens as deel van die sosiale samelewing bestudeer word. Hierteenoor is semiotiek volgens Peirce die area van ondersoek wat hy as die formele doktrine van tekens beskryf. Hierdie doktrine van tekens is nou verwant aan logika (vgl. Chandler, 2002:5).

Saussure (1966:65-67; 94-96) werk binne sy model van semiotiek hoofsaaklik met binêre onderskeidings sowel as binêre opposisies, soos in sy strukturalistiese teorie. Hy tref onderskeid tussen terme soos *langue* en *parole*, en beskryf die taalteken as 'n teken wat twee eienskappe vertoon naamlik 'n *signifiant* en 'n *signifié* (Saussure, 1966:6-15). *Parole* verwys na die fisiese uiting van 'n woord terwyl *langue* verwys na die stelsel reëls en kategorieë waardeur *parole* moontlik gemaak word (vgl. Harland, 1999:135). Binêre opposisies behels dat konsepte wat in die stelsel van *langue* bestaan, betekenis dra in terme van dit wat die konsep nie is nie, eerder as dit wat die konsep verteenwoordig. Die konsep van "hitte" word byvoorbeeld verstaan in terme van dit wat hitte nie is nie, die teenoorgestelde daarvan naamlik "koue". Harland (1999:136-137) vestig die aandag daarop dat Saussure wel hierdie stelsel van gelykenis en verskil binne 'n linguistiese konteks gebruik het maar dat dit nie beperk is tot slegs die gebied van die bestudering van taal nie. Die

⁶ Die term semiologie is deur Saussure en later deur sy navolgers gebruik. Die term semiotiek is deur Peirce en sy navolgers gebruik. Albei terme, semiologie en semiotiek, verwys na dieselfde begrip (Du Plooy, 1992:474). In hierdie skripsie word die term *semiotiek* deurlopend gebruik aangesien dié term tans algemeen gebruik word.

stelsel van gelykenis en verskil is inherent aan die menslike opbou van tekens.

Saussure se model fokus hoofsaaklik op linguistiese tekens soos woorde, en bestaan uit die bogenoemde *signifiant* en 'n *signifié*. Die *signifiant* kan beskryf word as die vorm wat die teken aanneem en die *signifié* is die konsep waarna die *signifiant* verwys. Die *signifié* in Saussure se model moet nie noodwendig geassosieer word met 'n referent wat na iets in die werklike wêreld verwys nie, maar met die idee (konsep) agter die referent (Saussure, 1966:44-50; 75-80; Du Plooy, 1992:474).

Alhoewel Saussure die *signifiant* oorspronklik as 'n klankpatroon (die luisteraar se psigologiese indruk van 'n klank) beskou het, word dit vandag ook meer algemeen as 'n materiële fisiese vorm van die teken beskou. Met ander woorde, die teken neem die vorm aan van 'n fisiese voorwerp wat gesien en aangeraak kan word. In Saussure se model is die teken die geheel wat gevorm word uit 'n assosiasie wat gemaak word tussen die *signifiant* en die *signifié*. 'n Teken besit beide 'n *signifiant* en 'n *signifié*. Vir Saussure was die *signifiant* en die *signifié* onskeidbaar. Volgens Saussure kan tekens slegs betekenis hê en sin maak as dit deel uitmaak van 'n formele, veralgemeende en abstrakte stelsel. Die betekenis van 'n teken wentel nie noodwendig om 'n fisiese voorwerp nie maar eerder om die struktuur van die teken en die verskillende verhoudings waarin die teken staan tot ander tekens (cf. Saussure, 1966, Chandler, 2002:18-22).

In sy linguistiese analise verwerp Saussure die naïewe nomenklature persepsie dat taal, wanneer dit afgebreek word tot sy basiese elemente, as 'n blote benamingsproses beskou word. Volgens Saussure (in Degani-Raz, 2003:309) is die linguistiese teken nie iets wat 'n naam met 'n voorwerp verbind nie. Vir hom is die linguistiese teken eerder 'n konsep wat aan 'n akoestiese beeld (die beeld wat in die gedagtes ontstaan wat 'n persoon in staat stel om die woord in spraakvorm te uiter) verbind word. Bogenoemde persepsie maak die aanname van vooraf bestaande, onderskeie idees of beelde wat reeds in 'n persoon se gedagtes ingeprent is en onafhanklik van enige taal bestaan. Woorde word met die ingeprente beelde verbind.

Gordon (1996:18) wys daarop dat hierdie 'n persepsie is wat Saussure in totaliteit verwerp as 'n ooreenvoudiging van die proses van interaksie tussen die gedagte, die wêreld en die woorde in 'n studie van linguistiek. Saussure onderstreep die feit dat vanuit 'n psigologiese oogpunt is die mens se denke, afgesien van die uitdrukking in woorde, slegs 'n vormlose en onduidelike massa. Klank word, soos idees, deur Saussure nie as afsonderlike entiteite beskou nie. Op hierdie wyse word die linguistiese teken as twee fasette van een psigologiese entiteit voorgestel. Beide elemente is interafhanklik van mekaar en met mekaar verbind. Hierdie semantiese verhoudings word deur Saussure in dieselfde sfeer geplaas naamlik die verstandelike sfeer, en hierna bind Saussure sy bekende terminologie aan hierdie verhouding wat beide entiteite se fasette omvat (vgl. Saussure, 1966:102-107).

Die woord *signé* (teken) word gebruik om die geheelbeeld van die entiteit te beskryf en in plaas van 'n konsep of 'n klank-beeld word die begrippe *signifié* en *signifiant* gebruik. In Saussure se model vind 'n verskuiwing plaas van 'n betekenis wat bepaal word deur 'n verhouding tussen die sosiale wêreld en 'n taal na 'n betekenis wat bepaal word deur strukture wat inherent is aan die taal self en wat onafhanklik is van die struktuur van die sosiale wêreld. Saussure se model is met ander woorde 'n volledige semantiese model waarbinne die konsep van "verwysing" nie teenwoordig is nie. Dolezel (1989:225) stel dit soos volg: "Since both the signifiant and the signified are language-inherent structures, independent of the structures of the world, meaning is not determined by reference".

Na Saussure en Peirce het verskeie semiotici op Saussure se teorieë voortgebou en hul eie semiotiese modelle ontwikkel. In Europa het Louis Hjelmslev (1899-1966) die Kopenhagen Skool gestig en Roman Jakobson (1896-1982) word as die stigter van beide die Moskouse Skool (gestig in 1915) en die Praagse Skool (gestig in 1926) beskou. In die semiotiek van die Praagse Skool is veral die Tsjeggiese strukturalisme as die belangrikste verbinding tussen die Russiese formalisme en strukturalisme gesien. In die werke van linguiste soos Jan Mukarovsky (1891-1928) en Jakobson (beide van die Praagse Skool), word die strukturalisme en die semiotiek

aaneengeskakel en word die idees van die formaliste verder uitgewerk en verbeter (Hawkes, 2003:56-59).

Literêre tekste is beskryf en ontleed as tekensisteme op 'n hoogs gesofistikeerde wyse. Die resultate hiervan is gesistematiseer en wetenskaplik omskryf en dit is hierin waar die grondslag vir die ontwikkeling van die semiotiek opgesluit lê. Saussure se semiotiese ontwikkelinge is ook in die Franse taalgebied toegepas deur die kulturele teoretikus Roland Barthes (1915-1980) wie se werk tesame met ander linguiste soos Claude Lévi-Strauss (1908-) die verloop van die latere semiotiek beïnvloed het (Du Plooy, 1992:474-475; Hawkes, 2003:56-59).

3.2.2 Charles Sanders Peirce (1839-1914)

In teenstelling met Saussure se tweeledige model, het Peirce 'n drieledige of drieledige model ontwikkel (vgl. Kidd, 2002:139). Peirce se model bestaan uit die volgende komponente:

- i) die *representamen*: die vorm wat die teken aanneem, nie noodwendig materieel nie
- ii) 'n *interpretant*: die sin wat uit die teken gemaak kan word, of die betekenis wat uit die teken voortspruit
- iii) 'n *object*: dit waarna die teken verwys, of deur die teken verteenwoordig word

Die *representamen* is die teken wat geïnterpreteer word binne 'n sekere konteks. Die konteks word die *ground* genoem (Hawkes, 2003:103). Soos in Saussure se geval beskou Peirce 'n teken as iets wat vir iets anders of iemand anders staan. Hierdie teken spreek iemand aan en so word 'n teken in die aangespreekte persoon se denke gevorm wat dieselfde of dalk meer ontwikkel is as die oorspronklike teken kan wees. Die teken wat gevorm is, is die *interpretant* van die eerste teken (Chandler, 2002:32).

Peirce lê ook klem op die drieledige verhouding tussen die *representamen* (teken), die *object* (wat nie altyd noodwendig 'n voorwerp is nie), die *interpretant* (wat – indien die teken 'n woord is – nie noodwendig saamval met die woordeboekbetekenis van 'n woord nie) en die *ground*. Hierdie terme

verwys na die middele waardeur die teken betekenis voorstel en die verhouding tussen hierdie terme bepaal die aard van die semiotiese proses.

Daar is drie moontlike verhoudings tussen die *representamen* en die *object* wat as 'n triadiese verhouding van *performance* beskryf word. In 'n verhouding van gelykenis tussen die *representamen* en die *object*, is die teken 'n ikoon. In 'n verhouding wat berus op 'n mate van konvensie kan die teken as 'n simbool beskryf word. So byvoorbeeld kan nie-verbale gebare wat ook berus op konvensie binne 'n samelewing, as simbole beskou word. Peirce se onderskeidings is veral op literatuurteorie van toepassing gemaak maar kan – soos aangedui – op *performance art* toegepas word. Die term 'ikonisiteit' impliseer 'n gelykenis tussen 'n teken of 'n teks (of 'n kunswerk) en die objek waarna verwys word. Daar is met ander woorde 'n verhouding van gelykenis tussen die vorm en inhoud van 'n teks of 'n kunswerk. Foto's, soos dié van Sherman en Searle, kan dus as ikone beskou word. In die geval van 'n verhouding van aangrentheid of aanwysing, is die teken 'n indeks of indisieë. Die teks verwys nie net na iets anders nie maar lyk ook self soos dit waarna dit verwys (vgl. Du Plooy, 1992:474; Hawkes, 2003:105-106; Kidd, 2002:139).

Peirce fokus in sy studie van semiotiek op 'n verwantskap van betekenis. Hierdeur word die dinamiek van die teken/simbole bo die linguistiese intensionaliteit geplaas. Peirce (in Degani-Raz, 2003:314) beskryf die teken/simbool as "...something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody that is, creates in the mind of that person an equivalent sign. That which it creates I call the interpretant of the first sign". Die skep van 'n teken/simbool asook die werking van semiotiek sinspeel op 'n toepassing wat verwant is aan die kontekstuele invoeging van die teken/simbool. 'n Onderskeid word hier deur Peirce (vgl. Degani-Raz, 2003:311) getref tussen twee modelle van betekenis naamlik:

- i) 'n Inherente, abstrakte aspek, wat berus op die formele vlak van betekenis: teken/simbool, voorwerp, en die interpreteerder van die teken/simbool word verbind deur verhoudings van denotasie (die teken/simbool en die voorwerp), betekenis (die voorwerp en die interpreteerder van die teken/simbool) en gebruik (die interpreteerder van die teken/simbool en die teken/simbool).

- ii) 'n Konkrete of eksterne aspek wat verwant is aan die verwesenliking en die effek van die teken/simbool asook die verbinding van voorwerpe met die materiële of sosiale wêreld. Sodoende word die teken/simbool vasgestel deur die kommunikasie, die voorwerp dien as 'n bepaler in die vorm van 'n spesifieke situasie en die interpreteerder kan gelyk gestel word as die ontvanger van die boodskap.

Peirce bou voort op Mukarovsky (kyk onderstaande bespreking van Mukarovsky) se benadering van 'n drieledige model wat in kontras is met Saussure se tweeledige model. Die interne/eksterne verdeeldheid wat kenmerkend is van die spreekwyse loop regdeur die hele driebeen verhouding tussen die teken/simbool, voorwerp en interpreteerder van die teken/simbool (vgl. Kidd, 2002: 139). Hierdeur is dit moontlik om tussen die volgende te onderskei:

- i) die teken/simbool wat die vorm van uitspraak opmaak asook die verwesenliking van die teken/simbool
- ii) die interpreteerder wat as die semantiese basis van die teken/simbool dien
- iii) die voorwerp wat kenmerkend is van diskoers.

Vanuit 'n semiotiese oogpunt funksioneer Peirce se model op drie vlakke naamlik:

- i) die feitlikheid van die kommunikasie
- ii) die verwesenliking en vasstelling van semiotiek op die vlak van die uitspreker
- iii) die struktuur van verwantskap van uitspraak.

Peirce se navorsing op die onderwerp van semiotiek wys uit dat die verskille tussen die persepsie of waarneming en figuratiewe vorme die deur na die pragmatiese dimensie oopmaak. Semiotiek berus op kontekstuele faktore, met ander woorde ook die semiotiek van die teater en uitvoerende kunste en daarom ook op 'n kunsvorm soos *performance art*.

Peirce se benadering tot die semiotiek van die teater berus op die idee dat daar meer as slegs 'n binêre skakel tussen die voorwerp en die betekenis daarvan is. Indien wolke byvoorbeeld reën beteken, is daar meer as net 'n binêre skakel tussen wolke en reën betrokke. Die rede hiervoor is dat die skakel wat hierdie twee begrippe verbind 'n proses van interpretasie en begrip dat wolke betrekking het op reën, insluit. Hierdie benadering is sentraal tot die semiotiek van die teater en kan ook van toepassing gemaak word op *performance art* (kyk onderstaande bespreking van Roland Barthes).

Die feit dat alles op die verhoog as 'n teken geïnterpreteer moet word, bring mee dat enige skakel tussen die aanduider en die betekenis 'n begrip van die teatrale materiële element as 'n teken van iets anders, vereis (Helbo, 2001:405; Degani-Raz, 2003:314-317). In terme van Sherman en Searle se fotografiese notering van hul optredes (*performances*) kan die omgewing of stel waarop die foto's geneem is en wat in die foto's waarneembaar is, gelyk gestel word aan die verhoog in uitvoerende kunste. Al die elemente wat deel uitmaak van die foto's word dus as tekens beskou.

In die eerste toepassings van Peirce se konseptuele raamwerk het navorsing gefokus op die kategorie van teken wat die meeste aandag op die verhoog geniet. Die akteur (of dan kunstenaar in die geval van Sherman en Searle) se liggaam en stem is as die basiese ikoon in teater voorgestel. Die akteur-karakter-verhouding kan as 'n ikoniese-identiteit beskryf word. Hierdie verwysende verhouding waar die akteur 'n fiktiewe karakter voorstel of uitbeeld, word as 'n verhouding voorgestel wat op duidelike gelyksoortigheid gegrond is. Carlson stel dit soos volg: "The one element which almost invariably involves iconic identity, no matter how stylised the production is, is the actor, a human being who represents a human being" (Carlson, 1990:76).

Bogenoemde is ook waar van die kunstenaar se liggaam in *performance art* waar die kunstenaar self die "hoofrol" in die kunswerk vertolk, soos in die geval van Sherman en Searle. In beide gevalle vertolk die kunstenaar 'n rol waar hulle 'n karakter voorstel, "a human being" (kunstenaar) "representing a human being" (die karakter). Hier word dus ook raakpunte gevind met die idee van *masquerade*. *Masquerade* is reeds in Hoofstuk Een bespreek.

Die Peirciaanse semiotiek is voortgesit deur die Amerikaanse filosoof en logikus Charles Wright Morris. Vandag word die Peirciaanse semiotiek in 'n hoogs gesofistikeerde vorm deur die Italiaanse akademikus en skrywer Umberto Eco voortgesit.

3.2.3 Jan Mukarovsky (1891-1928)

Soos Jakobson het die strukturalistiese teoretikus Mukarovsky aanvanklik vanuit 'n formalistiese tradisie gewerk maar later daarvan wegbeweeg. Alhoewel Mukarovsky se bydra binne die strukturalisme hoofsaaklik op literatuur en digkuns toegepas is, kan sy teorieë ook op visuele kunste toegepas word. Mukarovsky verskuif die klem van die outonome aard van 'n kunswerk na 'n erkenning van 'n verhouding wat die kunswerk met die werklikheid het (Harland, 1999:155).

Mukarovsky definieer 'n kunswerk as 'n semiotiese eenheid wat bestaan uit 'n i) aanduiders (*signifier*), wat die voorwerp van die kunswerk self is ii) 'n betekenis (*signified*) wat aangedui word, wat die estetiese voorwerp is wat in die kollektiewe bewuste van die aanskouers of 'n samelewing registreer iii) en 'n verhouding met die voorwerp/idee wat aangedui word. Hierdie voorwerp/idee verwys na die totale konteks van sosiale omstandighede waarbinne die kunswerk geskep is byvoorbeeld die oorheersende filosofie, politiek, ekonomie en godsdienste van 'n sekere tydperk. Bryson (1983:xii) sluit hierby aan deur die kunswerk as 'n visuele stelsel van tekens te beskryf. Mukarovsky wys ook uit dat in die geval van representatiewe kuns 'n bykomende informatiewe funksie vervul word. Hierdie funksie staan in verband met die wyse waarop die kunswerk se boodskap oorgedra word aan die aanskouers (Degani-Raz, 2003:310; Sonesson, 2004).

Volgens Mukarovsky is 'n kunswerk terselfdertyd 'n teken, struktuur en betekenis. Binne die ondersoekveld van 'n afdeling soos die visuele kunste, word die verskynsel gevind waar die karakter van die teken tot 'n meerdere of mindere mate kenbaar kan voorkom as gevolg van die teken se dubbele bestaan, in die persepsie van een persoon asook die kollektiewe bewussyn van 'n samelewing. Die teken (kunswerk) versteur volgens Mukarovsky (in Harland, 1999:156) die estetiese norm wat vir 'n spesifieke tydperk in

artistieke ontwikkeling geld. Die teken (kunswerk) is onderhewig aan die estetiese norm.

Mukarovsky stel dat dit nie moontlik is om 'n kunswerk binne die konteks van die gemoedstoestand van die kunstenaar en die aanskouers te identifiseer nie. Binne hierdie subjektiewe bewustheid word elemente gevind wat individueel van aard is en dit onmoontlik maak om die subjektiewe gemoedstoestand van die kunstenaar ten volle te begryp en te kommunikeer aan ander. Die kunswerk is gevolglik bedoel as 'n tussenganger tussen die kunstenaar en die samelewing. Hier kan ook verwys word na Bryson (1983:xiv) se opvatting dat kuns saamgestel word uit kulturele tekens. Die kunswerk (wat ook self 'n teken is) is 'n semiotiese eenheid wat uit verskeie tekens saamgestel is. Hierdie tekens word deur, soos reeds genoem, die totale konteks van sosiale omstandighede waarbinne die kunswerk geskep is, beïnvloed.

'n Kunswerk as teken het 'n indirekte of figuratiewe verhouding met verskillende realiteite wat deur die subjektiewe aanskouers as belangrik geag word. Verder is daar altyd 'n artefak wat die kunswerk in die wêreld buite die kunswerk voorstel, soos 'n soort plaasvervanger (Mukarovsky, 1976:3; Harland, 1999:155). Mukarovsky maak 'n duidelike onderskeid tussen die artefak en die estetiese objek (die kunswerk). Die verskil tussen hierdie twee begrippe kan op grond van die verstandelike konstruksie van die estetiese objek verklaar word. Die artefak is die los elemente waaruit die estetiese objek opgebou word deur 'n verstandelike proses. Volgens my kan hier 'n verhouding tussen hierdie verstandelike proses en die *gaze* gemaak word. In beide Sherman en Searle se kunswerke speel die *gaze* 'n belangrike rol (soos beredeneer in Hoofstuk Twee en verder uitgewerk in Hoofstuk Vier).

Die kunswerk bestaan as 'n estetiese objek binne die kollektiewe bewussyn van 'n gemeenskap. Die mag van die opbou van die estetiese objek lê dus binne die kollektiewe bewussyn van die gemeenskap. Dit lei daartoe dat verskillende estetiese objekte vanuit dieselfde artefak binne verskillende gemeenskappe en tydvakke opgebou kan word. Die norme waarvolgens die konstruksie van die estetiese objek plaasvind berus ook op die heersende sosiale besef van die tydperk (Harland, 1999:156). Om hierdie rede is dit

noodsaaklik om kennis te neem van die heersende sosiale tendense en konvensies van die tydperk waarbinne 'n kunswerk geskep is.⁷

Die kunswerk kan egter nie herlei word tot die artefak nie aangesien die artefak se innerlike struktuur binne tyd en ruimte kan verander en sodoende sal die kern van die kunswerk dan verander. Die artefak kan dus beskryf word as 'n eksterne betekenaar, of in Saussure se terminologie, die *signifiant*. In die kollektiewe bewussyn bestaan 'n betekenis wat ooreenstem met die *signifiant* wat gelei word deur die subjektiewe gemoedstoestande wat deur die artefak in die samelewing opgeroep word. Bykomend tot die kern van die kollektiewe bewussyn is daar subjektiewe psigologiese elemente wat 'n rol speel in die manier waarop die kunswerk aanskou en waargeneem word (Mukarovsky, 1976:4). Dit sluit aan by Saussure se model waar soos reeds genoem, 'n verskuiwing plaasvind van 'n betekenis wat bepaal word deur 'n verhouding tussen die sosiale wêreld en 'n taal, na 'n betekenis wat bepaal word deur strukture wat inherent is aan die taal self en wat onafhanklik is van die struktuur van die sosiale wêreld (vgl. Saussure, 1966:102-107). In hierdie studie gaan daar egter nie op hierdie subjektiewe psigologiese elemente van die aanskouers gefokus word nie, aangesien dit 'n volledige kwantitatiewe studiemetode sal behels.

Mukarovsky (1976:5) definieer 'n teken as 'n vorm van die werklikheid wat waarneembaar in deur sintuiglike persepsie. Hierdie realiteit staan in 'n verhouding met 'n sekondêre realiteit wat deur die eerste primêre realiteit opgeroep word. In die geval van die sekondêre realiteit word die aanskouers van 'n kunswerk gedwing om die vraag te vra wat die sekondêre realiteit moontlik kan wees. Die kunswerk kan wel as bloot 'n outonome teken beskou word wat gekarakteriseer word deur die kunswerk wat as 'n skakel tussen verskillende mense in 'n gemeenskap dien. Indien 'n kunswerk as 'n outonome teken beskou word sal dit impliseer dat die kwessie van die kontak tussen die kunswerk en die realiteit waarna die kunswerk verwys nie aangespreek word nie.

