

DUCHAMP, KOSUTH EN DIE DISKOERS OOR KUNS

Magritha Christiana Swanepoel

DUCHAMP, KOSUTH EN DIE DISKOERS OOR KUNS

M.C. Swanepoel

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Kunstgeskiedenis
aan die
Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys**

Studieleier: L. Combrink

Hulpstudieleier: R. Strydom

POTCHEFSTROOM

2003

INHOUDSOPGAWE

Bedankings	i	
Opsomming	ii	
Abstract	ii	
Indeks van Figure	iii	
HOOFSTUK 1	INLEIDING	1
1.1	Agtergrond	1
1.2	Motivering vir die gekose kunswerke	3
1.3	Motivering vir die keuse van die betrokke kunstenaars	5
1.4	Probleemstelling	7
1.5	Doelstelling	8
1.6	Sentrale teoretiese stelling	8
1.7	Metode	9
1.7.1	<i>Literatuurstudie</i>	9
1.7.2	<i>Analisering van kunswerke</i>	10
1.8	Hoofstukindeling	10
HOOFSTUK 2	BESTUDERING VAN TOEPASLIKE KODES EN KONTEKSTE VIR DIE ONDERSOEK VAN DIE KUNSWERKE	12
2.1	Inleiding tot modernisme	13
2.2	Modernisme	14
2.3	Inleiding tot postmodernisme	19
2.4	Postmodernisme	20
2.5	Dadaïsme	29
2.6	Konsepsuele kuns	34
2.7	Marcel Duchamp (1887-1968)	42
2.8	Joseph Kosuth	52
2.9	Slot	63
HOOFSTUK 3	DIE SEMIOTIEK AS RAAMWERK VIR 'N METODE VIR DIE BESPREKING VAN KUNSWERKE	64
3.1	Inleiding	64
3.2	Vier invalshoeke tot die ondersoek van kunswerke	66
3.2.1	<i>Kunstenaarsgerigte benaderings</i>	66
3.2.2	<i>Kunswerkgerigte benaderings</i>	67
3.2.3	<i>Aanskouersgerigte benaderings</i>	69

3.2.4	<i>Konteksgerigte benaderings</i>	69
3.3	Die semiotiek	70
3.3.1	<i>Strukturalisme</i>	73
3.3.1.1	<i>Ferdinand de Saussure</i>	73
3.3.1.2	<i>Charles Sanders Peirce</i>	74
3.3.1.3	<i>Jan Mukarovsky</i>	75
3.3.1.4	<i>Roland Barthes</i>	76
3.3.2	<i>Poststrukturalisme en dekonstruksie</i>	81
3.3.2.1	<i>Julia Kristeva</i>	83
3.3.2.2	<i>Umberto Eco</i>	83
3.3.2.3	<i>Jacques Derrida</i>	84
3.3.3	<i>Resepsieteorie</i>	87
3.3.3.1	<i>Wolfgang Iser</i>	88
3.3.3.2	<i>Hans Robert Jauss</i>	89
3.4	Stapsgewyse uiteensetting van die metode	90
3.4.1	<i>Kunstenaars</i>	92
3.4.2	<i>Kunswerke</i>	93
3.4.3	<i>Aanskouers</i>	94
3.5	Slotopmerkings	94
HOOFSTUK 4 BESPREKING VAN KUNSWERKE VOLGENS 'N SEMIOTIESE MODEL		95
4.1	Inleiding	95
4.2	Kunstenaars	95
4.2.1	<i>Inleiding</i>	95
4.2.2	<i>Marcel Duchamp</i>	95
4.2.3	<i>Joseph Kosuth</i>	99
4.3	Kunswerke	105
4.3.1	<i>Inleiding</i>	105
4.3.2	<i>Fountain (1917) – Marcel Duchamp</i>	106
4.3.3	<i>One and three chairs (1965) – Joseph Kosuth</i>	112
4.4	Aanskouers (ontvangers/lesers)	121
4.4.1	<i>Inleiding</i>	121
4.4.2	<i>Marcel Duchamp</i>	122
4.4.3	<i>Joseph Kosuth</i>	124
4.5	Slot	129
HOOFSTUK 5 SLOTBESKOUIING		130
5.1	Samevatting	130
5.2	Kunstenaars	132

5.3	Kunswerke	134
5.4	Aanskouers	137
5.5	Gevolgtrekkings	140

BIBLIOGRAFIE	143
---------------------	------------

AFBEELDINGS VAN FIGURE

BEDANKINGS

Hiermee spreek ek graag my opregte dank en waardering teenoor die volgende persone uit:

- Prof. Annette Combrink, Dekaan van die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte wat as koördineerder van hierdie studie opgetree het. Ek bedank haar ook vir haar belangstelling en 'n studiebeurs wat tot my beskikking gestel is.
- Studieleiers Louismarie Combrink en Richardt Strydom vir hulle belangstelling, tyd en lees van die verhandeling.
- Prof. Jan Swanepoel vir sy taalkundige wenke en in besonder vir sy kommentaar.
- Prof. Paul J. Schutte, Direkteur van die Skool vir Kommunikasiestudies, vir sy belangstelling en aanmoediging.
- Richardt Strydom vir die inskandering van afbeeldings van die kunswerke en die skryf van die laserskyf.
- Me. Gerda van Rooyen en Marlene Wiggill van die Ferdinand Postma-biblioteek vir die kontrolering en hulp met die skryf van die bibliografie.
- Prof. Wannie Carstens, voorsitter van die taalkommisie, vir sy wenke in verband met taalkwessies, in besonder die gebruik van hoof- en kleinletters.
- Mnr Olivier Wittezaele, vakgroep Frans, Skool vir Tale, PU vir CHO vir sy hulp met die Franse vertalings.
- Rilette vir haar belangstelling en ondersteuning, Daniël vir sy begrip vir 'n dikwels afwesige ma, Esmé Nienaber vir haar ondersteuning en hulp met my doseerverpligtinge en Cristel Vosloo vir haar assistensie.
- My ma – postuum – vir meer as wat ek hier kan sê.

OPSOMMING

In hierdie verhandeling is die kunswerke *Fountain* van Marcel Duchamp wat uit 1917 dateer en *One and three chairs* van Joseph Kosuth wat uit 1965 dateer geanaliseer en bespreek volgens 'n metode wat aan die hand van die semiotiek ontwikkel is. Die kunswerke is aan die hand van modernistiese en postmodernistiese kodes geïnterpreteer met toespitsing op die kunstenaars, die kunswerke en die aanskouers.

Die kunswerke is vir hierdie studie gekies as eksemplariese voorbeelde om die kunstenaars se kunsbesef en -beskouinge te beskryf. In die studie is ingegaan op die belang wat Duchamp se *Fountain* vir tradisionele westerse opvattinge oor kuns gehad het. Die belang van Kosuth se *One and three chairs* vir die voortgaande debat oor kuns is eweneens bespreek.

Die studie word afgesluit met 'n vergelykende bespreking van Duchamp en Kosuth se bydraes, veral met betrekking tot die diskoers oor kuns.

ABSTRACT

In this dissertation the artworks *Fountain* of Marcel Duchamp that dates from 1917 and *One and three chairs* of Joseph Kosuth that dates from 1965 were analysed and discussed using a method developed in semiotics. The works of art were studied with reference to modernist and postmodernist codes with special attention to the artists, the works of art and the viewers.

These specific works of art were selected for this study because they exemplify the artists' views and notions concerning art. In this study the significance of Duchamp's *Fountain* for traditional western notions of art was discussed. The significance of Kosuth's *One and three chairs* for the ongoing debate on art also came under discussion.

The study is concluded by a comparative discussion of the contributions of Duchamp and Kosuth, especially with regard to the discourse on art.

INDEKS VAN FIGURE

FIGUUR 1

DUCHAMP, Marcel. *Fountain* (1917). Omgekeerde urinaal van porselein. 23.5 x 18 cm., hoogte 60 cm. Privaatversameling: A. Schwarz, Milaan. (Mink, 1995:66).

FIGUUR 2

KOSUTH, Joseph. *One and three chairs* (1965). Houtstoel, foto van 'n stoel en 'n woordeboekdefinisie van die woord *chair*. Grootte varieer. Museum of Modern Art, New York. (Osborne, 2002:116).

FIGUUR 3

KOONS, Jeff. *New Hoover Quadraflex, New Hoover Convertible, New Hoover Dimension 900, New Hoover Dimension 1000* (1981-1986). Hoover stofsuiers, akriëlglas en fluorensiese lig. 2.5 m x 1.36m x 71 cm. Privaatversameling. (Arnason *et al.*, 1998:780).

FIGUUR 4

DUCHAMP, Marcel. *Nude descending a staircase, no. 2* (1912). Olie op doek. 146 x 89 cm. Privaatversameling: Louise en Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art, New York. (Ades *et al.*, 1999:50).

FIGUUR 5

PICASSO, Pablo. *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Olie op doek. 240 x 230 cm. Museum of Modern Art, New York. (Arnason *et al.*, 1998:166).

FIGUUR 6

DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* (1919). Reproduksie van die *Mona Lisa* (1503-5) van Leonardo da Vinci, met die titel en byvoegings in potlood. 19,7 x 12,4 cm. Privaatversameling: Louise en Walter Arensberg, New York. Philadelphia Museum of Art, New York. (Ades *et al.*, 1999:131).

FIGUUR 7

SÉLAVY, Rose. (Pseudoniem vir DUCHAMP, Marcel.) *Why not sneeze, Rose Sélavy?* (1921). Marmerkubusse, in die vorm van suikerblokkies, 'n termometer en 'n inkvisskelet in 'n voëlhokkie. 11,4 x 22 x 16 cm. Privaatversameling: Louis en Walter Arensberg. Philadelphia Museum of Art New York. (Ades *et al.*, 1999:164).

FIGUUR 8

DUCHAMP, Marcel. *Tzanck cheque* (1919). Ink op papier. 21 x 38,2 cm. Privaatversameling: Arturo Schwarz, Milaan. (Ades *et al.*, 1999:166).

FIGUUR 9

DUCHAMP, Marcel. *The bride stripped bare by her bachelors, even (The large glass)* (1915-1923). Stof, olie, vernis, lood, foelie, draad en gaas op twee glasplate gemonteer in alimunium-, hout- en staalrame. 272,5 x 175,8 cm. Privaatversameling: Katherine S. Dreier. Philadelphia Museum of Art. (Ades *et al.*, 1999:80).

FIGUUR 10

RAY, Man. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy* (c.1921). Foto. Privaatversameling: Arturo Schwarz, Milaan. (Ades, *et. al.*, 1999:137).

FIGUUR 11

SÉLAVY, Rose. (Pseudoniem vir DUCHAMP, Marcel). *Fresh widow* (1920). Miniatuur Franse venster, geverfde houtraam en agt glaspaneel bedek met swart leer. 77,5 x 44,8 cm. Privaatversameling: Katherine S. Dreier. Museum of Modern Art, New York. (Ades *et al.*, 1999:165).

FIGUUR 12

RAY, Man & DUCHAMP, Marcel. *Belle haleine, eau de violette (Beautiful breath, veil water)* 1921. Fotocollage geplak op parfuumbottel met Marcel Duchamp as Rose Slavy. 29,6 x 20 cm. Privaatversameling: Arturo Schwarz, Milaan. (Mink, 1995:80).

FIGUUR 13

RAY, Man. **Monte Carlo Bond voorblad** (1924). Fotocollage op drukwerk, gemonteerd op plat kartonhouers. 31,5 x 19,5 cm. Privaatversameling: Arturo Schwarz, Milaan. (Ades *et al.*, 1999:138).

FIGUUR 14

MICHELANGELO. **Moses** (c.1513-1515). Marmer. Hoogte: 8'4". S. Pietro, Vincoli, Rome. (Ades *et al.*, 1999:139).

FIGUUR 15

DUCHAMP, Marcel. **Etant donnés** (1946-1966). Vooraansig: Houtdeur, gemengde media: assemblage. 242,5 x 177,5 cm. Philadelphia Museum of Art. (Ades *et al.*, 1999:191).

FIGUUR 16

DUCHAMP, Marcel. **Etant donnés: (i) La chute d'eau, (ii) Le gaz d'éclairage** (1946-1966). Philadelphia Museum of Art. (Ades *et al.*, 1999:192).

FIGUUR 17

KOSUTH, Joseph. **First investigations: art as idea as idea: art** (1966 e.v.). Fotokopie. Grootte varieer. www.diacenter.org/kos/images/kosuth.html.

FIGUUR 18

KOSUTH, Joseph. **First investigations: art as idea as idea: image** (1966 e.v.). Fotokopie. Grootte varieer. (Osborne, 2002:14).

FIGUUR 19

KOSUTH, Joseph. **First investigations: art as idea as idea: meaning** (1966 e.v.). Fotokopie. Grootte varieer. (Osborne, 2002:117).

FIGUUR 20

KOSUTH, Joseph. **First investigations: art as idea as idea: painting** (1966). Fotokopie. 121,9 x 121,9 cm. Privaatversameling: Roy en Dorothy Lichtenstein. (Arnason *et al.*, 1998:628).

FIGUUR 21

KOSUTH, Joseph. *The seventh investigation* (1970). Teksgebaseerde installasies soos reklameborde. Ruder en Finn Fine Arts, New York. (Davis, 1973:182).

FIGUUR 22

KOSUTH, Joseph. *Clear square glass leaning* (1965-1967). Vier glasplate en syskermteks. 91,5 x 91,5cm elk. (Osborne, 2002:116).

FIGUUR 23

KOSUTH, Joseph. *Neon electrical light English glass letters* (1966). Fluorensiese buisligte en akriëlglas. Privaatversameling: G. Panza di Biumo, Varese. (Lucie-Smith, 1983:437).

FIGUUR 24

KOSUTH, Joseph. *Text/context* (1978). Teksgebaseerde installasie. Grootte varieer. Carmen Lamanna Gallery, Toronto, Kanada. (Morgan, 1996:19).

FIGUUR 25

KOSUTH, Joseph. *Information room* (1970). Tafels, stoele, koerante en boeke. Opgestel tydens die uitstalling *Conceptual art and conceptual aspects*, 1970. New York Culture Center. New York. (Meyer, 1972:171).

FIGUUR 26

KOSUTH, Joseph. *The eighth investigation: proposition no. 3* (1971). Teksgebaseerde installasie met tafels, stoele en horlosies. Grootte varieer. Leo Castelli Gallery, New York. (Osborne, 2002:118).

FIGUUR 27

KOSUTH, Joseph. *Zero and not* (1989). Installasie: vertrek met deuropening, sonder vensters en teks op mure. Sigmund Freud Museum, Wenen. (Morgan 1996:106).

FIGUUR 28

KOSUTH, Joseph & KABAKOV, Ilya. *Corridor of two banalities* (1994).
Installasie: tafels en stoele. Ujazdowski kasteel, Warskou. (Osborne, 2002:47).

FIGUUR 29

REINHARDT, Ad. *Black painting* (1960-1966). Olie op doek. 157.5 x
157.5cm. Solomon R. Guggenheim Museum.
http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/961/friesen/friese_t.html.

FIGUUR 30

DUCHAMP, Marcel & HARTLEY, Marsden. *Fountain* (1917) teen die
agtergrond van *The warriors* (1913). Datum van foto: 1917. Omgekeerde
urinaal; nonfiguratiewe skildery: olie op doek. (Ades *et al.*, 1999:129).

Hoofstuk 1

INLEIDING

Everything was becoming conceptual, that is, it depended on things other than the retina – Marcel Duchamp (Cabanne, 1971:39)

All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually – Joseph Kosuth (1999a:164)

With the unassisted readymade, art changed its focus from the form of the language to what was being said – Peter Osborne (2002:13)

1.1 AGTERGROND

In hierdie verhandeling word 'n vergelykende ondersoek ingestel na twee kunswerke, naamlik *Fountain* (1917) (**Figuur 1**) van Marcel Duchamp (1887-1968) en *One and three chairs* (1965) (**Figuur 2**) van Joseph Kosuth (geb. 1945). Dit word gedoen teen die agtergrond van die kunstenaars se geskrifte van en uitsprake oor hulle kuns en kunsbeskouing oor die algemeen.

Die *readymade*¹ *Fountain* dateer uit die eerste helfte van die twintigste eeu tydens 'n paradigma wat algemeen bekend staan as modernisme.² Duchamp het die *readymade* tydens die hoogbloei van dadaïsme geskep. Ades *et al.* (1999:131) wys daarop dat die *Fountain*-episode van Duchamp 'n sleutelfiguur binne die dadabeweging gemaak het, hoofsaaklik vanweë die provokatiewe aard van die werk.

¹ Die woord *readymade* word nie in Afrikaans vertaal nie, aangesien die term algemeen in kunstteorie so gebruik word. Duchamp het daarop aanspraak gemaak dat hy die term geskep het (Ades *et al.*, 1999:151).

² Alhoewel benaminge 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 woordelys en spelreëls* (2002:77) ruimte vir 'n keuse in dié verband. Ter will van konsekwenheid en eenvormigheid en om verwarring uit te skakel deur byvoorbeeld *Modernisme* met 'n hoofletter te spel en *semiotiek* met 'n kleinletter, word alle genoemde terminologie in hierdie verhandeling met 'n kleinletter gespel. *Marxisme* en *Christendom* word wel met hoofletters gespel, aangesien hierdie terme van persoonsname afgelei is.

Kosuth as konsepsuele kunstenaar se *One and three chairs* (1965), wat as 'n konsepsuele woord- en tekenkunswerk³ getipeer word, dateer uit die tydperk toe 'n postmodernistiese ingesteldheid toenemend 'n rol in die samelewing begin speel het. Osborne (2002:28) wys daarop dat Kosuth se taalgebaseerde kuns beskou moet word teen die ontwikkelinge in Frankryk in die sestigerjare toe die wetenskap van tekens, naamlik die semiotiek, Ferdinand de Saussure se algemeen-linguistiese model van die vroeg-twintigste eeu as 'n teoretiese model verder uitgebrei het.

Modernisme word beskou as 'n tydperk wat min of meer geduur het vanaf die tweede helfte van die negentiende eeu tot ongeveer die helfte van die twintigste eeu (Fleming, 1995:630; Atkins, 1997:118). Modernisme word gewoonlik geassosieer met die era van industrialisering, vooruitgang en verstedeliking. Tydens die modernisme is die klem toenemend geplaas op die belang van die wetenskap, op rasionalisme, eksperimentering sekularisering, absolutisme, suiwerheid en elitisme (Kidd, 2002; Levin, 1985; Liebenberg, 1992; Hobbs & Duncan, 1992; Duvenage, 1991).

Alhoewel daar verskil van mening is ten opsigte van die datering van die oorgang vanaf modernisme na postmodernisme, word wyd aanvaar dat veranderinge wat na die Tweede Wêreldoorlog op kulturele, filosofiese en sosiale gebied plaasgevind het, die einde van die modernistiese era aankondig het. Dit het gelei tot 'n laat-modernisme en uiteindelik 'n geleidelike oorgang na postmodernisme (vgl. o.a. Fleming, 1995; Kidd, 2002; Lucie-Smith, 1987; Levin, 1985).

Die postmodernistiese paradigma is breedweg gebaseer op die ineenstorting van dit wat die moderniste vanweë hul geloof in die wetenskap, rasionaliteit en eie vermoëns as waar en seker beskou het (Fleming, 1995; Kleiner *et al.*, 2001; Kidd, 2002). In die postmodernisme is waarheid, sekerheid en realiteit voorlopig

³ Vanweë die diversiteit van konsepsuele kuns, verdeel Osborne (2002:11) konsepsuele kuns in agt "kategorieë". Die vierde van die "kategorieë" noem Osborne *konsepsuele woord- en tekenkuns (word and sign)*. Konsepsuele woord- en tekenkuns is kuns wat in taal- en taalteorieë sentreer. Hierdie saak word in Hoofstuk Twee bespreek.

en relatief. Filosofe soos Foucault (1926-1984) en Lyotard (1925-1998) wys daarop dat daar in die postmodernistiese tydvak geen absolute waarheid kan bestaan nie, omdat daar te veel keusemoontlikhede is en al hierdie keuses op die ('n) waarheid aanspraak maak (vgl. verder in dié verband Kidd, 2002; Levin, 1985; Duvenage, 1991; Kirsten, 1989; Arnason *et al.*, 1998).

In hierdie verhandeling word aanvaar dat postmodernisme sowel 'n *reaksie teen* as 'n *voortsetting van* die modernisme is (vgl. Müller, 1992:397; Lucie-Smith, 1987:7). Tereg stel Lucie-Smith (1987:7) dat postmodernisme nie los gesien kan word van modernisme nie. Hy toon aan dat die wortels van die kunste na die Tweede Wêreldoorlog, en lank daarna, steeds diep in die modernisme lê.

Vervolgens word die keuse van die kunswerke van Duchamp en Kosuth as tema van hierdie studie gemotiveer.

1.2 MOTIVERING VIR DIE GEKOSE KUNSWERKE

Die keuse val op Duchamp se *Fountain* omdat dit een van sy bekendste werke is. *Fountain* word beskou as 'n eksemplariese voorbeeld van Duchamp se dadaïstiese werke. Kosuth se *One and three chairs* is gekies omdat hierdie werk as verteenwoordigend beskou word van sy semiotiese spel met linguale aspekte. Dit is ook een van Kosuth se bekendste werke. In sy insiggewende artikel oor konsepsuele kuns, naamlik *The estate of conceptual art*, is hierdie twee kunswerke die eerstes waarna Mathews (2000) as voorbeelde verwys.

Albei die kunswerke bestaan uit objekte wat die kunstenaars uit die gebruikskonteks gehaal en in die kunskonteks geplaas het. Duchamp maak gebruik van 'n urinaal. Kosuth gebruik 'n stoel, 'n foto en 'n fotokopie. Laasgenoemde twee is produkte van die tegnologie, naamlik van 'n kamera en 'n fotokopiëringsmasjien. Die semiotiek kan 'n raamwerk bied vir die verstaan van hierdie herkontekstualisering. Die objekte staan binne die kunskonteks as tekens vir iets anders as dit waarvoor dit oorspronklik in die gebruikskonteks gestaan het. Verder laat die

gebruik van alledaagse gebruiksobjekte in die kunskonteks 'n mens nadink oor wat kuns is.

In dié verband wys Hattingh (1994:76) daarop dat dit wat as kuns in die twintigste eeu aangebied word, totaal afwyk van die standarde van skoonheid, harmonie en smaak wat vroeër in die westerse tradisie⁴ gegeld het. Gevolglik ontstaan die vraag of kontemporêre kunswerke nog steeds as kuns beskou kan word.

Ook Lucie-Smith stel die vraag: "How do we recognize a work of art as a work of art?" (Lucie-Smith, 1983:41). Tilghman (1984) en Margolis (1989) sluit by hierdie debat aan deur boeke te publiseer met onderskeidelik die titels: *But is it art?* (Tilghman) en *What, after all, is a work of art?* (Margolis). Die volgende opmerking van Newman en Bird met betrekking tot Joseph Kosuth se artikel *Art after philosophy* is in hierdie konteks belangrik:

In it (*Art after Philosophy*) we find a transition from the negative questioning inherent in the aesthetic indifference of Duchamp's *readymades* to the positive 'investigations' of Kosuth's distinct brand of conceptual art: a transition from the wide-eyed surprise of 'This is art?' to a new way of claiming 'This *is* art' (Newman & Bird, 1999:56-57).

Hoe prominent die vraag na wat kuns is tans is, blyk ook uit die drama van die Franse dramaturg, Yasmine Reza, getiteld *Art* (1996) wat genoemde kwessies in die kunswisdom aanraak.⁵

⁴ Wanneer in hierdie verhandeling van die *westerse tradisie* of van *konvensie, tradisionele en/of konvensionele benaderings en opvattinge* gepraat word, verwys dit na bepaalde benaderings en opvattinge wat sedert die vroeg-renaissance deur 'n westerse kulturele groepering herken en aanvaar word. Tradisionele instellings vir "hoër" kuns verwys na kunsgalerye en -museums, asook na die persone wat daarmee geassosieer word soos akademici, kurators, kunshistorici en -teoretici. Wartenberg (2002:xiii) praat van "knowledgeable experts". Tradisionele kunskategorieë verwys in hierdie verhandeling na skilder- en beeldhoukuns. Die ander kategorie is argitektuur wat nie vir hierdie studie relevant is. 'n Bespreking van tersaaklike tradisionele en/of konvensionele opvattinge word deurlopend waar nodig in die verhandeling gebied.

⁵ In hierdie drama voer drie vriende, Serge, Marc en Ivan 'n gesprek oor 'n kunswerk wat Serge gekoop het en wat hy sy twee vriende nooi om te kom besigtig. Die kunswerk bestaan uit 'n wit geskilderde doek. Die drie vriende raak in 'n dispuut betrokke oor 'n hele aantal brandende kwessies in die kunswisdom, soos byvoorbeeld wat kuns is en hoekom hierdie bepaalde werk as kuns beskou kan word, asook oor die rol van die sogenaamde "kunskenner".

1.3 MOTIVERING VIR DIE KEUSE VAN DIE BETROKKE KUNSTENAARS

Duchamp en Kosuth is as sleutelfigure vir hierdie verhandeling gekies omdat daar heelwat ooreenkomste en verskille in hul onderskeie kunsbesef en in hul gebruik van *readymades* aangetoon kan word. Ter inleiding word die volgende gestel:

Marcel Duchamp, meer as enige kunstenaar voor hom, het deur sy dadaïstiese verwerping van tradisionele opvattinge oor kuns, die konsepsuele kunsbeweging ingelei (vgl. o.a. Meyer, 1972:ix; Ades *et al.*, 1999:7, 211; Kosuth, 1999a:164). Onder tradisionele opvattinge plaas Duchamp ook "retinale" kuns (Cabanne, 1971:43; Morgan, 1994:2; Nesbit, 1998:546). Duchamp omskryf retinale kuns as kuns wat deur 'n kunstenaar geskep is om 'n appèl op die oog te maak en om visueel-waarneembare genot te verskaf. Cabanne stel dit soos volg: "Duchamp uses the word 'retinal' in the way that many people use 'painterly'; ... in other words, Duchamp objects to the sensuous appeal of painting" (Cabanne, 1971:43).

Dada is 'n internasionale beweging wat ongeveer tydens die Eerste Wêreldoorlog ontstaan het. Die belangrikste rede vir die ontstaan van hierdie beweging was die ontnugtering en verslaendheid wat ingetree het as gevolg van die slagting tydens die Oorlog (Atkins, 1997:83; Rookmaaker, 1994:130; Sporre, 1990:445). Dada was 'n nihilistiese en anargistiese beweging (Ades *et al.*, 1999:123; Osborne, 1981:141). Dadakunstenaars soos Marcel Duchamp het tradisionele westerse waardes, kuns en kunsopvattinge verwerp. Om hul misnoeë met westerse opvattinge te kenne te gee het dadakunstenaars van enige uitdrukkingsvorms wat hulle tot hul beskikking gehad het gebruik gemaak.

Duchamp wys in 'n onderhoud wat Cabanne met hom gevoer het daarop dat hy in besonder tot dada aangetrokke gevoel het vanweë die beweging se aggressiewe revolusionêre aard, asook vanweë die toevalselement wat 'n groot rol in dada gespeel het (Cabanne, 1971:46, 56, 62). Dit is ook die redes hoekom hy met *readymades* begin eksperimenteer het (Ades *et al.*, 1999:146; Cabanne,

1971:46, 56, 62). Verskeie outeurs waaronder Kosuth (1999a:164), Amason *et al.* (1998:302), Osborne (1981:141) en Morgan (1994:1) wys daarop dat die *readymades* van Duchamp 'n besondere groot invloed op nie net Kosuth gehad het nie, maar ook op feitlik alle gekanoniseerde westerse kuns na hom.

Joseph Kosuth word as 'n pioniersfiguur en teoretikus van konsepsuele kuns beskou (vgl. o.a. Amason *et al.*, 1998:628; Chilvers, 1990:248; Ramljak, 1995:19). Stiles voer aan dat Kosuth "was recognized internationally as the leading theorist and practitioner of conceptual art" (Stiles, 1996:808). Lucie-Smith sluit by Stiles aan wanneer hy stel dat "Kosuth is one of the best informed, philosophically, of the artists working in his field, and his views may be regarded as authoritative" (Lucie-Smith, 1983:429).