⁷Vir die doeleindes van hierdie studie kyk Hoofstuk Twee vir 'n bespreking van postmodernisme. Kyk ook die verwysing na sosiale bepaaldheid onder die bespreking van Saussure.

Daar moet in gedagte gehou word dat dit moontlik is vir 'n teken om nie na 'n bepaalde, verstaanbare realiteit te verwys nie. 'n Teken moet ten alle tye beide deur die sender en die ontvanger daarvan op dieselfde wyse verstaan word om betekenis van die teken te vestig soos trouens ook uitgewys deur Du Plooy (1992:475). Volgens Mukarovsky (1976) is die realiteit waarna die kunswerk verwys sonder besondere kermerke en die totale konteks van wat onder die woord sosiaal verstaan word. Hierin lê die vermoë van 'n kunswerk om die epog waarbinne dit geskep is te verteenwoordig.

Die kunswerk as teken kan in 'n indirekte verhouding staan met dit waarvoor die kunswerk staan. Hierdie verhouding kan metafories van aard wees soos in die geval van die kunswerke van Sherman en Searle. 'n Kunswerk kan as gevolg van die semiotiese aard daarvan nie as 'n geskiedkundige of sosiologiese dokument of inligtingstuk gebruik word nie alvorens die verhouding van die kunswerk met die konteks en sosiale omstandighede nie ook ondersoek en geïnterpreteer is nie (Mukarovsky, 1976:5).

Die kunswerk dra die funksie van 'n outonome teken maar is ook 'n informatiewe teken. Sherman en Searle se kunswerke is nie slegs kunswerke nie maar ook 'n uitbeelding van idees, gemoedstoestande en emosies. In hierdie verhandeling word hulle kunswerke as sosiologiese dokumente beskou. Die konteks en sosiale omstandighede waarbinne die kunswerke geskep is dien as 'n uitgangspunt vir die bespreking van die gekose kunswerke. Binne representatiewe kunsvorme soos dié van Sherman en Searle kom dit voor asof die onderwerpstema van die kunswerk die kommunikasie (kyk onderstaande bespreking van Jakobson) betekenis is. Mukarovsky stel egter dat die kunswerk 'n informatiewe funksie vervul afgesien van die onderwerpstema. Die kleure, lyne, komposisie van die kunswerk en in die geval van *performance art* ook die optrede het dus 'n onafhanklike betekenis (Mukarovsky, 1976:6).

3.2.4 Roman Jakobson (1896-1982)

Jakobson was een van die belangrikste lede van die Russiese formalisme. Russiese formalisme het sy hoogtepunt tydens die 1920's bereik. Die vroeë Russiese formalisme is hoofsaaklik gegrond op die beginsels van die

simboliste, veral die simboliste (laat negentiende eeu) se benadering tot vorm as 'n uitvoerbare kommunikasiemedium.

Volgens die Russiese formaliste was 'n kunswerk outonoom, met ander woorde 'n kunswerk is self-bepalend. 'n Kunswerk word deur die formaliste as 'n aaneenlopende menslike aktiwiteit beskou wat ondersoek moet word binne die voorwaardes wat deur die kunswerk gestel word (Hawkes, 2003:44-46).

Jakobson se ontwikkeling van 'n kommunikasiemodel binne 'n semiotiese konteks is belangrik om van kennis te neem, aangesien kommunikasie deel uitmaak van die semiotiek, soos reeds uitgewys. Volgens Jakobson (1987:66) is daar ses faktore wat in alle kommunikasieprosesse teenwoordig is. 'n Sender stuur 'n boodskap aan 'n ontvanger. Vir die boodskap om die ontvanger suksesvol te bereik moet daar 'n kanaal tussen die sender en ontvanger bestaan. Die boodskap word oorgedra binne die raamwerk van 'n kode en verwys na 'n konteks wat aan beide die sender en ontvanger bekend is. By elk van die eerste drie faktore naamlik die sender, boodskap en ontvanger is 'n afsonderlike stel kodes teenwoordig. Die sender (kunstenaar) gebruik kodes wat opgebou is uit haar lewenservaringe en kennis om die boodskap weer te gee op haar eie manier. Die boodskap word sodoende saamgestel uit kodes. Die ontvangers van die boodskap interpreteer die boodskap binne hulle eie stel kodes wat uit hulle (die ontvangers) se lewenservaringe en kennis opgebou is.

Dit is dus duidelik dat die ontvanger van die boodskap kennis moet dra van die kodes waaruit die sender die boodskap opgebou het en die konteks waarbinne die kode as 'n boodskap gestuur is aan die ontvanger. Kommunikasie kan slegs plaasvind indien daar 'n kanaal of dan kommunikasiemedium is waardeur die boodskap oorgedra kan word (Swanepoel, 2003:70-72). Soos reeds genoem word die kunswerk vir die doeleindes van hierdie studie as die kommunikasiemedium of kanaal beskou. Die kunstenaar is die sender van die boodskap wat deur die kanaal (kunswerk) oorgedra word aan die ontvanger (die aanskouers van die kunswerk).

3.2.5 Roland Barthes (1915-1980)

Die Franse strukturalis Barthes het die semiotiek op 'n wye onderzoekveld van toepassing gemaak. Barthes het binne die semiotiek op Saussure se teorieë van die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié*. Volgens Barthes (1967:49-50) kan die verhouding tussen die *signifiant* en *signifié* uitgebrei word tot verskillende kulturele stelsels. Volgens Barthes (1967:89-94; 1993:121-127) bestaan die proses waardeur betekenisse gegenereer word wanneer die *signifiant* en *signifié* in 'n verhouding tot mekaar staan, uit drie vlakke.

Die eerste vlak, wat as denotasie bekend staan, vereis dat daar 'n direkte verband tussen die *signifiant* en die *signifié* bestaan. In terme van *performance art* kan die *signifiant* aan die optrede gekoppel word. Dit is egter nie waar die kunswerk eindig nie aangesien die "optrede" in die geval van Sherman en Searle vasgevang word op film (foto's of video). Dit wat in die foto's uitgebeeld word, kan ook dus as die *signifiant* beskou word. Die *signifié* is die konsep wat in die uitbeelding van die *signifiant* vervat is. In die geval van *performance art* kan gestel word dat die *performance* gelyk gestel kan word aan die *signifié*. Die *signifié* is die konsep waaraan vorm gegee word deur die *performance*. Die kunstenaar se liggaam is die kanaal waardeur die *signifié* tot vergestaltung kom.

Die tweede vlak staan bekend as konnotasie. Op hierdie vlak word sekondêre *signifiés* word opgeroep wat dieperliggend is as die primêre *signifiés* wat op die denotasie vlak aan die *signifiant* verbind is. Hierdie sekondêre *signifiés* word aan die *signifiant* verbind binne die grense van sosio-maatskaplike en sosio-kulturele elemente soos byvoorbeeld konvensies, religie of ideologie. Hierdie vlak sluit aan by Mukarovsky se beskouing dat daar verskillende betekenisse aan 'n kunswerk geheg kan word binne verskillende kontekste en kodes waarvolgens die kunswerk geïnterpreteer word (kyk bespreking van Mukarovsky).

Die derde vlak staan bekend as mite. Binne hierdie konteks verwys mite egter nie na klassieke mitologieë nie. Mite is die verbinding tussen al die tekens wat 'n persoon gebruik of waarmee 'n persoon in aanraking kom en interpreteer.

Volgens Barthes is mites gelykstaande aan die oorheersende ideologieë van 'n spesifieke tyd. Hieruit kan die afleiding gemaak word dat mites kultureel gebaseer is en dat die geldigheid van 'n spesifieke mite afhanklik is van dit wat deur die kultuur as waar beskou word. Mites is dus nie noodwendig altyd die waarheid nie (Kidd, 2002:140). Volgens Barthes word mites ook deur intensie gedryf en laat mites dit wat nie natuurlik is nie as natuurlik voorkom. Mites kan na aanleiding hiervan as uitgebreide metafore beskryf word. (Barthes, 1993:124; Swanepoel, 2003:78). Binne beide Sherman en Searle se kunswerke word mites en metafore gevind, soos in Hoofstuk Vier beredeneer word.

Barthes (Barthes, 1984) tref ook onderskeid tussen drie vlakke van betekenis. Binne die eerste vlak word bloot inligting oorgedra en dit hang nou saam met denotasie (vgl. Mukarovsky se verduideliking van die informatiewe funksie van die kunswerk). Hierdie vlak hou verband met die oordra van die boodskap vanaf die sender na die ontvanger. In hierdie verband word verwys na Jakobson se kommunikasiemodel. Die tweede vlak is die simboliese vlak. Op hierdie vlak word die dieperliggende simboliese betekenis van die boodskap wat in die eerste vlak oorgedra is, ontleed.

Hier kom Peirce (in Rose, 2001:78) se onderskeiding tussen verskillende soorte tekens ter sprake. 'n Ikoniese teken is 'n teken waar die *signifiant* die *signifié* voorstel deur 'n duidelik waarneembare gelykenis. Ikoniese tekens is veral van belang in visuele uitbeeldings soos foto's. 'n Foto van 'n jong vrou is dus 'n ikoniese teken van 'n jong vrou. In indeksikale tekens bestaan daar 'n inherente verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié*. (Inherent in hierdie konteks beteken hoofsaaklik kultureelspesifiek.) Met ander woorde die verhouding wat die aanskouers tussen die *signifiant* en die *signifié* waarneem, word deur die kulturele agtergrond van die aanskouers bepaal. In die geval van simboliese tekens is daar 'n konvensionele en duidelik eiemagtige en willekeurige verwantskap tussen die *signifiant* en die *signifié*. Uitbeeldings van 'n jong vrou kan dui op die idee van jeugdigheid, skoonheid en vrugbaarheid.

Hierdie vlak hou verband met konnotasie. Die derde vlak hang saam met die vlak van mite. Op hierdie vlak word verskuilde betekenis wat nie duidelik

waarneembaar uit die teken is nie. Die signifiant word op hierdie vlak met die hele stelsel van verskillende tekens verbind (Barthes, 1984:52-68).

3.2.6 Mieke Bal (1946-) en Norman Bryson (1949-)

Volgens Bryson (2001:2) behels 'n tradisionele benadering tot die bestudering van 'n kunswerk dat vasgestel moet word hoe die kunswerk tot stand gekom het en ook die kragte wat ingespeel het op die vorming van die kunswerk (wat veroorsaak dat die kunswerk lyk soos dit lyk). In hierdie benadering tot die bestudering van kunswerke kan enige hoeveelheid faktore inspeel op die vorming van die kunswerk. Die enigste vereiste is dat al hierdie faktore 'n geheel moet vorm.

Bal (2001:2) herformuleer hierdie modus van kunswerkbestudering. Volgens Bal reflekteer die kunswerk nie slegs die konteks waarbinne dit geskep is nie, maar tree die kunswerk ook op as 'n bemiddelaar wat besinning en nadenke oor hierdie konteks tot gevolg het. Die kunswerk is nie passief teenoor die kulturele magte wat dit vorm nie maar tree aktief op deur 'n reeks sosiale effekte te genereer soos wat die kunswerk op die omliggende wêreld "reageer".

Volgens Bal (2001:3) bestaan 'n kunswerk wat in die verlede geskep is nie slegs binne die tydperk waarin dit geskep is nie maar net soveel in die hede, waar dit voortgaan om kragtige kulturele effekte te genereer. Binne 'n tradisionele benadering tot kunsgeskiedenis word die betekenis van 'n kunswerk gebaseer op dit wat belangrik was binne die era wat die kunswerk geskep is. Die kunswerk okkupeer die ruimte binne die prentaam. Dit skep die moontlikheid dat die kunswerk uit die oorspronklike konteks waarin dit geskep is, weggeneem kan word na 'n ander tyd en ruimte. Kuns is semanties mobiel. Die kunswerk se betekenis verander met ander woorde na aanleiding van die omstandighede en kulturele voorwaardes waarbinne die kunswerk aanskou word. Kunswerke soos skilderye en ook foto's behels hoogs versadigde, digte en komplekse patrone van betekenis. Die som van die moontlike betekenis kan byna nooit uitgeput word nie aangesien aanskouers hulle eie stel unieke kodes gebruik om die kunswerk te aanskou (Bal, 2001:3).

In hierdie verhandeling word akkoord gegaan met Bryson (in Bal & Bryson, 2001:3) wat stel dat 'n kunswerk nie slegs as 'n weergee van 'n kunstenaar se intensie beskou moet word nie, maar eerder dat die kunswerk aanleiding gee tot 'n *performance* binne die speelveld van die kunswerk se betekenis. Geen enkele *performance* kan die kunswerk se totale semantiese potensiaal verwesenlik nie. Wanneer 'n kunswerk gegrond is op 'n geskrewe narratief word slegs sommige van die geskrewe verhaal se semantiese potensiaal geaktiveer deur die kunswerk.

In die geval van Searle se werke kan die geskrewe narratief die totale geskiedenis van Suid-Afrika se mense gebruik word. In die geval van Sherman baseer sy die narratief op die narratiewe tradisie van 'n ander visuele kunsvorm naamlik films. Afgesien dat die vorm van die beeld op die foto die storie in sekere rigting stuur, gaan sekere detail wel die aanskouers ontgaan.

3.3 STAPSGEWYSE UITEENSETTING VAN DIE METODE

Die ontleding van die gekose *performance art*-kunswerke in hierdie verhandeling sal gedoen word aan die hand van 'n semiotiese metode wat deur Penn uiteengesit word in die boek *Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook*. Penn se metode is op 'n semiotiese denotatiewe en konnotatiewe model gebaseer.

Volgens Penn (2002: 229-230) is dit belangrik om tussen semiotiek in terme van taal en in terme van nie-linguistiese beelde te onderskei. Anders as taal, is beelde altyd polisemies of dubbelsinnig van aard. Indien die visuele voorstelling deur teks vergesel word (soos byvoorbeeld in 'n tydskrifadvertensie), word wel van hierdie dubbelsinnigheid uitgeskakel⁸.

Nog 'n belangrike verskil wat in 'n semiotiese analise in ag geneem moet word, is die feit dat in taal (geskrewe en gesproke taal) is die tekens opvolgend. In

⁸ Barthes (in Penn, 2002:229) het na hierdie verhouding verwys as *anchorage*. Hierdie tipe verhouding is in kontras met 'n wederkeurige wisselwerkende verhouding waar beide die teks en die beeld tot die betekenis van die inhoud bydra.

die geval van 'n visuele beeld word al die tekens tegelykertyd voorgestel en nie opvolgend nie.

Die metode bestaan basies uit drie stappe: die identifisering van geskikte beeldmateriaal vir ontleding, die samestelling van 'n denotatiewe inventaris en 'n konnotatiewe analisering. Elke stap sal in verskeie onderafdelings opgebreek word na aanleiding van die kunswerk wat bespreek word. Hierdie onderafdelings se opskrifte word nie hier gelys nie aangesien dit van kunswerk tot kunswerk sal verskil.

3.3.1 Stap een: Identifisering van beeldmateriaal

Die eerste stap volgens Penn (2001:232), is om geskikte visuele beeldmateriaal te identifiseer om te ontleed. Die keuse van beeldmateriaal word tot 'n mate bepaal deur die tipe studie waarvoor die ontleding gedoen moet word.

Daar moet in gedagte gehou word dat semiotiese analises soms omslagtig kan wees. Die aard van die visuele beeldmateriaal is ook 'n belangrike bepalende faktor om in ag te neem. Sommige visuele beeldmateriaal leen dit self makliker tot 'n semiotiese analise as ander. Volgens Barthes (1964:33) kan visuele advertensiemateriaal gebruik word vir didaktiese doeleindes op die grond dat die tekens in die advertensiewese intensioneel is en dus duidelik identifiseerbaar is. In hierdie verhandeling word egter nie advertensie materiaal gebruik nie maar visuele dokumentasie van *performance art*. Die intensie van elke kunstenaar is dus nie duidelik eksplisiet soos in 'n advertensiemateriaal nie en moet dus ontdek word deur die semiotiese analise van die kunswerk.

3.3.2 Stap twee: Samestelling van 'n denotatiewe inventaris

Tydens die tweede stap word al die fisiese elemente en voorwerpe wat deel uitmaak van die beeldmateriaal geïdentifiseer. Dit kan gedoen word op twee wyses. Die elemente en al die dele waaruit dit bestaan, kan sistematies gelys word of die elemente kan op deur middel van annotasie nagegaan word. Hierdie eerste vlak in 'n visuele voorstelling is dikwels intensioneel letterlik en gemotiveerd van aard (vanaf die kunstenaar se kant). Verby hierdie vlak van ontleding begin kunstenaars hulle "mag" oor die aanskouers verloor

aangesien hulle nie beheer het oor watter dieperliggende betekenis die aanskouers aan die visuele tekens gaan heg nie (sien onderstaande bespreking) (Penn, 2002:230-231).

Indien die beeldmateriaal beide uit beelde en teks bestaan is dit belangrik dat die teks by die ontleding ingesluit word. Dit is ook belangrik dat die inventaris so volledig as moontlik is sodat die sistematiese benadering nie selektief self-bevestigend is nie. In hierdie denotatiewe stap gebruik die ontleder slegs algemene kennis van die toepaslike taal beskik en basiese antropologiese kennis (Penn, 2002:232). 'n Vroulike figuur moet byvoorbeeld as sodanig herken kan word as gevolg van sekere fisiese eienskappe. Hier word elemente soos ouderdom, ras, geslag en die algehele fisiese voorkoms in ag geneem (vgl. Rose, 2001:75-77). Die elemente kan bloot as 'n geheel gelys word of al die kleiner elemente waaruit die groter geheel bestaan kan gelys word. In hierdie verhandeling sal die groter elemente sover moontlik opgebreek word in al die kleiner elemente waaruit dit bestaan om sodoende 'n vollediger voorstelling te vorm. Die proses sal met behulp van skematiese voorstellings gedoen word.

3.3.3 Stap drie: Konnotatiewe analisering en interpretering

Die laaste stap is die stap waar dieperliggende vlakke van betekenis ondersoek word. Tydens hierdie stap word voortgebou op die inventaris wat in die voorafgaande stap ontwikkel is. Van elk van die elemente word die volgende vrae gevra:

- i. Watter assosiasies roep die element/voorwerp op (of wat is die konnotasie van hierdie element met ander)?
- ii. Wat is die verhouding van die elemente tot mekaar (kontraste, ooreenkomste en die verhouding waarin die verskillende elemente met mekaar staan)?

In die vorige stap is slegs breë kennis nodig om verskillende elemente te identifiseer. Op hierdie derde vlak van konnotasie word meer en dieper kulturele kennis vereis. In die geval van 'n uitbeelding van 'n vroulike liggaam kom eienskappe soos gesigsuitdrukking, oog kontak (ook die *gaze*), houding, en ruimte en omgewing ter sprake. Die vlakke van betekenis in hierdie stap is

meer arbitrêr en willekeurig van aard en berus grootliks op die kulturele agtergrond van die aanskouer (die kunstenaar het dus minder beheer oor die betekenis wat die aanskouers op hierdie vlak aan die tekens van die kunswerk heg) (vgl. Penn, 2002:230-235 & Rose, 2001:75-77). Dus is die idee van mite soos dit deur Barthes (kyk bostaande bespreking van Barthes) beskou is ook hier ter sprake. Mite funksioneer op die konnotatiewe vlak en word in hierdie stap uitgewys (vgl. Kidd, 2002:140).

3.4 SLOT

In hierdie hoofstuk is strukturalisme en semiotiek inleidend tot die ontwikkeling van 'n metodologie vir die ontleding van *performance art* bespreek. Daar is op die bydraes van verskeie sleutelfigure naamlik Saussure, Peirce, Jakobson, Mukarovsky, Barthes, Bal en Bryson gefokus wat van toepassing is op die ontwikkeling van die metodologie. Laastens is 'n metodologie vir die ontleding van die *performance art*-kunswerke van gekose kunstenaars ontwikkel. In hierdie metodologie is 'n konvensionele metodologie vir die ontleding van meer tradisionele kunsvorme soos skilderkuns in ag geneem en geïntegreer met 'n model uit die semiotiek.

In Hoofstuk Vier word die model wat in hierdie hoofstuk uiteen gesit is toegepas in 'n ontleding van die kunswerke van Sherman en Searle.

Hoofstuk 4

DIE KUNS VAN CINDY SHERMAN EN BERNI SEARLE

4.1 INLEIDING

In Hoofstuk Drie is die metode vir die bespreking van die gekose *performance art*-kunswerke van Sherman en Searle uiteengesit teen die teoretiese agtergrond van die semiotiek. In hierdie hoofstuk gaan bogenoemde metode toegepas word in 'n bespreking van die kunswerke. In die eerste plek sal elke kunstenaar se biografiese agtergrond bespreek word as kontekstuele agtergrond tot die kunswerke. Daarna word die kunswerke van die betrokke kunstenaar bespreek.

4.2 CINDY SHERMAN (1954-): BIOGRAFIESE KONTEKSTUALISERING

Cindy Sherman is in 1954 in Glen Ridge in New Jersey, VSA, gebore. Kort na haar derde verjaarsdag verhuis Sherman saam met haar ouers, soos die meerderheid Amerikaanse huisgesinne, na 'n klein voorstedelike gemeenskap. Byna elke huisgesin het teen die laat-1950's 'n televisie besit. Die televisie word deur bronne soos Ayers *et al.* (2003:688-691) as een van die belangrikste rigtingwysers en invloede van hierdie tydperk beskryf. Sodoende het die televisie 'n beduidende rol gespeel tydens Sherman se jeugjare. Deur televisie word Sherman bewus van die daaglikse gebeure soos die Viëtnamese-oorlog, asook die opkoms van 'n kontrakultuur van die hippies wat neerslag gevind het in gebeurtenisse soos Woodstock wat in die laat-sestigerjare plaasgevind het (vgl. Ayers *et al.*, 2003:739-740). Sherman het deur die televisie in aanraking gekom met die verskillende tradisionele rolle en identiteite wat die samelewing met vroue assosieer. Alhoewel Sherman se ouers nie 'n belangstelling in die visuele kunste gehad het nie, het hulle tog haar besluit om na skool haar opleiding by 'n kunsskool voort te sit, ondersteun (vgl. Morris, 1999:16).

As 'n eerstejaarsstudent by die *State University of New York* in 1972 het Sherman haar studies as 'n skilderkunstenaar beëindig nadat sy tot die besef gekom het dat sy nie meer 'n boodskap kon oordra deur skilderkuns nie:

“...there was nothing more to say through painting. I was meticulously copying other art and then I realized I could just use a camera and put my time into an idea instead.” (soos aangehaal deur in Anon, 2005(b)).

Sherman het haar studierigting verander na fotografie en in 1976 haar B.A.-graad in fotografie verwerf. Tydens haar studiejare het Sherman saam met twee medestudente, Robert Longo en Charles Clough, *Hallwalls* gestig, 'n galery waar onafhanklike kunstenaars hul werke kon uitstal. Kunstenaars soos Sherrie Levine, Jack Goldstein en Longo het in 1980 deelgeneem aan 'n fotografiese uitstalling getiteld *Pictures*. Die uitstalling is deur die kritikus Douglas Crimp gereël (Foster *et. al.*, 2004:580). *Pictures* het 'n kritiese raamwerk gebied waarbinne kunstenaars hulle fotografiese kunswerke binne 'n postmoderne diskoers kon uitstal. Alhoewel Sherman se werke nie tydens hierdie uitstalling tentoongestel is nie, was sy nou verwant aan die kunstenaars wat wel daar uitgestal het.

Na haar graduasie het Sherman na die stad New York verhuis om haar loopbaan as kunstenaar voort te sit. Dit is hier, in haar woonstel in Manhattan, waar Sherman in 1977 begin het om haarself te fotografeer. Sodoende het sy twee kunsvorme, naamlik fotografie en *performance art*, met mekaar geïntegreer (Gilbert, 1998:230; Arnason & Kalb, 2004:688). Hierdie foto's het later bekend geword as die *Untitled Film Stills*-reeks. Sherman het die reeks in 1980 voltooi. In dieselfde jaar het sy 'n reeks foto's geneem wat bekend staan as *Rear-Screen Projections*, wat op dieselfde basis geskoei is as die *Untitled Film Stills*-reeks, maar wat gebruik maak van projeksies in die agtergrond (Williams, 2003).

Vanaf 'n vroeë ouderdom het Sherman geëksperimenteer met die uitbeelding van karakters en die reaksie wat dit by mense rondom haar ontlok het (Taylor, 2005:95). Die *Untitled Film Stills*-reeks kan beskou word as 'n uitbreiding op hierdie eksperiment. Sherman se *Untitled Film Stills*-reeks is vir die eerste keer in die kunsgalery vir alternatiewe kuns, genaamd *The Kitchen*, uitgestal. Hierdie galery was hoofsaaklik 'n vertoonlokaal vir die werke van *performance*

art-kunstenaars soos Laurie Anderson (vgl. Morris, 1999:8). Die feit dat Sherman se werke hier uitgestal is dui daarop dat sy as kunstenaar in dieselfde lig beskou is as 'n *performance art*-kunstenaar soos Anderson.

Vanaf 1980 begin Sherman haar foto's in kleur en byna lewensgrootte dimensies reproduseer. Soos die grootte van die foto's toeneem, word die situasie wat sy uitbeeld ook meer gefokus. Sherman begin om op spesifieke emosionele oomblikke te fokus eerder as om 'n breër scenario – soos in haar eerste werke – uit te beeld (Arnason & Kalb, 2004:688). In 1981 het Sherman 'n reeks foto's op 'n kommissiebasis vir die bekende kunstydskrif *Artforum* voltooi. Sherman het die kamera bo haar geïmagineer en is gefotografeer in 'n gehurkte posisie of waar dit voorkom asof sy in 'n gepeins versink. Die vroulike figure wat Sherman in hierdie reeks foto's uitbeeld is egter nie dié van die tradisionele middelbladfoto's nie. Haar karakters is nie naak nie en die peinsende uitdrukkings op die karakters se gesigte beklemtoon die gevoel van naïwiteit en weerloosheid van die karakters. Die tegniek wat Sherman toegepas het om hierdie foto's te neem dra by tot die gevoel van ongemak en skep die indruk by die aanskouers dat hulle inbreuk maak op die karakter se privaatheid en 'n private gebeurtenis in die karakter se bestaan. Morris (1999:61) wys daarop dat die foto's deur die redakteur van die tydskrif, Ingrid Sischy, verwerp is. Sischy het gevoel dat die beelde verkeerd geïnterpreteer kon word deur die lesers van die tydskrif. Die een fotografiese beeld, *Untitled #93* (1981) (**Figuur 1**), het byvoorbeeld hewige reaksie by feministiese groepe ontlok. Volgens hulle het dit voorgekom asof die vrou op die foto onsedelik aangerand is. Sherman het verklaar dat dit slegs 'n uitbeelding is van 'n vrou wat die vorige aand te veel gedrink en te min geslaap het. Hierdie episode bevestig die dubbelsinnige aard en verwarrende mag van Sherman se kunswerke (Morris, 1999:61; Anon, 2005(b)).

Sedert die laat-tagtigerjare word Sherman as een van die belangrikste *appropriation*- en *body art*-kunstenaars beskou. Haar kunswerke ondergaan 'n verskuiwing vanaf 'n studie wat gefokus was op 'n kontemporêre identiteit na 'n ondersoek na toestande van veragtelikheid. Veragtelikheid is in verband gebring met die ontstaan van die marginalisering van sekere minderheidsgroepe. Veragtelikheid is vergeskiedkundig as 'n primêre element

van die surrealistiese tradisie waar angswekkende, onheilspellende en geheimsinnige elemente uitgebeeld word (vgl. Archer, 2002:177).

Archer (2002:177) wys voorts daarop in die reekse, *Disasters* en *Fairy Tales*, wat Sherman tussen 1985 en 1989 voltooi het haar benadering tot fotografie feitlik handomkeer verander het. Vir die eerste keer in haar loopbaan as kunstenaar was Sherman nie die enigste rolspeler in die foto's nie. Die beelde in hierdie reeks foto's is grotesker van aard as in haar vorige werke. Die tonele in die foto's is eienaardig en vreemd. Die beligting waarvan Sherman gebruik maak is ongewone skakerings van blou, groen en rooi. Sherman het van prostetiese liggaamsdele gebruik gemaak in plaas van haar eie liggaamsdele. Verskeie van die tonele is ook byvoorbeeld met vomering besmeer. Hierdeur verken en ondersoek Sherman walglike en weersinwekkende elemente, asook die estetika wat deur gebruik van sodanige elemente in 'n kunswerk bewerkstellig kan word. Hierdie beelde van intensiteit stel menslike handelinge soos lag, seks, bloedlating en naarheid voor as elemente wat die mens in sy beskawing probeer beheer. Sherman bevraagteken hierdie beheer. Dit is nie meer die felheid van die gaze wat uitgebeeld word nie maar die behoefte om gewelddadigheid of intensiteit te aanskou wat ondersoek word met behulp van die oordadigheid wat moontlik gemaak word deur fotografiese tegnologie. Hierdie behoefte om die uitbeelding van bogenoemde gewelddadige en intense menslike handelinge te aanskou is 'n reaksie op die sosiaal-daargestelde taboe van die uitbeelding of bespreking van hierdie elemente (vgl. Anon, 2005(b); Arnason & Kalb, 2004:736).

Tussen 1988 en 1990 voltooi Sherman haar ander bekende fotoreeks getiteld *History Portraits*. Sy het haar beskouing op die estetika van entropie verskuif om verwarring en onsekerheid verder uit te brei na die gebied van kunsgeskiedenis. Estetika word tradisioneel in kunsgeskiedenis in verband gebring met skoonheid, dit wat mooi en verfynd is. Morris (1999:90-93) en Lucie-Smith (2002:111) wys daarop dat Sherman wegbeweeg het van hierdie opvatting. Soos in *Untitled Film Stills*-reeks bewerkstellig Sherman in *History Portraits* intertekstuele verwysings na spesifieke genres, asook samehangende assosiasie tussen semiotiese tekens.

In hierdie fotoreeks van Sherman, soos ook in haar ander fotoreekse, vind die idee van *simulacra*⁹ sterk neerslag. *Simulacra* is die idee om iets vanaf 'n sekondêre bron af na te maak. In terme van visuele kunste kan dit verduidelik word as byvoorbeeld 'n skilderye wat vanaf 'n fotografiese uitbeelding af geskilder word. Die foto is in die eerste plek reeds 'n kopie van die werklikheid. Daar is met ander woorde vanuit die perspektief van die skildery geen oorspronklike beeld waarop die skildery gebaseer is nie en hierdeur word die verhouding tussen die *signifiant* en *signifié* ondermyn (vgl. Baudrillard, 2001:169-170; Krauss, 1984:59-63). Net so is daar geen oorspronklike films of skilderye waarop Sherman se fotografiese kunswerke gebaseer is nie. In *History Portraits* het Sherman soos in haar eerste reeks slegs haarself in al die foto's gebruik. Sy plaas haarself in die rol van die protagonis van skilderye wat die indruk skep van spesifieke skilderye wat deur bekende kunstenaars voltooi is. Alhoewel daar nie in hierdie foto's van Sherman direk verwys word na spesifieke skilderye nie, kan die aanskouers tog 'n verband ervaar tussen Sherman se foto's en die werke van ou meesters soos Sandro Botticelli (1444/5-1510) en Raphael (1483-1520). Sodoende word die grense tussen realisme, fantasieë van landelikheid en erotika verdof (Morris, 1999:90-93; Lucie-Smith, 2002:111). Die geskiedenis van realisme stort ineen deurdat Sherman haarself byvoorbeeld as Bacchus¹⁰ (die god van wyn in die Griekse mitologie) uitbeeld. In *Untitled No. 224* (1990) (**Figuur 2**) hou sy haar fotografie as sewentiende-eeuse naturalistiese skilderkuns voor. Sherman het bogenoemde reeks foto's soos volg beskryf:

“All the woman in those paintings were the wives or mistresses of the artists, or the wives of their rich patrons. And there was a convention of portraying woman that was not real.” (in Gilbert, 1998:230).

Sherman maak weer in hierdie reeks foto's gebruik van prostetiese liggaamsdele in die plek van haar eie liggaam. Sodoende herskep sy bekende

⁹ Die term *simulacra* is die eerste keer deur Plato gebruik om 'n wêreld te beskryf waar dit onmoontlik is om tussen die realiteit en hersenskimme te onderskei (vgl. Krauss, 1984:62).

¹⁰ Hierdie kunswerk van Sherman (*Untitled No. 224*) is gegrond op die idee dat 'n “vrou” slegs bestaan deur die wyse waarop sy deur middel van masquerade gekonstrueer is. Dat Sherman die personae van juis Bacchus aanneem versterk bogenoemde idee. Bacchus (of Dionysus soos hy in die konteks van die Griekse mitologie bekend staan) was 'n androgiene figuur wat beide in manlike en vroulike vorm bestaan het. Bacchus is sterk met natuurkragte en -siklusse geassosieer soos groei, lewe, en dood (vgl. Arnason *et al.*, 2001:714; Martin, 2007).

kunswerke en manipuleer sy haar rol as kontemporêre kunstenaar wat in die twintigste eeu werkzaam is. Tussen 1988 en 1990 was Sherman in Europa woonagtig en alhoewel museums 'n vorm van inspirasie blyk te wees vir die *History Portraits*-reeks, het sy nie museums en geboue van geskiedkundige waarde soos katedrale besoek nie. Sherman het van afbeeldings uit boeke gewerk wat die aspek van *simulacra* in haar werke verstek (vgl. Williams, 2003; Arnason & Kalb, 2004:736). Volgens Sherman was die konseptuele idee dat foto's geneem word, gereproduseer word en deur enige persoon op enige tydstip aanskou kan word iets wat haar tot fotografie aangetrek het. Dit is een van die redes hoekom Sherman haar *History Portraits*-reeks op fotografiese uitbeeldings uit boeke gebaseer het (vgl. Anon, 2004).

In die negentigerjare het Sherman 'n nuwe rigting ingeslaan met die reeks foto's wat vandag bekend staan as *Sex Pictures*. In plaas daarvan dat Sherman die "hoofrol" in hierdie foto's vertolk, het sy slegs gebruik gemaak van poppe en prostetiese liggaamsdele. Sodoende verdwyn sy as subjek in haar kunswerke. Prostetiese genitalië, beide manlik en vroulik, is gefotografeer in uiterste nabyskote en eksklusief in kleur. Hierdie foto's, net soos die foto's uit die *Disasters and Fairy Tales*-reeks, se bedoeling is om te skok en ondersoek die uithouvermoë van die aanskouers (Joselit, 2003:233-237; Anon, 2004). In 1999 is Sherman deur *Artnews* as een van die 25 invloedrykste kunstenaars van die twintigste eeu aangewys (Morris, 1999:9).

In 2002 het Sherman weer begin om haarself as model in foto's te gebruik in 'n reeks portretagtige beelde wat die kunstenaar toon in die gedaantes van stereotipiese Kaliforniese vroue, byvoorbeeld *The Personal Trainer* en *The Divorcee*. Sherman manipuleer die tradisionele benadering tot portrette deurdat sy byvoorbeeld 'n neutrale agtergrond gebruik. Anders as in van haar vorige werke, soos die *Untitled Film Stills*-reeks, is die uitbeeldings in die foto's duideliker waarneembaar as geskepte personae, eerder as uitbeeldings waarbinne narratiewe fragmente voorkom. Die vroue in hierdie foto's word uitgebeeld as desperate fratse. Die foto's hou verband met die oorspronklike argument wat Sherman aangevoer het in haar *Untitled Film Stills*-reeks. Haar argument is dat vroue die rol van vroulikheid speel deur 'n persona of masker aan te neem in 'n poging om hulself oor te gee aan die manlike gaze

(Williams, 2003). Die idee van die masker skakel met die idee van *masquerade* wat in Hoofstuk Een bespreek is.

Sherman is tans steeds werksaam binne die raamwerk van *performance art*. In een van haar meer onlangse uitstallings in New York in 2004 het sy personae van narre aangeneem en gefotografeer. Volgens Sherman (in Berne, 2005) verkry sy deur die narpersonae dieselfde vermenging van intense ongemaklike en vervreemde emosies, wat sy vermeng met werklike gevoelens van patos. In hierdie reeks is die deurlopende temas van *masquerade* en *simulacra* wat in Sherman se kunswerke voorkom weereens teenwoordig. Tradisioneel stel narre 'n sin van treurigheid voor terwyl hulle terselfdertyd ander mense probeer gelukkig maak en opbeur. Alhoewel Sherman aan ander kunsvorme soos fotografie, *appropriation art* en *body art* gekoppel word, beskou sy haarself as 'n *performance art*-kunstenaar en haar foto's as die dokumentasie van haar *performance* (vgl. Gilbert, 1998:230; Krauss, 1984:59-62).

Net soos Sherman lewer Searle 'n *performance* voor die kamera wat in die vorm van foto's gedokumenteer word. Soos Sherman gebruik Searle haarself as model in haar kunswerke. Vervolgens word oorgegaan tot 'n ontleding en bespreking van Sherman se kunswerke.

4.3 BESPREKING VAN DIE REEKS *UNTITLED FILM STILLS*

Al die foto's uit Sherman se *Untitled Film Stills*-reeks is in swart en wit. Die grootte van Sherman se werke uit hierdie reeks word aangebied in die presiese formaat van 'n stil-skoot uit 'n film, 200 x 250mm. Die dekor, klere en beligting is alles volgens Sherman se beplanning vir elke scène saam gegroepeer. In elke foto, met die uitsondering van twee (*Untitled Film Still #7* (**Figuur 3**) en *Untitled Film Still #65*), verskyn Sherman alleen in die prenttraam. Die meerderheid foto's is deur Sherman self geneem (*Untitled Film Still #35* (**Figuur 4**)). Die bykomstighede in elke foto is Sherman se persoonlike besittings. Sy maak addisioneel gebruik van pruie, sonbrille en kopbedekkings (soos serpe of hoede) om haar voorkoms verder te vermom, wat in verband gebring kan word met die idee van *masquerade* (kyk Hoofstuk

Een, bl. 10). Die foto's is in haar woonstel in die stad New York, omliggende gebiede, in die huis van 'n vriend of op die roete na haar ouerhuis geneem (*Untitled Film Still #48 (Figuur 5)*) (Morris, 1999:38-42).

Die *Untitled Film Stills*-reeks is die enigste reeks foto's waaraan Sherman self 'n titel toegeken het. Sy het die titel van die reeks foto's afgelei vanaf stilskote uit films wat gebruik word om films te bemark in sieradvertensies wat in teaters opgerig word of in koerante verskyn (Morris, 1999:34). Geeneen van haar ander werke of reekse is formeel deur haar betitel nie. Morris (1999:13) wys daarop dat die titels wat aan haar ander werke toegeken is, is meestal deur die galery waar die werke uitgestal is of deur aanskouers gedoen.

Stilskote uit films is fotografiese snitte uit die betrokke film of 'n opgestelde toneel van 'n sleutel-oomblik in die film. Hierdie foto's word hoofsaaklik geskep om B-films¹¹ in die massamedia soos koerante en tydskrifte te bemark deur die atmosfeer en aard van die film op te roep (vgl. Stokstad, 2005:1134-1135; Janson & Janson, 2006:644-646). Aangesien Sherman se foto's uit hierdie reeks swart en wit is sou dit kon verwys na die stilskote van films uit 'n vorige era, wat nog in swart en wit formaat geskiet is. Binne die titel van die reeks en die titels van die foto's word 'n verwysing gemaak na die gebrek aan inhoud in die foto's, na die nagmaakte en geposeerde aard van die foto's wat die element van narratiewe fragmente versterk. Hierdie gebrek aan inhoud word gekontrasteer met die feit dat die fotoformaat (die stil-skoot uit 'n film) gelaai is met sosiale assosiasies. Dit is 'n strategie om net genoeg te wys om die nuuskierigheid van die aanskouers te prikkel. Die aanskouer word gemanipuleer tot die assosiasie dat die eindproduk net soos die stil-skoot in die advertensie sal wees. Foster *et al.* (2004:581) wys op 'n belangrike aspek, naamlik dat die outonome wêreld van die kunswerk hierdeur na die domein van massakultuur verplaas word. In hierdie verband kan verwys word na *simulacra* en die toestand van hipperrealiteit waarna Baudrillard (2001:174-

¹¹Die term B-film verwys oorspronklik na 'n film wat binne 'n klein begroting voltooi is. Hierdie films is die minder bekende film wat saam met 'n hooffilm vertoon is tydens die sogenaamde Goue Era in Hollywood tussen 1930 en 1960. Aangesien van die feit dat die gebruik om 'n B-film en 'n hooffilm saam te vertoon vanaf 1950 begin verdwyn het, word die term B-film vandag nog algemeen gebruik (vgl. Dick, 2005:329).

175) verwys. Volgens bogenoemde idee poog die menslike subjek (ook die self) om die objek (of die ander) te verstaan. Die poging is egter onsuksesvol aangesien die objek slegs verstaan kan word deur die betekenis van die tekens van die objek wat deur middel van die begrip van 'n netwerk van verskeie tekens plaasvind. As gevolg hiervan het Baudrillard tot die gevolgtrekking gekom dat dit nie moontlik is om elke aspek van die menslike samelewing en bestaan te verstaan nie. Indien mense wel onder die indruk verkeer dat dit moontlik is word hulle ingetrek in 'n nagmaakte weergawe van die werklikheid, of dan 'n toestand van hipperrealiteit (kyk bespreking van *simulacra*, bl. 61).

In die reeks *Untitled Film Stills* laat Sherman die idee van die selfportret verdwyn agter die skyn van haar uitbeeldings. Haar uitbeeldings is gebaseer op die beelde van bekende filmsterre soos Sophia Lauren en Monica Vitti, die stereotipes soos die rampokkerdoedie en die gehawende huisvrou. In die samestelling van haar *Untitled Film Stills* word soortgelyke elemente gevind in die styl van die werke van regisseurs soos John Sturges en Alfred Hitchcock se films en filmgenres soos die *film noir*. Sherman *appropriëer* die bekende formaat en styl van 'n film stilfoto. Die fisiese formaat van Sherman se kunswerke (die foto's) kan beskou word as 'n semiotiese teken vir kommersiële massamedia en B-films (vgl. Kline, 1998:77; Foster *et.al.*, 2004:582-3).

Sherman beskou haarself nie primêr as 'n fotograaf nie. Die uiteindelijke produk is nie 'n foto wat as 'n kunswerk beskou moet word nie maar eerder as 'n kunswerk wat in die vorm van 'n foto aan die aanskouer gebied word. Gevolglik bemoei Sherman haarself nie met die chemiese prosesse en apparaat wat die voorkoms van die foto bepaal nie. Danto (1990:8) wys in dié verband daarop dat die distansiëring deur die kunstenaars van hulself en die totstandkoming van die kunswerk, 'n benadering tot kuns is wat in die sestigerjare ontstaan het.

In die foto's waaruit die *Untitled Film Stills* bestaan, vertolk Sherman wel self die hoofrol, maar die foto's is hoegenaamd nie bedoel as 'n uitbeelding van haarself nie. Sherman gaan nie op 'n tradisionele wyse om met die selfportret nie. Die tradisionele fotografiese selfportret lewer 'n visuele voorstelling van 'n outobiografie. Die outeur (kunstenaar) lewer in hierdie geval 'n narratief deur

middel van visuele elemente aan die aanskouer (kyk Jones, 2005:69). Sherman self vestig nie haar eie identiteit in die kentekens van haar familiegeskiedenis nie (vgl. Becker, 2001:488). Sy is wel bewus daarvan dat persone se deurgangsrites die mites vorm waardeur persone hulleself in 'n ou foto identifiseer (Morris, 1999:18). In die fotografiese beelde in Sherman se werk staan sy as 'n teken vir iets anders wat tipies van 'n semiotiese benadering is. Danto (1990:10) beskryf hierdie "iets anders" as *The Girl*, of die universele vrou.

Elke foto in die reeks is 'n uitbeelding van 'n generiese identiteit waarmee elke vrou wat haarself met die narratief van 'n B-film kan identifiseer, besit. Sherman se liggaam word die leë doek waarop sy die voorkoms van *The Girl* as teken projekteer. Die afleiding wat hieruit gemaak word, is dat Sherman poog om die stelling te maak dat elke vrou op een of ander vlak *The Girl* is. Deur die foto's bevraagteken sy die konvensionele opvatting van vroulikheid, al is die uitsluitlike doel van die foto's nie om 'n feministiese verklaring te maak nie. Die afleiding word voorts gemaak dat dit nie die uitsluitlike doel van die foto's is om kritiek vanuit 'n feministiese perspektief op konvensionele opvattinge ten opsigte van vroulikheid te lewer nie (vgl. Danto, 1990:10).