Konsepsuele kuns raak die hele kwessie van wat kuns is aan. Soos die naam aandui, beskou konsepsuele kunstenaars die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het as van groter belang as die kunswerk as objek. Sporre stel dit soos volg: "... It (conceptual art) insists that only the imagination, *not the artwork*, is art. The creative process needs only be documented by some incidental means such as verbal description or a simple object like a chair" (Sporre, 1990:454). Die tradisionele definisie van wat kuns is word met ander woorde geproblematiseer. Sowel Chilvers (1990:101) as Osborne (2002:11) wys daarop dat konsepsuele kuns aan kunstenaars die geleentheid bied vir artistieke interpretasies van filosofiese idees. Hierdie idees of informasie hoef slegs aangebied te word deur dokumentasie soos byvoorbeeld geskrewe voorstellings, foto's, films, video's ensovoorts. In dié verband merk Levin op: "Conceptualism came out of the closet and art became documentation" (Levin, 1985:3).

Duchamp en Kosuth is gekies omdat hulle deelneem aan die diskoers oor kuns en in 'n hele aantal opsigte vergelykbaar is, byvoorbeeld met betrekking tot die besliste menings wat hulle het oor kuns, die rol van die kunstenaar en die rol wat die aanskouer speel in die toesegging van betekenis. Albei kunstenaars is baanbrekers, Duchamp deur die gebruik van *readymades* en Kosuth deurdat hy die

eerste kunstenaar is wat na homself as 'n konsepsuele kunstenaar verwys het en taal en fotografie op 'n nuwe wyse in die kunste ingebring het (vgl. Ades *et al.*, 1999:151; Taylor, 1986:37).

Albei kunstenaars neem massavervaardigde objekte en herkontekstualiseer dit buite die gebruikskonteks in 'n kunskonteks. In die proses het albei kunstenaars skilderkuns verwerp (Cabanne, 1971:17, 67; Ramlijak, 1995:19). Hulle werke leen hulle gevolglik goed tot 'n semiotiese analise. Verder speel taal 'n beduidende rol by albei kunstenaars. Duchamp betrek taal hoofsaaklik deur die titels van sy werke. Hy beklemtoon voorts die rol van die kunswerk as teken. Hy stel dat "[A]rt is taking more the form of a sign, ... it's no longer reduced to a decorative role" (Cabanne, 1971:93). Kosuth speel 'n semiotiese spel in sy kuns deurdat hy 'n stoel, 'n foto van 'n stoel en 'n vergrote fotokopie van 'n woordeboekdefinisie van die woord *chair* gesamentlik as een kunswerk aanbied. Hy stel dat konsepsuele kuns "... is linguistic in character" (Kosuth, 1999a:166) en dat die gebruik van taal metafories gesproke, as 'n nuwe tipe "verf" beskou kan word (Kosuth, 1999b:337).

Ten slotte word gewys op Kosuth (1999a:164) se erkenning van die belangrike invloed wat Duchamp op sy kuns het. Dit is veral sigbaar in Duchamp se belangstelling in die inherente taalstrukture van kuns, soos wat dit in sy willekeurige keuses van *readymades* gemanifesteer het.

1.4 PROBLEEMSTELLING

Die probleemstelling in hierdie studie trek saam in die volgende navorsingsvrae:

- (i) Wat is die belang van Duchamp se *Fountain* vir tradisionele westerse opvattinge oor wat kuns is?
- (ii) Watter lig werp Joseph Kosuth se *One and three chairs* op hierdie voortgaande debat oor kuns?

- (iii) Hoe vergelyk Marcel Duchamp se *Fountain* met Joseph Kosuth se *One and three chairs* en watter lig werp sodanige vergelyking op die diskoers wat in die laat-modernisme en postmodernisme oor kuns gevoer word?

Hierdie probleemstelling sal ondersoek word teen die agtergrond van

- (i) die kunstenaars se uitsprake oor hul kuns en kunsbeskouinge;
- (ii) 'n analise van die betrokke kunswerke;
- (iii) 'n ondersoek na relevante kodes en konvensies
- (iv) die kontekste van die kunstenaars, kunswerke en aanskouers in die proses van betekenisgewing.

1.5 DOELSTELLING

Die oorkoepelende doelstelling van hierdie verhandeling is om 'n vergelykende ondersoek aan die hand van modernistiese en postmodernistiese perspektiewe in te stel na Marcel Duchamp se *Fountain* en Joseph Kosuth se *One and three chairs*. 'n Bestudering van die kunstenaars se kunsbesef soos wat dit tot uiting kom in geskifte en uitsprake deur die kunstenaars vorm deel van hierdie ondersoek. 'n Verdere deel van die doelstelling is om ondersoek in te stel na die onderskeie kontekste van die kunstenaars, die kontekste waarbinne die kunswerke geskep is en die kontekste van die aanskouers in die betekenis-toesegging aan kunswerke. Laasgenoemde aspek sny die diskoers oor kuns aan wat steeds voortduur.

1.6 SENTRALE TEORETIESE STELLING

In hierdie studie word geargumenteer dat 'n vergelykende studie van Duchamp se *Fountain* en Kosuth se *One and three chairs* – aangepak volgens 'n metode ontwikkel binne die breë semiotiek – insiggewende perspektiewe bied op kunstenaarsrefleksies oor wat kuns is. Daar word geargumenteer dat die breë semiotiek 'n geskikte raamwerk bied vir die ondersoek van die kunstenaars se bydraes

omdat so 'n metode ruimte bied vir 'n ondersoek vanuit die perspektief van sowel die kunstenaars, kunswerke as die aanskouers.

1.7 METODE

Hierdie navorsing behels 'n kwalitatiewe studie. Daar word enersyds van 'n literatuurstudie en andersyds van 'n analisering van die kunswerke gebruik gemaak. Wat die literatuurstudie betref, is toepaslike kunsgeskiedkundige bronne bestudeer. Verder is die betrokke kunswerke geanaliseer. Sover dit die analisering van die kunswerke aangaan, is heelwat aandag daaraan geskenk om 'n toepaslike metode te vind om die werke te ontleed. In hierdie metode word ruimte gelaat vir die ondersoek van kunswerke met inagneming van sowel die kunstenaars se onderskeie kunsbesef en konteks, die onderskeie kontekste waarbinne die werke geskep is, asook die konteks van die aanskouers. Hierdie aspekte is relevant, aangesien Duchamp en Kosuth in hul keuse van kunswerke hierdie sake te berde bring. Die breë semiotiek bied sodanige raamwerk. Die gekose metode is ontwerp om die aandag te vestig op betekenisgewing in kuns.

1.7.1 Die literatuurstudie

Die literatuurstudie behels 'n bestudering van die geskrifte van die kunstenaars, onderhoude wat met die kunstenaars gevoer is en wat in kunstydskrifte en ander bronne gepubliseer is. Bronne van algemeen kunshistoriese waarde is bestudeer, asook bronne wat aandag aan kontemporêre neigings in die visuele kunste en die bestudering daarvan gee. Bronne wat spesifiek oor modernisme en post-modernisme handel is ook benut. Ten einde 'n metode te kan uitwerk waarvolgens die kunswerke ondersoek kan word, is bronne bestudeer wat oor die semiotiek handel, asook bronne wat vanuit 'n kunsgeskiedkundige hoek die semiotiek onder die loep neem.

1.7.2 Die analisering van kunswerke

In die loop van die studie word die gekose kunswerke van sowel Duchamp as Kosuth ontleed en bestudeer. Die benadering en metode wat gekies is, is een wat aan die hand van die breë semiotiek ontwikkel is. Hier word nie 'n heel nuwe metode uitgewerk nie, maar aangesluit by reeds geformuleerde modelle waaronder Jakobson (1987),⁶ Bryson (1983), Bal en Bryson (1991), Adams (1996) en Morgan (1994; 1996).

Volgens Adams (1996:133) veronderstel die semiotiek dat kulture en kulturele uitdrukkings soos taal, kuns, musiek en films saamgestel is uit tekens en dat elke teken vir 'n betekenis staan. Dit is in hierdie opsig dat die semiotiese model van belang en waarde vir hierdie navorsing is. Die kunswerk – soos die teken – staan vir iets anders, dit het met ander woorde 'n representatiewe karakter (vgl. Bal & Bryson, 1991:174).

'n Bykomende motivering vir die gebruik van 'n metode aan die hand van die semiotiek is die feit dat albei kunstenaars 'n belangstelling in taal en taalstrukture toon, iets wat gemaklik binne 'n semiotiese model bestudeer kan word.

Alhoewel die semiotiek dus sy oorsprong in die linguïstiek gehad het en tipies binne literatuurstudie gebruik word, vertoon dit ook 'n interdisiplinêre karakter wat dié metode geskik maak vir hierdie studie (vgl. Bal & Bryson, 1991:174; Barthes, 1967; 1984; 1993; Sim & Van Loon, 2001).

1.8 HOOFSTUKINDELING

Die hoofstukindeling sien soos volg daar uit:

In Hoofstuk Een is die agtergrond waarteen die navorsing gedoen word geskets. Die motivering vir die keuse van die bepaalde kunstenaars en kunswerke, die probleemstelling, doelstelling en sentrale teoretiese stelling is geformuleer. Ten slotte word die werkplan uiteengesit.

⁶ Jakobson se model is oorspronklik in 1960 gepubliseer.

In Hoofstuk Twee word die teoretiese basis gelê vir die metode wat in die volgende hoofstuk uitgewerk word. Modernisme en postmodernisme word bestudeer om die kodes aan die hand waarvan die ondersoek van die kunstenaars, kunswerke en die aanskouers geïnterpreteer word bloot te lê. Dadaïsme en konsepsuele kuns word onder die loep geneem ten einde die onderskeie kontekste waarbinne die kunswerke geskep is, te verstaan. Ten slotte word aandag aan Marcel Duchamp en Joseph Kosuth geskenk om 'n begrip te kan vorm van die kunstenaars se onderskeie kunsbesef soos wat dit tot uitdrukking kom in uitsprake en geskrifte van die kunstenaars.

Ten einde 'n werkbare raamwerk aan die hand van die semiotiek te kan formuleer om die kunswerke te kan bestudeer, word in Hoofstuk Drie die volgende gedoen: eerstens word vier invalshoeke van waaruit kunswerke bestudeer kan word – te wete vanuit die perspektief van die kunstenaar, die kunswerk, die aanskouer en die konteks – uiteengesit. Vervolgens word die semiotiek behandel. Verskillende teoretiese perspektiewe wat met 'n semiotiese model in verband gebring kan word, word toegelig. Daar word aandag geskenk aan strukturalisme, poststrukturalisme, dekonstruksie en resepsieteorie. Laasgenoemde word bespreek omdat daar ook vanuit die aanskouershoek na betekenisgewing aan kuns en kunswerke gekyk word. Ten slotte word 'n stapsgewyse uiteensetting gebied van die raamwerk waarbinne 'n bespreking van die kunstenaars, kunswerke en aanskouers gebied sal word.

In Hoofstuk Vier word die metode wat in die vorige hoofstuk uitgewerk is, toegepas op 'n bespreking van die kunstenaars, die gekose kunswerke en die aanskouers. Die ondersoek van die kunswerke word aangevul deur wat die kunstenaars self oor hul kuns en kunsbeskouinge gesê en geskryf het. Waar nodig word ook na ander kunswerke van die kunstenaars verwys.

In die slothoofstuk (Hoofstuk Vyf) word 'n samevatting gebied en gevolgtrekkings gemaak en beredeneer.

Hoofstuk 2

BESTUDERING VAN TOEPASLIKE KODES EN KONTEKSTE VIR DIE ONDERSOEK VAN DIE KUNSWERKE

Die bestudering van kunswerke deur 'n aanskouer het as oogmerk 'n antwoord op die vraag, wat het hierdie kunswerk vir my te sê? Dit is belangrik om in gedagte te hou dat elke bepaalde aanskouer se ontleding van en betekenisgewing aan kunswerke persoonlik is. Uiteraard speel die kennis waaroor die aanskouer beskik van byvoorbeeld die kunstenaar se kunsbesef, *oeuvre* en konteks 'n rol in die soeke na betekenis.

Binne 'n semiotiese model is kennis van die bepaalde kodes aan die hand waarvan die kunstenaars, die kunswerke as tekens en aanskouers geïnterpreteer en verstaan kan word belangrik. Albei kunswerke dateer uit die twintigste eeu, gevolglik word modernisme en postmodernisme onderskeidelik ondersoek om 'n basis te lê vir die verstaan van die kodes.

Duchamp het sy *Fountain* binne die konteks van dada gelewer, terwyl Kosuth se *One and three chairs* binne die konteks van konsepsuele kuns ontstaan het. Na die bespreking van modernisme en postmodernisme word hierdie kontekste bespreek. In aansluiting by en teen die agtergrond van hierdie kontekste word elk van die kunstenaars onder die loep geneem. Alhoewel die rol van die kunstenaar as alleentoesegger van betekenis aan kunswerke vandag bevraagteken word (vgl. Barthes, 1977:148; Bal & Bryson, 1991:180), word in hierdie verhandeling wel aandag geskenk aan die kunstenaars se kunsbeskouinge soos blyk uit hul geskifte en uitsprake tydens onderhoude wat met hulle gevoer is. Soos aangedui, word van die vertrekpunt uitgegaan dat dit belangrik is om hiervan kennis te dra. Verder laat die metode wat in Hoofstuk Drie aan die hand van die breë semiotiek uitgewerk word, ruimte vir so 'n benadering.

Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van modernisme en postmodernisme.

2.1 INLEIDING TOT MODERNISME

In die literatuur word dikwels drie groot paradigmas¹ of denkraamwerke in die westerse geskiedenis onderskei, te wete die premoderne, moderne en postmoderne paradigmas (vgl. Dreyer, 2002). Die premoderne era dui op die tydperk waar die mens nie oor al die wetenskaplike en tegnologiese vaardighede en kennis beskik het om die wêreld waarin hulle woon wetenskaplik te verklaar en te verstaan nie. Alles wat nie verklaar kon word nie, is aan die ingrype van bo-natuurlike magte toegeskryf. Die aanbreek van die agtiende eeu staan algemeen bekend as die *Aufklärung* of die verligting. Hierdie era is reeds in die sewentiende eeu ingelei met Descartes (1596-1650) se uitspraak *cogito ergo sum* (ek dink, daarom is ek). Met hierdie uitspraak lê hy die grondslag van die moderne era. Die industriële rewolusie van die negentiende eeu het voorts momentum aan die modernisme gegee, soos later in hierdie hoofstuk aangetoon sal word.

Modernisme word hier as 'n sambreelterm gebruik. Dit is in teenstelling tot Liebenberg (1992:319) wat die modernisme – binne literêre konteks – as 'n stroming langs bewegings soos byvoorbeeld ekspressionisme, surrealisme en dadaïsme plaas. Liebenberg praat van tydgenootlike bewegings en klassifiseer modernisme as een van die aantal strominge. Met hierdie stelling word nie akkoord gegaan nie, aangesien ek modernisme juis as 'n paradigmatische sambreelterm vir die verskeidenheid uiteenlopende bewegings beskou (vgl. Hobbs & Duncan, 1992:398-401; 417-447; 476-498; Atkins, 1997:118-120; Kleiner *et al.*, 2001:1004). Die ooreenstemming in hierdie bewegings lê veral in die soeke na nuwe wyses om met die werklikheid om te gaan, wat die beskouing van die modernisme as 'n sambreelterm regverdig. Dit gaan onder andere oor 'n herinterpretasie van die visuele werklikheid en in die gebruik van nuwe materiale en tegnieke – alhoewel op uiteenlopende wyses – soos duidelik blyk uit die bydraes van kunstenaars in genoemde strominge. Dadaïsme kan egter wel in die verband

¹ Ander outeurs, waaronder Ballot (1989:40-41) en Kleinbauer (1989:15), onderskei weer tussen vier groot epogge, te wete die voor-Christelike, die middeleeuse, die renaissance- en die moderne epogge, waarvan laasgenoemde sowel laat- as postmodernisme insluit.

problematies wees, soos sal blyk uit die bespreking van dié beweging later in die hoofstuk.

Die volgende ingrypende verandering in die samelewing wat veral kultuur en identiteit betref, het ingetree in ongeveer die tweede helfte van die twintigste eeu met die oorgang vanaf laat- na postmodernisme (Kidd, 2002:84). Vervolgens word oorgegaan tot die bespreking van modernisme.

2.2 MODERNISME

Die paradigmaverskuiwing wat modernisme moontlik gemaak het kan tot sover teruggevoer word as die verligting ($\pm 1720-1785$), 'n tydperk waaruit sowel rasionalisme as positivisme ontspring het. Periodisering is nie onproblematies nie, vergelyk byvoorbeeld Levin (1985:7) se opmerking dat "boundaries are arbitrary and flexible". Tog beskou heelwat outeurs waaronder Atkins (1997:118), Fleming (1995:630) en Kleiner *et al.* (2001:1157) modernisme as 'n beweging in die westerse kuns wat veral in die tweede helfte van die negentiende eeu tot vergestaltung gekom het en gepoog het om die beelde en waarhede van die era vas te vang. Volgens genoemde outeurs poog moderne kuns om meer as bloot die hede te vergestalt en sluit dit ook die kunstenaars se kritiese ontleding van die uitgangspunte van kuns self in.

'n Sleutelkenmerk van die modernistiese gees is die idee dat die lewe en die samelewing besig is om te verander in dit wat nuut is. Hierdie tye, die "nou" verskil van die voorafgaande tradisionele verlede en dui op 'n breuk met die verlede en meer spesifiek met die pre-industriële samelewings. Die breuk het gelei tot die rasionalistiese wetenskapsbeskouing dat vooruitgang slegs afhanklik is van die mens se eie vermoëns ten opsigte van wetenskapsbeoefening, rasonele denke en tegniese vaardighede (Dreyer, 2002:2). So beskou kan modernisme beskryf word as die era van die wetenskap en het wetenskaplikes en filosowe hulle dit ten doel gestel om die absolute waarheid te vind en om universele en algemene wette te ontwikkel en te formuleer. Dit was voorts daarop toegespits om die hede

te beheer en om die vorm en rigting van die toekoms te voorspel en te bepaal (vgl. Kidd, 2002:86; Levin, 1985:2).

Dit is juis die modernistiese aanhang van meestervertellings² (metanarratiewe) – soos byvoorbeeld rasionalisme, Marxisme en die Christendom – waarteen post-modernistiese filosowe reageer (Lyotard, 1984:xxiv; Kidd, 2002:90; Sim & Van Loon, 2001:97-99). Wat baie nou hiermee saamhang, is die strukturalistiese³ aanvaarding en aanhang van binêre opposisies tussen begrippe waar die eerste term as inherent dominant oor die tweede beskou word. Sodanige begrippe is byvoorbeeld man/vrou, goeie/swak smaak, orde/wanorde, kuns/nie-kuns, enso-meer. Duvenage (1991:70) wys daarop dat die moderne mens op hom-/haarself en sy/haar rede aangewese is en dat norme vanuit die mens (subjek) self ontgin word. Hierdie moderne strewe na eie normgenerering moet in breë kulturele verband gesien word. Dit volg volgens Duvenage uit die verbrokkeling van die religieus-metafisiese wêreldbeeld en 'n gebrek aan 'n universele moraal en spruit voort uit 'n oortuiging dat kuns outonoom is. Volgens Hobbs en Duncan (1992:516) het modernisme religie as die dominante kulturele neiging vervang.

Volgens Atkins (1997:119) het moderne kuns ontwikkel as deel van die westerse samelewing se poging om verstedeliking, industrialisering en sekularisering te verstaan. Kunstenaars het dikwels gepoog om kuns te skep wat hul persepsie van die realiteit waarin hulle leef weergee. Hobbs en Duncan (1992:399) stel dit soos volg: " ... the restless experimentation of modernist artists is the reflection of the ceaseless efforts to make their art an accurate image of their worldview". Tomkins (1972:7-8) wys daarop dat politieke onrus, die vernietiging van tradisionele ideale en geloof, die spirituele ongemak en die sosiale chaos nagespeur kan word in die kunsbewegings van sowel die periode voor die Eerste Wêreldoorlog as dié van die periodes daarna. Na die Eerste Wêreldoorlog het daar 'n toenemende ontugtering met die mensgemaakte, rasionele wêreld ingetree. Die

² Meestervertellings en metanarratiewe word in hierdie verhandeling as wissel terme gebruik.

³ Strukturalisme word in Hoofstuk Drie bespreek.

Oorlog het ten spyte van die mens se gevierde rede, die dood van miljoene mense tot gevolg gehad. Hierdie ontnugteringaspek word in die postmodernisme voortgesit, soos wat later in die hoofstuk bespreek word.

In 'n refleksie op die disintegrasie van die gemeenskap het sommige kunstenaars die meeste van die tradisionele konsepte waarop westerse kunsbeskouings sedert klassieke tye gebaseer was, verwerp. In hul verwerping van die voorbeelde van die verlede is moderne kunstenaars genoodsaak om nuwe oplossings vir piktorale probleme te vind. Dit was asof die tradisionele genres soos byvoorbeeld landskapskildering, figuurstudies en die uitbeelding van historiese gebeure die nuwe verwickelinge nie kon hanteer deur dit te verklaar, te beskryf of uit te beeld nie (Smit, 1996:15-16). Hier kan verwys word na die bydraes van byvoorbeeld die kubistiese kunstenaars wat die werklikheid as gefragmenteerd uitbeeld, asook na dadaïstiese kunstenaars soos Duchamp se gebruik van *readymades* (wat later in die hoofstuk aandag geniet). Die sosio-maatskaplike omstandighede in hierdie tydperk het gelei tot 'n eksistensialistiese en ontnugterde uitkyk op die lewe, wat 'n bydraende faktor was tot die breuk met die verlede.

Dit is voorts belangrik om daarop te wys dat modernisme sowel 'n pessimistiese as 'n optimistiese kant vertoon. Fleming (1995:583) stel dat die donkerder, pessimistiese (emosionele) sy van modernisme sigbaar is in byvoorbeeld die ekspressionisme terwyl die meer optimistiese (rasionele) sy abstraksie omvat. Terwyl verwys is na die dadaïste se ontnugtering in die rasidele wêreld, kan in kontras daarmee verwys word na die optimisme van die futuriste wat 'n besondere positiewe toekomsvisie gehad het. Fleming maak ons egter daarop bedag dat hierdie twee kante van modernisme mekaar nie noodwendig uitskakel nie: "Here a note of caution must be sounded, because all art is expressive to some degree, just as all art is abstract to a certain extent" (Fleming, 1995:587). Tomkins (1992:318) toon byvoorbeeld aan dat abstraksie onder meer ook op individualisme en introspeksie dui. Hierdie optimistiese en pessimistiese sye dui op die kompleksiteit van die modernisme as 'n paradigmasambreel as gevolg van bepaalde innerlike teenstrydighede.

Nog 'n belangrike aspek waarop die aandag gevestig moet word is die feit dat moderne kunstenaars in opstand gekom het teen die heersende middelklaswaardes van die tyd en die mag van staatsbeheerde instellings soos kunsakademies (vgl. Fleming, 1995:630; Chilvers, 1999:401). Dit het toenemend gelei tot 'n groter erkenning van die kunstenaar se vryheid en individualiteit, 'n tendens wat in die postmodernisme voortgesit is. Soos wat die kunstenaars meer uitdrukkingsvryheid verkry het, het die inhoud van hul werke egter dikwels meer esoteries en moeiliker begrypbaar geword. Gevolglik is die beweging en sy kunstenaars (in sowel musiek, die visuele kunste as die literatuur) as 'n bedreiging vir die heersende orde beskou. Fleming (1995:630) som die tydsgevoel raak op deur te sê dat modernisme beskou is as "an offence to good taste, common sense, and the conventions of polite society".

Wat bygedra het tot die vervreemding tussen die kunstenaars en die algemene publiek is moderne kunstenaars se verheerliking van en beheptheid met die *avant-garde*. Hierdie beheptheid het kunstenaars aangemoedig om toenemend met nuwe materiale en tegnieke te eksperimenteer en om innoverend te werk te gaan. Atkins (1997:119) stel dit soos volg: "[T]heir allegiance to the new was embodied in the concept of the *avant-garde*" (vgl. ook Rosenberg se boek *Tradition of the new* [1959]). Fleming omskryf *avant-garde* binne die kunskonteks soos volg: "... a term used to designate innovators whose experimental art challenges the *values* of the *cultural* establishment or even those of the immediately preceding *avant-garde* style" (Fleming, 1995:691).

Moderne materiale en tegnieke het nuwe moontlikhede vir kunstenaars geskep in hul pogings om oorspronklik te wees. *Found objects*, *readymades*, *objets d'art*, konstruksies, *collages* en *assemblages* het toenemend 'n groter rol in die kunste begin speel. Gevolglik het modernisme, in sy aanhang van 'n ander kyk op die werklikheid en in sy soeke na dit wat nuut is, tradisie verwerp, soos gesien kan word in die bydraes van onder andere dadaïste, futuriste, surrealiste en abstrakte ekspressioniste. Die verwerping van tradisie kan beskou word as die oomblik van bevryding van die westerse kuns, van 'n waterskeiding tussen dit wat kuns vroeër was en dit wat kuns geword het. Kuns se funksie is tradisioneel beskou as 'n in-

terpretasie en uitbeelding van die visuele wêreld (Wartenberg, 2002:xiii). Dit het verander na 'n kuns wat outonoom is en onafhanklik bestaan het as 'n nuwe objek, suiwer vrug van die verbeelding. Sporre vat die kern hiervan raak: "'Make it new' was the poet Ezra Pound's dictum, and the one constant in the arts of this turbulent and phenomenal century has been a seemingly inexhaustible quest for originality and freshness" (Sporre, 1990:432).

Dit was onder andere die soeke na oorspronklikheid en nuutheid wat gelei het tot 'n snelopeenvolging en selfs 'n parallelloping van stylrigtings en bewegings sedert die laat-negentiende eeu. Hier kan verwys word na die impressionisme, postimpressionisme, simbolisme, ekspressionisme, fauvisme, kubisme, futurisme, konstruktivisme, suprematisme, dadaïsme, surrealisme, abstraksie en minimalisme, om enkeles te noem. Sporre (1990:440) praat van 'n "ontploffing" van nuwe style en benaderings. Snyman (1994:98) merk op dat die snelle opeenvolging van -ismes wat die kunstwêreld beleef het, asook die opsetlike onttesteteringsprogram en die poging om die grense tussen kuns en nie-kuns of die wêreld uit te wis, verstaan kan word as 'n tipe relativisme. Hierdie punt word verder in die bespreking van postmodernisme toegelig.

Moderne kuns en in besonder abstrakte kuns is – veral gedurende die hoog- en laat-modernisme – beskou as 'n lineêre ontwikkeling in die rigting van absolute suiwerheid. Die modernistiese vormbewustheid en strewe na suiwerheid het volgens Smit (1996:16) uitgeloop op 'n toenemende minimalisme, selftematisering en 'n fiksasie op die eie reëls en bestaanswyses van kuns. In die skilderkuns het dit byvoorbeeld 'n verfyning van die medium se essensiële kwaliteite van kleur en die plat vlak van die skilderdoek behels. In hierdie verband kan verwys word na die *color field*-werke⁴ van kunstenaars soos Mark Rothko, Helen Frankenthaler en Morris Louis wat die rou materiaal van die doek beklemtoon. Die beklemtoning van die plat vlak het gekulmineer in die monochrome skilderye van die 1950's in die werke van kunstenaars soos Ad Reinhardt, Barnett

⁴ Kunsstyle, -rigtings, -tegnieke en -neigings soos byvoorbeeld *color field*, *hard-edge*, *happenings*, *performance art* ensovoorts word nie in Afrikaans vertaal nie, aangesien dit erkende vakterminologie in kunsteorie is. Vertalings hiervan kom geforseerd oor.

Newman en Clyfford Still, asook in *hard-edge*-werke van byvoorbeeld Kenneth Noland, Frank Stella en Elsworth Kelly.

Liebenberg (1992:318) wys daarop dat die modernis se vormbewustheid hand aan hand gegaan het met die toenemende klem wat geplaas is op tegniek en eksperiment. Hy stel voorts dat hierdie bewustheid van vorm en tegniek simpomaties is van 'n meer algemene selfbewustheid wat een van die onderskeidende kenmerke van die modernisme is.

Die afleiding wat uit bogenoemde gemaak word is dat formalisme, elitisme, suiwerheid en samehangend hiermee, vervreemding en eksklusiwiteit kenmerke is wat toenemend tekenend van die modernisme geword het en wat uiteindelik 'n hoogtepunt in die hoog- en laatmodernisme bereik het. Levin stel dit soos volg:

Modernism, toward the end of its reign, came to be seen as reductive and austere. Its purity came to seem puritanical. It was in the terminology – in a word, formalism – which implied not only the logical structures of modernist invention but also the strictures of rigid adherence to established forms (Levin, 1985:3).

Samevattend word gestel dat 'n modernistiese ingesteldheid die volgende kenmerke bevat: 'n aanvanklik rasionalistiese wêreldbeeld, subjekgesentreerde ingesteldheid, 'n geloof in moderne wetenskaplike tegnologie, en 'n onderskeibare historiese opvatting van die moderne (kyk Duvenage, 1991:69).

2.3 INLEIDING TOT POSTMODERNISME

In hierdie navorsing word aanvaar dat postmodernisme sowel 'n reaksie teen modernisme as 'n voortsetting van die modernisme behels (vgl. Müller, 1992:397; Lucie-Smith, 1987:7). Die modernistiese soeke na suiwerheid en die elitisme en gepaardgaande vormbewustheid kan as een van die belangrikste stimuleerders van die postmodernisme as 'n reaksie teen modernisme uitgewys word. In ander opsigte is die postmodernisme 'n voortsetting van die modernisme, soos byvoorbeeld blyk uit die mens se ontnugtering met oorloë, besoedeling en die vernietiging van natuurlike hulpbronne. Hierdie ontnugteringsaspek word byvoorbeeld reeds by dadakunstenaars aangetref.

Read (1987:7) en Müller (1992:397) beskou die postmodernisme nie as 'n absolute wegbeweeg van modernisme nie, onder meer omdat die postmodernisme sy wortels in die modernisme se kritiek teen totaliserende sisteme het. Tereg wys Kirsten (1989:135) daarop dat daar by postmodernisme sprake is van 'n "epogdrempeel". Hy voer aan dat "post"-begrippe wat onder die postmoderne vaandel ressorteer (bv. post-industrieel, post-Christelik, post-Marxisties) aanduidend hiervan is. Poststrukturalisme kan by hierdie lys gevoeg word. Jencks (1989:32) beskou die voortsetting van modernisme as laat-modernisme wat tot 'n uiterste gevoer word. Hy beskou postmodernisme dus slegs as 'n reaksie op modernisme. Met hierdie standpunt word nie akkoord gegaan nie, soos uit die latere bespreking sal blyk. Tereg merk Foster (1996:31) op dat postmodernistiese kunstenaars en denkers, eerder as om te breek met die fundamentele praktyke en diskoerse van modernisme, juis 'n nabetrachtende houding daaroor inneem. Hierdie nabetrachtende houding impliseer sowel 'n voortsetting van, as 'n reaksie teen modernisme.

2.4 POSTMODERNISME

Die voorvoegsel *post* dui daarop dat postmodernisme na modernisme kom of uit die modernisme voortvloei. Postmodernisme kan dus omskryf word as 'n paradigmaverskuiwing of 'n nuwe paradigma of denkraamwerk wat na modernisme 'n aanvang geneem het. Die term postmodernisme is teen 1970 algemeen gebruik om kontemporêre kuns te beskryf (Atkins, 1997:151; Kidd, 2002:84) maar het reeds vroeër voorgekom. Hoewel sommige bronne soos Hambidge (1992:400) en Levin (1985:3) die studenteopstande in Parys, Frankryk in 1968 as 'n belangrike datum met betrekking tot die postmodernisme beskou, het die kiem van postmodernisme as denkraamwerk, veral in die letterkunde, reeds in die dertigerjare 'n aanvang geneem. Die woord *postmodernisme* is die eerste keer deur die Spaanse literêre kritikus Federico de Onís in 1934 in sy werk *Anatolia de la poesía Española e hispano-americana, 1882-1932* gebruik (Chilvers, 1999:490). Atkins (1997:151) wys op nog 'n vroeë gebruik van die woord, hierdie keer binne die visuele kunskonteks, naamlik in Joseph Hudnot se boek *Architecture and the*

spirit of man (1949). Atkins gee aan Charles Jencks die eer daarvoor dat hy twintig jaar na die verskyning van Hudnot se boek bygedra het tot die popularisering van hierdie term.

Die oorgang vanaf modernisme na postmodernisme het nie onmiddellik plaasgevind nie, maar was 'n geleidelike proses wat oor 'n tydperk ontwikkel het. Vanweë die kompleksiteit, diversiteit en teenstellings binne die postmodernisme, is dit moeilik om hierdie begrip te probeer omskryf, veral ook omdat die postmodernisme in sy wese juis klinkklare klassifikasie en definisie teenstaan. Lyotard (1984:xxiv) praat van 'n staat van onsekerheid, terwyl Chabot (1991:22) en Kidd (2002:84) daarop wys dat daar groot variasies en selfs teenstrydighede tussen verteenwoordigers van hierdie denkrigting voorkom. Postmodernisme het ontstaan in 'n wêreld wat sy vaste grond verloor het en sonder vaste verwysingsraamwerke is. Dit is 'n wêreld waarin intertekstualiteit en vrye interpretasie oorheers (kyk o.a. Duvenage, 1991; Kirsten, 1989; Jencks, 1986; Amason *et al.*, 1998). Smit (1996:16) stel dat die postmodernisme mense bewus maak van die onderskeidende kenmerke van die kontemporêre kultuur.

Dit wil voorkom of die postmodernisme baie meer omvattend en ontvanklik is vir eklektisisme en pluralisme as die modernisme met sy rigieder beperkinge. Fleming (1995:667) wys daarop dat postmodernisme (soos modernisme) 'n sambreelterm is wat 'n verskeidenheid neigings, rigtings en style omvat. As reaksie teen die elitistiese ontoegeeflikheid van die modernisme groei postmodernisme uit 'n amper naïewe en optimistiese populisme. Aan die ander kant wys sowel Levin (1985:3) as Atkins (1997:132) op die ontnugteringsaspek binne die postmodernisme. Na twee wêreldoorloë besef mense dat tegnologiese vooruitgang nie die oplossings bied wat hulle verwag het nie. Modernisme se oorheersende optimistiese en idealistiese sy moes plek maak vir 'n donkerder emosionele kant van die postmodernisme. Levin (1985:4) stel dat die postmodernisme nie net ontnugter is in die kunsvoorwerp nie, maar in die hele mensgemaakte wêreld. Dit verwerp ook die aanname dat die wetenskap objektief is. Rosenau (1992:15) stel in dié verband dat die vernietiging van ekologiese sisteme, die doodverklaring

van die outeur,⁵ die gebrek aan absolute waarhede en die totale onsekerheid bygedra het tot 'n pessimistiese ingesteldheid. Die outeur stel voorts dat al spel wat in die postmodernisme oorbly, die spel met woorde en betekenis is.

Postmodernisme kan gevolglik nie as 'n styl beskryf word nie. Dit moet eerder beskou word as 'n wye kulturele fenomeen, asook 'n wegbeweeg van die strengheid van die modernisme ten gunste van 'n meer eklektiese benadering in terme van kreatiwiteit. Kirsten (1989:135) sluit by bogenoemde diskoers aan in sy bewering dat postmodernisme moontlik 'n konsep, 'n teoretiese paradigma of praktyk of selfs 'n vervalsimptoom kan wees.

Waar die modernisme die breë gemeenskap uitgesluit het, is postmodernisme inklusief. Daar is 'n hernieude verhouding tussen oud en nuut, die verlede en die hede. Kidd (2002:84) wys daarop dat postmodernistiese beskouinge varieer en dat dit dikwels gekompliseerd, verwarrend en pluralisties is. In die postmoderne paradigma verander die wêreld so vinnig dat die sekerheid van modernisme plek gemaak het vir onsekerheid. Die gevoel van onsekerheid vorm 'n belangrike deel van die postmoderne toestand. Kennis, moraliteit en oortuigings word voorwaardelik. Vandaar die postmoderne afkeer van en wantroue in meesvertellings wat gebaseer is op 'n stel waardes en verwagtinge onderliggend aan die geloof in die rede en wetenskap. Lyotard (1984:xxiv) praat van 'n "incredulity towards metanarratives". Verskillende waarhede bestaan, asook verskillende maniere om die waarheid te beskou afhangende van die diskoers⁶ waarin 'n mens jou bevind.

So beskou is waarheid hoogstens 'n bepaalde perspektief op die werklikheid. Daar moet met ander woorde altyd ruimte gelaat word vir ander perspektiewe en persepsies. Nie alle mense neem op dieselfde wyse waar nie. Gevolglik wil dit

⁵ Barthes (1977:142-148) se dood van die Outeurteorie word in besonder in Hoofstuk Drie bespreek.

⁶ Die verskillende diskoerse of kontekste is tegniese of spesialisgebiede wat definieer, beheer en waarneem. 'n Woord kan in verskillende diskoerse gebruik word, byvoorbeeld in die wêreld van die wetenskap, teologie of die kunste. 'n Woord se betekenis hang van die konteks van die betrokke diskoers af en kan van een diskoers na 'n ander verskil (vgl. Kidd, 2002:151-152; Magee, 1998:206).

voorkom of elke mens se waarneming deur sy of haar persoonlike ervaring en lewens- en wêreldbeskouing gekleur word. Waarheid is binne die postmodernisme altyd relatief of anders gestel, veelfasettig en voorlopig. Dit word medebepaal deur die verhouding waarin 'n mens tot 'n bepaalde saak staan (vgl. Kidd, 2002:151-152).

Gallagher (1997:157) onderskei tussen "sagte" en "harde" postmoderniste. "Sagte" postmoderniste stel dat alle waarhede deur konteks bepaal word en histories gekondisioneer is. "Harde" postmoderniste beskou die waarheid altyd as 'n fabrisering wat uit die mens se begeerte na en manifestering van mag voorkom, en dit lei tot relativisme en nihilisme.

Postmodernisme behels met ander woorde 'n werklikheidsbeskouing wat objektiewe en vasstaande waarhede negeer. Dit kom voor asof daar te veel keuses is wat elk daarop aanspraak maak om die korrekte weergawe van die waarheid te wees. Die groot hoeveelhede keuses wat gemaak kan word, is as gevolg van 'n oordadige inligting en globalisering. Gevolglik wil dit voorkom of te veel keuses tot 'n afplating van betekenis lei, met die gevolg dat die onderskeid tussen goed en kwaad, kuns en nie-kuns, goeie en swak smaak en ander binêre teenoorgesteldes verval. Hierdie uitgangspunt bied ruimte vir 'n verskeidenheid opinies en oortuigings en vra verdraagsaamheid vir mense met ander oortuigings. Daar is geen absolutismes meer nie, geen definitiewe standaarde nie. Dit geld nie net vir moraliteit nie, maar ook vir die kennis wat ons oor die wêreld om ons beskik. Lyotard (1984:xxiv) wys op die voorlopigheid van kennis en Kidd (2002:88) stel dat kennis 'n kommoditeit word wat mense gebruik om mag mee uit te oefen.

Kidd (2002:97) wys voorts daarop dat as alles so relatief is, dit die mens sonder enige uitdagings laat, en dat daar geen ruimte meer is vir diskriminasie en vooroordele in 'n samelewing nie. Verdraagsaamheid jeens verskeidenheid skep ruimte vir wedersydse akkommodering. Dit neem ook die etniese en kulturele diversiteit van die hedendaagse pluralistiese gemeenskap in ag. Begrippe soos *kennis*, *waarheid* en *identiteit* se absolute betekenis word in twyfel getrek. Die modernistiese wêreld was standvastig – dit het 'n definitiewe karakter gehad. Die

postmoderne wêreld is gebaseer op die ineenstorting van heelwat van die dinge wat die modernisme as waar en seker beskou het.

Waar kunskritiek, -filosofie, -teorie en -praktyk tradisioneel beskou is as verskillende velde wat mekaar wedersyds kan beïnvloed, het ook dit binne die postmodernisme verander. Die grense wat hierdie terreine van mekaar onderskei, word toenemend onduidelik (Osborne, 1999:49-50). Om hierdie punt te staaf word verwys na die bydraes van konsepsuele kunstenaars se dikwels radikale pogings om die verhouding tussen hierdie terreine, en in besonder kunspraktyk en -filosofie te herevalueer. Atkins (1997:153) wys voorts daarop dat postmodernisme interdisiplinêr is deurdat ook die onderskeid tussen "hoë" kuns en die populêre kultuur, en tussen kuns en kenvelde soos die sosiologie en antropologie, asook tussen kuns en die media deur baie kunstenaars en postmoderne filosowe uitgeskakel word – 'n skeiding wat Greenberg en die moderniste sterk verdedig het (Kidd, 2002:109; Greenberg, 1973:16).

In die postmodernisme vind ons voorts 'n wegkeer van tradisionele kuns-kategorieë soos skilder, beeldhou en argitektuur (Atkinson, 1997:153; Kidd, 2002:109). Hierdie wegkeer kan na Duchamp en sy gebruik van *readymades* teruggevoer word. Samehangend hiermee vind daar in voortsetting van modernistiese opvattinge ook 'n toenemende wegkeer van geïnstitusioneerde instellings soos kunsmuseums en -galerye plaas. Konsepsuele kuns word weer as voorbeeld gebruik. Hierdie kunstenaars skep dikwels met opset werke wat nie aan die hand van die tradisionele kategorieë geklassifiseer en ook nie in museums of galerye ten toon gestel kan word nie. Tradisionele kunsinstansies se rol in die legitimering van kunswerke en in die diskriminering teen minderheids-groepe as gevolg van interne politiek en beleid in hierdie instansies word deur sommige konsepsuele kunstenaars verdag gemaak (Kleiner *et al.*, 2001:1136; Osborne, 2002:11). Die uitstalling *Play of the unmentionable* (1990) onder leiding van Kosuth is 'n goeie voorbeeld wat juis oor dié onderwerp handel en wat later in hierdie hoofstuk en in Hoofstuk Vier bespreek word.

In teenstelling tot die wegbeweeg van tradisionele kunskategorieë word in sommige manifestasies in die visuele kunste wel 'n terugkeer na die menslike figuur en die natuur gevind, maar op 'n andersoortige wyse. Waar die menslike figuur en die natuur in die kunste van die premoderne era mimeties of ter wille van 'n narratiewe funksie aangewend is, speel ironie, kulturele diversiteit, politieke aspekte en speelsheid nou 'n rol. So beskou demonstreer postmoderne kunstenaars nie net hul kennis van die verlede nie, maar toon hulle ook dat hulle bewus is van die meganismes en instansies van die kunswêreld (Kleiner *et al.*, 2001:1134). Vir baie kunstenaars is die verwysing na en gebruik van vroeëre style dus nie net bloot 'n herhalingstegniek nie, maar lewer dit kritiek op die basiese onderbou van die kunsgeskiedkundige sisteem of konteks. Dit wil voorkom of die "herhalingstegniek" dui op 'n herinterpretasie wat dikwels verband hou met 'n hernieude oplewing in belangstelling in die kunsgeskiedenis. Daar is 'n erkenning van die verlede, maar die historiese word nou in 'n hedendaagse konteks geplaas.

Jeff Koons se werk *New Hoover Quadraflex*, *New Hoover Convertible*, *New Hoover Dimension 900*, *New Hoover Dimension 1000* (Figuur 3) van 1981-1986 kan as 'n goeie voorbeeld dien van sowel die speelse ingesteldheid van postmoderne kunstenaars as 'n demonstrasie van die kunstenaar se kennis aangaande vroeëre funksies van kuns en kunsmeganismes. Koons stal in hierdie kunswerk nuutgekoopte stofsuiers uit sonder om enigiets aan hulle te verander. Die titel sê ook presies wat dit is: stofsuiers. Hiermee word *mimesis* tot sy uiterste gevoer.⁷

Die herinstelling van tradisionele genres soos landskapskildering, figuurstudies en die uitbeelding van historiese gebeure in die postmodernisme wat toenemend deur modernistiese kunstenaars verwerp is, word in hierdie verhandeling ook beskou as 'n reaksie teen modernisme se nastrewing van abstraksie.

⁷ Kyk in hierdie verband ook Atkins (1997:169) se bespreking van *simulation* (simulasie of na-bootsing as neiging) binne die postmodernisme en verder Atkins (1997:47) en Archer (2002: 228) se beskrywing van *appropriation* (toe-eiening).

In kritiek op hierdie modernistiese neiging stel Kleiner *et al.* (2001:1113) dat kunswerke wat net op essensiële eienskappe soos vorm, materiaal en suiwerheid konsentreer, niks sê van die mens of sy omstandighede nie. Sodanige kuns is inhoud- en betekenisloos. In teenstelling tot die kreatiwiteit en oorspronklikheid wat vir die modernistiese kunstenaar belangrik is, wil dit voorkom of die postmoderne kunstenaar stel dat daar niks nuuts onder die son is nie. Postmoderne kunstenaars is bewus daarvan dat hulle deel is van die geskiedenis en dat hulle hulself op 'n bepaalde plek in die geskiedenis bevind. Atkins (1997:153) wys byvoorbeeld daarop dat *appropriation*-kunstenaars (soos Sherrie Levine, Mike Bidlo, David Salle en andere) die gekoesterde modernistiese *avant-garde*-oorspronklikheid uitdaag deur beelde uit die media of uit vorige kunswerke in die geskiedenis van kuns te leen en dit weer aan te bied. 'n Voorbeeld wat vir hierdie studie relevant is, is Sherrie Levine se *Fountain* (1989), 'n presiese weergawe van Duchamp se *Fountain*, net in brons gegiet. Hierdie beelde word in 'n nuwe jukstaposisie geplaas wat paradoksaal in die kunstewêreld funksioneer as voorbeelde van 'n nuwe *post-avant-garde*.

Samevattend word gestel dat postmodernistiese kunstenaars die verlede aanhaal, dit omverwerp, herevalueer en herwin deur dit in nuwe kontekste te plaas. Niks word ontken nie. Postmodernisme verdra veelsinnigheid, teenstrydighede, kompleksiteit, speelsheid, onsamehangendheid en inklusiwiteit. Levin (1985:4) stel dit soos volg: "It is style-free and free style". Hieruit volg dat die postmodernisme nie in die uniformiteit van die modernisme glo nie, maar – soos aangedui – diversiteit en pluralisme akkommodeer. 'n Kunswerk of teks kan nie voorstellend of aanduidend van die waarheid aangaande enige onderwerp wees nie (Abrams, 1988:203). Betekenisinhoud is met ander woorde onvindbaar en altyd oop vir teenstellende interpretasies.

Arnason *et al.* (1998:699) stel dat die postmoderne kunstenaar anti-formalisties is, gerig op neo-ekspressionisme, neo-abstraksie en neo-surrealisme. Dit wil trouens voorkom of daar voor al die moderne kunsrigtings 'n "neo" of "post" gevoeg kan word. Kleiner *et al.* (2001:1114) wys op 'n belangrike saak in dié verband. Die outeurs stel dat hierdie neo- en post-style ontstaan het al is post-

modernisme in wese teen klassifikasie. Hulle wys tereg daarop dat hierdie style nie kunsbewegings soos tydens die modernisme is waar 'n groep kunstenaars min of meer dieselfde oortuigings huldig en stylooreenkomste vertoon nie. 'n Kunswerk wat byvoorbeeld neo-ekspressionistiese eienskappe vertoon kan ook aspekte van 'n ander tendens bevat. Die klassifisering is net 'n manier vir kuns-kritici om raakplekke te identifiseer in die postmodernistiese omgewing. Lyotard (1984:81) stel dat postmoderne kunswerke nie gemaak word volgens vooraf-bepaalde reëls nie en daarom nie volgens bestaande kategorieë ingedeel en ge-analiseer kan word nie.

Met verwysing na die neo-style praat Read (1971:233) van *sentimentele her-lewing*. As voorbeeld hiervan verwys hy na dadaïsme en neo-dadaïsme. Die enigste betekenisvolle verskil tussen die twee is volgens hom die redes waarom die bewegings ontstaan het. Dadaïsme het ontstaan as gevolg van spanning en ontugtering en is gemotiveer deur revolusionêre geesdrif. Neo-dadaïsme het ontstaan as gevolg van keuse en is deur nostalgiese gemotiveer. Hobbs en Duncan (1992:498) wys op nog 'n teenstelling wat in dadaïsme en neo-dadaïsme voorkom. Die dodelike erns en swart humor wat by die oorspronklike dadaïste voorgekom het, het in neo-dadaïsme plek gemaak vir 'n speelse humor. In sy onderhoud met Cabanne (1971) vermeld Duchamp egter deurgaans die humor in sy werk. Dit blyk dus dat sowel modernisme as postmodernisme deur interne teen-stellings gekenmerk word.

Waar ons by moderne kunstenaars 'n snelopeenvolging en parallelloping van verskillende stylrigtings en bewegings aantref, vind ons by postmoderne kunstenaars 'n meer artistieke "openheid", met ander woorde 'n onwilligheid om aan 'n spesifieke rigting of styl te behoort. Snyman (1994:98) se opmerking met betrekking tot die snelle opeenvolging en parallelloping van -ismes as stylrigtings in die modernisme wat as 'n tipe relativisme verstaan kan word, het hier betrekking. 'n Belangrike deel van die postmodernistiese filosofie word deur relativisme gekenmerk. Müller (1992:397) wys daarop dat die modernisme van die relatiwiteitsbeginsel bewus geword het en uit hierdie relatiwiteitsbewussyn het die postmoderne legitimeringskrisis ontstaan. Gevolglik kan gestel word dat alles kon-

vensie is en dat konvensies omkeerbaar is. Juis daarom is postmodernisme eklekties en pluralisties, in teenstelling tot die modernistiese klem op eksklusiwiteit en suiwerheid. Postmodernisme erken met ander woorde meer as een benadering. Verskillende style word vermeng asook verskillende media en kunsoorte.

Nog 'n eienskap wat aan postmodernistiese kunstenaars toegeskryf word, is 'n anti-intellektuele ingesteldheid, juis vanweë die beweging se afkeer van rasionaliteit en formalisme (vgl. Smit, 1996:16). Hierdie stelling is debatteerbaar. In die bespreking van konsepsuele kuns en spesifiek van Kosuth se werke sal gewys word op die speelsheid in postmoderne kuns. Dit is egter 'n intellektuele spel vir ingewydes. In die postmodernisme word groter klem op inhoud (eerder as vorm) geplaas. In hierdie verband kan gelet word op Kosuth (1985:94) se opmerking dat postmoderne kunstenaars betekenis in hul werke genereer, onder andere deur die aktiewe deelname van die aanskouer. Hierdie aspek word verder in Hoofstuk Vier aangespreek en aangedui hoe Derrida (2002) betekenis dekonstrueer.

Dit kom voor of alles in die postmoderne paradigma op losse skroewe staan. Alles is toelaatbaar en aanvaarbaar omdat daar skynbaar nie meer ruimte is vir objektiewe vasstaande waarhede nie. Alhoewel postmoderniteit weer die godsdienstige ervaring as positief kan waardeer, is tradisionele waardestelsels besig om te verkrummel. Die rede hiervoor is dat dit voorkom of daar nie meer algemeen geldende norme is wat geld soos in die geval van die modernisme nie. Waarheid en waardes is relasioneel, interafhanklik en is uiteindelik hoogstens perspektiewe of persepsies. Dit lei tot 'n relativisering van alle waarheid en loop uit op 'n relativisme waar geen waardes of standvastigheid meer bestaan nie.

Liebenberg (1988:274) onderskei drie dominante temas binne die postmodernisme, te wete (i) die wantroue teenoor meestervertellings, wat sterk figureer in Lyotard (1984), (ii) fiksionalisering van die werklikheid en (iii) die omarming van die massakultuur. In aansluiting hierby is daar by die postmoderne kunstenaar, soos trouens reeds in die geval van sommige dadaïstiese kunstenaars, 'n sosio-

politieke betrokkenheid en 'n poging om 'n brug tussen kunstenaar en die wêreld te slaan (Arnason *et al.*, 1998:445).

Ten slotte word samevattend gestel dat kennis binne die postmodernisme altyd konteksgebonde is en deur elke persoon se eie manier van kyk, dink en kultuur beïnvloed word. Weens die onbeperkte aantal kontekste kan daar gevolglik nie eenstemmigheid in betekenis en interpretasie van tekste of kunswerke wees nie.

Vervolgens word oorgegaan tot die bespreking van die onderskeie kontekste waarbinne die kunswerke geskep is, te wete dadaïsme en konsepsuele kuns.

2.5 DADAÏSME

Ten einde die konteks te verstaan waarin Duchamp sy werk *Fountain* gelewer het, word vervolgens aandag aan dadaïsme geskenk. Atkins (1997:83) wys daarop dat die woord *dada* verskillende betekenisse in verskillende tale het. In Frans het dit die betekenis van 'n hobbelperd en in Slawiese tale beteken dit "ja-ja". In die monde van die dadaïste het dit egter die betekenis van onsin, soos die eerste brabbeltaal van 'n baba. Hierdie beweging het sy ontstaan te danke gehad aan die ontnugtering, defaitisme en verslaendheid wat ingetree tydens en na die Eerste Wêreldoorlog. Atkins (1997:83) stel dit soos volg: "It was largely a response to the tragic toll – more than ten million dead – exacted by the 'Great War.'" Die feit dat die mens self vir hierdie slagting verantwoordelik was, het gelei tot 'n totale wegkeer van rasionalisme. In hierdie opsig is dada 'n belangrike anti-sipeerder van die postmodernistiese verwerping van onder meer rasionalisme as 'n meestersvertelling. Atkins stel dit soos volg:

The dada artists blamed society's supposedly rational forces of scientific and technological development for bringing European civilization to the brink of self-destruction. They responded with art that was the opposite of rational: simultaneously absurd and playful, confrontational and nihilistic, intuitive and emotive (Atkins, 1997:83).

Bogenoemde aanhaling dui daarop dat dit problematies is om dada sonder meer onder die sambreelterm *modernisme* in te deel. Die dadaïstiese verwerping van elitisme, logika en die intellektuele ingesteldheid van die modernisme kan daar-

toe lei dat dada as proto-postmodernisties beskou word. Afgesien van bogenoemde verskille, is daar egter heelwat ander raakpunte tussen dadaïsme en die ander -ismebewegings binne die modernisme. Voorbeelde hiervan is dada se verwerping van die verlede en tradisies en dadakunstenaars se *avant-gardistiese* benutting van nuwe materiale en tegnieke.

Die dadaïste word dikwels daarvan beskuldig dat hulle meer linkse propaganda as kuns voortbring het (Sporre, 1990:445-446). Hierdie kunstenaars het geglo dat kuns die mens kon red van politieke gruweldade – een van die sentrale temas van die *avant-garde* (Hughes, 1981:61).

Die dadabeweging het byna gelyktydig tydens die Eerste Wêreldoorlog in die neutrale Zürich en New York ontstaan. Dadaïsme was meer as net 'n stylrigting – dit was 'n geestesingesteldheid en daarom moeilik omskryfbaar. Dit was nie net 'n suiwer visuele stylrigting nie, maar het in die letterkunde ontstaan en ook in musiek gemanifesteer. Teen 1916/7 het die eerste eksperimentele werke van die dadaïste die lig gesien. In hierdie werke het toeval, net soos by die futuriste, 'n groot rol gespeel. Die belangrikste rolspelers in die dadabeweging wat die visuele kunste betref, was Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia (1879-1953), Jean Arp (1887-1966), Kurt Schwitters (1887-1948) en Max Ernst (1891-1976). In die literatuur was dit onder andere Tristan Tzara (1896-1963) en Hugo Ball (1886-1927) wat belangrike bydraes gelewer het.

Dada verteenwoordig 'n protesingesteldheid wat antikuns verkondig het en wat 'n totale verwerping van die tradisionele waardes van die westerse kunste voorgestaan het. Foster (1996:17) lewer 'n belangrike bydrae wanneer hy sê dat die *avant-garde*-kunstenaars waaronder veral die dadaïste "mime the degraded world of capitalist modernity in order not to embrace it but to mock it ..." Ten einde in hierdie doel te slaag, het hulle van enige uitdrukkingsvorm gebruik gemaak en alle taboes en tradisies verbreek. Volgens Rookmaaker (1994:130) vind ons in dada die beskouing dat die wêreld sonder betekenis of sin is: "Dada was a nihilistic creed of disintegration, showing the meaninglessness of all western thought, art, morals, traditions". Duchamp bevestig hierdie opvatting wanneer hy

daarop wys dat "dada was a sort of nihilism ... a way to get out of a state of mind – to avoid being influenced by one's immediate environment or by the past ... to get free" (Tomkins, 1966:66). Dada spreek dus van die ontnugtering van die moderne mens met die sinloosheid van die tyd. Die resultaat hiervan was dikwels nihilisme en anargisme.