Sherman se intensie met die foto's, sover haar intensie bekend is, sluit wel aan by feministiese dryfvere. Met die eerste openbare uitstalling van die *Untitled Film Stills*-reeks is die foto's vanuit 'n feministiese oogpunt geïnterpreteer, waarmee in hierdie verhandeling soos bo aangetoon, nie akkoord gegaan word nie. Vanuit 'n feministiese perspektief beskou, dui die uitbeeldings op hoe 'n vrou as kulturele teken 'n pion van die vindingrykheid van die massamedia is. Dit dui voorts op 'n ondersoek na die idêe van die *masquerade* van die vroulike geslag. Sherman self benader haar fotografiese beelde vanuit 'n ander invalshoek:

"A photograph should transcend itself in order to have its own presence. These are pictures of emotions personified, entirely with their own presence – not of me. The issue of the identity of the model is not more interesting than the possible symbolism of any other detail" (Kline, 1998:79-80; Taylor, 2005:95).

Volgens Taylor (2005:100) volg Sherman 'n postmoderne ondersoekende strategie om uit te beeld wat die representasie van vroue werklik beteken. Dit

gaan met ander woorde byvoorbeeld oor die wyse waarop die representasie die vrou as 'n objek van die manlike gaze voorstel.

Akkoord word gegaan met Morris (1999:13) wat daarop wys dat Sherman se werke die verbeelding van die aanskouers aangryp, aangesien dit 'n beginpunt is vir die aanskouers om hulle eie emosies te ondersoek eerder as dié van die karakter in die foto. Volgens Danto (1990:9) word dit algemeen aanvaar dat 'n film die aanskouers se bewustheid van hulself binnedring en die narratiewe wat die aanskouers assosieer met hul eie lewe definieer. Die stil-skoot uit die film is 'n natuurlike afleiding uit die film om bogenoemde narratiewe uit te beeld. Die aanskouers identifiseer met die subjek van die foto, wat as 'n ikoniese teken funksioneer, asof dit hulself is wat die karakter uitbeeld in die foto. Die stil-skoot word uiteindelik 'n uitbeelding van die aanskouer wat iemand anders voorstel en word hierdeur 'n indeksikale teken. Die aanskouers is die subjek wat die objek word en hierdeur ook die teken word. Die aanskouers word die teken wat in die plek staan van *The Girl*, soos beredeneer in Hoofstuk Twee.

Die aanskouers word verder uitgelok en gefassineer deur die foto's omdat elke fotografiese beeld 'n narratief sonder 'n begin of einde is, of dan 'n oop teks. Die foto's ontlok verder 'n gevoel van frustrasie by die aanskouers as gevolg van die gebruik van hierdie narratiewe fragmente. Die aanskouers word nie met genoeg inligting gekonfronteer om 'n definitiewe storielyn saam te stel nie, of die storielyn af te sluit nie. Die eksterne aanskouers word dikwels, soos in *Untitled Film Still #2* (1977), van die kunswerk afgesny van die beperkende interne opgaan in haarself wat Sherman se karakter met haarself het. Sherman se karakter is nog steeds op die voorgrond van die foto maar sy kyk terug na haarself in 'n badkamerspieël. Kline (1998:70) vestig die aandag in hierdie verband op 'n belangrike saak, naamlik dat in die narratief nie plek is vir 'n buitestaander nie, die aanskouer tree slegs as voyeur op soos ook later in die geval van die *Disasters and Fairy Tales*-reeks.

In die geval waar dit lyk asof Sherman haar gaze direk na die aanskouer rig, soos in *Untitled Film Still #8*, beheer sy die kringloop van die gaze. Sy werk die gaze vanaf die aanskouer, wat vereis dat sy passief moet bly, teë. Sherman eis dat sy ook kan aanskou (deur middel van die gaze) maar

haarself vertoon om aanskou te word. Op hierdie wyse bewerkstellig sy haar as beide objek en subjek (Jones, 2005:84).

Die narratiewe element van die beeld word deur die aanskouer self ingevul. Die gapings is die “teks” word doelbewus deur die kunstenaar bewerkstellig juis met die doel dat die aanskouer dit moet voltooi (vgl. Iser, 1978:19; Jaus, 1978:3-5). Volgens Crimp (in Taylor, 2005:95) lê die narratiewe aspek van Sherman se fotografiese beelde sowel in die teenwoordigheid as die afwesigheid van narratiewe elemente. ’n Narratiewe dubbelsinnigheid word geïmpliseer maar nie volledig in die foto’s weergegee nie. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die *Untitled Film Stills*-reeks nie op enige bestaande films gebaseer is nie (kyk ook bespreking van hipperrealiteit op bl.65). In die foto’s word net genoeg inligting weergegee om ’n suggestie na ’n “bekende” film te impliseer soos die suggestie na “bekende” skilderye in die *History Portraits*-reeks. Die aanskouers beheer die betekenis en belangrikheid van die foto’s (vgl. Morris, 1999:12). Die beelde in Sherman se foto’s tree op as leidrade tot ’n herkenbare narratief. Die karakters wat Sherman as tekens vertolk is wel bekend aan die meerderheid aanskouers, aangesien hierdie karakters (tekens) kultureel spesifiek van aard is. Aanskouers wat uit verskillende kulturele oogpunte na dieselfde uitbeelding kyk, sal met ander woorde verskillende betekenis aan die uitbeelding heg.

’n Element van ongemak word met die frustrasie en nuuskierigheid van die aanskouer verweef. Die aanskouer kan op ’n sekere vlak aanvoel dat iets nie pluis is met dit waaruit die res van die narratief ook al bestaan nie. Die karakter se blik is nooit na die aanskouer gerig nie maar na iets buite die prentaam, iets wat onbekend is vir die aanskouer. Die gesigsuitdrukking van die karakters versterk die element van die onbekende. Die aanskouer weet nie hoekom die karakter hartseer is nie of waarom sy lyk asof sy onverwags betrap is nie. Sodoende beheer Sherman nie net die ruimte voor die lens van die kamera nie maar ook die ruimte aan die ander kant van die kameralens (Morris, 1999:37).

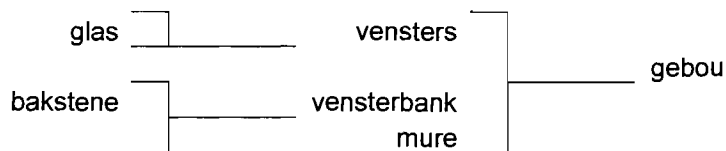
As gevolg van die doelbewuste gapings wat deur die Sherman en ook Searle bewerkstellig word, maak die aanskouers hul eie afleidings en voltooi die narratief na aanleiding van hul eie kulturele agtergrond en aannames. Die

mite wat Sherman deur haar kunswerke uitbeeld kan in die algemeen beskou word as die mite van die stereotipe van die vrou. Vervolgens word daar gefokus op een kunswerk uit die *Untitled Film Stills*-reeks, naamlik *Untitled Film Still #21* (Figuur 6).

4.4 KUNSWERKBESPREKING: *UNTITLED FILM STILL #21*, 1987 (FIGUUR 6)

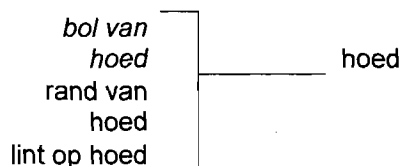
4.4.1 Denotatiewe inventaris

4.4.1.1 Die gebou



Al die geboue is nie sigbaar in die spesifieke uitbeelding van hierdie kunswerk wat gebruik is vir hierdie analise nie. Die basiese elemente waaruit 'n gebou bestaan is wel sigbaar in die agtergrond en word hier gelys, naamlik mure vensters en 'n dak. Die interne elemente van die gebou soos die deure wat verskillende vertrekke van mekaar skei word deur die eksterieur van die gebou versteek. Aangesien die geboue deel uitmaak van die agtergrond in hierdie uitbeelding word daar nie gefokus op die interieur van die geboue nie maar eerder slegs die eksterieure elemente.

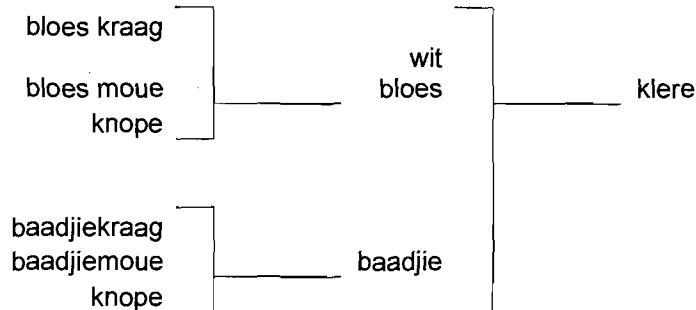
4.4.1.2 Die hoed



Die bol van die hoed asook 'n gedeelte van die rand en die strik word versteek deur Sherman se kop. Die foto is van 'n laer hoek na bo geneem en dus is die hoed nie ten volle sigbaar nie. Daar word van die onderstelling uitgegaan dat indien die foto reg van voor geneem is en Sherman nie haar gesig na bo gelig

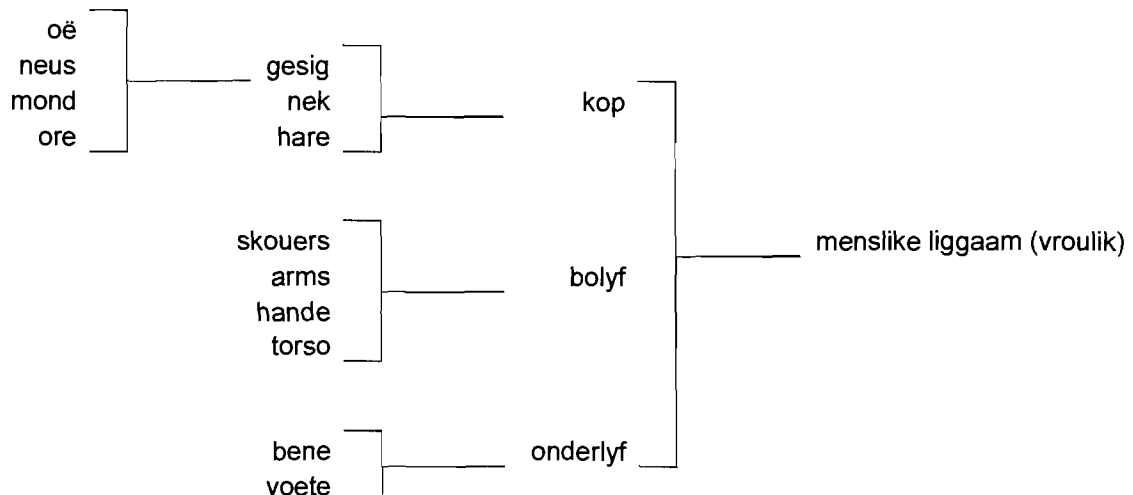
het nie, sou die grootste gedeelte van die hoed sigbaar gewees het in die uitbeelding. Geen dele van die hoed val buite die prentraam nie.

4.4.1.3 Die klere



Bogenoemde skematiese voorstelling wys daarop dat die grootste gedeelte van die bloes versteek is onder die baadjie of buite die prentraam val soos die bloesmoue. Die bloes se moue is beide versteek deur die baadjie maar val ook hoofsaaklik buite die prentraam aangesien slegs een van haar arms gedeeltelik in die prentraam is. Die baadjie is wel meer sigbaar as die bloes in die uitbeelding. Die baadjiekraag is gedeeltelik versteek onder die bloeskraag en geen baadjieknope is sigbaar in die uitbeelding nie.

4.4.1.4 Die vroulike liggaam

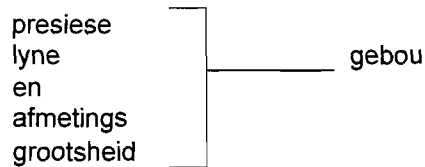


Dit blyk duidelik uit die skematiese voorstelling dat die meerderheid van die dele waaruit die menslike liggaam bestaan versteek is of buite die prentraam val. Die hoed op die karakter se kop verberg grootliks haar hare. Haar skouers en die grootste gedeelte van haar bolyf is versteek onder die klere

wat sy aan het. Die karakter se onderlyf val in sy geheel buite die prenttraam en is gevolglik glad nie sigbaar in die uitbeelding nie.

4.4.2 Konnotatiewe analisering en interpretering

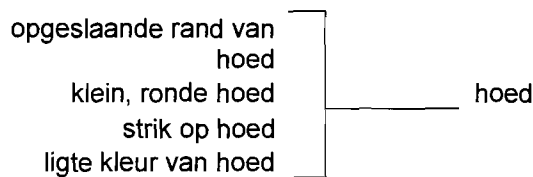
4.4.2.1 Die gebou



Die ikoniese teken van hoë geboue in die agtergrond van die fotografiese uitbeelding tree ook op as indeksikale tekens van 'n stedelike omgewing waarin die karakter haar bevind. Op die gebou in die agtergrond is daar skaduwees van ander hoë strukture (moontlik geboue) sigbaar wat bogenoemde afleiding versterk. Die gebou se voorkoms is eerder 'n indeksikale teken van 'n kantoorgebou of 'n hotelgebou (moontlik die sentrale besigheidsdistrik in die stad) as byvoorbeeld 'n woonstelblok aangesien die vensters baie naby aan mekaar gespasieer is op die gebou wat sigbaar is.

Die gebou se harde, presiese lyne en afmetings is 'n simboliese teken van die sakeruimte en is indeksikaal dus 'n bevestiging dat dit 'n kantoorgebou is. Die boustyl van die gebou kan geïdentifiseer word as die internasionale styl. Hierdie ondekoratiewe, kubistiese boustyl is in Le Corbusier (1887 – 1965) se woorde beskryf as “a machine for living” en is gedryf deur die idee van Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) van “less is more”. Die funksie van die gebou het die voorkoms van die gebou bepaal en oorheers. Oordadige dekoratiewe elemente is nie in hierdie boustyl gebruik nie (vgl. Arnason *et al.*, 2001:359-361; 602-606). Hierdie harde, koue boustyl is 'n indeksikale teken van die vervreemding wat die karakter bevestig. Die omgewing waarin die karakter haar bevind is hard en koud, soos 'n masjien sonder emosie.

4.4.2.2 Die hoed



Soos reeds aangedui is die hele hoed is nie ten volle sigbaar nie en is die hoed is op die karakter se kop, waar 'n hoed tradisioneel gedra word. Dit is 'n kleinerige hoed van 'n ligte kleur materiaal. Die hoed het nie 'n breë rand soos dié van 'n manshoed nie, maar 'n smal opgeslaande rand. Daar is dele van 'n strik sigbaar aan die voorkant van die hoed. Die strik is 'n simbool van onskuld en speelsheid. Al hierdie eienskappe is indeksikale tekens van 'n dameshoed.

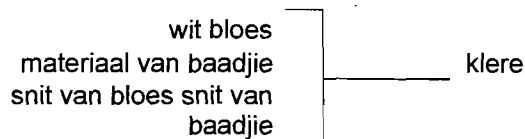
Volgens die boek *The Wide World off Clothing: Economics, social significamce, selection* (1968:117) fokus 'n hoed die aandag op die draer se gesig. Die hoed vorm 'n integrale deel van die totale uitrusting en moet deurdag gekies word. Die boek is geskryf in die era, naamlik die sestigterjare, wat Sherman beïnvloed het vir hierdie reeks foto's. (kyk bostaande bespreking onder punt 4.3, bl. 63) Die boek beskryf die oorhoofse benadering tot klere en bykomstighede van vyftiger- en sestigterjare.

Die klein hoed het eerste in die mode gekom tydens die Tweede Wêreldoorlog toe daar in die klere- en modebedryf afgeskaal is, soos die meeste bedrywe tydens hierdie tydperk. Die tipiese uitrusting vir dames tydens hierdie era word deur Laver (1996:252-253) beskryf as 'n snyerspakkie met vierkantige skouers, 'n nou middel en 'n romp waarvan die soom net onder die knie is. Die uitrusting word afgerond met 'n klein hoedjie en 'n funksionele handsak en skoene. Die pikante styl van die hoed is 'n indeksikale teken van 'n spesifieke tydperk in die geskiedenis van mode, naamlik die veertiger- en vyftigerjare maar ook 'n simboliese teken van informele speelsheid en die jeugdigheid van die karakter. Dat die styl van die hoed eerste prominent geword het in die oorlogsjare is 'n weersprekende simboliese teken van die gevoel van onheilspellendheid wat onder andere

deur die uitdrukking op die karakter se gesig versterk word asook die gevoel van vervreemding wat deur die geboue bewerkstellig word.

Die modestyl van die klere en die era waarna dit indeksikaal verwys, bewerkstellig 'n verdere indeksikale verwysing na die rol van die vrou in die samelewing tydens die oorlogsjare. Voor die Tweede Wêreldoorlog was die meerderheid vrouens nie professioneel werksaam nie. Die vrouens wat wel gewerk het, was swak-betaalde klerke of "sales-girls". Tydens die oorlog het die rol van die vrou egter verander en het hulle die werkgemeenskap betree aangesien die meeste manlike werkers oorlogsdienste gedoen het. Die media het daarop gefokus dat die vrou 'n man se werk kon doen terwyl sy nog steeds 'n aanskoulike en goedversorgde beeld uitdra. Ayers *et al.* (2003:641-642) wys verder daarop dat dit duidelik gestel is dat sodra die oorlog verby is, die vrouens weer haar tradisionele rol van huisvrou en moeder sou moes inneem. Na die afloop van die oorlog is baie vrouens uit die posisies wat hulle beklee het tydens die oorlog afgedank, maar tog was daar 'n groter hoeveelheid vroue in die werkgemeenskap na die oorlog as voor die oorlog. Die indeksikale teken wat wys op die oorlogsjare, versterk ook die gevoel van naïwiteit en ongemak wat die karakter uitbeeld. Sy betree die tradisioneel manlike werkgemeenskap en die uitbeelding fokus tegelykertyd op haar sterkpunte en wat as swakhede beskou is.

4.4.2.3 Die klere



Die posisie van die klere in die uitbeelding is prototipies aangesien dit 'n bloes is waaroor 'n baadjie aangetrek is. Die klere in die uitbeelding beklee die prototipiese posisie aan die menslike liggaam. Kefgen (1971:10-19) en Delaney (2004:321-324) wys daarop dat klere nie bloot 'n bedekking is vir die liggaam nie maar ook 'n kanaal vir nie-verbale kommunikasie. Klere is 'n kulturele indeks van onder andere ouderdom, geslag, sosiale stand, beroep, maatskaplike omstandighede en identiteit. Die snit en die ligte kleur van die bloes asook die baadjie is indeksikale tekens van damesklere en kan

gevolglik op 'n simboliese vlak met vroulikheid geassosieer word. Die kraag van die bloes sowel as die baadjie is wyer en nie toegeknoop tot bo nie (soos wanneer 'n das by 'n hemp gedra word nie).

Die klere is formele damesklere (baadjie wat oor 'n bloes gedra word). Hierdie tipe formele klere wat 'n simboliese teken is van sakevroue, is ook 'n kulturele mite van die spesifieke samelewing waarin die karakter in die uitbeelding haarself bevind. Die identiteit van die karakter in die foto is nie voor die hand liggend waarneembaar uit haar kleresmaak nie. Die klere se formele aard as 'n teken, is weersprekend van die speelsheid van die hoed wat die karakter dra. Die omgewing waarin die karakter haar bevind, naamlik 'n stedelike besigheidsdistrik, is 'n simboliese teken van die moontlikheid dat die karakter 'n sakevrou is. Afgesien hiervan, is die gesigsuitdrukking en houding van die karakter simboliese tekens van weerloosheid en naïwiteit, wat weer skakel met die dogtertjiesstyl van die hoed.

Soos reeds beredeneer het die formele styl klere veral gewild geword tydens die Tweede Wêreldoorlog. Volgens Laver (1996:253) het hierdie formele styl aan die burgerlike draer 'n militaristiese gevoel verleen. As die aanskouers slegs die gesigsuitdrukking van die karakter aanskou en as 'n teken in ag neem is die karakter 'n skugter of naïewe jong meisie. Indien die tipe klere wat sy aan het ook in berekening gebring word, kom sy ouer (militaristies, formeel) voor, maar tog nog steeds weerloos as gevolg van haar naïewe gesigsuitdrukking. Die tekens van die gesigsuitdrukking en die klerestyl en omgewing waarin die karakter haarself bevind, weerspreek mekaar dus.

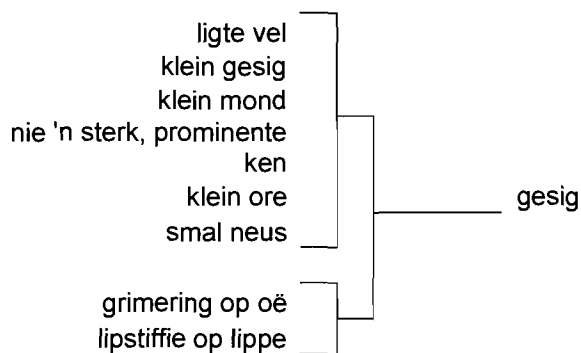
4.4.2.4 Die vroulike liggaam

Volgens Delaney (2004:231-232) is daar nie 'n generiese begrip soos "die liggaam" nie aangesien die vroulike en manlike liggaam elkeen verskillende betekenisse het. Afgesien van die feit dat elke persoon 'n liggaam het, en dat liggaamlikheid 'n integrale deel vorm daarvan om 'n mens te wees kan daar nie na die liggaam verwys word in algemene terme nie. Binne verskillende kulture word die idee van liggaamlikheid meer geassosieer met óf die vroulike liggaam óf die manlike liggaam. In die Westerse kultuur is dit die vroulike liggaam wat hierdie liggaamlikheid voorstel en simboliseer. Delaney

(2004:232) skryf dit toe aan die feit dat die vroulike liggaam meer as die manlike liggaam met die natuur geassosieer word (kyk ook Weisner-Hanks, 2001:13-14). So byvoorbeeld word na die aarde verwys as vroulik (moederaarde) en so ook na die natuur (moedernatuur). Hier kan verwys word na die idee van kulturele mites wat deur die samelewing geskep is en as die werklikheid beskou word (kyk 3.2.5, bl. 51). Die vroulike liggaam is 'n simboliese teken van die natuur.

Die liggaam in die uitbeelding is 'n vroulike liggaam. In die uitbeelding kan gesien word dat sy geklee is in 'n baadjie en 'n bloes en dat die karakter 'n hoed dra. Soos reeds uitgewys in bostaande bespreking is haar hele liggaam nie sigbaar nie. Slegs haar kop en 'n gedeelte van haar bolyf (tot net onder haar skouers) is sigbaar in die uitbeelding.

4.4.2.4.1 Die Gesig



Die karakter in die uitbeelding dra grimering aan haar gesig. In hierdie uitbeelding is die grimering aan die karakter se oë en lippe die duidelikste sigbaar. Haar wimpers vertoon byvoorbeeld donkerder en langer. Die mite wat hier ter sprake is, is dat dit slegs vroulike persone is wat grimering dra en dat grimering as 'n simboliese teken van vroulikheid beskou kan word. Die aanskouer kan egter nie bloot op hierdie aanname die oordeel maak dat dit wel 'n vroulike kunstenaar is wat 'n vrou uitbeeld nie.

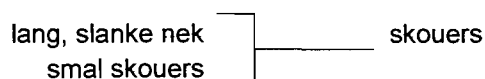
Die perspektief van die vroulike gesig in die uitbeelding is baie na aan 'n prototipiese vooraansiguitbeelding. Die foto is, soos reeds genoem, wel meer van onder na bo geneem en dit skep die indruk dat die teenwoordigheid van die vroulike liggaam groter vertoon. Kameraskote, die hoek waarteen die skoot geneem word asook die afstand vanaf die fokuspunt is belangrike

kinematografiese tegnieke wat deur regisseurs gebruik word om 'n sekere gevoel by die aanskouers tuis te bring. 'n Nabyskoot wat op die gesig van die karakter fokus word gebruik om spanning uit te beeld, soos in die geval van die karakter in die fotografiese uitbeelding. Die skoot wat van onder af boontoe geneem word, bewerkstellig 'n gevoel van vrees en ontsag by die aanskouer (vgl. Dick, 2005:49-53). Die karakter se blik is in 'n opwaartse rigting. Haar blik is 'n indeksikale teken van weerloosheid. Dit is ook 'n indeksikale teken van die mite dat die vrou (die ander), in vergelyking met die man (die self), die geslag is wat onderdanig moet wees teenoor die ander, die manlike geslag.

Die karakter beslaan die voorste ruimte in die prentvlak en vorm dus die fokuspunt van die uitbeelding. Die posisie wat sy in die prentvlak beslaan kan indeksikaal verwys na haar posisie in die samelewing waarin sy haarself bevind. Indien die karakter wel 'n sakevrou is, is die posisie in die komposisie 'n indeksikale teken van haar moontlike sukses. Haar gesigsuitdrukking hierteenoor wys indeksikaal daarop dat sy afgesien hiervan wel nog weerloos is. Hier word die mite dat alle vroue weerloos is, aangespreek.

Die hoed is nie oor die gesig getrek nie en bedek nie enige gedeelte van haar gesig nie. Die hoed bedek wel haar hare gedeeltelik. Die mate van interaksie tussen die hoed en die gesig is redelik swak. As die tipe hoed, die manier waarop die hoed gedra word en die speelse kort haarstyl in ag geneem word, is die hoed 'n simboliese teken van speelsheid, naïwiteit en die jeug van die draer van die hoed wat in kontras is met die saaklike, ernstige aard van 'n sakevrou.

4.4.2.4.2 Nek en skouers



Smal skouers en 'n langer, slanke nek word meer met die vroulike geslag geassosieer en is 'n indeksikale teken van 'n vroulike liggaam. Dat hierdie fisiese eienskappe as 'n indeksikale teken beskou word van die vroulike liggaam is ook 'n mite. Hierteenoor word 'n sterker nek, breër skouers en gespierde boarms met die manlike geslag geassosieer word en is 'n

indeksikale teken van 'n manlike liggaam (Delaney, 2004:239-241). Hierdie is weereens 'n kulturele mite.

Die skouers word nie reg van voor uitgebeeld nie maar vanaf 'n skuinsaansig. Alhoewel die karakter se gesig meer na vore gedraai is, is haar regterskouer weg van die kamera gedraai asof sy haarself op so manier wil beskerm van die aanskouers se gaze. Sy stel haarself nie ten volle bloot aan die ondersoekende gaze van die aanskouers nie. Die karakter se gesig is nie bedek of versteek nie en haar nek en 'n klein gedeelte van haar hals is sigbaar op die foto. Indien slegs die ontblote gesig, nek en hals in ag geneem word kan dit as 'n simboliese teken van sensualiteit beskou word. Indien die karakter se gesigsuitdrukking en die posisionering van haar skouers (haar skouers is effens weg gedraai van die kamera) ook in ag geneem word, is dit tegelykertyd 'n indeksikale teken van wantroue (vanaf *The Girl* teenoor die aanskouers) en weerloosheid. Hierdie teken word versterk deur die omgewing waarin die karakter haarself bevind. Die teken van die klein, weerlose figuur van die karakter is in kontras met die teken van die grootsheid en hardheid van die geboue.

4.4.3 Samevatting

In bostaande bespreking is die semiotiese tekens in een van Sherman se kunswerke uit die *Untitled Films Stills*-reeks bespreek. Elemente in die fotografiese uitbeelding soos die gebou, hoed, klere en vroulike liggaam in *Untitled Film Still #21* is eerstens in 'n denotatiewe inventaris gelys en daarna konnotatief geanaliseer. Ikoniese, indeksikale en simboliese tekens in die foto is geïnterpreteer. Sodoende is betekenis aan die elemente in die uitbeelding toegeken. Uit bostaande analisering en interpretering kan die afleiding gemaak word dat Sherman se foto 'n uitbeelding is van 'n jong weerlose vrou wat haarself in 'n stedelike omgewing bevind. Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van die biografiese agtergrond van Berni Searle.

4.5 BERNI SEARLE (1964-): BIOGRAFIESE KONTEKSTUALISERING

Berni Searle is op 7 Julie 1964 in Kaapstad gebore. In 1984 het haar studies in Skone Kunste 'n aanvang geneem. Na Searle se graduasie in 1987 verwerf sy 'n nagraadse onderwysdiploma in 1988. In 1992 het Searle aan die *Michaelis School of Fine Art* ingeskryf vir haar meestersgraad in beeldhoukuns wat sy in 1995 voltooi het. (Bester, 2003:59; Van der Watt, 2004:74).

Die versameling werke wat Searle vir die voltooiing van haar meestersgraad aangebied het, bestaan uit abstrakte, volumineuse strukture wat uit sement, staal, brons, glas en draad geskep is. Die totale effek van hierdie werke is ver verwyder van Searle se latere werke. Hierdie latere werke waarvoor sy bekendheid verwerf het, kan as meer intieme werke beskryf word. Bogenoemde versameling werke vir haar meestersgraad is in 1995, slegs 'n jaar na die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika, geskep. In hierdie werke bevraagteken Searle die euforiese ideale van nasieskap en nasiebou binne 'n samelewing wat bemiddel of selfs gereguleer is deur konteks en voorskrywings.

'n Voorbeeld van 'n werk uit hierdie reeks is die monumentale beeld getiteld *For Fatherland*. Die beeld bestaan uit drie vertikale strukture waarvan die vorm herinner aan Gotiese argitektuur, wat in 'n half-sirkel geplaas is. Dit is duidelik dat die werk geskep is as monument vir die idee van selfopoffering in die naam van nasieskap. Van der Watt (2004:74) wys daarop dat die misplaaste ideale van patriotisme en nasionalisme op 'n siniese wyse aangespreek word deur byvoorbeeld die leë draadvlaggies. 'n Vlag kan as 'n visuele voorstelling van 'n nasie se identiteit beskou word. Die draadvlaggies in die struktuur besit egter geen visuele elemente waaraan enige identiteit gekoppel kan word nie.

Vanaf 1995 tot 1997 het Searle se werk 'n verandering ondergaan. In 1997 is Searle gekies om deel te neem aan die Amerikaanse kurator, Kelly Jones, se uitstalling tydens die tweede Johannesburgse Biënnale van vroulike kunstenaars. Die titel van hierdie uitstalling was *Life's Little Necessities*.

Searle se kunswerk vir hierdie uitstalling is as 'n installasie in die geskiedkundige Kasteel in Kaapstad opgestel. Dit het 'n groot mate van internasionale erkenning vir Searle tot gevolg gehad (Williamson, 2000).

Searle het tydens die uitstalling in aanraking gekom met medevroulike kunstenaars waarvan baie 'n inspirasie vir haar was, soos Jocelyn Taylor, Pat Ward Williams, Fiona Tan en Lorna Simpson (Williamson, 2000; Van der Watt, 2004:75). Dit is tydens hierdie uitstalling waar Searle binne die kolonialistiese konteks van speseryehandel vir die eerste keer speserye in haar kuns gebruik het. 'n Voorbeeld hiervan is die installasiewerk, getiteld *Com-fort* (1997) (**Figuur 7**), op die kelderverdieping van die Kasteel. Die lokaliteit en titel van die werk is daarop gemik om tradisionele beelde van die vroulike rol soos byvoorbeeld die assosiasie van die vrou met 'n kombuis, by die aanskouers op te roep.

Van der Watt (2004:75) vestig die aandag daarop dat *Com-fort* op verskeie wyses 'n voorloper was vir waarheen Searle se kuns op pad was. Dit was Searle se eerste installasiewerk. Die kunswerk verteenwoordig die geleidelike verskuiwing vanaf die kollektiewe na die persoonlike wat in Searle se werke sigbaar is. Searle se vroeëre studentewerke het sake aangespreek soos nasieskap, etnisiteit en kollektiewe identiteit. Met *Com-fort* begin Searle met hernude bewustheid fokus op die kruispunt van die lokaliteit en persoonlike identiteit. Waar die gebruik van speserye in die installasie as 'n teken staan vir die koloniale periode in Suid-Afrika se geskiedenis, het dit later al meer verweef geraak met Searle se eie agtergrond en ervarings.

'n Belangrike invloed op Searle se kunswerke was 'n werkswinkel op Robbeneiland in 1998 wat twee weke geduur het. Hierdie werkswinkel het as voorbereiding gedien vir 'n opvoering getiteld *Isintu: Ceremony, Identity and Community* onder die kuratorskap van Tumelo Mosaka. Dit het plaasgevind by die Suid-Afrikaanse Nasionale Galery in Kaapstad. Al die kunstenaars wat deel uitgemaak het van die werkswinkel was kunstenaars van kleur. Dit het volgens Searle (in Williamson, 2000) daartoe gelei dat sy die kwessie van ras en velkleur vir die eerste keer aangespreek het. Searle het besef dat sy tot op daardie stadium nie werklik aan haar selfbesef in haar kunswerke uitdrukking gegee het nie.

Later in dieselfde jaar het Searle die UNESCO-toekenning verower vir haar werk *Red, Yellow, Brown: face to face* wat deel uitgemaak het van die *Colour Me*-reeks by die sewende Kaïro Biënnal. Searle het ook in 1998 en 2000 'n installasie wat bestaan uit 18 fotografiese drukke vanuit die *Colour Me*-reeks by die Dak' Art Biënnal in Dakar uitgestal. Hiervoor het sy 'n toekenning ontvang (Williamson, 2000; Van der Watt, 2004:75-76). In *Traces*, wat deel uitmaak van die *Colour Me*-reeks, speel Searle met die idêe van teenwoordigheid en afwesigheid van die menslike liggaam. Die kunswerk bestaan uit 'n reeks van ses langwerpige foto's wat in twee parallelle rye gehang is. Een ry foto's is beelde van Searle se naakte liggaam wat in speserye bedek is. Die ander ry wys die omlyning van Searle se liggaam in speserye. Onder die uitbeeldings van die omlynings van Searle se liggaam is ou skale geplaas wat met speserye gevul is.

In Searle se *Discoloured*-reeks (1999-2000) (**Figuur 8**) wat geskep is vir die uitstalling getiteld *Truth Veils* by die Gertrude Posel Galery in Johannesburg, ondersoek Searle die kragtige potensiaal van die naakte menslike liggaam. Hierdie uitstalling was bedoel as 'n respons op die Suid-Afrikaanse Waarheids- en Versoeningskommissie. Searle se werke spreek kwessies soos navraag oor die verlede en beskuldiging aan. Sekere intieme liggaamsdele, die palms van haar hande, die lae rug, die voetsool, word binne 'n sosio-politieke konteks uitgelig. Die gebruik van Egiptiese henna rem die liriese intimiteit wat deur hierdie liggaamsdele opgeroep word. Die henna los vlekke op die vel wat ooreenkom met kneusplekke. Die persoonlike en private word sodoende prominent in 'n openbare konteks van trauma en verwonding ingevoeg (vgl. Coombes, 2001:181; Van der Watt, 2004:77).

Die kontras tussen twee van Searle se reekse naamlik *Colour Me* en *Discoloured* is 'n voorbeeld van binêre teenoorstaande aspekte van teenwoordigheid en afwesigheid. In *Discoloured* ondersoek Searle interne en eksterne identiteite deur sekere liggaamsdele met henna te vlek. Die dele van haar liggaam wat die minste blootgestel is en die kwesbaarste dele van haar liggaam is, is die dele wat die henna die minste gekleur het. Die hennavlekke kan semioties as 'n teken vir kneusplekke beskou word. Glaspanele druk teen hierdie gevlekte liggaamsdele. Hierdeur word die liggaamsdele wat reeds

deur die henna gefragmenteer, is verder verwring. Die woord in Engels wat na die glaspaneel verwys naamlik *pane*, kan volgens Smith (2000) semioties verbind word aan 'n verwysing na fisiese pyn (of in Engels, *pain*).

In 2001 het Searle die video as medium ernstig begin gebruik in 'n werk getiteld *Snow White* (2000) (**Figuur 9**). Hierdie werk is op 'n kommissiebasis van Olu Oguibe en Salah Hassan voltooi het vir die uitstalling *Authentic/Ex-centric* wat deel uitgemaak het van die 49ste Biënnale in Venesië (Bester, 2003:71 & Klopper, 2006:46). Vir die eerste keer het Searle befondsing vir 'n kunswerk gekry. Dit het haar in staat gestel om 'n professionele produksiespan in diens te neem wat nuwe artistieke uitdagings meegebring het. *Snow White* het uit die konseptuele raamwerk van die vroeëre *Colour Me*-reeks ontwikkel. Searle (in Kennedy, 2005) wys daarop dat sy film en fotografie as medium vir haar kunswerke verkies omdat dit vryheid aan die kunstenaar (en die aanskouers) verleen om op die idee of konsep agter die fisiese kunswerk te fokus. Die *Snow White*-film is op twee skerms geprojekteer vanuit twee verskillende hoeke. Searle kniel op die grond in 'n ligkring terwyl meel van bo af soos sneeu op haar val. Searle se vorm kom geleidelik in fokus. Uiteindelik neem Searle beheer oor haar eie vorm en vee die meel van haar liggaam af. Hierna word die meel op die vloer op 'n ritualistiese wyse met behulp van water wat ook van bo drup, deur Searle tot 'n deeg gevorm. Van der Watt (2004:77) en Kennedy (2005) wys tereg daarop dat die kunswerk nie net handel oor die uitdaging van wat as normaal beskou word (die gebruike en tradisies van die wit Afrikaner) en die viering van 'n *coloured* identiteit handel nie. Dit gaan ook oor die kunstenaar se ontwikkeling vanaf objek na subjek en vanaf passiwiteit tot aktiwiteit.

Na *Snow White* het verskeie ander video-installasies gevolg, waaronder *Matter of Time, Home and Away* (2003) (**Figuur 10**), en die onlangse *Vapour* (2004) (**Figuur 11**). In 2002 het Searle aan 'n projek aan die *NMAC Montemedia Arte Contemporaneo Foundation* wat in Spanje geleë is, begin werk. *Home and Away* is tussen Marokko en Spanje geskep. Die rede hiervoor is die rykdom aan geskiedkundige en geopolitieke verwysings na die handelsgeskiedenis tussen Afrika en Europa en tussen die Weste en die Ooste. Alhoewel die oorheersende godsdiens in hierdie gebied tans Rooms-

Katoliek is, was dit tot en met die 1400's 'n Moorse en Islamitiese vesting (vgl. Esler, 1996:240,252 & Roberts, 2002:525). Vir Searle was hierdie spesifieke lokaliteit 'n tipe kontakgebied waar verdringing en diaspora aangespreek kon word.

Searle het die video-komponent asook fotografiese komponent van *Home and Away* laat dokumenteer in die see tussen Marokko en Spanje. Die werk is vir die eerste keer by die Nasionale Kunstefees in Grahamstad uitgestal. Searle is afgeneem terwyl sy in die see ronddryf in 'n lang rooi satynromp waarvan die soom met polistireen uitgevoer is, sodat die romp dryf. Searle lê op haar rug en haar liggaam volg die deining van die see. Die kamera waarmee Searle afgeneem is, is op 'n boot vasgemaak en beweeg gevolglik saam met die deining van die see.

In hierdie kunswerk word Searle se liggaam die driedimensionele kunswerk wat in die vloeiendheid van die oseaan verander. In die video fokus die kamera op Searle, dan op die verblindende lug en daarna op die land wat in die verte sigbaar is. Daar is geen aanduiding of die land Marokko of Spanje is nie. Terwyl Searle frases soos "I love, you love...I leave..." fluister, versprei swart ink in die water. Searle se liggaamsvorm raak weg in die ink, aangesien die ink Searle se klere verkleur asook die water waarin sy dryf. Op hierdie oomblik vaar die boot, waarop die kamera geïgnoreer is ook weg van Searle af. Van der Watt (2003) wys daarop dat die aanskouers gekonfronteer word deur die onbekende wat eens die bekende was en die feit dat identiteit nie 'n konstante, onveranderlike in die lewe is waarop 'n mens jouself kan beroep nie.

Vir die werk *Vapour*, het Searle besluit om groot kospotte met water te vul en oor oop vure te laat kook. Die kunswerk het ontstaan na aanleiding van 'n foto wat in 2003 op die voorblad van 'n Kaapse koerant, *The Argus*, verskyn het. Die foto het gehandel oor 107 potte vol kos wat oor oop vure staan en kook het en wat deel uitgemaak het van 'n voedingsprojek tydens 'n Moslemfees. Searle was aanvanklik aangetrokke tot die visuele skouspel van hierdie massiewe operasie. Sy het ook aanklank gevind by die inherente sake van die kollektiewe gemeenskap, tradisie en rituele en die vrae van persoonlike en kollektiewe identiteit wat hieruit spruit. Searle som dit soos volg op:

“Without providing definite answers, I think my work raises questions about attitudes towards race and gender. I think it operates on different levels and reflects different racial and political experiences – but I don’t think my pieces are limited by that. I hope they transcend and go beyond that, and provide a space for illusion and fantasy. They reflect a desire to present myself in various ways to counter the image that has been imposed on me. Race is inevitable in South Africa” (in Williamson, 2000).

Vapour is ’n kunswerk wat verandering en transformasie aanspreek. Alhoewel die menslike liggaam nie die fokus van die kunswerk vorm nie, word identiteit wat in die proses van verandering en onderhewig aan katarsis is, op die voorgrond geplaas (vgl. Stevenson, 2004; Van der Watt, 2004:79).

Searle se jongste kunswerk, *Crush*, is in 2006 uitgestal in die Michael Stevenson Galery. Vir *Crush* gebruik Searle ’n vermenging van foto’s en video as ’n medium. Sy is gefotografeer teen die agtergrond van ’n massa rooi druiweskillie wat op mekaar gestapel is. Volgens Stevenson (2006) kan die werk op ’n sekere vlak verwys na die tradisionele druiweparsproses. Op ’n meer simboliese vlak kan dit verwys na aspekte soos oorvloed en oordadigheid, maar ook kwesbaarheid. Die druiweskillie verkleur Searle se liggaam pers soos sy oor die hoop druiweskillie beweeg vir die foto’s en video en dit herinner aan die kleur van kneusplekke.

4.6 BESPREKING VAN DIE REEKS *COLOUR ME*

Soos in die geval van Sherman, bestaan Searle se *Colour Me*-reeks (1998-2000) uit fotografiese werke. In teenstelling met Sherman het Searle titels aan haar werke toegeken.

Die reeks *Colour Me* bestaan uit verskeie vorme van kunswerke, soos byvoorbeeld installasies (*Com-fort* 1997, *Traces* 1999) en fotografiese beelde soos *Not Quite White* (2000). In hierdie bespreking word hoofsaaklik gefokus word op die fotografiese werke waaruit die kunswerk *Looking Back* (1999) (**Figuur 12**) bestaan. Vir die doeleindes van hierdie studie word *Looking Back* as ’n afsonderlike reeks beskou wat deel uitmaak van die groter *Colour Me*-reeks. In al die foto’s in die *Looking Back*-reeks word dieselfde element gebruik wat ’n eenvormigheid aan die reeks verleen. Die grootte van al die

foto's in die *Looking Back*-reeks is 420 x 500 mm. Searle is in elk van die foto's met verskillende speserye bedek. Searle se gesig en in sommige foto's gedeeltelik haar bolyf vorm die fokus van die foto's. Jean Brundrit was die fotograaf en die reeks bestaan uit 12 foto's. Searle maak nie in hierdie reeks van enige ander bykomstighede gebruik nie (Bester, 2003:5-20).

Die titels van Searle se kunswerke wat deel uitmaak van die *Colour Me*-reeks is gelaai met verwysings na sosio-politieke kwessies in die Suid-Afrikaanse konteks. Die titels *Colour Me* en *Not Quite White* is direkte verwysings na, en daarom indeksikale tekens van rasseverskille in terme van velkleur. *Com-fort*, *Traces* en *Looking Back* verwys na geskiedkundige aspekte wat steeds deel uitmaak van die Suid-Afrikaanse samelewing. Searle is 'n kunstenaar wat tydens die era van apartheid as 'n *coloured* geklassifiseer was (kyk Hoofstuk Een, bl. 1). Hierdie aspek word op verskeie wyses in Searle se fotografiese kunswerke beklemtoon wat in die onderstaande bespreking uitgelig word.

In die *Looking Back*-reeks gebruik Searle haarself as die protagonis van die kunswerk en Searle self word ook die kunswerk. Sodoende word Searle beide die subjek en objek van haar kunswerke. Afgesien hiervan is Searle se foto's nie 'n blote heruitbeelding van die vroulike liggaam nie. Searle gebruik die vroulike liggaam as voertuig ter konfrontasie vir Suid-Afrikaanse sosio-politieke kwessies soos ras, kolonialisme, postkolonialisme, apartheid en post-apartheid. Volgens Searle (in Bester 2003:10) is bogenoemde aspekte wat deel uitmaak van haar identiteit in 'n sekere mate deur die samelewing vir haar bepaal. Searle word egter nie deur die stereotipes wat deur die samelewing aan haar toegedig word ingeperk nie (vgl. Coombes, 2001:178).