Saam met hulle sterk anti-oorlogstandpunt was die belangrikste kenmerke van die dadaïste se bydraes hul irrasionele optrede en hul ontkenning van enige logika. Een van die kwaliteite wat in Duchamp bewonder is, was juis sy "wonderlike onstabiliteit" (Ades *et al.*, 1999:133). Dadakuns word verder gekenmerk deur die klem wat kunstenaars op die naïewe, die absurde en die onmiddellike geplaas het. Hierby kan ook nog die dadakunstenaars se voorliefde vir gekseerdery, provokasie en 'n tipe speelsheid gevoeg word (Ades *et al.*, 1999:123; Smit, 1996:83).

Dada was daarop uit om optimale verwarring te saai en het die eksperimentele omverwerping van identiteit aangemoedig. Ades *et al.* (1999:133-134) wys daarop dat daar gedurende die twintigerjare in Europa en Amerika heelwat debat oor sosio-antropologiese en psigologiese sake gevoer is wat deur die bydraes van Freud en Jung aangevuur is. Die debat het die manlike en vroulike stereotipiese geslagsrolle uitgedaag. Hierdie idees is aangeneem deur baie van die kunstenaars wat met dada geassosieer het. In hierdie verband word verwys na Duchamp se aanvaarding van die identiteit van 'n vrou, Rose Sélavy, soos wat later in hierdie hoofstuk bespreek word.

Die aggressiewe absurditeit van baie van die dadakunstenaars het aanskouers ontstel (Atkins, 1997:83). Fleming (1995:630) se opmerking oor modernisme as "an offence to good taste, common sense, and the conventions of polite society" kan ook op dadakuns toegepas word. Groepe kunstenaars en skrywers van dieselfde oortuiging in Europa, Rusland en Amerika het die naam dada aangeneem, maar wat in die naam van dada voortgebring is, het na gelang van plaaslike sosiale, politieke en kunsverwante kontekste dramaties verskil. Vanaf Zürich en New York het die dadaïsme gou versprei en 'n internasionale nihilistiese be-

weging geword met sentra ook in Berlyn, Keulen en Parys. In Berlyn, 'n stad wat uitmekaar geskeur is deur rewolusie en nederlaag, het dada byvoorbeeld baie meer stedelik en polities-gewelddadig gemanifesteer (Ades *et al.*, 1999:123). Terwyl die dadabeweging in Berlyn 'n baie sterk politieke inslag gehad het, het dit volgens Hughes (1981:385) in Zürich 'n misties-anargistiese inhoud gehad.

Read (1971:144) wys daarop dat dadaïste die "dooie gesig" van alle sosiale en artistieke tradisies wou afgooi eerder as om 'n positiewe bydrae tot die vestiging van 'n nuwe kunsstyl te lewer. Daar word nie ongekwalifiseerd met Read saamgestem nie. Alhoewel dit nie hul intensie was nie, het die dadaïste juis in hul poging om antikuns te skep, kuns in eie reg geskep wat 'n besondere invloed op kunstenaars en kunsbewegings na hulle uitgeoefen het. Ongeag die nihilisme, wanorde en anargie wat met dadaïsme geassosieer word, word aangevoer dat die dadaïste tog daarin geslaag het om nuwe kreatiewe moontlikhede vir die visuele kunste te skep. Smit (1996:85) stel dat die dadaïste nuwe bronne van spontaneïteit en formele innovering ontsluit het wat 'n blywende stempel op die kunste gelaat het.

Gevolgtrek word gestel dat dit wat aanvanklik as protes- en antikuns bedoel was, uiteindelik bygedra het tot 'n ingrypende koersverandering in die kunste. Hulle invloed is duidelik sigbaar in stylrigtings soos byvoorbeeld popkuns, surrealisme, neo-dadaïsme, fluxus en konsepsuele kuns, om maar enkeles te noem. Osborne stel dit goed:

Though the very existence of a positive purpose was apt to be ridiculed during the movement's heyday, looking back in a calmer and more reflective mood many of the leaders have agreed that there was a positive as well as a negative aspect to their turbulence (Osborne, 1981:141).

Dadakunstenaars wou die tradisionele grense in westerse beskouinge tussen die onderskeie kunste verskuif en dit trouens totaal uit die weg ruim (vgl. Read, 1971:146). Liebenberg (1992:319) wys daarop dat dada, in teenstelling met die elitisme van die modernisme, poog om by wyse van direkte konfrontasie aktief by die samelewing betrokke te wees. Die stelling word gevolglik gemaak dat die brug wat postmoderne kunstenaars tussen die samelewing en kuns slaan, se

wortels na dada teruggevoer kan word. Die verskil lê egter daarin dat dada-kunstenaars op 'n provokatiewe en konfronterende wyse te werk gegaan het wat nie noodwendig vir die postmoderne kunstenaars geld nie. Jakobson (1987:36) som die saak raak op wanneer hy sê dat dada een van die weinig werklik internasionale "societies of the bourgeois intelligentsia" was.

Adams (1996:140) stel dat dada 'n internasionale tekensisteem was wat terselfdertyd 'n filosofiese antisisteem was. Die outeur (1987:36) haal Tristan Tzara, die dadadigter, in hierdie verband aan: "I'm against systems; the most acceptable system is to have absolutely no system at all". Die dadaïste het die slagspreuk "destruction is also creation" (Read, 1971:144) as hul eie aanvaar en word beskou as die mees aggressiewe en radikale beweging in moderne kuns. Marcel Janco, 'n Romeense argitektuurstudent, se opvatting omtrent dada lui soos volg: "The cry of dada became universal – to hell with beauty!" (Tomkins, 1966:70). Hierdie "to hell with beauty" som die aard van dada goed op. Dit dui ook op die toenemende verwerping van estetika as 'n veld van ondersoek van die visuele kunste soos wat dit in besonder deur konsepsuele kunstenaars se werke tot uitdrukking kom.

Spanning in die dadaïstiese *littérature*-groep⁸ in Frankryk het die beweging laat skeur. 'n Atmosfeer van uiterste ontnugtering met die anargie en nihilisme van dada het André Breton en sommige van die kunstenaars van dada vervreem en na ander alternatiewe laat soek. Breton het dada nou beskou as die "vulgarized image of a state of mind it in no way contributed to" (Ades *et al.*, 1999:132). Dadaïsme het in die twintigerjare op surrealisme⁹ uitgeloop. Vyftig jaar nadat die dadabeweging doodgeloop het, is daar in Zürich deur die inwoners 'n dada-herdenkingsfees gereël. Kunstenaars wat die geleentheid bygewoon het, het aangedui dat die dadasirkel nou voltooi is: dada het 'n burgerlike instelling ge-

⁸ Die *littérature*-groep is deur André Breton, segsman van dada en later van die surrealistes, gestig en die groep se vergaderings en byeenkomste is sporadies deur Duchamp bygewoon.

⁹ Duchamp het ook in die surrealisme 'n prominente rol vertolk. Hy het onder andere gedien op die redaksie van verskeie surrealistiese tydskrifte en aan surrealistiese projekte deelgeneem (Ades *et al.*, 1999:140).

word en die uitspraak "[T]he aim of dada is the destruction of dada" is gemaak (Tomkins, 1966:69).

Vervolgens word oorgegaan tot die bespreking van konsepsuele kuns.

2.6 KONSEPSUELE KUNS

Konsepsuele kuns is die eerste kunsvorm waar die *konsep* van die kunswerk die modernistiese behepthed met die objektheid (*objecthood*) van die kunswerk – dit wil sê as 'n objek van visuele, of breër gestel, ruimtelike ervaring en plesier – uitgedaag het. In hierdie verhandeling word aangesluit by Osborne (2002:18) wat aanvoer dat "... *conceptualism* is more or less coextensive with 'contemporary art'". Daar word voorts met Osborne (2002 – vgl. die titel van sy boek *Conceptual art*) akkoord gegaan dat *happenings, performance, video, earth art* ensovoorts onder die sambreelterm *konsepsuele kuns* ressorteer. Die rede hiervoor is dat in al hierdie manifestasies die konsep/idee die beklemtoning ontvang en nie die morfologiese aspekte van kuns nie. Laasgenoemde word deur konsepsuele kunstenaars as onbelangrik beskou.

Die wortels van konsepsuele kuns kan volgens Amason *et al.* (1998:215), Osborne (2002:27-28), Lucie-Smith (1995:23), Atkins (1997:74) en Kosuth (1999a:164) na Duchamp teruggevoer word. Vergelyk in hierdie verband Kosuth se opmerking: "All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually" (Kosuth, 1999a:164).¹⁰ Konsepsuele kuns word egter eers sedert die laat-sestigerjare as een van die invloedrykste bewegings van die twintigste eeu beskou (Atkins, 1997:76; Osborne, 2002:11,18; Amason *et al.*, 1998:627).

Die fokus van kuns is deur Duchamp se *readymades* verskuif vanaf die *vorm* en *materiële aspekte* van die kunswerk na die *konsep* en die *inhoud* daarvan, dit wat deur die kunswerk gesê word. Kosuth (1999a:164) stel dat dit beteken dat

¹⁰ Meyer (1972:x) wys daarop dat hierdie stelling van Kosuth nie net sy beskouinge oor kuns na Duchamp opsom nie, maar dat hy hierdeur die geldigheid van alle kuns voor Duchamp bevraagteken. Hierin sluit hy by Duchamp aan in sy afkeer van retinale kuns, kyk 2.7.

die aard van kuns verander het vanaf 'n vraag rakende morfologie (vormleer) na die vraag rakende die funksie van kuns. Hy stel dat die doel of funksie van konsepsuele kuns is om fundamentele vrae rakende die wese van kuns te vra, asook na die kontekste waarin kunsgebeure plaasvind, in plaas daarvan dat so 'n ondersoek onder die vakgebied kunswêreld rersorteer.

In dié verband maak Mathews (2000) die opmerking dat om vrae te vra deesdae deel van die kunswêreld uitmaak. Soos reeds in die bespreking van postmodernisme uitgewys is, vervaag die grense wat kunswêreld, -praktik, -kritiek enso meer van mekaar skei en word dit in sommige gevalle heeltemal uitgewis. Deurdat konsepsuele kunstenaars poog om deur middel van hul kunswerke die aard van wat kuns moontlik kan wees, te ondersoek, vervaag die grense tussen bogenoemde velde.

Hierdie klemverskuiwing weg vanaf die kunswerk as *objek* na die *konsep* wat tot die kunsoobjek aanleiding gegee het en wat uiteindelik vergestalt word, was die begin van konsepsuele kuns. Aangesien die kunsoobjek nie as noodsaaklik vir die uitbeelding van konsepte geag word nie, stel konsepsuele kunstenaars dat die tradisionele fisiese manifestasie van die kunswerk as kunsoobjek onnodig is. Tot en met min of meer die sestigerjare van die twintigste eeu was die aanskouer gewoond daaraan om kuns te sien in terme van konkrete vorme en objekte. Volgens Osborne (2002:18) volg konsepsuele kuns op die neiging in modernisme wat kuns wou reduceer tot die suiwer essensie. Lippard en Chandler (1968:120) praat van die dematerialisering van kuns. Die outeurs stel dat kunswerke gelykgestel kan word aan woorde en sodoende funksioneer kunswerke as tekens wat idees oordra. Kunswerke funksioneer met ander woorde as 'n medium tot 'n bepaalde doel, eerder as dat hulle as kunsoobjekte 'n einddoel op sigself is (kyk ook Lippard, 1973; Millet, 2003). Hiermee word bedoel kuns wat in teenstelling tot die modernistiese klem op mediumgebondenheid, nie langer verbind is tot materiale en vorme wat 'n lang leeftyd hoef te hê nie. Sulke materiale kan bladsye papier, gesprekke oor kuns of filosofiese refleksies oor die kunssisteme wees.

Dit lei daartoe dat konsepsuele kunstenaars dikwels hul werke doelbewus visueel oninteressant uitbeeld sodat die volle aandag op die idee of konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het, gevestig kan word. Daarom hoef idees, konsepte en informasie slegs in herinnering geroep te word deur geskrewe voorstellings (taal), foto's, dokumentasie, klankkassette, diagramme, films of video's (Chilvers, 1990:101; Honour & Fleming, 1999:627; Lucie-Smith, 2001:232).

Osborne (2001:18) wys daarop dat 'n kunswerk volgens modernistiese westerse kunsbeskouings oor die volgende vier eienskappe beskik: materiële objektiwiteit, mediumgebondenheid, visualiteit en outonomie. Dit is hierteen wat konsepsuele kunstenaars op verskillende wyses reageer en sodoende 'n dimensie van die estetiese definisie en funksie van die kunswerk teenstaan. Die kunstenaars doen dit deur die aandag te vestig op die rol wat idees speel in die voortbrenging van betekenis vanuit die visuele ervaring. Die "egtheid" of "sukses" van 'n kunswerk is gevolglik nie afhanklik van empiriese of estetiese voorstellings van enige aard nie (vgl. Tilghman, 1984:82).

Volgens Millet (2003) het konsepsuele kuns ontstaan vanweë 'n behoefte van die kunstenaars om die estetiese diskoers wat tradisioneel verbind is met kunsobjekte en -materiale, uit te skakel. Gedurende die modernisme is die visuele eienskappe en die outonomie van die kunswerk as objek as die belangrikste uiteindelijke elemente van die werk beskou. Hierdie aannames geld nie vir konsepsuele kuns nie. Die stelling word gevolglik gemaak dat konsepsuele kuns poog om kuns verder te voer as wat enige modernistiese beperkinge en definisies sou toelaat. Kunstenaars gebruik konsepte as materiaal vir hulle kuns. Kosuth verduidelik dit so:

I felt I had found a way to make art without formal components being confused for an expressionist composition. The expression was in the idea, not the form – the forms were only a device in the service of the idea (Kosuth, 1991:50).

Heelwat outeurs, soos byvoorbeeld Atkins (1997:74), Biddington's Pedigree en Provenance (2003) en Lucie-Smith (1983:421) bevestig hierdie uitgangspunt van Kosuth. Die *Museum of Modern Art* in New York het byvoorbeeld in 1970 'n kuns-

uitstalling gehou met die titel *Information* (Arnason *et al.*, 1998:628). Soos die titel aandui, is met hierdie uitstalling erken dat die idees die belangrike deel van die uitstalling was en nie die vorm (objektheid) van die kunswerk nie.

In die beklemtoning van die konsep bied konsepsuele kuns meer as enige ander vorm van kontemporêre kuns die geleentheid vir onder meer die artistieke interpretasie van filosofiese idees (Chilvers, 1990:101; Osborne, 2002:11). Die kritiese skryfkuns van konsepsuele kunstenaars vorm in die meeste gevalle 'n integrale deel van hulle kuns. Daarom is dit belangrik om in ag te neem dat die filosofiese geskrifte deur konsepsuele kunstenaars net so deel van die geskiedenis van kuns vorm as hulle werke (vgl. LeWitt, 1967, 1969; asook Kosuth, 1999b:342 se opmerking dat hy sy geskrifte oor kuns as deel van sy rol as kunstenaar beskou). Mathews (2000) maak die opmerking dat konsepsuele kuns die filosofiese mondigwording van die visuele kunste ingelei het.

In hierdie verband word gestel dat konsepsuele kunstenaars op 'n postmodernistiese wyse deelneem aan die diskoers oor kuns. Arnason *et al.* (1998:628) stel byvoorbeeld dat konsepsuele kunstenaars kuns verder voer, verby die objektheid van die kunswerk tot in die terrein van taal, kennis en wetenskaplike data (vgl. ook Millet, 2003). Biddington's *Pedigree en Provenance* (2003) stel dit goed: "Conceptual art is based on the intellect rather than the eye". Die outeurs stel voorts dat kuns beweeg het vanaf 'n metode gebaseer op intuïsie en sintese tot 'n kuns gebaseer op wetenskaplike analise en wetenskapsfilosofie.

Nog 'n aspek wat wys op 'n postmodernistiese ingesteldheid is die mate waarin konsepsuele kunstenaars eklekties te werk gaan deur verskillende kunsvorme, materiale en tegnieke saam te voeg tot 'n eie styl. So kombineer kunstenaars byvoorbeeld algemene gebruiksvorwerpe met woordeboekdefinisies, taaluitings, die omgewing, musiek en die menslike liggaam om die idee of konsep te vergestalt. Daar word gepoog om 'n verband te lê tussen dit wat visueel waarneembaar is en dit wat met die verstand uitgeklaar moet word.

Vanweë hierdie eklektiese benadering is konsepsuele kuns divers en manifesteer dit op verskeie wyses. Enkele manifestasies daarvan is onder andere pro-

seskuns, videokuns, omgewingkuns en *performance art*. Dit is juis hierdie diversiteit van konsepsuele kuns wat Osborne (2002:11) daartoe noop om konsepsuele kuns breedweg in agt verskillende fases of "kategorieë"¹¹ in te deel. Die eerste fase noem Osborne die *prehistoriese fase* wat vanaf ongeveer 1950-1960 dateer en konsepsuele kuns voorafgegaan het. Kunstenaars waaronder Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni en Yves Klein was veral in Europa, die VSA en Japan werksaam.

Die tweede "kategorie" bevat die eerste werklike konsepsuele kunswerke en bestaan hoofsaaklik uit *instruksie-, uitvoerings- en dokumentasiewerke*. Dit is volgens Osborne die eerste manifestasies van kuns wat musiek en dans in die institusionele konteks van die kunsgalery bring. Dit behels ook die eerste uitstallings van die dokumentasie van sodanige kunsgebeure. *Performance art* en die bydraes van fluxuskunstenaars ressorteer hieronder. Hier kan gepraat word van die post-mediumtoestand van die kunste (vgl. Archer, 2002:213 e.v.). Kunstenaars wat bydraes in hierdie verband gelewer het is onder andere Yoko Ono, Robert Morris, George Maciunas en George Brecht.

Die derde "kategorie" noem Osborne *proses-, reeks- en sisteemkuns*. Hy stel dat hierdie konsepsuele kunsvorm verwant is aan minimalisme en ondersoek ideale sisteme of logiese, matematiese en ruimtelik-tydelike verhoudings. Kunstenaars soos Andy Warhol, John Baldessari, Roman Opalkia en Sol LeWitt se werke kan hier genoem word.

Die vierde "kategorie" noem Osborne *konsepsuele woord- en tekenkuns (word and sign)*. Konsepsuele woord- en tekenkuns het betrekking op tekens binne 'n linguale konteks en moet nie verwar word met die werkwoord *teken* (met 'n pen,

¹¹ Die opmerking van Kleiner *et al.* (2001:114) is hier van belang: klassifisering is net 'n manier vir kunskritici om raakplekke in die postmodernistiese omgewing te identifiseer. Dit moet onder geen omstandighede gelees word as klinkklare en vasstaande kategorisering nie. Gevolglik word die woord *kategorie* telkens in aanhalingstekens geplaas. Daar word weer eens gewys op Lyotard (1984:81) en Lucie-Smith (2001:10) wat stel dat postmoderne kunswerke nie gemaak word volgens vooraf bepaalde reëls nie en daarom nie volgens bestaande kategorieë ingedeel en geanaliseer kan word nie. Hierdie kunswerke kan ook nie altyd in kunsmuseums of galerye ten toon gestel word nie.

potlood, houtskool ensovoorts) nie. Konsepsuele woord- en tekenkuns is met ander woorde kuns wat in taal- en taalteorieë sentreer. Hierdie manifestasie word oor die algemeen die meeste met konsepsuele kuns geassosieer. Konsepsuele woord- en tekenkuns kan met geskilderde, gedrukte of geskrewe tekste verband hou. Konsepsuele woord- en tekenkuns is vir hierdie verhandeling van besondere belang, aangesien Kosuth se *One and three chairs* (**Figuur 2**) hieronder ressorteer. Nog kunstenaars wat hierdie kunsvorm beoefen, is onder andere Edward Ruscha, Lawrence Weiner, Ilya Kabakov, John Baldessari en Victor Burgin.

Die volgende drie "kategorieë" wat Osborne onderskei het as gemeenskaplike raakpunt die verwerping van gevestigde opvattinge met betrekking tot die outonomie van die kunswerk. Elk van hierdie drie "kategorieë" bevraagteken die modernistiese opvatting met betrekking tot suiwerheid, maar doen dit op verskillende wyses. Die eerste "kategorie" behels konsepsuele kuns wat sentreer in *toe-eiening (appropriation)*, *intervensie (intervention)* en die *alledaagse*. Dit is konsepsuele kuns wat ander kulturele vorme op so 'n wyse insluit en toe-eien dat dit beskou kan word as verbeeldingryke, alternatiewe kulturele uitvoerings. Dit is dikwels kunsvorme wat buite die konteks van die kunsgalery bestaan. As voorbeelde kan *appropriation*, *simulacra*, *earth en environmental art* genoem word. Kunstenaars soos Eleanor Antin, Dan Graham, Mel Bochner en Robert Smithson se werke kan hier genoem word.

Die tweede van hierdie drie "kategorieë" werp 'n refleksie op *politiek en ideologie* en gee 'n eksplisiete politieke konsepsuele inhoud weer. Die werke van onder andere Lygia Clark, Martha Rosler, Judy Chicago, Joseph Beuys en Mary Kelly kan hieronder ingedeel word.

Die derde "kategorie" noem Osborne *institusionele kritiek*. Dit is konsepsuele kuns wat gewy word aan werke wat die invloed van die mag wat instellings op die voortbrenging en resepsie van kuns oor die algemeen ondersoek, as tema het. Kunstenaars soos Daniel Buren, Marcel Broodthaers en Hans Haacke lewer hier bydraes.

'n Laaste "kategorie" wat Osborne onderskei sluit neo- of postkonsepsuele kuns in wat hoofsaaklik uit installasiekuns bestaan en wat tans die internasionale kunswêreld oorheers. Kunstenaars soos Barbara Kruger, Jenny Holzer, Jeff Wall, Sherrie Levine, Louise Lawler en die latere werke van Kosuth kan hier genoem word.

Osborne (2002:11) wys voorts daarop dat individuele konsepsuele kunstenaars nie net in een bepaalde fase of "kategorie" ingedeel hoef te word nie, maar dat hulle, afhangende van hul *oeuvre*, in meer as een kategorie kan tuishoort. Gevolglik word gestel dat net soos wat postmodernisme vanweë die diversiteit van die filosofiese bydraes en kunsuitings nie onder een sambreel kan ressorteer nie, dieselfde van konsepsuele kuns gesê kan word: die diversiteit van die bydraes maak dit postmodernisties. Een van die belangrikste kenmerke van konsepsuele kuns is juis dat enigiets kuns kan wees. In hierdie opsig word aansluiting gevind by Duchamp se gebruik van *readymades*. Biddington's Pedigree en Provenance (2003) wys daarop dat konsepsuele kuns belangriker is vir die dialoog wat dit ingelei het as vir die kunswerke van enige bepaalde konsepsuele kunstenaar.

Die aandag word ook gevestig op verskeie outeurs soos byvoorbeeld Magee (1998:202), Osborne (2002:225) en Biddington's Pedigree en Provenance (2003) wat daarop wys dat die invloed van die filosofiese bydraes van Ludwig Wittgenstein (1889-1951) en A.J. Ayer (1910-1989) in die denke van sommige konsepsuele kunstenaars nagespeur kan word. Kosuth (1999a) erken in besonder die invloed van genoemde twee filosofe op sy werk. Om dié rede word hierdie aspek later in die hoofstuk onder 2.8 bespreek.

Ten slotte word gewys op 'n opmerking van Hobbs en Duncan (1992:498). Die outeurs voer aan dat konsepsuele kuns se wortels teruggevoer kan word na die filosofiese bydraes van Plato (428-347 v.C.). Plato het in sy *De Republica* wat oorspronklik in 360 v.C. geskryf is, die werklikheid verdeel in 'n hoëre deel, naamlik die *onsigbare wêreld van idees* en 'n laere deel, die *sigbare, aardse werklikheid*. (Plato, 2001:2-13). Dit is in lyn met die dualistiese opvattinge van sy tyd. Vir Plato is die dinge van die wêreld, met ander woorde dit wat ons rondom

ons kan waarneem, vanweë hulle veranderlikheid, nie die eintlike werklikheid nie. Hierdie dinge is slegs 'n afbeelding, afskynsel of nabootsing van die ideale werklikheid. Die funksie van kuns, as deel van die laere deel, is beskou as 'n poging tot nabootsing van die hoëre deel. Guthrie (1972:89) wys daarop dat alleen die idee volgens Plato ten volle voltooid en onafhanklik kan bestaan. Die eintlike werklikheid is vir Plato 'n onsigbare wêreld van idees wat objektief buite ruimte en tyd bestaan en wat die perfekte modelle voorsien vir alles wat ons waarneem en ervaar. Die mens se siel is verwant aan die ewige wêreld van idees, dit wil sê aan die geestelike werklikheid, waarvan hierdie aardse wêreld slegs 'n floue afskaduwing is. Idee is dus die hoëre deel, die werklikheid en die afskynsels van die idee is die laere deel. Jowett (1994) stel in sy inleiding tot sy vertaling van *De Republica* dat:

Plato reveals to us his own thoughts about divine perfection, which is the idea of good – like the sun in the visible world; – about human perfection, which is justice – about education beginning in youth and continuing in later years ...

Die Platoniese beskouing van kuns as 'n *mimetiese* vaardigheid wat poog om vorm of gestalte aan 'n idee te gee, het vir lank 'n besondere groot invloed op tradisionele kunsbeskouinge en estetika gehad (vgl. Wartenberg, 2002:xiii).

Dit wil my voorkom of Hegel (1770-1831) – 'n heelwat latere figuur as Plato – se idealistiese opvattinge oor kuns in navolging van hoofsaaklik Kant (1724-1804) ook in 'n mate 'n raamwerk bied vir die verstaan van die oorsprong van konsepsuele kuns. Hegel verwoord sy beskouinge oor kuns en idealisme soos volg: "Now the nature of the artistic Ideal is to be sought in this reconveyance of external existence into the spiritual realm, so that the external appearance, by being adequate to the spirit, is the revelation thereof" (Hegel, 2001:77). Hy stel voorts dat kunswerke afsonderlik bestudeer en esteties ervaar moet word, asook dat historiese faktore in aanmerking geneem behoort te word in die bestudering van kunswerke. Oor die kunswerk as sodanig stel hy dat die inhoud van die kunswerk die idee is, terwyl die vorm daarvan slegs die konfigurasie van sin-strelende materiale is (Hegel, 2001:81). Hy stel dat idee en inhoud moet tot 'n

eenheid saamgevoeg word. Hegel beskou slegs die geestelike as die ware werklikheid.

Vervolgens word Marcel Duchamp en Joseph Kosuth teen die agtergrond van onderskeidelik dadaïsme en konsepsuele kuns onder die loep geneem.

2.7 MARCEL DUCHAMP (1887-1968)

Henri-Robert Marcel Duchamp is op 28 Julie 1887 in die Normandiese dorpie Blainville-Crevon in Frankryk gebore (Ades *et al.*, 1999:8; Cabanne, 1967:19). Hy was die vierde van sewe kinders en word binne 'n besonder kunssinnige familie groot. Sy twee ouer broers, Gaston (wat die skuilnaam Jacques Villon gebruik het) en Raymond (wat onder die naam Duchamp-Villon geskilder het), het reeds binne kubistiese kringe in Parys bekendheid verwerf toe Marcel Duchamp in 1904 by hulle aangesluit het.

Nadat hy aanvanklik onder die invloed van die impressionisme en fauvisme geskilder het, stal hy tydens die *Armory Show* in New York in 1913 die kubisties-futuristiese werk, *Nude descending a staircase, no. 2* (**Figuur 4**) uit. Amason *et al.* (1998:216) tipeer hierdie kunswerk as "a work destined to become internationally notorious as a popular symbol of the madness of modern art". In aansluiting hierby stel Ades *et al.* (1999:123,165) dat *Nude descending a staircase, no. 2* die middelpunt van die debat oor moderne kuns geword het en dat dit die werk is wat moderne kuns ingelei het.¹² "It served simultaneously to construct movement and to decompose form" (Ades *et al.*, 1999:44). Die werk is beskou as 'n *succès de scandale* (Ades *et al.*, 1999:49; Chilvers, 1990:136).

In lyn met hierdie kontroversiële betiteling begin Duchamp in 1913, drie jaar voor die amptelike "aanvang" van dada en getrou aan 'n *avant-gardistiese* ingesteldheid, om met sy *readymades*, te eksperimenteer. Duchamp sê dat hy die woord *readymade* in 1915 geskep het tydens sy verblyf in New York. Hy laat hom soos volg daaroor uit:

¹² Heelwat ander bronne ken hierdie eer toe aan Picasso se *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (**Figuur 5**) van 1907.