Searle se kunswerke is nie uitbeeldings van haarself as 'n stereotipiese *coloured* vrou nie. Soos reeds genoem het sy haarself vir die foto's uit die *Looking Back*-reeks in verskillende speserye bedek. Verskillende tipes speserye met kontrasterende kleure soos rooi paprika, fyn naeltjies, wit ertjiemeel en geel borrie is gebruik om haar gesig te bedek. Dit kan gevolglik gestel word dat die speserye as 'n simboliese teken gelees kan word wat beide 'n indikator van Searle se identiteit en 'n masker is waarmee sy haar identiteit verbloem. Die speserye in haar kunswerke verwys terug na Searle se afstamming van die slawe en ook die primêre band wat sy met haar

voorouers het deur die kossoorte wat sy en haar familie vandag nog eet. Van der Watt (2004) vestig die aandag daarop dat Searle se oorgrootvaders afkomstig was van Mauritius en Saoedi en was hoofsaaklik kokke. Die tradisionele kosse waarmee Searle grootgeword het, word 'n vindplek vir gemeenskaplikheid en kontinue verbinding met haar familie.

In haar fotografiese kunswerke staan Searle as sowel 'n indeksikale teken vir haar persoonlike identiteit as 'n *coloured* persoon van gemengde ras as 'n teken vir die geskiedenis van Suid-Afrika (Klopper, 2006:46). Wat die eersgenoemde betref Searle as 'n persoon van gemengde ras en in laasgenoemde geval die verskillende bevolkingsgroepe van die land. As 'n indikator van haar identiteit kan gestel word dat haar gebruik van speserye verwys na die sewentiende eeu toe die Kaap as 'n verversingstasie gevestig is vir die Hollands Oos-Indiese Kompanjie se speseryhandel met die Ooste. Gedurende hierdie tydperk is 'n groot hoeveelheid slawe vanaf lande soos Indonesië na die Kaap gebring. Hierdie slawe se kulture het vermeng met dié van die Europese setlaars en die inheemse bevolking van die Kaap. Dit het gelei tot gemengde rasse. Westerse kolonialisme wat Suid-Afrika ingedring het, het gelei tot slawerny, rasseklassifikasie en uiteindelik apartheid (vgl. Esler, 1996:448; Zegeye, 2001:1-8; Comaroff, 2001:39-40).

Vanaf 1850 het kolonialisasie vir byna 'n eeu aangehou voordat die meeste Afrikalande hul onafhanklikheid verkry het. Hierna het 'n era van postkolonialisme gevolg tesame met postkoloniale kritiek in die 1990's. Apartheid as ideologie het in 1948 tot stand gekom maar was reeds voor 1948 'n sosiale gebruik tydens kolonialisme. Searle, wat in 1964 gebore is, het die effek van apartheid eerstehands ervaar. In die negentiende eeu het die mense van kleur (*coloureds*) teoreties dieselfde regte as blankes geniet maar weinig of geen politieke mag nie. Teen 1930 kon *coloureds* nog vir blanke verteenwoordigers stem maar teen 1972 het hulle alle stemreg verloor. *Coloureds* was uit hulle woongebiede soos Distrik Ses in die Kaap, gedwing en na ander afgesette gebiede verplaas (vgl. Harvey, 2000:56-57; McKay *et al.*, 2007:788-795; 1060-1062).

Die onderdrukking tydens die apartheidsera het volgens Blocker (1999:30) aanleiding gegee tot die opkoms van identiteit wat as 'n voertuig gebruik is vir

die uitbeelding van uitsluiting. Hierdie selfde onderdrukking het egter in 'n meer positiewe lig weer 'n voertuig geword vir effektiewe mobilisasie teen uitsluiting. Die dekade van sogenaamde demokrasie wat vanaf 1994 tot 2004 gestrek het, het Suid-Afrikaners verplig om meer verdraagsaam te handel wat betref diversiteit en persepsies van identiteit. Searle se titels van haar werke uit die *Colour Me* reeks asook ander kunswerke (*Discoloured*, *Colour matters*, *A darker shade of light*, *Off-White*) dwing die aanskouer om haar werke in terme van rasse-identiteit te lees, veral as Searle se eie geskiedenis as 'n persoon wat as 'n *coloured* geklassifiseer is, in ag geneem word (Van der Watt, 2004).

Indien die aanskouer Searle se werke lees as bloot 'n uitbeelding van haar rasse-identiteit word die interpretasie van haar kunswerke in 'n mate nagekom. Soos reeds genoem is Searle se gebruik van verskillende speserye in haar fotografiese werke uit haar *Looking Back*-reeks 'n beklemtoning van die idee dat identiteit 'n vloeiende en komplekse proses is wat aanhoudend verander eerder as 'n vaste konstante entiteit. In *Looking Back* staan Searle se liggaam saam met die speserye as 'n teken vir haar afstamming. Hierdie verwysing na haar afstamming is beide 'n vaste fondament asook 'n onderdrukker van identiteit. Aanklank word gevind by Blocker (1999:74) wat stel dat indien bogenoemde die uitgangspunt is waarvan Searle se kunswerke gelees word, haar werke in 'n mindere mate 'n uitbeelding van rasse-identiteit is. Haar werke word in so geval merendeels 'n toespitsing op ondersoeke na die lewenslange proses van berusting vind met die vervreemding en verwydering, wat die begin van 'n vorming van identiteit is.

Die speserye bedek haar mond en dit blyk 'n versmorende effek op Searle te hê. Sy moes haar asem ophou vir die neem van die foto's om nie aan die speserye te verstik nie. Smit (2002) wys daarop dat verwysings hierin gevind kan word na versmoring, dood en uiteindelik begrawing. Op 'n dieperliggende vlak kan dit 'n indeksikale teken wees wat verwys na die feit dat *coloureds* magteloos was tydens die apartheidsregime – hulle monde was gesnoer, hulle het nie 'n stem gehad om hulle belange bekend te maak nie en hulle kultuur is doodgesmoor. Volgens Searle (in Bester, 2003) gebruik sy 'n etnografiese benadering om die stereotipering van die Suid-Afrikaanse

geskiedenis en visuele kultuur uit te daag en te bevraagteken. Vir Searle is die uitbeelding van die self belangrik in terme van die geskiedenis van etnografie en die verskillende wyses waarop dit in haar werk na vore tree.

As 'n masker word die speserye gebruik om Searle se hele gesig te bedek. Dit is moeilik om Searle met die eerste oogopslag as 'n persoon van gemengde ras te identifiseer. Searle daag die kyker uit om 'n identiteit aan haar toe te dig op grond van haar velkleur. Hierdie uitdaging word versterk deur die titel van die oorhoofse reeks *Colour Me*, maar ook deur die titel van die *Looking Back*-reeks. Die helder kleure van die speserye oorweldig die kyker se sintuie en die aanskouer moet dieper ondersoek instel verby die oppervlak van die speserye om 'n spesifieke identiteit in terme van ras met Searle te assosieer. Die mite wat deur Searle se fotografiese werke gekommunikeer word, is die mite van die onbeweeglike blywende aard van identiteit en dat velkleur noodwendig alle aspekte van identiteit definieer.

4.7 KUNSWERKBESPREKING: *LOOKING BACK*, 1999 (FIGUUR 12)

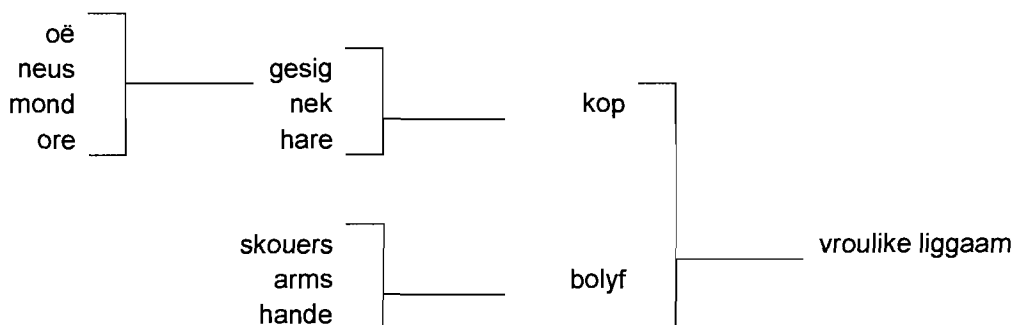
4.7.1 Denotatiewe inventaris

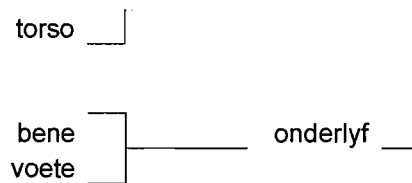
4.7.1.1 Die speserye



In hierdie foto is die deel van Searle se liggaam wat sigbaar is, heeltemal bedek met 'n gelerige spesery naamlik borrie. Die spesery het 'n korrelagtige tekstuur en het 'n helder geel kleur.

4.7.1.2 Die vroulike liggaam

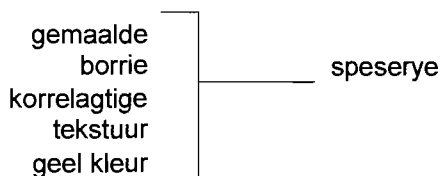




Uit die skematiese voorstelling kan afgelei word dat die meerderheid van die dele waaruit die menslike liggaam bestaan versteek is of buite die prent raam val. Die karakter in die kunswerk lê op haar rug. Die grootste gedeelte van die liggaam in die kunswerk is bedek, en dus versteek, deur die speserye waarmee die liggaam bedek is. Die karakter se onderlyf val in sy geheel buite die prent raam in hierdie uitbeelding en is gevolglik glad nie sigbaar in die kunswerk nie.

4.7.2 Konnotatiewe analisering en interpretering

4.7.2.1 Die speserye



Speserye het 'n prominente plek in die geskiedenis van die menslike samelewing, en veral ook binne die ontwikkeling van die samelewing in die Kaap. In antieke tye is speserye gebruik in towerkuns seremonies en towerspreuke, reinigingseremonies, balseming, kosmetiek en parfuums, asook vir medisinale gebruik en selfs ook vergiftiging en kookkuns, die preserving van en geur van voedsel.

Speserye was van die mees kosbare kommoditeite vir handel in antieke en Middeleeuse tye. Tydens die Middeleeue is speserye vanaf die Ooste as 'n luuksheid beskou wat slegs deur baie ryk mense bekostig kon word. Handelaars het hul lewe in gevaar gestel en halfpad om die wêreld geseil om die gesogte luuksheid te bekom. Dit is as gevolg van speseryhandel wat 'n verversingstasie in die Kaap gevestig is vir die Hollandse Oos-Indiese Kompanjie se speseryhandel met die Ooste en 'n groot hoeveelheid slawe na die Kaap gebring is. Die helder geel spesery, borrie, word veral in Indiese kookkuns gebruik en vorm 'n belangrike deel van kerriepoeier. Borrie word ook gebruik om voedselprodukte van sonlig te beskerm (vgl. Kim, 2006).

In Ayurvediese medisyne, word borrie beskou as 'n spesery wat vele medisinale eienskappe besit. In Indië word borrie byvoorbeeld gereeld gebruik as 'n antiseptiese en antibakteriële middel om brand- en snywonde te ontsmet en ook in die behandeling van kwale soos artritis. Ayurvediese dokters glo ook dat borrie fluoried bevat wat weer goed is vir gesonde sterk tande. In sommige Asiatiese lande word borrie as 'n voedselaanvulling wat help om maagprobleme en ander kwale te voorkom. In Japan word borrie vir tee gebruik (vgl. Khanna *et al.*, 2007:344-351; Rahman *et al.*, 2006:1439-1452; Kim, 2006). Die gebruik van die spesery in die uitbeelding wys indeksikaal op kosbaarheid en die medisinale eienskappe wat hierdie spesery besit.

Dat Searle haarself met hierdie spesifieke spesery, borrie, bedek kan 'n wye verskeidenheid betekenis simboliseer. Dit kan daarop dui as 'n simboliese teken daarop dat sy haar liggaam as iets kosbaars beskou en dit belangrik genoeg ag om dit met 'n spesery te bedek. Die feit dat borrie gebruik word om voedsel van sonlig te beskerm wys ook daarop dat deur haarself hiermee te bedek, beskerm sy haar identiteit wat sy het as gevolg van haar velkleur. Dit is nie noodwendig iets wat sy wil verander of wil verloor nie. Die borrie is 'n simboliese teken van die "genesing" deur die spesery se antiseptiese eienskappe van die wonde van die apartheidverlede waaronder 'n *coloured* persoon soos Searle moes ly. Die kleur van die spesery is 'n indeks van apartheid waartydens mense in verskillend rasse geklassifiseer is op grond van hulle velkleur (vgl. McKay *et al.*, 788-795; 1060-1062)

Deur die reguit kameraskoot wat gebruik is om die foto's van Searle te neem kan die aanskouers Searle op 'n gelyke vlak in die oë kyk. Dit bewerkstellig 'n gevoel van gelykheid tussen die aanskouers en Searle (vgl. Dick, 2005:50-55). Dat sy op haar rug lê is 'n weersprekende teken van hierdie gelykheid wat indeksikaal verwys na die *coloureds* wat as ondergeskik aan blankes beskou is en ook die vrou wat as ondergeskik aan die man beskou word.

4.7.2.2 Die vroulike liggaam

Soos reeds beredeneer is daar nie 'n generiese begrip soos "die liggaam" nie en dat die vroulike liggaam meer met die natuur geassosieer word as die manlike liggaam (vgl. Weisner-Hanks, 2001:13-14; Delaney, 2004:231-232).

Speserye is 'n produk van die natuur. Deur die gebruik van die speserye, wat van die natuur afkomstig is, om die liggaam te bedek word die idee dat die liggaam in die uitbeelding 'n vroulike liggaam is, versterk. In die uitbeelding is slegs die vrou se gesig en bolyf sigbaar.

4.7.2.1.1 Die Gesig



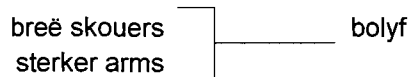
Uit die uitbeelding kan waargeneem word dat die persoon in die uitbeelding 'n donker vel het. Sy dra swaar, swart omlyner om haar oë wat haar oë verder beklemtoon, aangesien dit ook die enigste deel van haar gesig is wat duideliker sigbaar is en nie bedek is met speserye nie. Die feit dat die oë beklemtoon word kan indeksikaal verwys na die spreekwoord dat die oë die vensters van die siel is. Die persoon in die uitbeelding is met ander woorde aangewese op haar oë om 'n boodskap uit te dra en hierdeur tot die aanskouer te spreek. Onder die speserye kan die vorm van die gesig in die uitbeelding en in 'n mate sekere karaktereienskappe waargeneem word. Die gesig van die persoon is na die aanskouer gedraai en die gaze van die figuur in die uitbeelding ontmoet die gaze van die aanskouer trompop. Hierteenoor kan die bedekking van haar mond deur die speserye gekontrasteer word met haar oë wat nie bedek is nie. Sy is dus nie blind vir die ongeregtigheid wat sy as 'n *coloured* aangedoen is nie.

Verskeie mites word in hierdie uitbeelding aangespreek. Aangesien Delaney (2004:239-241) redeneer dat smal skouers en neus en 'n slanke nek met 'n vroulike liggaam geassosieer word, kan afgelei word dat sekere fisiese eienskappe soos die kort hare, sterker gelaatstreke en breër neus verkeerdelik geïnterpreteer kan word as 'n indeksikale teken van 'n manlike figuur. Dit beklemtoon dus die mite dat hierdie karaktereienskappe hoofsaaklik eienskappe van 'n manlike persoon is. Die mite van ras en kleur

as 'n natuurlike kategorie in plaas van 'n slegs sosiale kategorie word ook sterk aangespreek (vgl. Delaney, 2004:158). Die figuur in die uitbeelding blyk om haar eie velkleur te probeer versteek onder die kleur van die speserye. Tog kan die speserye nie elke deel van haar liggaam bedek nie en is haar "ware" velkleur plek-plek sigbaar. Die kunstenaar wys hierdeur dat haar identiteit as die persoon in die uitbeelding nie op grond van haar kleur gebaseer kan word nie.

Die feit dat die figuur in die uitbeelding se mond ook bedek is met die speserye is 'n indeksikale teken wat wys op die mite dat ras en velkleur vir lank binne die Suid-Afrikaanse konteks 'n sensitiewe onderwerp was binne die apartheidsera. Delaney (2004:157-158) wys daarop dat vroulike modus van gespreksvoering minder impak as dié van manlike persone het. Manlike modus van gespreksvoering dwing meer gesag af. Die bedekking van die mond deur die speserye kan hierdie mite, dat dit wat deur vroulike persone gesê word noodwendig minder belangrik is, aanspreek.

4.7.2.1.2 Die Bolyf



Soos reeds genoem is smal skouers en 'n langer, slanke nek 'n indeksikale teken van die vroulike geslag, waar 'n sterker nek, breër skouers en gespierde boarms verkeerdelik as 'n indeksikale teken van die met die manlike geslag beskou word (vgl. Delaney, 2004:239-241). Hierdie kulturele mite word sterk deur Searle in hierdie fotografiese uitbeeldings teengewerk. Indien dit in isolasie van die res van die liggaam beskou word, kan haar breër skouers en arms kan die idee by die aanskouers ontstaan dat die liggaam in die uitbeelding wel 'n manlike en nie 'n vroulike liggaam is nie.

4.7.3 Samevatting

Searle se *Looking Back*-reeks is eerstens as 'n geheel bespreek. Gevolglik is een kunswerk uit die reeks geïdentifiseer waarvan al die elemente in die fotografiese uitbeelding, naamlik die speserye en vroulike liggaam, eerstens denotatief gelys is. Daarna is die elemente konnotatief geanaliseer en die

ikoniese, indeksikale en simboliese tekens in die uitbeelding is geïnterpreteer om die betekenis van die onderskeie elemente te bewerkstellig. Na aanleiding van bostaande analisering en interpretering is vasgestel dat Searle se foto 'n uitbeelding is van 'n *coloured* vrou (Searle), wat op haar rug lê. Sy is bedek met borrie wat 'n heldergeel spesery is.

4.8 SLOT

In hierdie hoofstuk is die biografiese agtergronde van elk van die kunstenaars bespreek. Die gekose kunswerke van hierdie kunstenaars is ontleed aan die hand van die metode wat in Hoofstuk Drie uiteengesit is. Vervolgens word 'n vergelykende samevatting in Hoofstuk Vyf gedoen.

Hoofstuk 5

VERGELYKENDE SAMEVATTING

5.1 INLEIDING

In die voorafgaande hoofstuk is 'n uiteensetting gebied van die gekose kunstenaars se biografiese agtergronde. Fotografiese kunswerke deur elk van die kunstenaars is bespreek aan die hand van die metode wat in Hoofstuk Drie uiteengesit is. In hierdie slothoofstuk word 'n vergelykende samevatting tussen Sherman en Searle, en hul kunswerke, gebied.

5.2 VERGELYKENDE SAMEVATTING

5.2.1 Biografiese kontekstualisering

Sherman en Searle is beide kontemporêre vroulike kunstenaars. Sherman is in 1954 gebore en Searle in 1964. Waar Sherman binne die konteks van 'n Eerstewêreldland grootgeword het midde in die feministiese stryd vir geslagsgelykheid, het Searle in Kaapstad, Suid-Afrika, grootgeword tydens die apartheidsera as 'n persoon van kleur, of 'n *coloured*. Searle maak deel uit van 'n generasie wat in die *struggle* teen apartheid geveg het en nou, in 'n sogenaamde post-apartheid land, gelyke voorregte en regte geniet. Albei kunstenaars het dus deel gevorm van die geveg vir minderheidsgroepe se regte.

Sherman het nie aanvanklik fotografie as 'n medium gebruik vir kunswerke studeer nie. Haar hoofvak was aanvanklik skilderkuns. Hierteenoor was Searle se hoofvak vir haar graad beeldhoukuns en dit was ook haar voorkeurvorm vir haar eerste kunswerke. Beide kunstenaars het egter later met die fotografiese medium begin eksperimenteer. In Sherman se eerste reeks fotografiese kunswerke wat bekendheid verwerf het, naamlik *Untitled Film Stills* word die effekte en aard van die manlike *gaze* bevraagteken (waar daar aangeneem word dat die manlike *gaze* vanuit 'n heteroseksuele, blanke konteks gerig word) soos dit in die feministiese teorieë van die 1970's en 1980's geteoretiseer is. In hierdie feministiese teorieë word die manlike *gaze*

as bedreigend en deurdringend beskou wat die vroulike liggaam uitbuit en in 'n objek omskep (vgl. Jones, 2005:69-70). Later het Searle ook haar agtergrond in driedimensionele kuns met fotografie vermeng in installasies en ook in haar kunswerke die rol van die blanke manlike *gaze* ondersoek.

5.2.2 Fisiese formaat van kunswerke

Waar die fotografiese formaat wat Sherman vir haar kunswerke gebruik dié van 'n herkenbare vorm naamlik die stilfoto uit 'n film is, gebruik Searle 'n formaat wat in kunsfotografie gebruik word. Searle se foto's het nie 'n konnotasie met die massamedia of populêre kultuur nie. Hierteenoor het Sherman se kunswerke, as gevolg van die formaat, 'n sterk konnotasie met populêre kultuur en massamedia. Sherman het haar reeks foto's self benoem as die *Untitled Film Stills*, net soos Searle aan haar reeks 'n titel gegee het naamlik *Looking Back*, wat deel uitmaak van die groter *Colour Me*-reeks. Searle maak gebruik van die nuwer digitale formaat vir die doeleindes van haar fotografiese kunswerke. In kontras hiermee maak Sherman gebruik van die meer tradisionele vorm van fotografie waar die foto's op film vasgevang word, en daarna deur chemiese prosesse ontwikkel word. Hierdie teenoorstaande benaderings tot hul fotografiese kunswerke dra by tot die verskil in voorkoms en formaat van die foto's.

5.2.3 Denotatiewe inventaris

In die denotatiewe inventaris van Sherman se gekose kunswerk, *Untitled Film Still #21*, is die volgende elemente gelys:

- i) die gebou
- ii) die hoed
- iii) die klere
- iv) die vroulike liggaam.

In Searle se geval is daar slegs twee elemente gelys uit die kunswerk *Looking Back* naamlik:

- i) die speserye
- ii) die vroulike liggaam.

5.2.4 Komposisionele samestelling van die kunswerke

Sherman se hele liggaam is in byna al die foto's sigbaar in verskillende houdings. In kontras met Sherman se verskillende houdings, het Searle in al die foto's uit die *Looking Back*-reeks dieselfde houding ingeneem naamlik op haar rug, met slegs die rigting waarheen sy kyk wat van foto tot foto verskil. Soms is haar kop direk na die aanskouer gedraai en in ander gevalle kyk sy reguit op sodat die aanskouer slegs die profiel van haar gesig aanskou. In die *Looking Back*-reeks is Searle, soos Sherman in haar foto's, die protagonis in die fotografiese beelde. Slegs Searle se bolyf en gesig is sigbaar.