It was an interesting word. ... It was just a distraction. I didn't have any special reason to do it, or any intention of showing it ... The word "ready-made" thrust itself on me ... It seemed perfect for these things that weren't works of art, that weren't sketches, and to which no art terms applied (Cabanne, 1971:47, 48).

Duchamp wys daarop dat heelwat van die oorspronklike *readymades* wat hy geskep het verlore geraak het, sodat slegs nog foto's daarvan beskikbaar is.¹³ Soos wat dit verlore geraak het, het hy dit gewoon met replikas vervang. Die feit dat van sy *readymades* weggeraak het was kennelik nie vir Duchamp 'n probleem nie (Cabanne, 1971:47; Buskirk, 1994:119; Ades *et al.*, 1999:180). So ver as wat dit moontlik is om 'n teoretiese basis uit die onsamehangendheid van dadaïsme af te lei, lyk dit asof die konsep van die *readymade* afgelei kan word van Duchamp se oortuiging dat die lewe 'n betekenislose absurditeit is en van sy verwerping van al die tradisionele westerse waardes. Hier kan verwys word na Hobbs en Duncan (1992:399) se opmerking dat modernistiese kunstenaars se eksperimentering dui op hulle pogings om deur middel van kuns hul perspektief op die werklikheid weer te gee. Met tradisionele westerse waardes bedoel Duchamp onder andere godsdienstige, filosofiese en morele kwessies (kyk Cabanne, 1971:43). Hieruit kan die afleiding gemaak word dat Duchamp reeds in die vroeg-twintigste eeu modernistiese metanarratiewe verwerp het, 'n belangrike skakel met die latere postmodernistiese verwerping daarvan.

In 'n onderhoud met Cabanne (1971:55) sê Duchamp dat hy die eerste keer van dada gehoor het in Tzara se boek *The first celestial adventure of mr. Fire Extinguisher* teen die einde van 1916 of aan die begin van 1917: "It interested us but I didn't know what dada was, or even that the word existed". Hy erken egter later aan Cabanne (1971:75) dat hy tekens gemaak het wat die vier letters DADA bevat het en dat hy dit vir 'n dollar stuk wou verkoop. Hy was ook, ten spyte van sy bewering dat hy nie geweet het wat dada was nie, op die redaksie van ver-

¹³ Die feit dat net foto's van sommige *readymades* al "dokumentasie" of bewys van die bestaan daarvan was, kan as 'n belangrike skakel met konsepsuele kuns beskou word waar idees en konsepte slegs in herinnering geroep hoef te word deur byvoorbeeld foto's, dokumentasie ensovoorts (Chilvers, 1990:101; Honour & Fleming, 1999:627; Lucie-Smith, 2001:232).

skeie dadapublikasies. Hy het nie aan die dada-uitstalling van 1920 deelgeneem nie, aangesien hy niks gehad om uit te stal nie. Hy het egter die geleentheid benut om 'n obsene telegram te stuur. Sy telegram *Peau de balle* (wat 'n ou Franse uitdrukking is wat "niks" beteken nie) het hy soos volg gespel: *Pode bal*¹⁴ (Cabanne, 1971:65). Duchamp erken in hierdie onderhoud dat hy tot dada aangetrokke was vanweë die toevalselement wat 'n groot rol in dada gespeel het, asook die aggressiewe en revolusionêre gees van die beweging (Cabanne, 1971:46, 56, 62). Hy sê: "Pure chance interested me as a way of going against logical reality ..." (Cabanne, 1971:46, 47).

Saam met sy twee vriende Arensberg en Roché het hy tydens sy verblyf in New York twee klein tydskriffies uitgegee, naamlik twee uitgawes van *The blind man* en *Rongwrong*. Van hierdie tydskrifte sê Duchamp aan Cabanne (1971:56) dat, alhoewel dit nie amptelike dadatydskrifte was nie, hulle dadaïsties georiënteerd was.

Ades *et al.* (1999:132,146,164,166) wys daarop dat Duchamp tussen die volgende tipes *readymades* onderskei het: (i) *(unassisted) readymades*, (ii) *assisted (rectified) readymades*, (iii) *semi-readymades* en (iv) *mock-readymades*. *Readymades (of unassisted readymades)* is massageproduseerde, algemene gebruiksvoorwerpe wat Duchamp herkontekstualiseer en as kunswerke uitgestal het (in sommige gevalle met 'n inskripsie daarop), byvoorbeeld *Fountain* (**Figuur 1**). *Assisted of rectified readymades* is kunswerke wat deur ander kunstenaars geskep is en waarop Duchamp enkele byvoegings of veranderings aangebring het om die voorkoms en die betekenis daarvan te verander, byvoorbeeld *L.H.O.O.Q.* (1919) (**Figuur 6**). *Semi-readymades* is werke waar hy opdrag aan vakmanne gegee het om bepaalde objekte te maak, byvoorbeeld *Why not sneeze Rose Sélavy?* (1921) (**Figuur 7**). *Mock-readymades* is werke wat hy inderdaad self geskep het met 'n humoristiese inhoud en woordspeling, byvoorbeeld sy *Tzanck Cheque* (1919) (**Figuur 8**). Duchamp het, toe hy nie in staat was om die rekening van sy tandarts Daniel Tzanck te betaal nie, 'n "vals" tjek "uitgemaak" wat hy as

¹⁴ Wanneer *Pode bal* in Engels vertaal word, lui dit "balls to you" (Cabanne, 1971:65).

'n oorspronklike dokument gestempel het (wat dit natuurlik ook was). Die tjek is uitgemaak aan *The Teeth's Loan and Trust Company, Consolidated*, geleë in Wallstraat 2, New York (Ades *et al.*, 1999:166).

Duchamp koppel sy *readymades* aan die idee van toeval binne die dadaïstiese konteks, van "letting things go by themselves" (Ades *et al.*, 1999:146). Hy verduidelik sy keuse van *readymades* soos volg:

You have to approach something with an indifference, as if you had no aesthetic emotion. The choice of readymades is always based on visual indifference and, at the same time, on the total absence of good or bad taste (Cabanne, 1971:48).

Die doel hiervan was om – soos hy dit stel – sy antikuns te beklemtoon. In 'n onderhoud in 1959 stel Duchamp dat kuns en nie-kuns verskillende kante van dieselfde munt is (Ades *et al.*, 1999:133). Duchamp (1996b:818) wys voorts daarop dat daar nie iets soos goeie of swak kuns of kuns sonder enige betekenis bestaan nie. Kuns bly kuns, ongeag enige beskrywing wat daarvan gegee word. Dit is hierdie tipe uitsprake van Duchamp wat daartoe aanleiding gegee het dat Hopkins (1997:157-163) Duchamp as postmodernisties tipeer. Met hierdie tipeering word nie ongekwalfiseerd saamgestem nie. Sodanige uitsprake dui nou met terugskouing wel in die rigting van postmodernisme. Die konteks waarbinne die uitsprake gemaak word, kan egter nie uit die oog verloor word nie, soos wat later in hierdie verhandeling beredeneer word.

Duchamp se uitdagendste *readymade* het binne die konteks van die Eerste Wêreldoorlog verskyn en hy het dit *Fountain* (1917) genoem. Die werk bestaan uit 'n urinaal wat hy onderstebo plaas en vir 'n uitstalling van die *Independents Exhibition* onder die skuilnaam R. Mutt ingeskryf het. Die werk word vir uitstalling afgekeur ten spyte van die versekering van die komitee dat die enigste vereiste vir uitstalling was dat die kunstenaar die fooi van ses Amerikaanse dollar moes betaal (Buskirk, 1994:113; Molesworth, 1998:51). Die tweede uitgawe van die tydskrif *The Blind Man* het *Fountain* verdedig. Dit het 'n foto van die werk bevat, met die opskrif: *Fountain by R. Mutt; the exhibit refused by the Independents*. In die hoofartikel het Duchamp die volgende geskryf: "They say any artist paying six

dollars may exhibit. Mr Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and was never exhibited" (Duchamp, 1996a:817).

Ten spyte van die sogenaamde "vryheid" wat kunstenaars gehad het om enigiets uit te stal, was daar tog 'n sensuurtoepassing. 'n Werk wat nie gekonformeer het aan die organiseerders se kunsbeskouinge nie, selfs al was geen reëls vir inskrywing neergelê nie, is aan sensuur onderwerp. Bellows, 'n lid van die uitstalingskomitee, het byvoorbeeld daarop gewys dat as *Fountain* uitgestal sou word, enigiets soos die mis van 'n dier wat aan 'n doek vasgeplak is,¹⁵ ook uitgestal sou kon word (Ades *et al.*, 1999:128).

Interessant genoeg wys Duchamp daarop dat hy teleurgesteld sou gewees het indien *Fountain* wel vir die uitstalling aanvaar sou word: "As it was, I was enchanted. Because fundamentally, I didn't have the traditional attitude of the painter who presents his painting, hoping it will be accepted and then praised by the critics" (Cabanne, 1971:55). Hy erken aan Cabanne (1971:62) dat dadaïstiese kunstenaars 'n rewolusionêre element verteenwoordig het. Met dié werk het Duchamp die tradisionele akademiese kunsinstansies uitgedaag om die werk as kuns te bestempel. Die erkenning van *Fountain* as antikuns en die daaropvolgende opneming van *Fountain* en ander *readymades* in museums het antikuns as 'n erkende genre binne die kunste bevestig. Die *Fountain*-episode het van Duchamp 'n sleutelfiguur binne die dadabeweging gemaak (Ades *et al.*, 1999:131).

Duchamp distansieer hom deur middel van sy *readymades* van wat hy "retinale kuns" noem. Volgens Ades *et al.* is daar 'n verband tussen Duchamp se verwerping van die retinale aspekte van kuns en sy belangstelling in die erotiek. Duchamp word aangehaal waar hy sê "We have created (art) in thinking about ourselves, about our own satisfaction. We created it for our sole and unique use; it's a little like masturbation" (Ades *et al.*, 1999:71). Om hierdie persepsie te ver-

¹⁵ Dit is ironies dat Bellows se woorde waar geword het. Chris Ofili, 'n Britse kunstenaar van Nigeriese oorsprong, gebruik olifantmis op al sy doeke. Ofili het in 1998 die gesogte Turnerprys vir sy kuns verower (Broad, 1998).

soen met sy verwerping van die retinale was een van die motiewe vir die *Large glass* (Ades *et al*, 1999:71) (**Figuur 9**). In sy onderhoud met Cabanne stel Duchamp dat daar sedert Courbet algemeen geglo is dat die skilderkuns slegs ter wille van die retina geskep word. Voor Courbet het kuns ander funksies gehad. Kuns kon toe – soos aangedui - byvoorbeeld godsdienstige, filosofiese of morele funksies gehad het. Duchamp (kyk Cabanne, 1971:43) spreek sy misnoë met tradisionele kunsopvattinge uit wanneer hy daarop wys dat sy antiretinale standpunt geen invloed op tradisionele kunsopvattinge uitgeoefen het nie. Kuns-kritici het hulle nie aan hom gesteur nie.

Cabanne (1971:43) wys daarop dat die woord "retinaal" vir Duchamp dieselfde betekenis het as wat die woord "skilderkunstig" vir baie mense het. In lyn met die modernistiese verwerping van 'n empiries-naturalistiese benadering in die kunste laat hy hom in 1945 – met verwysing na *Nude descending a staircase* – soos volg uit: " ...it was breaking the chains of naturalism forever" (Cabanne, 1971:30). Hy verduidelik in sy onderhoud met Cabanne (1971:17) dat hy opgehou het met skilder omdat die organiseerders van die *Independents Exhibition* hom in 1912 versoek het om nog voor die opening van die uitstalling sy *Nude descending a staircase* te onttrek. Die organiseerders van die uitstalling was juis kunstenaars wat gekant was teen tradisionele museums en kunsgalerye. Hierdie inmenging en interne politiek van die uitstillingskomitee was vir hom 'n bron van frustrasie. Gevolglik het hy as bibliotekaris in die Sainte-Geneviève-biblioteek in Parys gaan werk uit reaksie teen die optrede van kunstenaars wat hy geglo het hulle nie aan vooroordele skuldig sal maak nie.

Wat die rol van die kunstenaar betref het Duchamp (1996a:817) reeds in 1917 in sy verdediging van die *Fountain* tradisionele opvattinge en definisies van 'n kunstenaar geïmplementeër. In sy verdediging het hy daarop gewys dat 'n kunstenaar nie 'n kunswerk self hoef te skep nie, maar dat 'n kunstenaar bloot enige objek kan aanwys as kuns. Deur die aanwysing van 'n objek as kuns skep 'n kunstenaar 'n nuwe gedagte-inhoud vir die bepaalde objek. Hy wys verder daarop dat hy nie in die kreatiewe funksie van die kunstenaar glo nie (Cabanne,

1971:16). Per geleentheid gee hy te kenne dat 'n *readymade* 'n "work of art without an artist to make it" is (Ades *et al.*, 1999:146).

Duchamp (1996b:818) wys ook daarop dat die kunstenaar en die aanskouer die twee pole in die kunsskeppingsproses is. Hy stel dat kunstenaars eers ambagslui genoem is. Hy verkies hierdie term eerder as die term "kunstenaars". Die woord "kunstenaar" is volgens hom geskep toe die skilder as individu bekend geraak het (Cabanne, 1971:16).

'n Verdere belangrike punt wat Duchamp (1996b:819) in verband met die kunstenaar maak, het betrekking op kunsskepping. Hy stel dat die kunstenaar vanaf sy intensie tot by die uiteindelijke realisering van die kunswerk deur 'n ketting van algeheel subjektiewe reaksies soos moeite, pyn, bevrediging, besluite ensovoorts worstel. Duchamp stel dat die uiteindelijke kunswerk – wat hy as die produk van hierdie worstelstryd beskou – en die intensie van die kunstenaar uiteindelik verskil. Hy wys egter daarop dat die kunstenaar nie van hierdie verskil bewus is nie. In die lig hiervan voer hy aan dat dit daarom noodsaaklik is dat die aanskouer deur sy interpretasie van die werk as 'n deelnemer aan die skeppingsproses beskou moet word: "[t]he creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act" (Duchamp, 1996b:819; kyk ook Cabanne, 1971:69-70).

Duchamp wys verder op die belangrike rol wat die aanskouer daarin speel om erkenning aan die kunstenaar te gee:

In the last analysis, the artist may shout from all the rooftops that he is a genius; he will have to wait for the verdict of the spectator in order that his declarations take a social value and that, finally, posterity includes him in the primers of Art History (Duchamp, 1996b:818).

In teenstelling tot Kosuth¹⁶ stel Duchamp (1996b:818) dat dit die aanskouer is wat uiteindelik oor die waarde en betekenis van die kunswerk besluit, ten spyte van die rasonale verduidelikings van die kunstenaar. Hy regverdig sy standpunt

¹⁶ Kosuth se standpunt word later in die hoofstuk onder 2.8 uiteengesit.

deur daarop te wys dat lank nadat die kunswerk geskep is, aanskouers van latere geslagte die finale sê oor die waarde van 'n kunswerk het. Sodoende kan aanskouers kunstenaars wat in die vergetelheid beland het, weer laat herleef. Aan die een kant stel Duchamp in sy onderhoud met Cabanne (1971:70) dat hy die aanskouer as van net soveel belang as die kunstenaar ag. Hy sê ook dat "... the artist exists only if he is known" (Cabanne, 1971:70). Tog stel hy in dieselfde onderhoud dat "the contemporary spectator is worthless, in my opinion" (Cabanne, 1971:76). Duchamp wys daarop dat die kunstenaar nie in die eerste plek vir die aanskouer kuns skep nie, maar vir die kunstenaar self (Ades *et al.*, 1999:71; Cabanne, 1971:16).¹⁷

Wat kuns oor die algemeen betref, is hy daarvan oortuig dat sowel die skilder- as beeldhoukuns dood is. Hy wys daarop dat "a picture dies after a few years like the man¹⁸ who painted it. Afterwards it's called history of art" (Cabanne, 1971:67).

Duchamp het feitlik sy hele lewe deur tussen Parys en New York gependel. Hy het New York die eerste keer in 1915 besoek en gedurende sowel die Eerste as Tweede Wêreldoorlog in Amerika gewoon (Cabanne, 1971:83).¹⁹ Dit is juis in New York dat hy later (saam met Picabia) as leier van die New Yorkse dada-beweging internasionaal bekendheid verwerf het.

¹⁷ Duchamp se uitsprake en beskouinge oor die kunstenaar en aanskouer word in Hoofstuk Vier geïnterpreteer.

¹⁸ Die feit dat hy slegs in die manlike vorm na die kunstenaar verwys, wys op sy modernistiese ingesteldheid, dat hy kind van sy tyd is.

¹⁹ Jones (2002:164) sê dat Duchamp die "onmanlike" uitweg gekies het deur na New York te vertrek om verdere militêre diensplig en die Oorlog vry te spring. Ades *et al.* (1999:84) beweer dat hy om gesondheidsredes na New York gegaan het. Hierdie aanname is foutief. Duchamp self erken in 'n onderhoud met Cabanne (1971:59, 85) dat hy na New York vertrek het "[F]or lack of patriotism, if you wish" en "I don't have what is called a strong patriotic sense". Hy moes wel as 'n "art worker" (Cabanne, 1971:20) vir een jaar diensplig verrig, maar is daarna vrygestel van enige verdere militêre diensplig. Duchamp het vanaf 1915 tot 1918 in New York gebly. Daarna het hy na Buenos Aires in die neutrale Argentinië vertrek en vir nege maande daar gebly. Gedurende hierdie tyd het hy van die dood van sy broer Duchamp-Villon en sy vriend Appollinaire verneem (Cabanne, 1971:61).

In lyn met die dadaïstiese eksperimentering met identiteit skep hy in 1920 sy alterego, 'n vrou met die naam Rose Sélavy (**Figuur 10**), uitgespreek *Eros c'est la vie*. Hierdie woordspeling kan 'n mens interpreteer as/vertaal met "eros (erotiese liefde) is die lewe". Hy verander later die spelling van Rose na Rrose (met 'n dubbele "r") toe hy 'n skildery van Picabia, *L'Oeil cacodylate* (1921), onderteken het. Duchamp onderteken ook kunswerke onder sy alterego se naam, soos byvoorbeeld *Fresh widow* (**Figuur 11**) en *Why not sneeze, Rrose Sélavy?* (**Figuur 7**). In sy gesprek met Cabanne (1971:64) sê Duchamp dat hy sy identiteit wou verander en dat sy eerste gedagte was om vir hom 'n Joodse naam te kry. Hy was oorspronklik van Rooms-Katolieke oorsprong en wou 'n "geloofsverandering" ondergaan. Die rede waarom hy dit nie gedoen het nie, was dat hy nie 'n Joodse naam kon kry waarvan hy gehou het nie. Dit is toe wat hy op die ingewing van die oomblik besluit het om 'n identiteits- en gepaardgaande "geslagsverandering" te ondergaan. Duchamp se identiteitsverandering word deur Jones in haar *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp* (1994) onder die loep geneem.²⁰

Duchamp het Rrose beskryf as 'n *femme savante* – 'n intellektuele vrou en 'n kundige op haar gebied. Die foto's wat Man Ray van Duchamp – geklee soos 'n vrou – geneem het, was deel van 'n kort dada-veldtog in New York in 1921. In *Belle haleine, eau de voilette* (*Beautiful breath, veil water*) (**Figuur 12**) is 'n ovaalfoto bygevoeg op 'n gewysigde parfuumetiket en geplak op 'n glasbottel. Die collage is gefotografeer vir die omslag van die *New York Dada*, en die titel is herhaaldelik onderstebo gedruk.

As haar manlike alterego het Duchamp hom in 1924 weer eens deur Man Ray laat afneem vir die voorblad van die *Monte Carlo Bond* (**Figuur 13**) as 'n *homme savant/savon* (seepman) (Ades *et al.*, 1999:139). Hieruit blyk Duchamp se spel met woorde weer duidelik: hy skep 'n *femme savante* ('n intellektuele vrou) en

²⁰ Daar word nie ongekwalifiseerd met Jones saamgestem nie, daarvoor is Duchamp se "geslagsverandering" te konteksgebonde. Hierdie aspek – naamlik om Duchamp as postmodernisties te beskou op grond van sy "geslagsverandering" – het nie direk betrekking op die bespreking van *Fountain* nie en word daarom net sydelings aangespreek.

teenoor haar 'n *homme savant/savon* ('n seepman). Op laasgenoemde foto is hy vol skeerseep met sy hare wat twee horings vorm soos Michelangelo se Mosesbeeld (c1513-1515) (**Figuur 14**). Die *homme savant/savon* op die *Monte Carlo Bond* is deur sowel Duchamp as Rose onderteken. Ades *et al.* (1999:134) wys daarop dat verskeie woordspelings wat in die *Littérature* van Oktober 1922 gepubliseer is, aan Rose Sélavy toegedig is.

Een van Duchamp se grootste projekte was *The bride stripped bare by her bachelors, even* (ook bekend as *The large glass*) van 1915-1923 (**Figuur 9**). Hy het notas en aanwysings gepubliseer wat saam met die kunswerk bestudeer moet word en het dit *The green box* genoem. Sy motivering vir die notas was dat hy juis wou wegbekom van die retinale aspekte van kuns en dat die kunswerk op meer vlakke as bloot die sintuiglike ervaar moes word (Ades *et al.*, 1999:88). Met verwysing na *The large glass* stel hy: ... [it] wasn't a painting; there was lots of lead, a lot of other things. It was far from the traditional idea of the painter, with his brush, his palette, his turpentine" (Cabanne, 1971:67).

In die laat-dertiger- en vroeg-veertigerjare het hy miniatuurreplikas van sy werke (waaronder ook van *Fountain*) laat maak om in 'n draagbare kabinettype tas te pas, die *Boîte-en-valise* (Ades *et al.*, 1999:179-180). Kort hierna, in 1922, het Duchamp sy uitrede uit alle kunsaktiwiteite aangekondig en het hy sy lewe aan skaak begin toewy.²¹ In 1963 het die uitstalling *Marcel Duchamp: a retrospective exhibition* plaasgevind (Atkins, 1997:17).

Duchamp het op 1 Oktober 1968 gesterf. Na sy dood is ontdek dat hy in die geheim²² vir 20 jaar lank aan sy laaste hoofwerk *Etant donnés: 1. La chute d'eau 2.*

²¹ Duchamp was klaarblyklik heel gelukkig met die reputasie dat hy kuns vir skaak gelos het (vgl. Ades *et al.*, 1999:140). Hy verteenwoordig Frankryk by die Tweede Franse Skaakkampioenskappe te Strasbourg waar hy tiende eindig, en word in 1930 lid van die Franse span tydens die Derde Skaakolimpiade. In 1932 publiseer hy saam met Vitaly Halberstadt 'n boek oor die eindskuiwe in skaak, getiteld *L'Opposition et les cases conjuguées sont reconciliées*. In dieselfde jaar wen hy die Paryse skaakkompetisie en in 1933 speel hy in sy laaste belangrike skaakkampioenskap.

²² Die feit dat Duchamp voorgegee het dat hy alle kunsaktiwiteite laat vaar het ten gunste van skaak word in Hoofstuk Vier bespreek.

Le gaz d'éclairage (Figure 15 en 16) gewerk het (Ades *et al.*, 1999:214). Hierdie werk het 'n besondere invloed op installasiekuns in die postmodernistiese era gehad en is tans in die *Philadelphia Museum of Art* te sien.

Opsommerderwys word die volgende met betrekking tot Duchamp gestel:

As die eerste kunstenaar wat *readymades* as kunswerke gebruik het, kan hy beskou word as een van die mees innoverende en *avant-gardistiese* kunstenaars van die twintigste eeu. Deur sy beklemtoning van die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het, lei hy konsepsuele kuns in. Waar konsepsuele kunstenaars egter min of geen belang aan die kunswerk as objek heg nie, is dit tog vir Duchamp noodsaaklik. Hy gebruik die kunswerk nie net as 'n *vehicle* vir die konsep nie, maar het doelbewus die urinaal gebruik om 'n skokreaksie by aankouers uit te lok.

Deur sy verwerping van retinale kuns en gevolglike gebruik van *readymades* problematiseer hy vele tradisionele opvattinge met betrekking tot die kunstenaar, kunswerk en kuns as sodanig. In die proses het hy 'n groot impak op die kunste gehad. Tereg merk Arnason *et al.* (1998:302) op dat "[N]ot even Duchamp could envisage the impact his *readymades* were to have on definitions and traditions".

2.8 JOSEPH KOSUTH (geb. 1945)

Joseph Kosuth is 'n afstammeling van die Hongaarse aristokrasie (Macadam, 1995:125). Hy is in 1945 in Toledo, Ohio in die VSA gebore en word deur Stiles (1996:808), Chilvers (1990:248), Newman en Bird (1995:5) en Lucie-Smith (1983:429) beskou as die pioniersfiguur, teoretikus en een van die belangrikste filosowe binne die konsepsuele beweging.

Reeds op die ouderdom van tien jaar het hy as besonder talentvolle kind met skilderklasse by die *Toledo Museum School of Art* begin by 'n Belgiese landskap-schilder (Macadam, 1995:125). Hy studeer ook aan die *Cleveland Art Institute* en die *School of Visual Arts* in New York vanaf 1955-1967. Kosuth bestudeer Filosofie en Antropologie aan die *New School for Social Research* in New York vanaf 1971-1972. Hy was onder andere die Amerikaanse redakteur van die *Art and*

Language-uitgewers in Coventry, Engeland en beklee dieselfde posisie in New York sedert 1969. Kosuth was mederedakteur van *The Fox* in New York vanaf 1975 (Lynton, 1980:362). *The Fox* is 'n publikasie wat deur kunstenaars uitgegee is om 'n tipe gemeenskapspraktyk te vestig vir die herwaardering van ideologie (Kosuth *et. al.*, 1975:1). Hy hou sy eerste eenmanuitstalling van konsepsuele kuns by die *Museum of Normal Arts* in New York in 1967. Verdere uitstallings het sedert 1969 gevolg.

Soos Duchamp sien Kosuth af van die skilderkuns om in 1965 op twintigjarige ouderdom konsepsuele kuns te begin beoefen. Hy beskryf hierdie ervaring soos volg:

There was this crashing realization: for all the reasons I loved painting I couldn't do it anymore. Painting no longer seemed authentic; it is engaged in the present. Just the fact that I called myself an artist, and not a painter or a sculptor, was an enormous problem (Ramljak, 1995:19).

Die krisis lei daartoe dat Kosuth verklaar dat hy in kuns glo maar nie langer in die skilderkuns nie (Ramljak, 1995:19). Sodoende toon hy sy afkeer van die tradisionele kunskategorieë, naamlik skilder- en beeldhoukuns. Hy beweeg weg van hierdie konvensionele manier om kunswerke (as objekte) te skep en begin om kuns te sien in terme van taalvoorstellings, soos byvoorbeeld *One and three chairs* (**Figuur 2**). Hy bied sy konsepsuele kuns aan as 'n linguistiese analise van die konsep van kuns (vgl. Chilvers, 1990:248; Lucie-Smith, 1983:503). Kosuth beweeg in 1966 verder weg van die kunswerk as objek deurdat hy vergrote kopieë van woordeboekdefinisies aanbied as kunswerke, byvoorbeeld sy *First Investigations* met die subtitel *Art as idea as idea*. Hierdie kunswerke bestaan uit woordeboekverklarings van kunsverwante woorde soos onder andere *Art, Image, Meaning, Painting* (**Figure 17, 18, 19, 20**). In die proses gebruik hy woorde wat ander geskryf het. Hy stel in sy onderhoud met Macadam dat hy – alhoewel hy nie die woordeboekdefinisies geskryf het nie – wel 'n bepaalde betekenis binne die kunskonteks daaraan heg. Gevolglik neem hy outeurskap oor (Macadam, 1995:127). Die vergrote reproduksies van die woordeboekdefinisies is duidelik gekodeerde verwysings na die maniere hoe kunswerke betekenis voortbring.

In 'n poging om nog verder weg te kom van die klem wat gedurende die modernisme op die kunswerk as objek geplaas is, sluit Kosuth by hierdie kunswerke dokumentasie in waarin hy toestemming verleen dat die werke na gelang van uitstalbehoefte oor gemaak kan word. Spector stel dit soos volg:

...[!]Intellectual provocation replaced perception as words replaced images and objects. This shift was signaled in Kosuth's *First investigations* (sub-titled *Art as idea as idea*) ... Accompanying these photographic images are certificates of documentation and ownership (not for display) indicating that the works can be made and remade for exhibition purposes (Spector, 2003).

In ander werke van Kosuth – waaronder *The seventh investigation* (1970) (**Figuur 21**) – maak hy van die tipografie van die reklame-industrie gebruik. Verdere woordgebaseerde werke van Kosuth is onder andere *Clear square glass leaning* (1965-1967) (**Figuur 22**), *Neon electrical light English glass letters* (1966) (**Figuur 23**), en *Text/context* (**Figuur 24**). Kosuth beoefen ook neo-konsepsuele kuns²³ wat bestaan uit interieure en eksterieure installasies, waaronder *Information room* (1970) (**Figuur 25**), *The eighth investigation, proposition no. 3* (1971) (**Figuur 26**) en *Zero and not* (1989) (**Figuur 27**).

Die afgelope aantal jare werk Kosuth hoofsaaklik aan openbare werke. 'n Voorbeeld hiervan is 'n muur van 136 voet waarop aanhalings van die Japannese skrywer Michiko Ishimure en van James Joyce parallel aangebring is. Die muur is geplaas rondom die ingang na 'n ondergrondse garage in Tachikawa, Japan (Macadam, 1995:127). Hy lewer bydraes vir onder andere die Hirshhorn Museum, die 1992 Documenta, asook vir die Hongaarse Paviljoen by die 1993 Biënnale in Venesië waarvoor hy 'n prys ontvang.

Sy teksgebaseerde installasies skep 'n tipe gebeurteniskonteks wat van die aanskouer vereis om aktief sy/haar plek in die omringende kring van kennis te inter-

²³ Hierdie is slegs enkele voorbeelde van Kosuth se neo-konsepsuele kuns. Volgens Osborne (2002:46, 47) omvat neo-konsepsuele kuns 'n herhaling van die konsepsuele strategieë van die 1960's onder totaal verskillende politieke en artistieke omstandighede van die laaste twee dekades. Dit neem 'n verskeidenheid vorme aan, afhangende van die institusionele en geo-politieke plek of land waar dit voorkom. So is die New Yorkse neo-konsepsuele kuns volgens hom meer akademies en kunshistories van aard en in Rusland en Sjina meer staats-sosialisties van aard.

preteer. Veral in sy eksterieure installasies poog Kosuth om kuns voort te bring wat aktiewe deelname op 'n intellektuele vlak van die aanskouer vereis. Hy sê aan Macadam (1995:127) "Work like mine demands completion by the viewers". Kosuth wys in genoemde onderhoud daarop dat hy, in dieselfde mate as wat hy verantwoordelikheid en 'n kritiese ingesteldheid van die toeskouer verwag, dit ook van die kunstenaar vereis. Tydens sy onderhoud met Ramljak merk hy op: "I never produced works that sat around the studio. I was dealing with information" (Ramljak, 1995:18).

In 1994 werk Kosuth saam met die Poolse konsepsuele kunstenaar Kabakov aan *Corridor of two banalities* (**Figuur 28**). Osborne (2002:47) beskou hierdie werk as sosiale kritiek op die stand van taalgebaseerde westerse konsepsuele kuns. Hy beskou dit ook as 'n verheerliking van die gemeenskapslewe van die Sowjet. Vir Kosuth (1999b:334) is kuns altyd konteksgebonde, en daarom kan kuns nooit die sosio-politieke konteks ontvlug nie.

In Februarie 1969 publiseer *Arts Magazine* 'n artikel deur Arthur R. Rose. Die artikel bevat 'n onderhoud met vier konsepsuele kunstenaars, te wete Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler en Lawrence Weiner. Die interessante is dat Arthur R. Rose 'n pseudoniem vir Kosuth self was. Archer (2002:76) wys daarop dat die naam Arthur R. Rose beskou kan word as 'n huldeblyk aan Duchamp se vroulike alterego Rrose Sélavy.

In 1970 neem Kosuth saam met dieselfde drie kunstenaars (Robert Barry, Douglas Huebler en Lawrence Weiner) deel aan 'n kunsuitstalling onder kuratorkap van Seth Siegelaub, getiteld *Art without space*.²⁴ Kosuth se werke het bestaan uit konsepsuele woord- en tekenkuns (Osborne, 2002:29). Die uitstalling is gemotiveer deur Siegelaub se postmodernistiese benadering ten opsigte van die omkering van die rolle van die katalogus en die kunswerke wat uitgestal word. Siegelaub stel dat, wanneer informasie oor die uitstalling – dus die katalogus – die primêre doel van die uitstalling is en nie die kunswerke as sodanig

²⁴ Tydens die uitstalling het elk van die kunstenaars op sy eie manier gereageer teen die visuele aspek van die konvensionele kunsobjek.

nie, die katalogus as 't ware die "uitstalling" word en die kunswerke wat vertoon word die "hulpmiddel" tot die katalogus, in plaas van anders om. Die hele konsep van die katalogus as die hulpmiddel tot die kunswerke wat uitgestal word, word met ander woorde omgekeer (kyk Osborne, 2002:29). Hierdie omkering is binne die konsepsuele kunskonteks, veral met betrekking tot installasiekuns en *performance art*, belangrik. Wanneer die kunswerk "verdwyn", is dit slegs die katalogus as dokumentasie wat van die kunswerk oorbly.

In 1990 word Kosuth genader om in die Brooklyn Museum uit te stal as deel van 'n projek. Die titel van die uitstalling is *Play of the unmentionable* en die oorhoofse tema van die uitstalling was sensuur oor kuns. Eerder as om die uitstalling met sy eie werke te vul, het Kosuth werke van ander kunstenaars wat vroeër gesensor of verban is, uitgestal om sy solidariteit met hierdie kunstenaars te toon. Die uitstalling het bestaan uit meer as 100 werke van ander kunstenaars. Hy het die volgende vertaalde aanhaling van Adolf Hitler gebruik om sy punt te staaf: "The artist does not create for the artist: He creates for the people and we will see to it that henceforth the people will be called in to judge it as art" (Freedberg, 2003). Kosuth het homself beskryf as die kurator (*curator*) – en nie die skepper (*creator*) nie – van die uitstalling.

Deur hierdie uitstalling kritiseer hy (net soos Duchamp) nie net die beleid van tradisionele kunsinstellings nie, maar ook indirek die tipe kuns wat algemeen aangekoop en in sodanige instellings uitgestal word. Kosuth maak die volgende verrassende bewering: "Actual works of art are little more than historical curiosities" (Chilvers, 1990:248). Hy wys daarop dat kunsmuseums nie daarin belanggestel het om konsepsuele kuns te versamel en aan te koop nie. Kosuth se uitbreiding van die rol van die kunstenaar tot kurator, asook sy gebruik van 'n aanhaling van Hitler binne die kunskonteks (en Duchamp se opmerking dat die kunstenaar nie vir die aanskouer kuns skep nie – vgl. Ades *et al.*, 1999:77; Cabanne, 1971:16) word verder in Hoofstukke Vier en Vyf bespreek.

Wat Kosuth se geskifte betref, is heelwat daarvan daarop gemik om die waninterpretasies, asook die onbegrip wat daar ten opsigte van konsepsuele kuns

heers, uit die weg te ruim. In 1991 verskyn 'n versamelwerk *Art after philosophy and after* waarin hy sy opvattinge oor konsepsuele kuns en taal samevattend uiteensit. Hy lewer in 1995 tydens 'n konferensie van die *College Art Association* 'n lesing oor die tema *The historian as artist* waarin hy sy eie werk verdedig en verduidelik. Hy stel onomwonde, "Now more than ever artists must be engaged in a struggle for the meaning of their work" (*Artnews*, 1995:124). Hierdie uitlating het hy reeds in 1969 gemaak toe hy onder die pseudoniem Arthur R. Rose vir die *Arts Magazine* die onderhoud gevoer het waarna reeds verwys is (Rose, 1969:23). Die herhaling hiervan dui enersyds op hoe belangrik hy die saak ag en andersyds dat hy nie vanaf 1969-1995 van mening verander het nie. In sy onderhoud met Ramljak (1995:19) wys Kosuth daarop dat hy, omdat hy die betekenis en waarde van sy eie kuns verdedig, help om die totale kunsgeskiedenis te verdedig. Hy stel in die onderhoud dat 'n kunstenaar altyd vanuit die konsepsuele moet werk.

Verskeie outeurs waaronder Archer (2002:77), Arnason *et al.* (1998:448), Magee (1998:202), Biddington's Pedigree en Provenance (2003), Morgan (1994:xiii) en Osborne (2002:32), asook Kosuth self (1999a:164 e.v.) wys op die invloed van die kunstenaars Marcel Duchamp en Ad Reinhardt (1913-1967), asook van die filosowe Wittgenstein en Ayer op sy (Kosuth se) werke. Wat Duchamp se invloed betref, beweer Kosuth (1999a:164) dat die vraag rakende die funksie van kuns die eerste keer deur Duchamp se gebruik van *readymades* geopper is. Daarom bestempel hy Duchamp as die een wat aan kuns 'n eie identiteit gegee het en konsepsuele kuns ingelei het. Kosuth het voorts waardering daarvoor dat Duchamp die irrelevansie van estetika vir die kunste onder mense se aandag gebring het. Deur sy *readymades* het Duchamp gewys dat enigiets as kuns kan funksioneer, en dat dit in 'n *objet d'art* kan verander wanneer dit binne die kuns-konteks geplaas word. Kosuth (1999a:165) haal in hierdie verband vir Judd aan wat stel dat as iemand iets kuns noem, dit kuns is.

Intertekstuele verwysings na Ad Reinhardt se *Black paintings* (1950) (**Figuur 29**) is sigbaar in Kosuth se reeks *First investigations: art as idea as idea*. Tydens die modernistiese era het Kosuth kennis gemaak met kuns as outonome voorwerp

soos onder andere in Reinhardt se monochrome skilderye waarvan sy *Black paintings* voorbeelde is. Reinhardt noem hierdie werke *Art as art* (Lucie-smith, 2001:10). Vanuit die idee van *art as art* vloei die idee *art as idea (as idea)* (Osborne, 2002:57). Reinhardt se invloed is nie alleen merkbaar in die titels nie, maar ook in die omkering van kleur. In plaas van swart letters op 'n wit agtergrond, plaas Kosuth wit letters op 'n swart agtergrond, soos die negatief van 'n foto.

Om Kosuth se filosofie oor kuns te verstaan²⁵ is dit nodig om te wys op die invloed wat Ayer en Wittgenstein op hom uitgeoefen het. Kosuth (1999a:165) vind aansluiting by Ayer (1980) se onderskeid tussen 'n analitiese en 'n sintetiese voorstelling. Ayer het hierdie onderskeid na aanleiding van Kant getref. Ayer (1980:105) stel naamlik dat 'n voorstelling analities is wanneer die voorstelling se geldigheid slegs afhanklik is van die definisies van die simbole wat dit bevat. Aan die ander kant is 'n voorstelling sinteties wanneer die geldigheid daarvan bepaal word deur feite van ervaring. Die analogie wat Kosuth maak is een tussen die kunstoestand en die toestand van analitiese voorstelling. Aangesien kunswerke slegs na kuns moet verwys, kan kunswerke beskou word as analitiese voorstellings. Wanneer na kunswerke binne die kunskonteks gekyk word, verskaf hulle geen informasie hoegenaamd oor enige empiriese feite nie. Kuns bestaan dus ter wille van kuns. Hierdie uitgangspunt (*'art pour l'art*) is reeds in die laat-negentiende eeu tydens die modernisme gevestig.

'n Belangrike punt wat Kosuth (1999a:165; kyk ook Kosuth, 1999b:341) maak is dat kunswerke tautologies gesien moet word as die gemanifesteerde intensie van die kunstenaar. Hieruit lei Kosuth af dat die kunstenaar deur sy kunswerk terselfdertyd 'n definisie van kuns gee. Wat kuns dus met logika en wiskunde gemeen het, is dat dit 'n tautologie is. Die kuns-idee of kunswerk en kuns is tautologies in die sin dat dit presies dieselfde is en as kuns waardeer kan word sonder om buite die kunskonteks te gaan vir enige bevestiging of kontrolering.

²⁵ Kosuth se filosofie oor kuns, asook sy beskouinge oor die kunstenaar en aanskouers word in Hoofstuk Vier geïnterpreteer en bespreek.

Die idee of konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het kan as kuns waardeer word sonder die fisiese vergestaltung daarvan in 'n kunsobjek (1999a:166).

Kosuth (1999b:343) stel vervolgens dat 'n kunswerk kuns is, is *a priori* (op dieselfde wyse wat Judd – soos reeds aangedui – bedoel wanneer hy (Judd) stel dat wanneer iemand iets kuns noem, dat dit dan kuns is.) In sy beklemtoning van die intensie van die kunstenaar kritiseer Kosuth (1999c:460) kunshistorici wat 'n onderskeid tref tussen die intensie van die kunstenaar en die kunswerk. Hy (1999c:465) gee te kenne dat sonder die artistieke intensie daar gewoon geen kuns is nie. Wanneer 'n mens 'n kunswerk benader, benader 'n mens regstreeks die idee (en daarom die intensie) van die kunstenaar. Hy stel dit soos volg:

If my intention is denied at its inception, then my responsibility for the meaning I generate in the world as an artist is also nullified. The artist becomes just another producer of goods for the market, where the work finds its meaning (Kosuth, 1999c:462).

Kosuth (1999c:464) maak sterk beswaar teen die sogenaamde *auteur*-skrywers oor kuns. In die katalogus van die *Information Exhibition* (1970) van die *Museum of Modern Art* in New York, sê hy: "... an artist's dependence on the critic or writer on art to cultivate the conceptual implications of his art propositions and argue their explication, is either intellectual irresponsibility or the naivest kind of mysticism." Dit wil vir hom voorkom of sodanige kunshistorici die "produksie-status" van die kunstenaar wil oorneem. Kunshistorici wat die kunstenaar se intensie ontken, is volgens hom daarop uit om kuns se taal dood te maak. Dit is die subjektiewe teenwoordigheid van die kunstenaar wat verantwoordelikheid vir die betekenis daarvan aanvaar wat 'n objek outentiek as kunswerk stempel. Sy opmerking aan Macadam, "Work like mine demands completion by the viewers" (Macadam, 1995:127) moet gelees word teen die agtergrond van die volgende van sy opvattinge:

It is part of the intention of this particular artist for the works to engage the viewer/reader's participation in the meaning-making process. By bringing with them what they do in their approach to the work, they thereby complete it. This role would be rendered passive, and would provide only a moment of consumption, without work which is anchored to a larger process of signification (Kosuth, 1999c:463).

Kosuth (1999a:163) stel dat om vandag 'n kunstenaar te wees beteken om die aard van *kuns* te bevraagteken. Wanneer 'n mens die aard van byvoorbeeld skilder bevraagteken, kan 'n mens nie die aard van kuns as sodanig bevraagteken nie. As 'n kunstenaar die kategorieë skilder- of beeldhoukuns aanvaar, aanvaar so 'n kunstenaar die tradisie wat daarmee gepaard gaan. Dit is omdat die woord *kuns* algemeen en die woord *skilder* spesifiek is. Skilder is 'n tipe kuns. As 'n kunstenaar skilderye skep aanvaar so 'n kunstenaar reeds die aard van kuns en bevraagteken hy dit nie. In so 'n geval aanvaar 'n kunstenaar dat die aard van kuns binne die Europese tradisie as 'n skilder-beeldhoukunsbeskouing beskou moet word (kyk Kosuth, 1999a:163; Rose, 1969:23). Hy stel dat die bevraagtekening van die aard van kuns 'n uiters belangrike konsep vir die verstaan van die funksie van kuns is (Kosuth, 1999a:164).

Wat die funksie en aard van kuns betref, stel Kosuth (1999a:165) dat wanneer 'n mens voortgaan met die analogie tussen die verskillende kunsvorme en kuns se "taal" (*art's language*), 'n mens beseft dat 'n kunswerk 'n voorstelling is wat binne die kunskonteks aangebied word as kommentaar op kuns. 'n Kunstenaar hoef slegs begaan te wees oor die manier waarop kuns in staat is tot konsepsuele groei en oor hoe sy voorstellings daartoe in staat is om daardie groei logies te volg. Hy stel dat hieruit afgelei moet word dat kunsvoorstellings in wese linguaal of talig en nie feitelik (materie) is nie (1999a:166). Kosuth stel vervolgens:

The historically evolving unconscious rules of language were understood to have a homologous relationship to what I have called the 'logic' of culture. Thus, the attempt to formalistically disassociate our work from our society's iconographic surface structure ... partially explains the reasoning behind (in Saussure's terms) attempted use of the *signifier* as the *signified* – what else could more clearly focus our attention on the *system of art itself*? (Kosuth, 1999b:343).

In sy *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) stel Wittgenstein dat *[T]he meaning of a word is its meaning* en *[T]he meaning of a word is its use*. Albei hierdie stellings van Wittgenstein bied insig in Kosuth se idees oor die funksie van kuns, soos blyk uit sy analogie tussen kuns en taal. Wittgenstein (2002:227) beweer voorts in sy *Tractatus Logico-Philosophicus* dat daar nie noodwendig net een be-

tekenis met 'n woord geassosieer kan word nie, maar dat daar na alle waarskynlikheid wel 'n basiese ooreenkoms sal voorkom tussen die verskillende betekenisse wat met 'n woord geassosieer word. Wanneer 'n mens 'n objek volledig omskryf het, asook hoe 'n mens die objek kan aanwend, het 'n mens die woord se betekenis omskryf. Volgens Wittgenstein het elke woord nie net een betekenis nie en word woorde se betekenis gevorm deur die intensie van die gebruiker (Magee, 1998:203; Wittgenstein, 2002:227). Dit wil voorkom of Wittgenstein se denke met betrekking tot bogenoemde saak deur onder andere Roland Barthes²⁶ verder gevoer en uitgebrei is.

Volgens Kosuth (1999c:461) gaan konsepsuele kuns van die basiese beginsel uit dat kunstenaars met betekenis werk en nie met vorme, kleure of materiaal nie. Vorme, kleure of materiale het volgens hom geen ander waarde nie as om die rol van *vehicle* vir die idee van die kunswerk te vertolk. Gevolglik is dit vir Kosuth (1999a:162) noodsaaklik om estetika en kuns te skei. Hy stel dat dekoratiewiteit een van kuns se funksies in die verlede was, maar dat dit nie meer die geval is nie. Só beskou speel die objektheid van die kunswerk 'n ondergeskikte rol. Alberro (1999:xviii) vestig die aandag daarop dat Kosuth se vertrekpunt sy verwerping van formalistiese kuns is. Alberro stel voorts dat Kosuth hierdie verwerping slegs regverdig op grond van formalistiese kuns se morfologiese ooreenkoms met kuns van die verlede.

Kosuth (1999a:171) stel dat die suiwerste definisie van kuns sou wees dat dit 'n ondersoek na die grondslag van die konsep "kuns" is soos wat kuns nou geword het. Hy stel dat die definisie van konsepsuele kuns nou verwant is aan die betekenis van kuns self. Kosuth (1999a:172) voer aan dat objekte konsepsueel irrelevant is vir die kunstoestand en stel voorts dat "[A]rt is the definition of art" (1999a:172) en "[A]rt's only claim is for art" (1999a:170). Kosuth se konsepsie van kuns is so radikaal anti-esteties dat hy nie eens probeer om visuele onverskilligheid te skep nie. Dit is nie nodig nie, want die objek is vir hom konsepsueel irrelevant (kyk Kosuth, 1999a:172).

²⁶ Barthes se teorieë word in Hoofstuk Drie aan die orde gestel.

Kosuth (1999a:163) stel dat die sterkste beswaar wat 'n mens teen 'n morfologiese beoordeling van tradisionele kuns kan inbring, is dat die morfologiese kenmerke van kuns 'n geïmpliseerde *a priori*-konsep van die aard van kuns bevat. Hierdie geïmpliseerde *a priori*-konsep van kuns is geskei van analities geraamde kunsvoorstellings of werke. So 'n *a priori*-konsep maak dit onmoontlik om die aard van kuns te bevraagteken.

Volgens Kosuth (1999a:166) is die kunstoestand 'n konsepsuele toestand. Dat die taalvorme waarin die kunstenaar sy voorstellings raam dikwels in private kodes of taal is, is volgens hom 'n noodwendige gevolg van kuns se bevryding van morfologiese beperkinge. Hieruit volg dit vir hom logies dat die aanskouer vertrouwd moet wees met kontemporêre kuns ten einde dit te kan waardeer en verstaan. In dieselfde mate verstaan 'n mens dan waarom Jan Publiek onverdraagsaam teenoor kontemporêre (Kosuth noem dit "artistieke") kuns staan en altyd kuns in 'n tradisionele taal vereis. Kosuth (1999a:166) stel voorts dat slegs in die skilder- en beeldhoukuns kunstenaars dieselfde taal praat. Die kuns waarna formaliste as "nuutheidskuns" (*novelty art*) verwys, is dikwels kuns wat poog om 'n nuwe taal te vind, alhoewel 'n nuwe taal nie noodwendig die raming van nuwe voorstellings beteken nie.

Kosuth se idees oor kuns word soos volg opgesom:

Hy probeer om kuns se grense wyer te trek as wat dit vroeër beskryf is. Hy beskou dit as 'n outonome kulturele praktyk. Hy doen dit deur 'n analogie te tref tussen kunswerke en analitiese voorstellings. Hy verwerp die rol van die empiriese eienskappe ten gunste van die betekenis van die kunswerk. Kosuth lei hierdie siening af van Ayer (1980:112) se stelling dat analitiese voorstellings geen aannames maak oor die empiriese wêreld nie. Die gevolg hiervan is dat Kosuth die estetiese, soos dit gebruik word in die waardering van 'n fisiese objek, van sy gesag ontnem. Verder skep hy – as 'n funksie van artistieke intensie – 'n konsepsuele basis vir die kunste om die vorige empiriese basis te vervang (Abbate, 2003).

Kosuth (1999c:46) is van mening dat daar 'n tautologiese verband tussen die kunswerk se konsep en die intensie van die kunstenaar bestaan. Dit is met ander woorde die intensie van die kunstenaar wat van die werk/voorwerp 'n kunswerk maak en nie die aard van die voorwerp self nie. Dit is die geval indien daar enig-sins 'n konkrete voorwerp sou bestaan (kyk Tilghman, 1984:85).

2.9 SLOT

In hierdie hoofstuk is modernisme en postmodernisme bespreek vir die verstaan van die kodes aan die hand waarvan die kontekste, die kunstenaars se bydraes en die aanskouers geïnterpreteer kan word. Vervolgens is aandag geskenk aan die kontekste waarbinne die kunstenaars hul bydraes gelewer het, te wete dada en konsepsuele kuns. Dit is opgevolg deur kort biografiese sketse en tersaaklike uitsprake van die twee kunstenaars. Dit bring ons by Hoofstuk Drie waar die semiotiek aan die orde gestel sal word as raamwerk waarbinne die betrokke kunswerke bespreek sal word.

Hoofstuk 3

DIE SEMIOTIEK AS RAAMWERK VIR 'N METODE VIR DIE BESPREKING VAN KUNSWERKE

3.1 INLEIDING

In Hoofstuk Twee is die teoretiese basis en agtergrond geskets vir die kodes en kontekste wat nodig is vir die ondersoek van die kunswerke. Die breë semiotiek laat ruimte vir die ontwikkeling van 'n metode waarin daar in die interpretering van en betekenisgewing aan kunswerke aandag geskenk kan word aan sowel die kunstenaars, die kunswerke as die aanskouers en hul onderskeie kontekste. Soos aangedui, word die metode wat in hierdie studie gebruik gaan word nie van nuuts af uitgewerk nie, maar sluit dit aan by reeds geformuleerde modelle waaronder Jakobson (1987), Adams (1996), Bryson (1983) en Bal en Bryson (1991). Wat die semiotiese benadering in die visuele kunste betref, wys Jakobson (1987:451) daarop dat "[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."

Tradisioneel is visuele kunswerke vanuit drie invalshoeke bestudeer, naamlik vanuit die perspektief van die (i) kunstenaar, (ii) die kunswerk self en (iii) die samelewing of die konteks. Dit kan geïllustreer word aan die hand van Kleinbauer (1989)¹ se onderskeid tussen intrinsieke en ekstrinsieke benaderings.

Onder *intrinsieke* benaderings verstaan hy die ondersoek van kunswerke vanuit die kunswerk self. Dit behels 'n beskrywing en analisering van die inherente kwaliteit van die kunswerk. Die kunswerk staan met ander woorde sentraal in die ondersoek. Kleinbauer se *ekstrinsieke* benaderings behels dat sake en aspekte rondom die kunswerk in ag geneem word in die bestudering van kunswerke, waaronder byvoorbeeld die biografie van die kunstenaar, psigo- en psigoana-

¹ Kleinbauer se *Modern perspectives in western art history* het oorspronklik in 1971 verskyn.

litiese en sosio-maatskaplike omstandighede.² In sy ekstrinsieke benaderings gee Kleinbauer nie aandag aan die perspektief van die aanskouer nie.

In hierdie studie word van die veronderstelling uitgegaan dat dit te betwyfel is of kunswerke volledig vanuit slegs hierdie drie invalshoeke bestudeer kan word. Gevolglik word 'n vierde invalshoek, naamlik die aanskouer bygevoeg. Dit stem ooreen met die benaderings in die ondersoek van tekste in die literatuur. Van der Merwe en Viljoen (1998:83-186) onderskei die volgende vier benaderings tot die bestudering van die teks, naamlik die (i) skrywer-, (ii) teks-, (iii) leser- en (iv) konteks- of samelewingsgerigte benaderings.³ Hierdie vier benaderings kan, maar hoef mekaar nie uit te sluit nie.⁴

Die semiotiek bied juis ruimte vir 'n ondersoek van kunswerke vanuit vier genoemde invalshoeke. In hierdie hoofstuk word eerstens 'n kort uiteensetting gebied van wat elk van hierdie vier invalshoeke behels. Dit word opgevolg deur 'n bespreking van die semiotiek. Aangesien die semiotiek sy wortels in die strukturalistiese taalkunde van Saussure (1857-1913) en die Amerikaanse filosoof Peirce (1839-1914) het, word aandag geskenk aan die strukturalisme. Adams (1996:133) wys daarop dat die semiotiek sowel strukturalisme, poststrukturalisme as dekonstruksie insluit. Gevolglik word hierdie aspekte ook bespreek. Dit word opgevolg deur 'n bespreking van die resepsieteorie. Hoe elke aanskouer 'n bepaalde kunswerk lees,⁵ is daardie bepaalde aanskouer se resepsie van die

² Vir 'n volledige bespreking van intrinsieke en ekstrinsieke benaderings, kyk Kleinbauer (1989:1-105). Kleinbauer wys daarop dat kunshistorici nie noodwendig net intrinsiek of ekstrinsiek te werk gegaan het nie, maar dikwels van albei benaderings gebruik gemaak het: "Many of the scholars ... have used a number of methods and expressed diverse points of view in their writings, revealing not only intellectual growth but also flexibility of thought" (Kleinbauer, 1989:38).

³ Wanneer hierdie terminologie op die visuele kunste getransponeer word verander dit na (i) kunstenaars-, (ii) kunswerk-, (iii) aanskouers- en (iv) konteksgerigte benaderings.

⁴ Kleinbauer (1989:51) wys ook daarop dat sommige intrinsieke benaderings soos byvoorbeeld ikonografie tot ekstrinsieke benaderings kan lei.

⁵ Aangesien die semiotiek sy oorsprong in die literatuur het, word daar somtyds in die verhandeling verwys na die "lees" van kunswerke. Met "lees" word bedoel dat die kunswerk as teks beskryf, geanaliseer en geïnterpreteer word.

kunswerk. Deur aanskouing en interpretasie van die kunswerk, konkretiseer die aaskouer die kunswerk en gee hy/sy gestalte daaraan.

Ten slotte word 'n metode uiteengesit waarvolgens die bespreking in Hoofstuk Vier gedoen sal word. Vervolgens word oorgegaan tot die uiteensetting van die vier invalshoeke.

3.2 VIER INVALSHOEKE TOT DIE ONDERSOEK VAN KUNSWERKE

3.2.1 Kunstenaarsgerigte benaderings

Hierdie benaderings laat die klem val op die verband tussen 'n kunstenaar en sy/haar werk. Die kunswerk is die produk of uitdrukking van die genialiteit, kreatiwiteit, gevoel, ervaring en kunsbesef van die kunstenaar. Die kunstenaar as Outeur⁶ word beskou as Meester en Genie – 'n benadering wat aansluit by die romantiek as stroming in die laat-agtiende en eerste helfte van die negentiende eeu en wat in die moderne tydvak voortleef.