Die foto's in Sherman se *Untitled Film Stills*-reeks is in verskeie liggings wat bekend is aan haar geneem soos 'n slaapkamer of 'n badkamer. Alle bykomstighede wat Sherman gebruik in die foto's is haar eie besittings. Dit is duidelik dat Sherman se skilderkunstige agtergrond 'n invloed het op die komposisionele samestelling van haar fotografiese beelde soos dit uit veral die *History Portraits*-reeks blyk. In teenstelling hiermee werk Searle vanuit haar beeldhoukunstige agtergrond en gebruik haar liggaam as die driedimensionele kunswerk wat gedokumenteer word. Searle se soeke na vorm en inhoudelike aspekte is steeds teenwoordig in die dokumentasie van haar *performances* tesame met die tegniese kundigheid en 'n aanvoeling vir die driedimensionele vorm wat duidelik in haar kunswerke na vore tree (Bester, 2003:59; Van der Watt, 2004:74). Anders as Sherman se foto's is Searle se foto's in 'n studio geneem. Afgesien van die speserye waarmee haar liggaam bedek is, maak Searle nie soos Sherman gebruik van ander voorwerpe in die samestelling van haar fotografiese komposisies nie. Hierdeur dwing Searle die aanskouers om hulle aandag op haar te vestig. Daar is niks ander bykomstighede wat die aandag van die aanskouer van haar kan weglei of haar identiteit kan verskuil nie. Waar die foto's in die Searle se *Looking Back*-reeks in kleur is, is Sherman se *Untitled Film Stills*-reeks in swart en wit formaat. Met die uitsondering van twee foto's uit die *Untitled Film Stills*-reeks, is Sherman, soos Searle in die *Looking Back*-reeks, alleen in elke foto in die fotografiese uitbeeldings. Die meerderheid foto's in die *Untitled Film Stills*-reeks is deur Sherman self geneem terwyl Searle deur 'n fotograaf gefotografeer is.

5.2.5 Konnotatiewe analisering en interpretering

5.2.5.1 Ikoniese tekens

Waar Sherman se fotografiese kunswerk, *Untitled Film Still #21*, 'n ikoniese teken van 'n jong vrou in 'n stedelike omgewing is, is Searle se fotografiese kunswerk *Looking Back* 'n ikoniese teken van 'n vrou wat met speserye bedek is. In elkeen van die twee bogenoemde kunswerke kan elkeen van die elemente ook as ikoniese tekens geïdentifiseer word. So byvoorbeeld is die geboue in die agtergrond in Sherman se kunswerk 'n ikoniese teken van die geboue en die jong vrou is 'n ikoniese teken van 'n jong vrou. In Searle se foto is die speserye 'n ikoniese teken van die speserye en die vroulike liggaam 'n ikoniese teken van 'n vroulike liggaam. Telkens tree hierdie bogenoemde elemente as ikoniese tekens en ook as ander tekens, soos indeksikale en simboliese tekens, op (kyk onderstaande bespreking).

5.2.5.2 Indeksikale tekens

In Sherman se *Untitled Film Still #21*, is die geboue in die agtergrond indeksikaal van 'n stedelike omgewing. Die argitektoniese boustyl van die gebou, wat geïdentifiseer is as die internasionale styl, is indeksikaal van die vervreemding van die karakter in die uitbeelding. In teenstelling met die stedelike omgewing wat Sherman in die komposisie van haar foto gebruik is daar in Searle se foto slegs 'n wit agtergrond waarteen sy gekontrasteer word. In Searle se fotografiese uitbeelding is sy slegs bedek met speserye en nie klere nie. In teenstelling met Searle se naaktheid dra Sherman wel klere in haar fotografiese uitbeelding wat as tekens optree. Met betrekking tot die hoed wat die karakter dra is weersprekende tekens ter sprake (kyk onderstaande bespreking). Die styl van die hoed is 'n indeksikale teken van die tydperk waartydens hierdie styl gewild geword het naamlik tydens die Tweede Wêreldoorlog. Soos in die geval van die hoed is die kleredrag indeksikaal van dieselfde tydperk in die geskiedenis maar ook 'n indeksikale teken van kultuur, ouderdom, geslag en identiteit. In die karakter se gesigsuitdrukking, posisie in die prentvlak (wat deur die skuins, opwaartse naby-kameraskoot bewerkstellig word) word weersprekende indeksikale tekens bewerkstellig tussen die karakter se posisie in die samelewing en

omgewing waar sy haarself bevind (sakeruimte) en haar verwagte weerloosheid en naïwiteit (wat ook 'n mite is).

Waar die gebou en modestyl in Sherman se kunswerk as indeksikale tekens funksioneer van die veertiger- en vyftigerjare, is daar in Searle se kunswerk, *Looking Back*, indeksikale tekens wat op die apartheidsera wys wat tydens hierdie selfde tydperk gekristalliseer het. As 'n indeksikale teken, wys die geel spesery borrie, op Searle se herkoms asook die verskeidenheid medisinale eienskappe waaroor hierdie spesery beskik. Sekere fisiese eienskappe in verband met Searle se liggaamsbou en gelaatstrekke kan verkeerdelik as indeksikale tekens van 'n manlike figuur geïnterpreteer word wat nie die geval in Sherman se fotografiese uitbeelding is nie. Dat Searle se mond bedek is met die speserye is 'n indeksikale teken van die apartheidsera en die onderdanigheid van ander rasse teenoor die blanke ras en die tradisionele onderdanigheid van die vrou teenoor die man. Searle spreek dus die mite aan dat eienskappe soos onder andere kort hare met die manlike geslag geassosieer word.

5.2.5.3 Simboliese tekens

Die harde presiese lyne van die geboue in die agtergrond van Sherman se kunswerk, *Untitled Film Still #21*, is 'n simboliese teken van 'n sakeruimte en dit versterk die simboliese teken van die moontlikheid dat die karakter in die uitbeelding 'n sake- of besigheidsvrou is. In teenstelling met die indeksikale tekens van die hoed op die karakter se kop funksioneer die hoed en veral die strik op die hoed ook as 'n simboliese teken van jeugdigheid en naïwiteit. Op 'n simboliese vlak weerspreek die speelsheid van die hoed die formele styl van die klere wat die karakter dra. In die plek van naïwiteit soos in Sherman se uitbeelding wys die speserye in Searle se uitbeelding simbolies op kosbaarheid en beskerming en genesing van die skade wat apartheid haar en die kollektiewe *coloured* gemeenskap aangedoen het.

5.2.6 Inhoudelike betekenis in die kunswerke

Soos reeds beredeneer gebruik Sherman in haar *Untitled Film Still*-reeks 'n formaat vir haar foto's wat oorspronklik gebruik is om B-films in die massamedia te bemark. Op 'n oordrewe vermomde wyse neem Sherman die

personae van onbekende aktrises aan wat die hoofrolle in B-films vertolk het. In teenstelling met Sherman is Searle se foto's uit die *Looking Back*-reeks nie in 'n fotoformaat wat verwys na die massamedia of populêre kultuur nie. In haar uitbeeldings gebruik Searle nie personae wat skynbaar op die karakters uit films gebaseer is nie, maar slegs op haar eie identiteit. Die swart en wit formaat van Sherman se foto's verwys na 'n tydperk in Hollywood tussen 1930 en 1950. In hierdie tydperk is films nog in swart en wit vervaardig. In hierdie sogenaamde B-films is die mites uitgebeeld dat vroue, wat op spesifieke stereotipiese wyses uitgebeeld is, tradisioneel die slagoffer van 'n boosdoener is en dat sy slegs deur 'n manlike karakter gered kan word. Die vroulike personae wat Sherman aanneem tree op as indeksikale tekens en is getroue uitbeeldings van hierdie stereotipiese vertolking van 'n vrou se rol in die samelewing. Hierteenoor gebruik Searle nie enige aspek van 'n glanswêreld om haar boodskap uit te beeld nie. Sy spreek die harde werklikheid van apartheid en die marginalisering van die *coloured* mense se bestaan in Suid-Afrika op 'n direkte, onopgesmukke wyse aan.

Afgesien van die feit dat Sherman haar eie besittings asook haar woonstel of plekke wat aan haar bekend is as ligging gebruik vir die foto's, is hierdie foto's op geen manier uitbeeldings van Sherman nie. Waar Sherman nie haarself uitbeeld nie maar die universele vrou of *The Girl*, beeld Searle haar eie identiteit uit en gebruik sy nie van haar eie materiële besittings in die foto's nie. Die narratief wat aan die fotografiese beeld gekoppel word waarvan *The Girl* die protagonis is, word bepaal deur die aanskouers aangesien Sherman nie genoeg inligting in die foto's verskaf om die narratief in 'n sekere rigting te stuur nie. In teenstelling hiermee is die narratief wat Searle uitbeeld gegrond rondom apartheid en het met ander woorde 'n duidelik sosio-politieke narratief. Die aanskouers van die foto's identifiseer met *The Girl* op 'n vlak wat bepaal word deur elkeen van die aanskouers se eie verwysingsraamwerke. In kontras hiermee sal elke aanskouer dalk dit nie so maklik vind om met Searle te identifiseer nie. Indien die aanskouer 'n blanke man is, sal sy verwysingsraamwerk heel moontlik van so aard wees dat hy nie met Searle se vroulike, *coloured* identiteit kan identifiseer nie. In die konteks van Suid-Afrika se geskiedenis sal die identiteit wat Searle uitbeeld en die wyse waarop

sy dit uitbeeld die blanke, manlike aanskouer moontlik sterker laat identifiseer met sy eie normatiewe identiteit, wat in 'n binêre opposisionele posisie is teenoor Searle se identiteit. Die *coloured* identiteit binne die Suid-Afrikaanse konteks is 'n indeksikale teken van nie-blankheid. Met ander woorde die klassifikasie van 'n sekere groep mense as *coloureds* het die totstandkoming van 'n *coloured* identiteit meegebring. Die klassifikasie is indeksikaal maar die identiteit wat tot stand gekom het, is simbolies van die apartheidsera in Suid-Afrika.

Albei kunstenaars maak gebruik van mites wat hulle deur middel van *masquerade* uitbeeld om die trefkrag van hulle fotografiese uitbeeldings te versterk. Anders as in Sherman se foto's is daar in Searle se fotografiese portrette outobiografiese verwysings teenwoordig (die speserye) wat 'n indeksikale sowel as 'n simboliese teken is, en die uitbeelding omskep in 'n uitbeelding van die self deur die gebruik van *masquerade*. In teenstelling met Sherman beeld Searle nie noodwendig stereotipiese vroulike karakters uit nie maar eerder 'n faset van haar eie identiteit asook van die kollektiewe identiteit van *coloured* vroue.

Sherman asook Searle werp die tradisionele konsep van die vroulike liggaam wat tot objek omskep word deur die *gaze* omvêr. Sherman wend die *gaze* aan tot haar eie voordeel deurdat sy 'n geslote stroombaan skep. Sherman se *gaze* is gerig op iets of iemand wat buite die prentaam is en nie sigbaar is vir die aanskouers van die kunswerk nie. Die aanskouers word hierdeur op 'n manier uitgesluit uit die narratief wat besig is om te ontvou. Die aanskouers word slegs op 'n voyeuristiese wyse deel van die narratief deur om met die *The Girl* te identifiseer. Op haar beurt daag Searle die aanskouer direk uit deur die aanskouer se *gaze* met dieselfde ondersoekende *gaze* te ontmoet as waarmee die aanskouer haar aanskou. Deur Searle se direkte, uitdagende *gaze* na die aanskouers, word die aanskouers ingetrek in die kunswerk in en word sodoende deel van die kunswerk.

Anders as in die geval van Sherman se karakters in die *Untitled Film Stills*-reeks, is dit nie ooglopend wat Searle se herkoms is nie aangesien sy dit met die speserye verskuil. Met ander woorde die aanskouer kan nie met die eerste oogopslag sien of sy 'n blanke persoon of 'n persoon van kleur is nie.

Waar die gebruik van die speserye verskeie biografiese aspekte rondom Searle se herkoms oproep, is daar afgesien van haar eie besittings wat Sherman gebruik in haar foto's nie enige elemente wat hierdie selfde biografiese aspekte rondom haar herkoms oproep nie. Searle is 'n persoon van kleur, en dus uit 'n tradisionele Westerse perspektief, die ander, wat tot objek omskep word. *Performance* van die liggaam is vanaf die 1960's as 'n manier gebruik om die subjek se sosiale samelewing te bevraagteken dus is dit deur minderheidsgroepe gebruik (gekleurdes en vroue). In lyn met Jones (2005:69-70) en Hassan (2001:26-27) gebruik sowel Sherman en Searle die kragtige effek van om hulself as protagonis van hul kunswerke te gebruik saam met *performance* om hulself as outeurs, en nie die blote objek, van 'n kunswerk te vestig. Vroulike kunstenaars, soos Sherman en Searle, steur die tradisionele struktuur waarop voyeurisme gegrond is. In die tradisionele struktuur van voyeurisme is die vroulike liggaam ondergeskik aan die *gaze* wat hoofsaaklik vanaf blanke manlike aanskouers afkomstig is. Vroulike kunstenaars verwerp die idee dat die vroulike liggaam tot die status van 'n stilswyende, gedomineerde objek afgebreek word.

Deur die fotografering van hul eie liggame en sodoende die manipulerings van fotografiese konvensies omskep vroulike kunstenaars hulself in subjekte. Soos in Hoofstuk Twee en Hoofstuk Vier uitgewys is, gebruik beide Sherman en Searle hul eie *gaze* om uiteindelik die aanskouers in die plek van die objek te plaas en hulself sodoende in die subjek te omskep, die subjek wat die *gaze* na die objek rig. Die kunstenaar se kunswerk waar haar eie beeld geredupliseer word in elke kunswerk, ondermyn die idee van die *gaze* wat slegs in een rigting toegepas kan word. Hierdie tradisionele *gaze*, wat vanuit 'n sogenaamde normatiewe konteks (blank, manlik) afkomstig is, poog om die vroulike of gekleurde identiteit volgens die gietvorm van die ander te modelleer. Deur die gebruik van verskillende kameraskote en hoeke waarteen die foto's geneem word, word die *gaze* van Sherman en Searle aangewend om 'n sekere gevoelswaarde aan die aanskouer oor te dra. In Sherman se geval is dit 'n gevoel van ongemaklikheid en vrees en in Searle se geval is dit 'n gevoel van gelykheid.

Volgens Silverman (soos aangehaal deur Jones, 2005:70) bewerkstellig vroulike kunstenaars soos Sherman en ook Searle deur die terugwerpende *gaze* dat die aanskouers hulle in die fotografiese beeld herken. Hierdeur word die aanskouers die objek, en ook die ander, soos byvoorbeeld 'n *coloured* persoon, waarteenoor die aanskouers vroeër dalk met teenwerping en weersin opgetree het. Beide Sherman en Searle is die protagoniste in hul kunswerke. Die *gaze* vanaf die kunstenaar na die aanskouers aktiveer die proses van die *gaze* van die aanskouers na die kunswerk. In Sherman se kunswerke maak sy gebruik van 'n indirekte *gaze*. Haar *gaze* is met ander woorde nie altyd direk na die aanskouers gerig nie maar na iets buite die prentvlak. Searle rig weer haar *gaze* direk en uitdagend na die aanskouers.

Berger (1972:47) het dit soos volg gestel: "Men look at woman. Women watch themselves being looked at". Die vrou staan as die *signifier* vir die manlike ander. Die vroulike objek is gebind deur 'n simboliese orde/kode waar die manlike aanskouers hulle fantasieë kan uitleef. Dit gebeur deurdad die aanskouers hulle fantasieë op die stil beeld van die vroulike figuur wat steeds as die draer en nie die skepper van betekenis beskou word nie, op te lê.

Beide Sherman en Searle gebruik *masquerade* om die idee van die ander en van die self te *perform* as die stereotipiese uitbeelding van die self, maar die kunstenaars bied dit aan as vals (as deel van 'n toestand van hipperrealiteit). Beide *perform* die kodes en mites waardeur die *gaze* sy mag verkry maar die manier waarop die *performance* plaasvind bevraagteken die outoriteit en die magsposisie van die *gaze* (vgl. Jones, 2005:74-75). Deur die oorbeklemtoning van vroulike konvensionele identiteit kom dit voor as valse vroulikheid. Searle beklemtoon die gekleurde identiteit (deur die gebruik van die heldergeel speserye). Die uitbeelding kom hierdeur voor as 'n valse *coloured*-identiteit aangesien die aanskouer met die eerste oogopslag verkeerdelik kan aanvaar dat die persoon wat agter die speserye skuil 'n blanke persoon kan wees.

Vroulike *masquerade* word hoofsaaklik deur kunstenaars wat anatomies as vroue geklassifiseer kan word, soos Sherman en Searle, ge-*perform*. Hierdeur neem hulle al die tallose vlakke van vroulikheid aan wat die *gaze* verwag en identifiseer met vroulikheid. Vroulikheid staan in hierdie fotografie as 'n teken vir die maniere waarop 'n spesifieke subjek dit self kan ervaar en dit produseer

weer die subjek wat in die objek omskep word deur die *gaze*. Vanaf die 1970's het kunstenaars vroulikheid nie slegs as 'n teken van onderdrukking begin beskou nie maar ook as 'n indikasie van die uitvoerlikheid van die karakter wat in die proses is om te bestaan en wat 'n oop einde het, afhangende van faktore buite die kunstenaars se beheer. Deur middel van die houding wat die subjek (die kunstenaars) inneem, sit sy 'n masker op om sodoende fotografeerbaar te word (*masquerade*). Met ander woorde sy stel haarself ten toon om aanskou te word. Die subjek poseer as 'n objek om weer die subjek te word (deur die aanskouers) (Jones, 2005:82).

Die uitbeelding van 'n kunstenaar deur die selfportret wat op *performance* gebaseer is, verseker nie noodwendig 'n enkelvoudige interpretasie van die voorstelling nie, of dat die boodskap soos die kunstenaar dit wil kommunikeer by die aanskouers gaan uitkom nie. Wat ook al Sherman of Searle se intensies agter hulle fotografiese beelde is, die voor die hand liggende beeld bly 'n beeld van blanke, Westerse vroulikheid in die geval van Sherman. In Searle se geval poog sy om die voor die hand liggende beeld meer te versteek. Haar ras is verskuil agter die speserye maar tegelykertyd is die speserye 'n teken van die breër, diepere aspekte van Searle se identiteit. Hierdie beelde vind op verskillende maniere aanklank by elkeen van die aanskouers binne die aanskouers se spesifieke verwysingsraamwerk en na aanleiding van die mites wat geskep is deur kultuur in die aanskouers se verwysingsraamwerke.

Daar word akkoord gegaan met Phelan (soos aangehaal deur Jones, 2005:86) wat gestel het dat identiteit op sekere vlakke meestal op foutiewe aannames gebaseer is. Van hierdie aannames sluit die volgende in: dat die identiteite duidelik opvallend is in die visuele uitbeelding, dat die verhouding tussen die uitbeelding en identiteit slegs liniêr en mimeties van aard is en indien die uitbeelding nie die aanskouers se mimetiese ewebeeld is nie, word die aanskouers nie deur die uitbeelding aangespreek nie. Sherman, en ook Searle, bevraagteken die aanname, of dan mite, dat identiteit iets is wat die aanskouers op visuele kenmerke haarfyn kan aanwys. In Sherman en ook Searle se kunswerke is dit onmoontlik om 'n feitelike afleiding te maak van wie hulle as kunstenaars is uit hulle kunswerke. Die verhouding tussen die

uitbeelding en identiteit in Sherman en Searle se kunswerke is nie slegs liniêr en mimeties van aard nie. In haar kunswerke is die karakter wat Sherman uitbeeld nie bloot 'n nabootsing nie, maar sy vestig die personae as 'n "nuwe" werklikheid deur middel van die gebruik van *simulacra*. Searle hierteenoor, se uitbeelding is ook nie 'n nabootsing nie – haar identiteit as 'n *coloured*-persoon en die implikasies daarvan binne die Suid-Afrikaanse konteks is 'n werklikheid. Afgesien hiervan word aanskouers steeds aangespreek deur Sherman en Searle se kunswerke, al is hulle nie self filmsterre van 'n B-film nie, of 'n *coloured*-persoon nie.

Sherman se kunswerke uit die *Untitled Film Stills*-reeks handel oor hoofstroom vermaaklikheidswêreld-opvattinge oor wat vroulikheid beteken. Hierdie opvattinge is grootliks gevorm binne 'n Westerse konteks van blanke vroulikheid en nie 'n *coloured* identiteit nie. Sherman bevraagteken en ondermyn deur middel van haar *performances* die wyse waarop vroulike skoonheid, identiteit en stereotipering in Westerse kuns weergegee is deur die verloop van die kunsgesiedenis (Kleiner & Mamiya, 2005:1073). In hierdie studie is daar akkoord gegaan met Arnason en Kalb, (2004:688) en Kleiner en Mamiya, (2005:1073) dat die identiteit wat Sherman in die foto's van haar *Untitled Film Stills*-reeks aanneem as 'n parodie en kritiek beskou kan word op die stereotipering van die vrou of vroulikheid.

Searle hierteenoor gee uitdrukking aan die idee van veelvoudige identiteite wat sentreer rondom ras en geslag deur middel van *performance art* (Bester, 2003:10). Die outobiografiese elemente wat deel uitmaak van Searle se kunswerke, soos byvoorbeeld die gebruik van speserye as teken van die kunstenaar se identiteit kan beskryf word as kommunikasie wat die spreekwoordelike self as die subjek van die kunswerk neem en dit omskep in beide die subjek en die objek.

5.3 GEVOLGTREKKINGS

In die voorafgaande studie is die kuns van twee kunstenaars naamlik Cindy Sherman en Berni Searle geanaliseer en geïnterpreteer aan die hand van 'n model wat uit die semiotiek afgelei is. Een fotografiese reeks, en daaruit een

kunswerk, van elk van die kunstenaars is geïdentifiseer vir die doeleindes van hierdie studie. Die kunswerke van die onderskeie kunstenaars is eerstens binne die raamwerk van die postmodernisme en *performance art* gekontekstualiseer. Hierna is die kunswerke binne elk van die kunstenaars se onderskeie biografiese agtergronde gekontekstualiseer.

Na afloop van die studie is die volgende gevolgtrekkings gemaak: Beide Sherman en Searle wend verskeie elemente as deel van *performance art* aan in hulle onderskeie reekse getiteld *Untitled Film Stills* en *Looking Back* om aspekte van identiteit uit te beeld. Die identiteit wat Sherman uitbeeld is gesentreer in die konteks van 'n Westerse, blanke en vroulike identiteit, terwyl Searle se uitbeelding van identiteit gesentreer is binne die konteks van die identiteit van die *coloured*-gemeenskap, die geskiedenis van Suid-Afrika en rasseklassifikasie op grond van velkleur tydens apartheid.