Waar die klem op die kunstenaar val, speel die biografie van die kunstenaar en in samehang daarmee, sy/haar *oeuvre* en kunsbesef, 'n belangrike rol. In die visuele kunste is 'n biografiese benadering reeds in die sestiende eeu deur Giorgio Vasari (1511-1574) en Karel van Mander (1548-1606) gebruik⁷. Immanuel Kant (1724-1804) beklemtoon in sy *Kritik der Urteilskraft*⁸ die kunstenaar as Meester en Genie (Kant, 2001:61-63). Alois Riegl (1858-1905)⁹ het in

⁶ Wanneer die woord *Outeur* met 'n hoofletter gespel word, is dit om aan te dui dat hier sprake is van die mitiese Outeurskap. Die kunswerk word beskou as die produk van die genialiteit van die kunstenaar. Uiteraard word hier besondere klem geplaas op die kreatiwiteit en tegniese vaardighede van die kunstenaar. Wartenberg (2002:50) lewer die volgende kommentaar in die verband: "The genius simply has a natural ability to create objects that produce aesthetic pleasure in us".

⁷ Vasari se *Lives of the most eminent Italian architects, painters, and sculptors* het die eerste keer in 1550 verskyn onder die titel *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Van Mander se *Het Schilder-boeck* is oorspronklik in 1604 gepubliseer.

⁸ Kant het sy *Kritik der Urteilskraft* in 1790 voltooi.

⁹ Riegl het sy teorieë in dié verband uiteengesit in sy *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893).

sy ondersoek na die skeppingsdrang (*Kunstwollen*) van die kunstenaar 'n belangrike bydrae tot kunstenaarsgerigte benaderings gelewer. Benedetto Croce (1866-1952)¹⁰ beklemtoon – in aansluiting by Riegl – dat kunswerke die manifestasie van die kunstenaar se liriese intuïsie of intuïtiewe kennis is. In die twintigste eeu is die kunstenaar deur Sigmund Freud (1856-1939)¹¹ vanuit 'n psigoanalitiese hoek en deur John Rewald (1912-1994) aan die hand van biografiese ondersoek bestudeer (Kleinbauer, 1989:3, 20, 68-70).

3.2.2 Kunswerkgerigte benaderings

Kunswerkgerigte benaderings sluit aan by die simbolisme as beweging binne die vroeë modernisme. Dit stel die aard van die kunswerk as artefak voorop. Die simbolisme kan as 'n belangrike stimulus vir die ontwikkeling van kunswerkgerigte benaderings beskou word. Die verhouding tussen kunswerke onderling en hoe tekens as 't ware binne verskillende kunswerke na vore kom, verkry byvoorbeeld in die semiotiek sterk klem.

Wat die visuele kunste betref is die klem in kunswerkgerigte benaderings hoofsaaklik op estetika as veld van ondersoek geplaas. Die klem is met ander woorde op die estetiese kwaliteite van die kunswerk as objek geplaas. In dié verband word gewys op die bydraes van onder andere Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762),¹² Georg Hegel (1770-1831),¹³ Gottfried Semper (1803-1879),¹⁴

¹⁰ Benedetto Croce het sy teorieë in hierdie verband uitgewerk in sy *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902).

¹¹ Freud, S. 1938. *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood.* (In Brill, A.A., ed. *The basic writings of Sigmund Freud*. New York : The Modern Library, 11:63-137.) Die artikel is oorspronklik in 1910 geskryf.

¹² Baumgarten se teorieë rondom estetika is oorspronklik in 1740 as *Ethica philosophica* gepubliseer. In 1750 en 1758 het nog twee bande met die titel *Aesthetica* die lig gesien. Kleinbauer, (1989:2) wys daarop dat die wortels van estetika as veld van ondersoek teruggevoer kan word na die Duitse idealistiese filosofie van die agtiende eeu en meer spesifiek na die bydraes van Baumgarten.

¹³ Hegel se teorieë oor absolute idealisme in die visuele kunste is reeds sigbaar in sy *Phänomenologie des Geistes* (1807).

¹⁴ Semper se *Architektur und Wissenschaft: 1830-1833* het in 1834 verskyn.

Heinrich Wölfflin (1864-1945), Roger Fry (1866-1934),¹⁵ Erwin Panofsky (1892-1968) en Clement Greenberg (1909-1994). Fry ondersoek die visuele kunste deur die aandag feitlik eksklusief te vestig op die tegniek en die plastiese kwaliteite van die kunswerk. Sowel Semper as Wölfflin het die klem op die kunswerk as fisiese mensgemaakte voorwerp geplaas. Semper reduceer die kunsontwikkeling tot 'n evolusionistiese ontwikkeling van materiale en tegnieke (Kuijers, 1983:13). Wölfflin (1950) plaas die klem suiwer op die uiterlike vormkwaliteite van die kunswerk. In sy empiriese benadering word kunswerke formalisties benader.¹⁶

Greenberg (1973:133)¹⁷ beklemtoon in voortsetting van Kant, Croce en Riegl die estetiese kwaliteite van die kunswerk en stel dat dit belangrik is dat 'n kunswerk in staat moet wees om hom as aanskouer te ontroer. Panofsky (1970) het op sy beurt 'n metode uitgewerk aan die hand waarvan kunswerke ondersoek kan word. Hy onderskei drie stappe in die bestudering van kunswerke, naamlik: *pre-ikonografiese beskrywing*, *ikonografiese ontleding* en *ikonologiese interpretasie*. Hier word veral gewys op die eerste twee stappe van Panofsky se metode, te wete *pre-ikonografiese beskrywing* en *ikonografiese ontleding*. Die eerste stap behels 'n beskrywing van die fisiese elemente in die kunswerk. In die tweede stap word die fisiese elemente in die kunswerk en die konvensionele betekenis daarvan ontleed.

¹⁵ Verskeie publikasies vanaf 1899-1934 het uit Fry se pen verskyn. In 1939 het 'n versamelwerk van hom na sy dood verskyn (Anon, 2003).

¹⁶ Wölfflin (1950) verduidelik die ontwikkeling van kuns vanaf die renaissance tot die barok aan die hand van die volgende vyf begrippe: vanaf lineêre na skilderkunstige perspektief; vanaf vlakke na resessie; vanaf geslote vorme na oop vorme; vanaf veelheid na eenheid en vanaf helderheid na relatiewe onhelderheid.

¹⁷ Greenberg, die Amerikaanse kunskritikus, het veral bekendheid verwerf as voorstander en verdediger van abstrakte ekspressionisme, spesifiek die werk van Jackson Pollock. Greenberg (1973:133) spreek sy bewondering vir die estetika van Kant, Croce en Riegl uit en stel dat kuns by uitstek 'n kwessie van ervaring en nie van beginsels is nie.

3.2.3 Aanskouersgerigte benaderings

In die aanskouersgerigte benaderings staan twee sake sentraal, te wete (i) die noodsaaklike aktiwiteit van die aanskouer om die potensiële betekenis van die kunswerk bloot te lê, waarop veral Roland Barthes (1915-1980) sterk klem gelê het en (ii) die gerigtheid van die kunswerk op die aanskouer, met ander woorde die strategieë van die kunswerk om die aanskouer te beïnvloed of te "oorreed". Binne die aanskouersgerigte benaderings word gelet op die bydraes vanuit die Praagse strukturalisme en die resepsieteorie van Wolfgang Iser (geb. 1926) en Hans Robert Jauss (1921-1997). Die aanskouersgerigte benaderings word breedvoeriger later in die hoofstuk aan die orde gestel tydens die bespreking van die semiotiek.

3.2.4 Konteksgerigte benaderings

In konteksgerigte benaderings word kunswerke bestudeer van buite die sfeer van kuns of literatuur. Daar word gepoog om ondersoek in te stel of dit wat in die samelewing te vind is, in die kunste neerslag gevind het, hetsy as kommentaar, interpretasie of gewoon as feitelike uitdrukking of weergawe daarvan. Hierdie benaderings gaan met ander woorde van die veronderstelling uit dat 'n bepaalde visie op die samelewing uit 'n kunswerk afgelei kan word. Samelewingsgerigte benaderings poog om hierdie visie te rekonstrueer. Dikwels word ingegaan op die wêreldbeskouing wat tipies van die tydperk is waarbinne die kunswerk ontstaan het (kyk Van der Merwe & Viljoen, 1998:147-165).

Wat die visuele kunste betref, word die aandag weer gevestig op Panofsky se bydrae, spesifiek die derde stap van sy metode, te wete *ikonologiese interpretasie*. In hierdie derde stap sluit Panofsky die eerste twee stappe in, asook alle tersaaklike faktore rondom die kunswerk, soos byvoorbeeld die kunsbesef van die tyd, sosio-politiese en maatskaplike faktore, en die milieu waarin die kuns-

tenaar hom/haar bevind het wat 'n invloed in die totstandkoming van die werk kon gehad het.¹⁸

Verdere bydraes kom van onder andere die Marxiste (Francis D. Klingender [1907-1954] en Meyer Schapiro [1904-1996]), die feministe (Hilde Hein [geb. 1932]) en postkolonialiste (Kwame Anthony Appiah [geb.1950]). Vanuit 'n kultuur-historiese konteks lewer Ernst Gombrich (1909-2001) en Frederick Hartt (1914-1991) bydraes. Kunswerke word in hierdie geval as manifestasies van kultuur beskou en kunswerke word in verhouding tot menslike kulturele aktiwiteite en denke geïnterpreteer. Wilhelm Dilthey (1833-1911) en Max Dvorak (1874-1921) gaan weer van die standpunt uit dat kunswerke en kunsgeskiedenis in terme van die denkklimaat van die betrokke tyd, asook die kunsbesef en algemene lewens- en wêreldbeskouing van die bepaalde tyd en lokaliteit beskou moet word (Kleinbauer, 1989:77 e.v.; Kuijers, 1983:14-15; Wartenberg, 2002:280 e.v.).

Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van die semiotiek.

3.3 DIE SEMIOTIEK

Die woord *semiotiek* is afgelei van die Griekse woord *sèmeion* wat *teken* beteken. Hieruit kan afgelei word dat die teken 'n sentrale posisie inneem in die semiotiek. Die semiotiek is die wetenskap van tekens en maak op 'n sistematiese wyse 'n studie van tekens, tekensisteme en betekenis skeppingsprosesse. Binne die semiotiek word die teken beskou as iets wat na iets anders verwys of in die plek van iets anders staan. Sowel Duchamp as Kosuth laat 'n mens besin oor kuns as 'n sisteem van tekens. In hierdie verband kan ook gewys word op die opmerking van Bryson (1983:xii) dat 'n kunswerk 'n visuele sisteem van tekens is.

Du Plooy (1992:473) wys daarop dat die semiotiek uit die strukturalistiese taalkunde van die linguïst Ferdinand de Saussure en die Amerikaanse filosoof

¹⁸ Honour en Fleming (1999:31) bied 'n goeie verduideliking van Panofsky se drie stappe na aanleiding van 'n uitbeelding van die maagd Maria: " He [Panofsky] distinguished three layers of meaning in subject-matter: its primary or obvious meaning (the image of a woman), its conventional meaning (the Virgin Mary) and its intrinsic meaning or content (the religious beliefs embedded in and conveyed by the image)".

Charles Sanders Peirce ontwikkel het. Hierdie twee persone het die grondslag gelê vir die ondersoek van taal as 'n sisteem van tekens. Die semiotiek bestudeer nie net die teken nie, maar ondersoek ook die sisteem waarbinne tekens funksioneer. Volgens Adams (1996:133) veronderstel die semiotiek dat kulture en kulturele uitdrukkings soos taal, kuns, musiek en films saamgestel is uit tekens en dat elke teken vir 'n betekenis staan. Marcel Duchamp en Joseph Kosuth se kunswerke roep die semiotiek op in die sin dat albei kunstenaars die klem plaas op die idee of konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het. Die kunswerk – soos die teken – staan vir iets anders, dit het dus 'n representatiewe karakter.

Tekens bewerkstellig kommunikasie wanneer die kode aan sowel die sender as die ontvanger van die teken bekend is. Die semiotiek kan daarom beskryf word as die sistematiese studie van kommunikatiewe gedrag (Du Plooy, 1992:475). Vervolgens word gewys op die belangrike implikasies wat die kommunikasie-model van Jakobson (1896-1982).

Volgens Jakobson (1987:66) is die volgende ses faktore in alle kommunikasie-prosesse betrokke: 'n (i) sender wat 'n (ii) boodskap stuur en 'n (iii) ontvanger van die boodskap. Een of ander vorm van (iv) kontak of 'n kanaal is nodig tussen die sender en die ontvanger. Die boodskap vind ooreenkomstig 'n (v) kode plaas en die boodskap moet verwys na 'n (vi) konteks wat aan sowel die sender as die ontvanger bekend is. By sowel die sender, die boodskap as die ontvanger is daar sprake van 'n stel kodes. Die senderkode bestaan daaruit dat 'n persoon sy waarnemings, kennis en ervaring in sy eie styl weergee. Die boodskap is saamgestel uit kodes. Die ontvanger op sy/haar beurt interpreteer die boodskap aan die hand van sy/haar eie kennis en ervaring (die ontvangerskode). Uiteraard moet die ontvanger kennis dra van die konteks waarbinne en waarvoor gekommunikeer word.¹⁹ Om hoegenaamd te kan kommunikeer, moet daar kontak tussen die sender en die ontvanger wees.

¹⁹ Die teoretiese basis vir die tersaaklike kodes en kontekste is reeds in Hoofstuk Twee gelê.

Die terminologie *sender*, *boodskap* en *ontvanger* kan in die bestudering van visuele kunswerke oorgedra word na *kunstenaar*, *kunswerk* en *aanskouer*. In hierdie verhandeling verwys die *kanaal* na die kunsgalery of lokaliteit waar die aanskouer die geleentheid kry om die kunswerk te aanskou. Die kunstenaar kan in sommige gevalle ook beskou word as die kanaal waardeur die kunswerke tot stand kom. In hierdie navorsing word gebruik gemaak van modernistiese en post-modernistiese kodes of sisteme aan die hand waarvan interpretasie sal geskied.

Dadaïsme en konsepsuele kuns verwys na die onderskeie kontekste waarbinne die kunswerke geskep en uitsprake gelewer is. Bal en Bryson (1991:177,178) wys daarop dat daar in die bestudering van kunswerke van twee kontekste sprake is, naamlik (i) die konteks waarbinne en waartydens die kunswerke geskep is en (ii) die konteks van die aanskouer (die oomblik van aanskoue). In hierdie studie is daar van twee bykomende kontekste sprake, naamlik die gebruiks- en die kunskontekste.

Jakobson se model is vir hierdie studie van belang aangesien dit 'n mens buite die grense van suiwer kunswerkgerigte benaderings neem. Die rede hiervoor is dat die kunswerk (boodskap) in 'n verhouding tot onder andere die kunstenaar (sender), die aanskouer (ontvanger) en die sosiale konteks staan. Die semantiese waarde van die teken word volgens hierdie model deur sy konteks bepaal (vgl. Van der Merwe & Viljoen, 1998:115).

Volgens Bryson (1983:xiv) se beskouing van die semiotiek word kuns saamgestel uit kulturele tekens, wat, wanneer dit ontsyfer word, die wydte van kuns se rol in die gemeenskap identifiseer. Sy semiotiek sluit kulturele tekens buite die kunswerk in, asook hulle verhouding tot betekenis binne die kunswerk. Deurdat die grense van een konteks oopgemaak word vir 'n ander konteks kan Bryson tekens van 'n ander konteks, naamlik dié van die kulturele omgewing, daarin opneem.

Ten slotte word gewys op Bal en Bryson (1991:175) se aanname dat konteks nie binne die semiotiek as 'n vaste entiteit beskou kan word nie. Die outeurs ondersteun die aanname dat alle kontekstuele bewyse bepaal word deur interpretasie-

strategieë en dat konteks as sodanig onderworpe is aan die skeptiese karakter van kontemporêre semiotiek. Die outeurs (1991:175-176) wys daarop dat die semiotiek op grond van sy supradisiplinêre karakter, toegepas kan word op objekte wat betrekking het op enige tekensisteem. Hierdie aspek is vir hierdie navorsing belangrik aangesien die kunswerke wat in hierdie studie ter sprake is uit objekte bestaan wat uit die gebruiks- na die kunskonteks geherkontekstualiseer is.

3.3.1 **Strukturalisme**

Wat die strukturalisme betref, word ter inleiding gewys op die bydraes van Saussure en Peirce. Vervolgens word die bydraes van Mukarovsky vanuit die Praagse skool kortliks onder die loep geneem. Besondere klem word geplaas op die bydraes van Roland Barthes vanuit die Franse strukturalisme.

3.3.1.1 **Ferdinand de Saussure**

In Saussure (1966) se strukturalistiese taalkunde wat hy vanaf 1906-1911 uitgewerk het, word heelwat klem gelê op binêre opposisies. So onderskei hy wat die teken betref, tussen die *signifiant* (betekenaar) en die *signifié* (betekende). Die *signifiant* is die woord soos wat dit gesien of gehoor word en die *signifié* is die betekenis of konsep (idee) wat opgeroep word by die aanhoor van die woord. Die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié* is *arbitrêr* (Saussure, 1966:44-50; 75-80). Daar is met ander woorde sprake van 'n willekeurige ooreenkoms tussen taalgebruikers van 'n spesifieke taalgemeenskap om 'n bepaalde objek 'n bepaalde naam te gee. Daar is geen wet wat bepaal dat ons byvoorbeeld in Afrikaans die objek *stoel* die benaming "stoel" moet gee nie. Elke taal het dus 'n ander *signifiant* vir 'n bepaalde *signifié*. In Afrikaans praat ons van "stoel", in Engels van "chair". Hierdie willekeurige ooreenkoms met betrekking tot taaltokens moet tussen taalgenote gehandhaaf word ter wille van sinvolle kommunikasie. Aanvanklik is die ooreenkoms willekeurig en dan word dit konvensie of sosiale afspraak. Fromkin en Rodman (1978:139) wys daarop dat Saussure "discussed the ar-

bitrary union between the sounds (form) and meaning (concept) of the *linguistic sign*. It is in this sense that a word is a linguistic sign".

Wat vir Saussure van belang is, is dat daar wel ooreenkoms oor die reëls is. Die belangrikste ding is dat tekens eers betekenis verkry omdat hulle verskil van ander tekens. Daarom as ons byvoorbeeld die teken/*signifiant* stoel gebruik, omdat dit verskil van die *signifiant* boom, kan ons daarvan sin maak. Indien ons dieselfde teken/*signifiant* vir stoel en boom gebruik het, sou ons nie kon sin maak nie en was daar nie betekenis nie (vgl. Kidd, 2002:139). Dit kom daarop neer dat woorde se betekenis gedefinieer word deur hul verskil met ander woorde.

Op dieselfde wyse onderskei Saussure (1966:6-15) tussen taal (*langue*), die onderliggende taalsisteem en die gesproke taal (*parole*) soos wat die taal deur die individu gebruik word, die manifestasie²⁰. Verder stel Saussure ook dat taal psilogies en sosiologies bepaald is (Van Hamel, 1974:70-71).

3.3.1.2 Charles Sanders Peirce

Peirce (1957) op sy beurt onderskei tussen ikoniese, indeksikale en simboliese tekens. Ikoniese tekens is tekens waar daar 'n bepaalde ooreenkoms tussen die teken en die afbeelding is. 'n Foto lyk byvoorbeeld soos die persoon en is daarom 'n ikoon. Indeksikale tekens is tekens wat berus op oorsaaklikheid/kousaliteit: die een word gewoonlik by of naby die ander aangetref en daarom word die twee met mekaar verbind. 'n Boom gee koelte en daarom kan koelte 'n indeksikale teken van 'n boom wees. Simboliese tekens is tekens wat berus op konvensie of sosiale afspraak (Van der Merwe & Viljoen, 1998:111,113,114), soos wat ons tipies by Saussure se *signifiant* en *signifié* kry. So is die woord *boom* 'n reeks klank- of visuele tekens wat glad nie soos 'n boom lyk nie maar volgens kon-

²⁰ Saussure (1966:64-67) onderskei ook tussen die beskrywing van paradigmatiese en sintagmatiese verhoudinge tussen tekens en die teenoormekaarstelling van 'n diachroniese en synchroniese benadering. Synchronies behels die kyk na taal op 'n bepaalde tydstip, sonder om die ontwikkeling na te gaan, en diachronies bestudeer taal in sy historiese ontwikkeling. Saussure gaan synchronies te werk en hou hom besig met *langue* eerder as *parole* en wel op 'n synchroniese wyse (Van der Merwe & Viljoen, 1998:103; Kidd, 2002:138).

vensie weet Afrikaanssprekendes waarvan gepraat word as die woord boom gesê of gelees word.

Wat die strukturalisme soos dit uit Saussure en Peirce se bydraes voortvloei betref wys Venter (1992:510) en Adams (1996:133) daarop dat die strukturalisme 'n denkwyse is wat die ontwikkeling van die geesteswetenskappe in die twintigste eeu ten diepste beïnvloed het. Strukturalisme is nie 'n skool of stroming wat tot 'n sekere tyd, vakgebied of 'n bepaalde groep wetenskaplikes beperk is nie, maar is eerder 'n algemene manier van dink oor die mens en die wêreld soos wat dit in uiteenlopende dissiplines neerslag gevind het. Die strukturalisme kan met ander woorde net so goed van toepassing gemaak word op die visuele kunste. Sim en Van Loon (2001:65) stel dit soos volg: "Structuralists in the 1950s and 60s proceeded to take semiology from linguistics and apply it to all manner of social 'sign systems'."

Adams (1996:134) wys in aansluiting by Sim en Van Loon daarop dat die strukturalisme na 1950 in hierdie verband in veral Frankryk verder uitgebrei en ontwikkel het toe mense ontnugter geraak het met Marxisme en eksistensialisme. Die strukturaliste beskou die wêreld as 'n reeks van ineenskakelende tekensisteme en mense reageer op hierdie sisteme op 'n grootliks voorspelbare manier. Dit staan in kontras tot die tradisionele verligtingsidee waar die mens beskou is as die sentrum van kulturele prosesse. Die opvatting is gehuldig dat die mens in staat is om sy omgewing te beheers deur die gebruik van sy rede. Onder die oppervlak van alle tekensisteme is 'n "dieper struktuur", iets soos 'n genetiese program – wat dikteer hoe sulke sisteme te werk gaan (Sim & Van Loon, 2001:65, 66, 75).

3.3.1.3 **Jan Mukarovsky**

Nog 'n persoon wat 'n bydrae binne die strukturalisme bied, maar dit op die literatuur toepas, is die Praagse strukturalis Jan Mukarovsky (1891-1975). Hy onderskei tussen *artefak* en *estetiese objek*²¹ na analogie van Saussure se onder-

²¹ Estetiese objek moet nie met fisiese objek verwar word nie.

skeid tussen *signifiant* en *signifié* (1977:90)²². Die artefak (*signifiant*) is die materiële basis van die estetiese objek (*signifié*) en besit eers potensiële betekenis en waarde nadat die teks deur die leser gelees en geïnterpreteer is. Getransponeer op die visuele kunste besit die artefak eers betekenis nadat dit deur die aanskouer gesien en geïnterpreteer is. Sodoende word die artefak omgesit in die estetiese objek. Hiermee word reeds geïmpliseer dat die aanskouer nie losgedink kan word van die kunswerk nie en omgekeerd. Mukarovsky se bydrae lê daarin dat hy die insig getoon het in die sosiologie van die estetiese objek deur volkome te breek met die gangbare metafisiese denke van sy tyd oor die "heilige kunswerk met sy ewige waarde". Hy het tot die gevolgtrekking gekom dat die estetiese funksie nie 'n eienskap van die teks of die kunswerk is nie, maar slegs deur die aanskouer daaraan toegeken kan word (Van der Merwe & Viljoen, 1998:140).

3.3.1.4 Roland Barthes

Die uitbreiding en toepassing van die strukturalisme oor 'n wyer terrein word moontlik die beste geïllustreer in die werk van die Franse strukturalis²³ Roland Barthes. Barthes (1967:49-50) voer Saussure se strukturalisme verder deur die uitbreiding van die verhouding tussen die *signifiant* en *signifié* tot verskillende kulturele sisteme – insluitende die verbeeldingswêreld. In kontras tot die arbitrêre teken van Saussure, stel Barthes dat 'n teken gemotiveer is wanneer die verhouding tussen sy *signifiant* en sy *signifié* analogies is: "It will therefore be possible to have systems which are arbitrary and unmotivated, and others which are non-arbitrary and motivated" (Barthes, 1967:51). Hierdie aanname van 'n analogiese

²² Hierdie artikel van Mukarovsky het oorspronklik in 1934 verskyn.

²³ Roland Barthes het op verskeie gebiede bydraes gelewer en deur verskillende strominge beweeg. Van der Merwe en Viljoen (1998:115) stel dit soos volg: "Een van die mees uitstaande semiotici was Roland Barthes wat egter selde lank binne die grense van een benadering gebly het. As semiotikus het hy buite die grense van die narratologie beweeg. Later het hy weer buite die grense van die semiotiek gegaan in 'n rustelose soeke na die wese van die literatuur." Sy bydrae wat hier bespreek word, moet gevolglik nie beskou word as net semioties-strukturalisties nie.

verhouding gebaseer op ooreenkomste tussen die *signifiant* en die *signifié* maak die weg oop vir Barthes se semiologie²⁴ met betrekking tot afbeeldings.

Barthes (1967:89-94; 1993:121-127) verdeel die proses van betekenisgenerering waarmee die *signifiant* en die *signifié* saam in 'n verhouding staan in drie ordes of vlakke. Die eerste orde (vlak) noem hy *denotasie*. Dit behels dat daar 'n direkte ooreenkoms tussen die *signifiant* en die *signifié* gehandhaaf word. 'n Mens sien 'n boom (*signifiant*) en die konsep/idee (*signifié*) wat opgeroep word is 'n objek met 'n stam, takke en blare, met ander woorde 'n boom. Toegepas op die visuele kunste het die *denotatievlak* betrekking op 'n konvensionele verband tussen die *signifiant* (dit wat in die kunswerk uitgebeeld word) en die *signifié* (die konsep wat deur die uitbeelding opgeroep word).²⁵ Betekenisgewing aan kunswerke op hierdie vlak is voor die hand liggend.

Die tweede vlak noem Barthes *konnotasie*. Dit is die assosiasie wat ons kultuur aan elke teken of *signifiant* gee en wat nie direk "gesien" word soos op die eerste vlak nie. Wanneer ons die *signifiant* boom hoor of sien, kan 'n mens op die tweede vlak ander *signifiés* ook oproep as net die voor die hand liggende, soos byvoorbeeld koelte, rustigheid of vrugte. Hierdie *signifiés* hou byvoorbeeld verband met konvensionele, sosio-kulturele, religieuse of ideologiese betekenis. Die kodes met behulp waarvan die aanskouer(s) na kunswerke kyk het hier betrekking. Daar kan gevolglik meer as een betekenis aan 'n kunswerk toegeken word, alhoewel hierdie betekenis nog in 'n mate voor die hand liggend en konvensioneel is.²⁶

²⁴ Wat die terme *semiotiek* en *semiologie* betref, word aangesluit by Van Zoest (1978:102). Volgens die outeur is hierdie twee terme sinonieme. Saussure en sy navolgers vanuit die Franse skool gebruik die term *semiologie*. Die outeur wys egter daarop dat die term *semiotiek* tans die term is wat algemeen gebruik word (kyk ook Du Plooy, 1992:474).

²⁵ Denotasie stem ooreen met Panofsky (1970:51-53) se eerste stap, naamlik pre-ikonografiese beskrywing.

²⁶ Dit wat Panofsky (1970:53-58; 66) in sy tweede en derde stappe, naamlik ikonografiese interpretering en ikonologiese evaluering behandel, stem ooreen met Barthes se tweede vlak, naamlik konnotasie.

Die derde vlak/orde noem hy *mite*. Hiermee bedoel hy nie klassieke mitologiese verhale nie. *Mite* vind op dieselfde vlak plaas as die tweede vlak/orde en kan beskou word as die ketting wat al die tekens wat 'n mens gebruik, verbind. Volgens Barthes (1993:112) is semiotiese analise gebaseer op die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié*. Die verhouding tussen die twee is gelykwaardig en die twee begrippe is onderling afhanklik van mekaar wat dit tot 'n eenheid bind. Die *signifiant* en die *signifié* vorm saam die teken (*signe*). Barthes stel dit soos volg: "[t]here are, therefore, the signifier, the signified and the sign, which is the associative total of the first two terms" (Barthes, 1993:113).