Uit die analisering en interpretering van die kunswerke van Sherman en Searle is vasgestel dat albei kunstenaars verskeie elemente gebruik om identiteit uit te beeld in hul kunswerke. Daar is hoofsaaklik gefokus op die volgende elemente:

- i. *Masquerade*. In die geval van Sherman neem sy deur middel van *masquerade* 'n persona aan wat nie haar eie is nie. Searle wend *masquerade* aan om terselfdertyd haar identiteit te versteek en die uitbeelding daarvan te versterk.
- ii. Die *performance* van die kodes en mites waardeur die *gaze* van die aanskouers die mag verkry. Die manier waarop die *performance* plaasvind daag die outoriteit en die magposisie van die aanskouers se *gaze* uit en bevraagteken die mag van die *gaze*.

Deurlopende temas wat figureer is in beide Sherman en Searle se kuns uitgewys en bespreek. As gevolg van die twee kunstenaars se uiteenlopende biografiese agtergronde, verskil hierdie deurlopende temas in hulle kunswerke. In Sherman se geval is die volgende hooftemas geïdentifiseer:

- i. Die aanwending van *simulacra*.
- ii. Die gebruik van narratiewe fragmente om hierdeur 'n oop teks te bewerkstellig.

In Searle se kunswerke is die onderstaande deurlopende hoof temas geïdentifiseer:

- i. Die aanspreek van sosio-politieke kwessies binne die konteks van die Suid-Afrikaanse geskiedenis en samelewing.
- ii. Die gebruik van tekens wat direkte verwysings is na Searle se eie identiteit as 'n *coloured* en aspekte van die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

In bostaande vergelykende samevatting in hierdie hoofstuk is getoon hoe Sherman en Searle se onderskeie kontekstuele en kulturele agtergronde in hul kunswerke na vore tree. Verder is bespreek hoe Sherman en Searle *performance art* aanwend om aspekte van hulle identiteit uit te beeld in die dokumentasie van hul onderskeie *performance art*-werke *Untitled Film Stills*-reeks (Sherman) en *Looking Back*-reeks (Searle) asook die rol van die *gaze*. Die aantoonbare ooreenkomste en verskille met betrekking tot identiteit soos wat dit tot vergestaltung in die kunswerke van Sherman en Searle kom, is uitgelig.

BIBLIOGRAFIE

ADAMS, L. S. 1999. Art across time: the thirteenth century to the present. 2 vols. New York: McGraw-Hill Collage.

ANON. 2005(a). Performance art.

http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art Date of access: 12 May 2005.

ANON. 2005(b). Cindy Sherman. [http://www.brain-juice.com/cgi-](http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_biocgi?p_id=126)

[bin/show_biocgi?p_id=126](http://www.brain-juice.com/cgi-bin/show_biocgi?p_id=126) Date of access: 4 May 2005.

APPIGNANESI, R., GARRATT, C., SARDAR, Z. & CURRY, P. 2002.

Introducing postmodernism. Cambridge: Icon Books.

ARCHER, M. Art since 1960. New York: Thames & Hudson.

ARNASON, H.H., PRATHER, M.F. & WHEELER, D. 2001. A history of modern art: painting, sculpture, architecture, photography. 4th ed. London: Thames and Hudson.

ARNASON, H.H. & KALB, P. 2004. History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography. 5th ed. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.

ARNOLD, D & IVERSEN, M., eds. 2003. Art and thought. Malden: Blackwell Publishing.

ARNOLD, D. 2004. Art history: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press.

ATKINS, R. 1997. Art speak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzz words, 1945 to the present. 2nd ed. New York: Abbeville Press.

AYERS, E.L., GOULD, L.L., OSHINSKY, D.M. & SODERLUND, J.R. 2003. American passages: a history of the United States. Belmont: Wadsworth Learning.

BAL, M. & BRYSON, N. 2001. Looking in: the art of viewing. Amsterdam: G & B Publishing.

- BARTHES, R. 1964. The rhetoric of the image: image, music, text. Translated by S. Heath. London: Fontana.
- BARTHES, R. 1967. Elements of semiology. Translated by A. Lavers and C. Smit. London: Cape.
- BARTHES, R. 1993. Mythologies. Translated by A. Lavers. London: Vintage Books.
- BAUDRILLARD, J. 2001. Simulacra and simulations. (*In* Poster, M., ed. 2nd ed. Jean Baudrillard: selected writings. Oxford: Blackwell Publishers. p. 169-187.)
- BECKER, I. 2001. Cindy Sherman. (*In* Grosenick, U., ed. Woman artists: in the 20th and 21st century. Köln: Taschen. p. 488-493.)
- BERGER, J. 1972. Ways of seeing: based on the BBC television series with John Berger. London: British Broadcasting Corporation.
- BERNE, B. 2005. Cindy Sherman. <http://www.tate.org.uk/magazine/issue5/sherman.htm> Date of access: 4 May 2005.
- BERTENS, H. 1995. The idea of the postmodern: a history. London: Routledge.
- BESTER, R. 2003. Berni Searle. Cape Town: Bell-Roberts Publishing.
- BLOOM, L. 1967. The coloured people of South-Africa. *Phylon* (1960-), 28(2):139-150. Available: JSTOR. Date of access: 11 May 2006.
- BRYSON, N. 1983. Vision and painting: the logic of the gaze. New Haven: Yale University Press.
- CAHOONE, L.E., ed. 1996. From modernism to postmodernism: an anthology. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers.
- CARLSON, M. 1990. Theater semiotics: signs of life. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- CHANDLER, D. 2002. Semiotics: the basics. New York: Routledge.

CHILVERS, I. 1999. Oxford dictionary of 20th-century art. New York: Oxford University Press.

CHILVERS, I. 2004. The oxford dictionary of art. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.

COMAROFF, J.L. 2001. Reflections on the colonial state, in South Africa and elsewhere: factions, fragments, facts and fictions. (*In* Zegeye, A., ed. Social identities in the New South Africa. Cape Town: Kwela Books. p. 37-80.)

COOMBES, A.E. 2001. Skin deep/bodies of evidence: the work of Berni Searle. (*In* Hassan, S.M. & Oguibe, O., eds. Authentic/Ex-centric: conceptualism in contemporary African art. Ithaca, NY: Forum for African Arts. p. 179-199.)

CRIMP, D. 1998. The photographic activity of postmodernism. (*In* Risatti, H., ed. Postmodern perspectives: issues in contemporary art. New Jersey: Prentice Hall. p. 131-139.)

DANTO, A.C. 1990. Cindy Sherman: Untitled Film Stills. New York: Rizzoli Publishing.

DEGANI-RAZ, I. 2003. Possible worlds and the concept of 'reference' in the semiotics of theatre. *Semiotica*, 147(1/4):307-329.

DELANEY, C. 2004. Investigating culture: an experimental introduction to anthropology. Malden: Blackwell Publishing.

DE SAUSSURE, F. 1966. Kursus in algemene taalkunde. Pretoria: Van Schaik.

DICK, B.F. 2005. Anatomy of film. 5th ed. Boston: Bedford/St. Martin's.

DOLEZEL, L. 1989. Possible worlds and literary fictions. (*In* Sture, A., ed. Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium. Berlin: Mouton de Gruyter. p. 221-242.)

DU PLOOY, H. 1992. Semiotiek. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-literêr. p. 473-476.)

- DU PLOOY, H. 1992. Signifiant en signifié. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-literêr. p. 476-478.)
- DU PREEZ, M. 2006. Coloureds – the most authentic SA citizens. *The Star*. 14, 13 April.
- ECO, U. 1976. A THEORY OF SEMIOTICS. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- ESLER, A. 1996. The human venture: a world history from prehistory to present. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
- FLEMING, W. 1995. Arts and Ideas. 9th ed. Fort Worth: Harcourt.
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. & BUCHLOH, B.H.D. 2004. Art since 1900. London: Thames and Hudson.
- FRICKE, C. 2005. New media. (*In* Walther, I.F., ed. *Art of the 20th century*. 2 vols. Köln: Taschen. p. 409-560.)
- GILBERT, R. 1998. Living with art. 5th ed. Boston: McGraw Hill. 557p.
- GOLDBERG, R. 1998. Performance: live art since the 60's. London: Thames and Hudson.
- GORDON, W.T. 1996. Saussure for beginners. s.l. Readers and Writers limited.
- HAMBRIDGE, J. 1992. Post-strukturalisme. (*In* Cloete, T.T., red. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM. p. 400-402.)
- HARLAND, R. 1999. Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history. New York: St Martins's Press.
- HARVEY, R. 2001. The fall of apartheid: the inside story from Smuts to Mbeki. New York, N.Y.: Palgrave.
- HASSAN, S.M. 2001. Insertions: self and other in contemporary African art. (*In* Hassan, S.M. & Oguibe, O., eds. *Authentic/Ex-centric: conceptualism in contemporary African art*. Ithaca: Forum for African Arts. p. 27-49.)
- HAWKES, T. 2003. Structuralism and semiotics. 2nd ed. London: Routledge.

- HELBO, A. 1987. *Theory of performing arts*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company.
- HELBO, A. 2001. Light and performance: a few methodological remarks. *Semiotica*, 136-1/4(2001):403-408.
- HELLER, J. & HELLER, N.G. 1995. *North American woman artists of the twentieth century: a biographical dictionary*. New York: Garland Publishing.
- HOPKINS, D. 2000. *Oxford history of art: after modern art 1945-2000*. Oxford: Oxford university Press.
- HUYSEN, A. 1998. Mapping the postmodern. (*In Preziosi, D., ed. 1998. The art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press.)
- ISER, W. 1978. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul.
- JAKOBSON, R. 1987. *Language in literature*. Edited by K. Pomorska and S. Rudy. London: Belknap.
- JANSON, H.W. & JANSON, A.F. 2006. *A basic history in Western art*. 7th ed. New Jersey: Prentice Hall.
- JAUS, H.R. 1982. *Toward an aesthetic reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JENCKS, C. 1996. What is postmodernism? (*In Cahoone, L., ed. From modernism to postmodernism: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing. p. 471-480.)
- JOHNSON, P. 2003. *Art: a new history*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- JONES, A. 2005. Performing the other as self: Cindy Sherman and Laura Aguilar pose the subject. (*In Smith, S. & Watson, J., eds. Interfaces: woman, autobiography, image, performance*. Michigan: The University of Michigan Press. p. 70-99.)
- JOSELIT, D. 2003. *American art since 1945*. London: Thames & Hudson.
- KAYE, N. 2002. *Site-specific art: performance, place and documentation*. London: Routledge.

- KEFGEN, M. 1971. Individuality in clothing selection and personal appearance: a guide for the consumer. New York: The Macmillan Company.
- KENNEDY, D. 2005. The art of letting go.
<http://www.sundayindependent.co.za/general/> Date of access: 12 May 2005.
- KHANNA, D., SETHI, G., AHN, K.S., PANDEY, M.K., KUNNUMAKKARA, A.B., SUNG, B., AGGERWAL, A. & AGGERWAL, B.B. 2007. Natural products as a gold mine for arthritis treatment. *Current Opinion in pharmacology*, 7(3):344-351.
- KIDD, W. 2002. Culture and identity. New York: Palgrave.
- KIM, B. 2006. Turmeric: a powerful, health-promoting spice.
<http://drbenkim.com/articles/tumeric-health.htm> Date of access: 16 February 2007.
- KLEINER, F.S., MAMIYA, C.J. & TANSEY, R.G. 2001. Gardner's Art through the ages. 11th ed. Fort Worth: Harcourt.
- KLEINER, F.S. & MAMIYA, C.S. 2005. Gardner's art through the ages. 12th ed. Fort Worth: Harcourt.
- KLINE, K. 1998. Mirror images: woman, surrealism and self-representation. Cambridge: The MIT Press.
- KLOPPER, S. 2006. The body politic. *Art South Africa*, 5(2):46, Summer.
- KORSMEYER, C. 2004. Gender and aesthetics: an introduction. New York: Routledge.
- KRAUSS, R. 1984. A note on photography and the simulacral. *October* 31:49-68, Winter. Available: JSTOR. Date of access: 21 July 2006.
- LASH, S. 1990. Sociology of postmodernism. London: Routledge.
- LATZKE, A. & HOSTETTER, H.P. 1986. The wide world of clothing: economics, social significance, selection. New York: Ronald Press.
- LAVER, J. 1996. Costume and fashion. London: Thames & Hudson.
- LEVIN, K. ed. 1985. Theories of contemporary art. New Jersey: Prentice-Hall.

- LIEBENBERG, W. 1988. Postmodernism: progressive or conservative? *JLS/TWL*, 4(3):274-320.
- LUCIE-SMITH, E. 2002. *Art tomorrow*. Paris: Terrail.
- LYOTARD, J.F. 1996. The postmodern condition: a report on knowledge. (*In* Cahoone, L., *ed.* *From modernism to postmodernism: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing. p. 481-513.)
- MARTIN, J.M. 2007. *Liber Dionysus: the ritual uses of transvestism*. http://www.philhine.org.uk/writings/flsh_liberdion.html Date of access: 15 November 2007.
- MATEJKA, L. & TITUNIK, I.R., *eds.* 1976. *Semiotics of art: Prague School contributions*. Cambridge: The MIT Press.
- MCKAY, J.P., HILL, B.D., BUCKLER, J., EBREY, P.B. & BECK, R.B. 2007. *A history of world societies: from 1775 to the present*. 7th ed. 3 vols. Boston: Houghton Mifflin Company.
- MEECHAM, P. & SHELDON, J. 2000. *Modern art: a critical introduction*. London: Routledge.
- MILLER, L.C. 1995. Polymorphous perversity in woman's performance art: the case of Holly Hughes. *Text and performance quarterly*, 15(1995):44-58.
- MILNER, A. & BROWITT, J. 2002. *Contemporary cultural theory: an introduction*. 3rd ed. London: Routledge.
- MORRIS, C. 1999. *The essential Cindy Sherman*. New York: The Wonderland Press.
- MUKAROVSKY, J. 1976. The essence of the visual arts. (*In* Matejka, L. & Titunik, I.R., *eds.* Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press.)
- MÜLLER, M. 1992. Postmodernisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* *Litêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM. p. 379-400.)
- MULVEY, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. (*In* Braudy, L. & Cohan, M., *eds.* *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press. p. 833-844.)

- OSBORNE, P. 2002. Conceptual art. London: Phaidon Press.
- O'TOOLE, S. 2003. Berni Searle. <http://www.artthrob.co.za/03jan/artbio.html>
Date of access: 4 May 2005.
- PENN, G. 2002. Semiotic analysis of still images. (*In* Bauer, M.W. & Gaskell, G., eds. Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook. London: Sage Publishing. p. 227-245.)
- PREZIOSI, D. ed. 1998. The art of art history: a critical anthology. Oxford: Oxford University Press.
- RAGLAND-SULLIVAN, E. 1987. Jacques Lacan and the philosophy of psychoanalysis. Chicago: The University of Illinois Press.
- RAHMAN, I., SAIBAL, K.B. & KIRKHAM, P.A. 2006. Regulation of inflammation and redox signaling by dietary polyphenols. *Biochemical Pharmacology*, 72:1439-1452. Available: Science Direct. Date of access: 8 September 2007.
- RISATTI, H. ed. 1998. Postmodern perspectives: issues in contemporary art. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall.
- ROBERTS, J.M. 2002. The new penguin history of the world. 4th ed. London: Penguin Books.
- ROSE, G. 2001. Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage Publications.
- SANDERS, C. ed. 2004. The Cambridge companion to Saussure. Cambridge: The Cambridge University Press.
- SANDLER, I. 1996. Art of the postmodern era: from the late 1960's to the early 1990's. New York : Icon Editions.
- SANGSTER, R.B. 1982. Roman Jakobson and beyond: language as a system of signs. Berlin: Mouton Publishers.
- SCHNECKENBURGER, M. 2005. Sculpture. (*In* Walther, I.F., ed. Art of the 20th century. 2vols. Köln: Taschen. p. 409-560.)
- SCHIMMEL, P. Out of actions: between performance and the object 1949-1979.

SMITH, K. 2000. Conversing with pain: Berni Searle's darker shades of light. Johannesburg: Sandton Civic Gallery.

SONESSON, G. 2004. Spectacle.

<http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/spectacle.html> Date of access: 6 June 2005.

STEVENSON, M. 2004. Berni Searle.

<http://www.michaelstevenson.com/contemporary/exhibitions/searle/item2.htm>
Date of access: 26 Junie 2004.

STEVENSON, M. 2006. Crush.

<http://www.michaelstevenson.com/contemporary/exhibitions/searle/crush/index.htm> Date of access: 7 November 2006.

STILES, K. 2004. *I/Eye/Oculus: performance, installation and video.* (In Perry, G. & Wood, P., eds. *Themes in contemporary art.* London: Yale University Press. p. 183-199.)

STOKSTAD, M. 2005. *Art history.* 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall.

SUID-AFRIKAAANSE AKADEMIE VIR WETENSKAP EN KUNS.

TAALKOMISSIE. 2002. *Afrikaanse woordelys en spelreëls.* 9de, verbeterde en omvattend herbewerkte uitg. Kaapstad: Pharos.

SWANEPOEL, M.C. 2003. Duchamp, Kosuth en die diskoers oor kuns. *Potchefstroom: PU vir CHO.* (Verhandeling – M.A.) 157p.

TAYLOR, B. 2005. *Art today.* 1st ed. London: Laurence King Publishers.

TURNER, J. 1996. *The dictionary of art.* 34vols. New York: Macmillian Publishers.

VAN DER WATT, L. 2003. Disappearing act. *Art South Africa*, 01(04):22-28. Winter.

VAN DER WATT, L. 2004. Tracing Berni Searle. *African Arts*, 37(4):74 (7 p.) Available: Academic Search Premier. Date of access: 11 May 2005.

WARD, F. 1997. Some relations between conceptual and performance art. *Art Journal*, 56(4):36-44, Winter. Available: JSTOR. Date of access: 11 May 2005.

WHEALE, N. *ed.* 1995. *The postmodern arts: an introductory reader*. New York: Routledge.

WHELCHMAN, J.C. 2001. *Art after appropriation: essays on art in the 1990's*. London: Gordon and Breach.

WIESNER-HANKS, M. 2001. *Gender in history*. Oxford: Malden.

WILLIAMS, K. 2003. An introduction to Cindy Sherman and the issue of gender. <http://www.uklandscape.net/features/Sherman.htm> Date of access: 23 June 2005.

WILLIAMSON, S. 2000. Staking claims: confronting Cape Town. *NKA Journal of contemporary African art*. Fall/Winter 2000.

ZEGEYE, A. 2001. Imposed ethnicity. (*In* Zegeye, A., *ed.* *Social identities in the New South Africa*. Cape Town: Kwela Books. p. 1-23.)



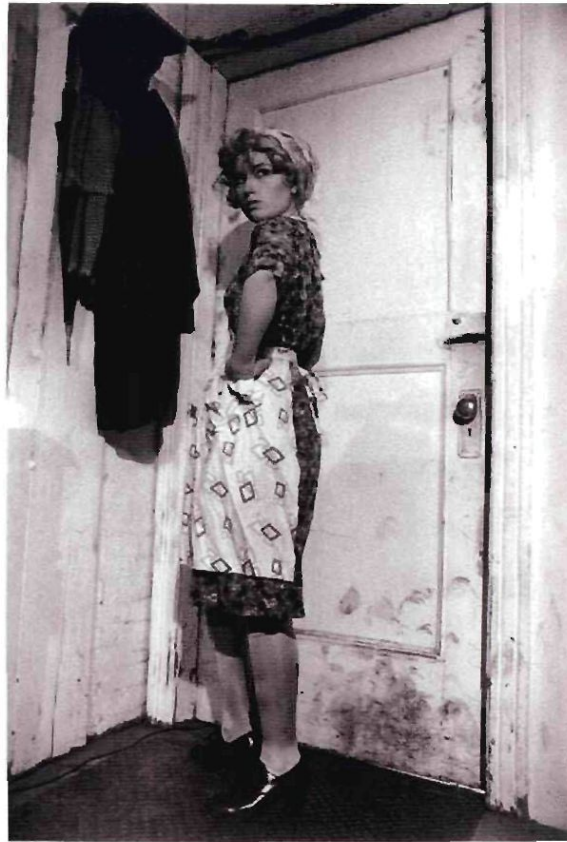
FIGUUR 1. SHERMAN, Cindy. *Untitled #93* (1981).



FIGUUR 2. SHERMAN, Cindy.
Untitled #224 (after Caravaggio's Bacchus) (1990).



FIGUUR 3. SHERMAN, Cindy.
Untitled Film Still #7 (1978).



FIGUUR 4. SHERMAN, Cindy.
Untitled Film Still #35 (1979).



FIGUUR 5. SHERMAN, Cindy.
Untitled Film Still #48 (1979).



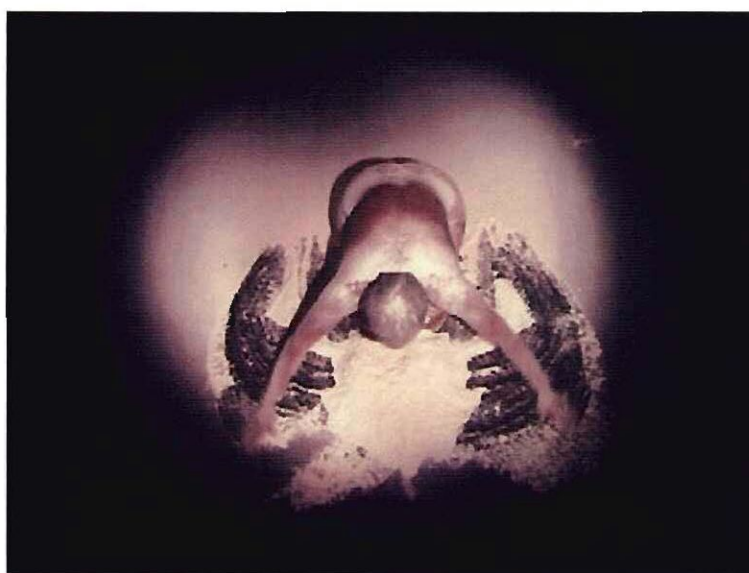
FIGUUR 6. SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #21* (1978).



FIGUUR 7. SEARLE, Berni. *Com-fort* (detail) (1997).



FIGUUR 8. SEARLE, Berni. *Discoloured: Conversing with Pane 2* (2000).



FIGUUR 9. SEARLE, Berni. *Snow White* (2001).



FIGUUR 10. SEARLE, Berni. *Home and Away* (2003).



FIGUUR 11. SEARLE, Berni. *Vapour* (2004).



FIGUUR 12. SEARLE, Berni. *Looking Back* (1999).