So sou ons kon stel dat die mite van bome is dat hulle almal koelte gee, vrugte dra en 'n mens rustig kan stem. Mites is kultureel gebaseer en algemeen, maar dit is nie te sê dat hulle waar is nie – hulle is slegs waar omdat die kultuur so sê (Kidd, 2002:140). 'n Kind wat byvoorbeeld onder 'n boom gemolesteer is of deur 'n slang gepik is, sal totaal ander *signifiés* oproep as dié van koelte en rustigheid in die natuur.

Barthes (1993:11, 137-142) stel dat mites die dominante ideologieë van ons tyd is. Hy (1993:116-117) illustreer sy konsep van die mite as ideologie aan die hand van 'n voorbeeld waar 'n foto in 'n koerant verskyn het van 'n negersoldaat wat salueer in 'n Franse uniform. Barthes (1993:124) stel voorts dat mites deur intensie bepaal word en – net soos ideologieë – die doel dien om dit wat nie natuurlik is nie natuurlik te laat voorkom; met ander woorde om dit te laat voel of dit so hoort. Mites kan gevolglik beskou word as uitgebreide metafore wat ons help om sin te maak van ons ervaringe binne 'n kultuur. Vir Barthes (1993:1380139) dien mits voorts die doel om die ideologiese belange van die *bourgeoisie* te dien.

Toegepas op die visuele kunste is die verband tussen die *signifiant* (dit wat in die kunswerk uitgebeeld word) en sy *signifiés* (die konsepte van dit wat uitgebeeld word) nie konvensioneel of maklik vasstelbaar nie. 'n Diepere en verdere analisering van die *signifiant* is met ander woorde nodig om die diepere en meerdere betekenisvlakke (die *signifié(s)*) van die kunswerk (*signe*) te peil.

Samevattend kan die volgende gestel word: die denotasievlak word deur Barthes beskou as suiwer representatief – daar is 'n direkte verband tussen die *signifiant* en die *signifié*. Die konnotasievlak omvat sowel die *signifiant* en die *signifié* van die denotasievlak, asook bykomende *signifiés* wat opgeroep kan word. Mites weer reflekteer die dominante konsepte of ideologieë van 'n bepaalde kultuur, maar mites is nie noodwendig waar nie.

Barthes (1984:52-68) onderskei verder drie vlakke van betekenis in 'n teks wat nou saamhang met sy verduideliking van mite. Die eerste betekenisvlak is informatief en dra bloot inligting oor. Hierdie betekenisvlak benodig nie 'n spesiale metode van analise nie. Hy noem dit die *kommunikasievlak* en stel dat die semiotiek slegs betrekking daarop het in die sin dat die teks 'n boodskap vanaf die sender na die ontvanger is (Barthes, 1984:52). Om die voorbeeld van die boom te herhaal: op hierdie vlak word gewoon gestel, die boom se blare is groen. Die eerste betekenisvlak hang gevolglik nou saam met *denotasie*.

Die tweede betekenisvlak noem hy die *simboliese vlak* en is die vlak van betekening (*sens*). Die simboliek op hierdie vlak het 'n duidelike betekenis. Om die boodskap op hierdie vlak te ontleed, is 'n gevorderder of komplekser semiotiek nodig, aangesien daar nie bloot net met die boodskap gewerk word nie (Barthes, 1984:53). Op hierdie vlak word met voor die hand liggende betekenis (*sens évident*) gewerk. Bome met groen blare gee koelte en 'n mens kan rustig daar- onder ontspan. Hierdie vlak hang weer saam met *konnotasie*.

Wat die derde en ingewikkeldste betekenisvlak betref, stel Barthes:

As for the other meaning, the third, the one 'too many' the supplement that my intellection cannot succeed in absorbing, at once persistent and fleeting, smooth and elusive, I propose to call it the obtuse meaning. ... *Obtusus* means that *which is blunted, rounded in form*. ... The obtuse meaning ... has something to do with disguise (Barthes, 1984:54-55, 58).

Hierdie ontwykende betekenisvlak (*sens évasif*) is groter, dieper en wyer as wat feitelikheid, kennis of kultuur moontlik maak. Hier beweeg 'n mens op die vlak van die *mite*. Barthes (1984:54) noem hierdie betekenisvlak *signifiante*, 'n term wat die *signifiant* met die hele struktuur van tekens in die teks verbind, dus met 'n

semiotiek van die teks en nie net met 'n blote *signifié* nie. Vergelyk die voorbeeld hierbo van die kind wat onder 'n boom deur 'n slang gepik is. Op 'n nog diepere vlak sou 'n mens ook verdere betekenisimplikasies kon lees, soos byvoorbeeld die boom van kennis van goed en kwaad (Gen. 2:17).

In sy boek *Mythologies* (1993)²⁷ neem Barthes eienskappe uit die alledaagse lewe en demonstreer hoe hulle op dieselfde manier bestudeer kan word as wat Saussure taal bestudeer het. Dit behels dat ons ganse kultuur soos 'n massiewe "teks" is wat bestaan uit simbole en tekens wat ons in staat stel om die betekenis onderliggend aan ons kultuur te ontbloot. Barthes argumenteer dat 'n sisteem van tekens in 'n kultuur alle betekenis in 'n bestaande patroon struktureer. Hy (1967, 1993) het strukturalisme nie net beperk tot die literatuur en kuns nie, maar dit eweneens toegepas op die tekenwêreld van byvoorbeeld mode, advertensies, die media, stoei, voetbal, 'n restaurant se spyskaart, ensovoorts.

Ter verduideliking struktureer Barthes (1967:26-27) kostuum/klerereeks- en kos-sisteme in die semiotiek. Kostuums stel hy gelyk aan *langue* en klere aan *parole*. Omdat klere (*parole*) individueel gekies word uit 'n kostuumreeks (*langue*), kan dit wissel van stylvol tot styloos, van netjies tot slordig, skoon tot vuil, ensovoorts. Wat kos betref, stel Barthes dat die spyskaart (menu) gelyk is aan *langue* en die disse wat van die spyskaart af bestel word *parole* is. Sowel kos as klere konstitueer vir Barthes semiologiese sisteme – so byvoorbeeld is klere 'n teken van beskerming en kos van voeding. Sulke tekens dra ook spesifieke konnotasies met betrekking tot hulle gebruik. 'n Reënjas beskerm 'n mens teen die reën en is daarom 'n teken van nat weer. Wit kan byvoorbeeld onder andere 'n teken van die sport tennis wees en swemkostuums van die son en swem, terwyl ski's en skibrille die konnotasie van sneeu oproep.

Wanneer Barthes se strukturalisme op die visuele kunste toegepas word, kan gestel word dat *langue* die kunskonteks/-sisteem of -galery verteenwoordig en *parole* die afsonderlike of individuele kunswerke. *Langue* sou ook byvoorbeeld 'n bepaalde kunstenaar se *oeuvre* kon verteenwoordig en *parole* die individuele

²⁷ Barthes se *Mythologies* is oorspronklik in 1957 gepubliseer.

kunswerke van die betrokke kunstenaar. Barthes stel voorts dat die *signifiant* en die *signifié* saam die *signe* vorm. Toegepas op die visuele kunste verteenwoordig die *signifiant* dit wat deur die kunstenaar uitgebeeld word, die *signifié(s)* die konsep(te) van die uitbeelding(s) en die *signe* is die kunswerk in sy totaliteit wat sowel die *signifiant* as die *signifié* insluit en omvat.

Ten slotte word gewys op die kritiek op die strukturalisme wat behels het dat daar te ver gegaan is in pogings om die wêreld om ons as 'n tekensisteem te beskou. Sim en Van Loon stel dit soos volg:

Structuralism went too far as an all-embracing form of analysis, apparently able to explain anything and everything about human affairs and the world around us. Everything became a sign-system – in fact, nothing could *escape* being a part of a sign-system (Sim & Van Loon, 2001:86).

Van der Merwe en Viljoen (1998:107) wys daarop dat die studente-opstande in Parys in 1968 'n belangrike rol gespeel het in die ontbinding van die Franse strukturalisme. Hulle stel voorts dat die strukturaliste in 'n tyd van sosiale omwenteling hul ideologiese neutraliteit verwyd is. Die strukturaliste is opgeneem in en getransformeer deur die semiotiek, die dekonstruksie en die neo-Marxisme.

3.3.2 Poststrukturalisme en dekonstruksie

In die bespreking van poststrukturalisme en dekonstruksie word aandag geskenk aan die poststrukturalistiese benadering van Roland Barthes,²⁸ Umberto Eco (geb. 1932) en die intertekstuele benadering van Julia Kristeva (geb. 1941) vanuit die Praagse skool. Wat die dekonstruksiedenkwyse betref, word gefokus op die bydraes van Jacques Derrida (geb. 1930).

Hambidge (1992:400) wys daarop dat die poststrukturalisme nie chronologies in tyd op die strukturalisme volg nie, aangesien daar reeds poststrukturalistiese uitsprake gemaak is tydens die hoogbloei van die strukturalisme. Dieselfde kan van modernisme en postmodernisme gesê word. Sim en Van Loon stel dit soos volg:

²⁸ Barthes se benadering wat oor grense gaan is reeds onder 3.3.1.4 bespreek.

"[P]oststructuralism arose in the late 1960s and covers a wide range of positions. All of them are agreed that the system-building side of structuralist analysis has many critical flaws" (Sim & Van Loon, 2001:87) Alhoewel die poststrukturele filosofiese kritiek op die strukturalisme deel, kan daar vanweë die uiteenlopendheid van die bydraes van byvoorbeeld Roland Barthes, Jacques Lacan (1901-1981), Jacques Derrida, Jean Baudrillard (geb. 1929) en Michel Foucault nie na die poststrukturalisme as 'n homogene skool of groep verwys word nie.

Waar die strukturaliste betrokke was by die uitwysing van versteekte diepere strukture, wil die poststrukturaliste aantoon dat sodanige dieptestrukture nie bestaan nie (Hambidge, 1992:400). Binne die poststrukturalisme word gepoog om juis weg te kom van die metanarratiewe en die outoritêre opvattinge met betrekking tot hierdie diepere strukture en sisteme wat die mens en sy ganse wêreld beheer.

Genoemde Franse teoretici bevraagteken die aannames van objektiwiteit en veral die gebruik van die linguistiek as 'n strukturele beskrywingsmeganisme. Poststrukturaliste staan met ander woorde skepties teenoor die wyse waarop 'n teks binne die strukturalisme benader word. In hierdie verband kan verwys word na Barthes (1975) waar hy deur middel van seksuele metafore in *The pleasure of the text* stel dat die teks laag vir laag "afgeskil" moet word. Die leser "ontdek" dus die "korrekte betekenis", omdat hy sekere "strukture" in die teks sien (vgl. Hambidge, 1992:401). Poststrukturaliste neem voorts die klem in 'n nog groter mate as die strukturaliste weg van die outeur. Die Outeur of Meester en Genie word beskou as 'n negentiende-eeuse romantiese mite, besoedel deur patriargie (die feministe) en sosiale en ander vorme van elitisme (die Marxiste) (Adams, 1996:134). Dit het verskillende implikasies. Een daarvan kom na vore in die nou reeds bekende uitspraak, naamlik die "dood van die Outeur" (kyk Foucault, 1977:113-115; Barthes, 1984:142-148). Hierdie uitspraak is in stryd met die skrywers-/kunstenaarsgerigte benaderings in die kunste. Wanneer daar van 'n Outeur gepraat word, is die leser gewoonlik passief. Met Outeur word hier bedoel die tradisionele, heroïese Outeur wat sy woorde van wysheid aan 'n dankbare en hoofsaaklik passiewe gehoor uiter. In plaas daarvan word die outeur (met 'n

kleinletter) eerder beskou as die kanaal waardeur taal "praat" of die kanaal waardeur die kunswerk tot stand gekom het (Sim & Van Loon, 2001:72).

Vervolgens word onderskeidelik aandag geskenk aan die teorieë van Julia Kristeva en Umberto Eco. Dit word opgevolg deur 'n bespreking van die dekonstruksiedenkwyse van Jacques Derrida.

3.3.2.1 **Julia Kristeva**

Semiotiese teorieë word verder uitgebrei en ontwikkel deur die Praagse post-strukturalis Julia Kristeva. 'n Sleutelkonsep van Kristeva is intertekstualiteit. Kristeva stel dat 'n teks "is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another" (Kristeva, 1980:36). So beskou is sowel die samelewing as die geskiedenis "tekste". Hierdie "tekste" beïnvloed die leser in sy lees van die teks. Toegepas op die visuele kunste word gestel dat die kunswerk as sodanig 'n "teks" is. Die tydvak en konteks waarbinne die kunstenaar geleef en gewerk het, is elk 'n "teks". Hierdie "tekste" word deur die (ingeligte) aanskouer in ag geneem in die bestudering en lees van die kunswerk en beïnvloed die aanskouer se interpretering van en betekenisgewing aan kunswerke.

3.3.2.2 **Umberto Eco**

Umberto Eco bied 'n ander perspektief op intertekstualiteit. In sy *Semiotics and the philosophy of language* (1984:476) tipeer hy kodes as die reëls waarvolgens tekens in 'n gemeenskap gegenereer word sodat dié kodes die ganse kulturele wêreld tot stand bring. Semiotiese studies word op die tekengebruiker gerig. Hierdie benadering spruit uit die besef dat dit uiters belangrik en nuttig is om 'n studie te maak van die uitwerking van tekens in konkrete kommunikasiesituasies waaraan bepaalde soorte tekengebruikers deelneem. Eco stel dat sisteme soos nete is. Daar is 'n oneindige aantal maniere om van een punt na 'n ander te beweeg. Dit moet beskou word as 'n doolhof waardeur daar nie een "korrekte" pad van een punt na 'n ander is nie. Kunswerke kan daarom op verskeie, selfs 'n oneindige aantal, maniere geïnterpreteer word. Eco praat van 'n oneindige se-

miosis (Sim & Van Loon, 2001:77). Die idee van 'n web van betekenis kom hier na vore.

3.3.2.3 Jacques Derrida

Jacques Derrida se dekonstruksiedenkwyse word as een van die invloedrykste vertakkinge van die poststrukturalisme beskou. Derrida bestudeer die aard van tekens en dekonstrueer 'n aantal van die leidende strukturele sisteme. Waar die strukturaliste probeer het om sisteme te konstrueer met die bedoeling om die universele orde van kulturele uitdrukkings te openbaar, dekonstrueer Derrida sisteme (Adams, 1996:162).

Derrida (1976)²⁹ sluit by bepaalde uitgangspunte van Saussure aan, maar voer hulle verder. Hy onderskryf byvoorbeeld die gedagte dat woorde (betekenis) gedefinieer word deur hulle verskille met ander woorde. Hy verskil van Saussure deurdat hy byvoeg dat elke woord tot ('n) ander woord(e) lei in 'n eindelose ketting. 'n *Signifiant* verwys met ander woorde vir hom slegs na 'n ander *signifiant*, en die interpretasie van 'n teks of kunswerk gaan van een *signifiant* na 'n ander en van een teks na 'n ander. Dit is 'n nimmereindigende proses en daar word nooit by 'n *signifié* uitgekome nie. Sodoende word betekenis onbepaald uitgestel, tensy die taalgebruiker die woord willekeurig tot 'n vaste betekenis beperk.

Saussure se beginsel van die teken as 'n arbitrêre keuse word deur Derrida (1976:44) gedekonstrueer. Derrida redeneer dat betekenis in die westerse denkwys van 'n metafisiese teenwoordigheid afhanklik is. Dit hou in dat daar 'n bepaalde verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié* bestaan en dat hierdie twee uiteindelik in 'n betekenisvolle geheel saamgebind is (Derrida, 1976:101). So 'n deursigtige teenwoordigheid van betekenis kan volgens Derrida nooit bereik word nie. Om die verskil tussen die *signifiant* en die *signifié* aan te dui, skep

²⁹ Derrida (1976) se *Of grammatology* is oorspronklik in 1967 gepubliseer as *De la grammatologie*.

Derrida (1973)³⁰ die term *différance*. Hy gebruik hierdie term om die proses te beskryf waardeur betekenis in die kommunikasieproses "ontglip". Derrida maak gebruik van 'n woordspeling op *différence* (om te verskil, om anders te wees) en *deférance* (om uit te stel) wat dieselfde uitgespreek word.

Wat *différence* betref, dink Derrida in konvensionele Saussureaanse kodes: die teken beteken, of verwys na 'n bepaalde voorwerp vanweë sy verskil met ander tekens. *Différance* hou in dat die teken sy betekenis uitstel aangesien een *signifiant* 'n ander *signifiant* oproep tot in oneindigheid (kyk Hambidge, 1992:402). Die "waarheid" "agter" die tekens en konvensies is onvindbaar – die ondersoeker kan slegs konvensionele sisteme opbreek en nuwe verbande lê (kyk Van der Merwe en Viljoen, 1998:122). Binne hierdie konteks moet Derrida (1976:19) se opmerking: "[T]he sign is that ill-named thing" geles word. Die logosentriese gedagte in die westerse metafisika dat taal na 'n uiteindelijke buitetalige werklikheid en waarheid verwys, word hiermee ontken.

In sy uitstel van betekenis word die grense tussen binêre opposisies ook uit die weg geruim. Sim en Van Loon wys daarop dat:

Part of Derrida's objection to structuralism is its dependence on binary oppositions. He considers discourse in the west in general to be founded on a series of such oppositions. One term of the binary always takes dominant priority over the other. Man/woman would be one such example of a "loaded" binary (Sim & Van Loon, 2001:91).

Teenstellings en dominansie verval met ander woorde en die terme word gelyk aan mekaar gestel: deur die een te ken, ken 'n mens die ander. In alle orde is daar byvoorbeeld wanorde, die een sluit nie die ander uit nie. Die beste voorbeeld hiervan is Derrida se woord *dekonstruksie*. Deurdat hy die betekenis van woorde uitstel, vind daar ook 'n uitstel van betekenis plaas ten opsigte van die hiërgarchie. Dekonstruksie is nie destruksie nie, maar ook nie konstruksie nie. Hartman verduidelik die saak soos volg: "Deconstruction ... refuses to identify

³⁰ Derrida (1973) se *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs* is oorspronklik in 1967 gepubliseer as *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*.

the force of literature with any concept of embodied meaning and shows how deeply such logocentric or incarnationist perspectives have influenced the way we think about art" (Hartman, 1979:vii, viii)

Die manier waarop kuns verstaan word wil Derrida (2002:271)³¹ dekonstrueer om aan te dui dat die manier waarop filosowe vrae oor kuns stel, reeds die antwoorde daarop impliseer. Die vrae bevat dus reeds die antwoorde. Derrida stel dat filosowe in hul ondersoek van die kunste twee verkeerde aannames maak: die eerste hiervan is dat daar ongetwyfeld kunswerke bestaan. Indien kunswerke bestaan, is die enigste taak van kunsteoretici dan bloot om te verduidelik hoekom 'n bepaalde objek 'n kunswerk is. Tweedens het filosowe aanvaar dat daar een ding is waarna die woord "kuns" verwys en dat die kunstfilosofie hierdie eenheidsfenomeen sal verduidelik. Derrida bevraagteken hierdie aanname. Hy vra hoekom daar nie bloot aanvaar kan word dat die woord kuns veelbetekenend is nie. So 'n aanvaarding sou meebring dat daar 'n verskeidenheid betekenis vir hierdie term is wat nie agter een enkele ongedifferensieerde betekenis verenig kan word nie. Derrida stel dit soos volg:

The chosen point of departure, in everyday representation: *there are* works of art, we have them *in front of us* in representation. But how are they to be recognized? This is not an abstract and juridical question ... there is a trembling of the limit between the 'there is' and the 'there is not' a 'work of art', between a 'thing' and a 'work', a 'work' in general and a 'work of art' (Derrida, 2002:275).

Op grond van Derrida se dekonstruksiedenkwyse word die stelling gemaak dat die kunswerk self gedekonstrueer word, omdat betekenis ontken word. Waar daar met ander woorde binne die strukturalisme en die resepsieteorie 'n soeke na betekenis van kunswerke is, werk Derrida a-histories. Hermeunetiek word ontken. Derrida stel dat een *signifiant* 'n ander *signifiant* tot in oneindigheid oproep, gevolglik word daar nooit by 'n *signifié* uitgekome nie. Sodoende word betekenis tot in oneindigheid uitgestel. Dit impliseer dat kunswerke uiteindelik sonder enige betekenis is. Binne die dekonstruksiedenkwyse moet hierdie proses van die ont-

³¹ Derrida (2002) se *The truth in painting* is oorspronklik as *Vérité en peinture* in 1978 gepubliseer.

kenning van betekenisgewing deur die aanskouer blootgelê word. Die aanskouer maak van taal in sy interpretering van en betekenisgewing aan kunswerke – of die ontkenning van enige betekenis – gebruik. Stellinginname, uitgangspunte en betekenisgewing word met ander woorde dekonstruktief ondernyn. Gevolglik kan die leser/aanskouer nie betekenis aan 'n kunswerk toeken nie.

Vervolgens word – in teenstelling tot Derrida se ontkenning van enige betekenisgewing aan kunswerke – oorgegaan tot die bespreking van die resepsieteorie waar van die veronderstelling uitgegaan word dat betekenis wel aan kunswerke toegesê kan word.

3.3.3 Resepsieteorie

Die literêre hermeunetiek of interpretasie fokus veral op die lees en verstaan van individuele tekste. Die voorwerp van ondersoek is nie die teks as sodanig nie, maar die konkretisering van die teks in 'n bepaalde leeservaring. Resepsieteorici hou hulle met ander woorde nie primêr met die artefak besig nie maar met die estetiese objek soos Mukarovsky dit gesien het (Du Plooy, 1986:90). Die studie van resepsie behels die studie van die ontvangs van 'n teks of tekste deur die leser(s). In die visuele kunste behels die studie van resepsie 'n bestudering van die betekenisgewing aan kunswerke deur die aanskouer. *Resepsie* in die enger sin van die woord is met ander woorde die manier waarop 'n aanskouer 'n 'n kunswerk interpreteer, waarop hy/sy dus aan die kunswerk 'n betekenis of 'n waarde toeken (vgl. Van der Merwe & Viljoen, 1998:18-19; Rossouw, 1992:427-429).

Dit gaan met ander woorde oor die ontsluiting van betekenis van die kunswerk. In hierdie verband word die aandag weer gevestig word op die bydraes van Mukarovsky vanuit die Praagse strukturalisme (kyk 3.3.1). Mukarovsky se onderskeid tussen die artefak en die estetiese objek het die resepsieteorieë vooruitgehoop en belangrike insigte opgelewer. Rossouw (1992:427) wys daarop dat die proses waardeur die leser (die aanskouer) 'n artefak in 'n estetiese objek omsit of dit realiseer, *konkretisering* genoem word. 'n Artefak kan tot soveel estetiese

objekte aanleiding gee as wat daar lesers is. Dit roep weer Eco se web van betekenis op (kyk 3.3.2.2).

Binne die postmodernisme word die klem sodanig op die rol van die aanskouer geplaas dat Barthes verklaar het: "The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (Barthes, 1984:148). Die lesers is volgens Barthes in dieselfde mate skeppers van narratiewe as die outeurs. In hierdie verband suggereer Barthes (1984) dat narratiewe in twee kategorieë, naamlik 'n lees- en skryfkategorie ingedeel kan word. In die leeskatgorie (*lisible* tekste) is die leser passief, terwyl die skryfkategorie (*scriptible* tekste) 'n aktiewe deelname van die leser vereis.

Wat betref die aktiewe deelname van die kant van die leser is dit veral vanuit die Konstanzer Schule wat Wolfgang Iser en Hans Robert Jauss belangrike bydraes gelewer het.

3.3.3.1 **Wolfgang Iser**

In sy werk *Die Appelstruktur der Texte* (1970) ondersoek Iser die manier waarop 'n teks invloed op die leser uitoefen. Volgens Iser (1970:11; 2000:98-99) is die begrip "vaagheid" of "onbepaaldheid" kenmerkend van literêre tekste, onder meer omdat literêre tekste nóg met die werklike voorwerpe uit die leser se wêreld nóg met die leser se ervaring gelykgestel kan word. Hierdie gebrek aan ooreenstemming lei tot 'n sekere mate van *Unbestimmtheit* (onbepaaldheid) (vgl. Van der Merwe & Viljoen, 1998:141; Rossouw, 1992:428).

Iser (1978:19) wys daarop dat dit deur die leser is dat tekste tot lewe kom. Dieselfde kan van die visuele kunste gesê word. Kunswerke moet deur aanskouers aanskou word om tot lewe te kom. Iser stel voorts dat die leser dus telkens 'n nuwe teks skep en vul gapings in deur aktiewe lesersbetrokkenheid. Hierdie opmerking van Iser kan byvoorbeeld goed op Kosuth se *One and three chairs* van toepassing gemaak word, soos in die bespreking in Hoofstuk Vier sal blyk. Die leser/aanskouer verkry 'n kritieke rol in die skep van tekstuele betekenis. Iser wys op die interaksie tussen die teks en die leser. Volgens hom "stuur" die teks

die leser in bepaalde rigtings en is dit die taak van die leser om die gapings wat in die literêre teks voorkom, te vul:

Reading is an activity that is guided by the text; this must be processed by the reader, who is then, in turn affected by what he has processed. ... The text is a whole system of ... processes, and so, clearly, there must be a place within this system for the person who is to perform the reconstituting. This place is marked by the the gaps in the text – it consists in the blanks which the reader is to fill in (Iser, 1978:163, 169).

Die gapings (oop plekke) in die teks moet nie as gebreke in 'n teks beskou word nie. Hierdie gapings in die teks bied juis ruimte vir 'n aktiewe lesersrol, vir kommunikasie tussen teks en leser en vir die totstandkoming van die estetiese objek (Iser, 1978:195; Iser, 2000:158).

3.3.3.2 Hans Robert Jauss

Jauss het hom hoofsaaklik op die literatuurgeskiedenis toegespits. Van der Merwe en Viljoen (1998:141) wys daarop dat Jauss literatuurgeskiedenis nie langer as 'n geskiedenis van literêre feite beskou nie maar as 'n geskiedenis van literêre gebeurtenisse. Literêre feite is byvoorbeeld geboortedatums van outeurs, publikasiedatums en inhoudsbeskrywing van tekste. Dit is die leser wat 'n teks van 'n feit in 'n gebeurtenis verander. Waar Iser hom hoofsaaklik besig hou met hoe die teks 'n invloed op die leser uitoefen, bepaal Jauss (1978)³² hom by die manier waarop 'n leser die teks verwerk. Jauss en Iser stem egter ooreen in hul denke dat tekste op verskillende maniere geïnterpreteer kan word.

Die verwagtingshorison van die leser is 'n aspek waarop Jauss (1978:3) besondere klem plaas. Dit kom daarop neer dat 'n leser reeds bepaalde verwagtinge van 'n teks koester wanneer hy/sy die teks begin lees. Hierdie verwagtinge is gegrond in die kennis waaroor die leser reeds beskik, soos byvoorbeeld kennis van die kunstenaar se *oeuvre* of van die genre waarbinne die teks geskryf is (vgl. ook Segers, 1980:32).

³² Hierdie werk van Jauss het oorspronklik in 1967 verskyn.

Hierdie uitspraak van Jauss kan ook op die visuele kunste toegepas word. Hoe meer kennis die aanskouer oor die kunstenaar en sy/haar *oeuvre* beskik, hoe meer "lees" die aanskouer die kunswerk vanuit 'n bepaalde verwagtingshorison. Jauss (1978:5) praat egter ook van "estetiese distansie": aan die een kant kry ons die verwagtingshorison van die leser en aan die ander kant kan die horison van die leser verander deur die resepsie van die teks. Dit hou in dat die leser deur die teks met nuwe ervarings en kennis gekonfronteer word wat nie in sy/haar verwagtingshorison is nie. Wanneer die verwagtingshorison van die leser en die estetiese distansie klein is, is die kans goed dat die teks ontspanningsliteratuur is. Toegepas op die visuele kunste kan gestel word dat hoe toegankliker die kunswerk in sy uitbeelding is, hoe makliker is dit vir die aanskouer om kunswerke te interpreteer. In hierdie verband word weer verwys word na Barthes se onderskeid van drie vlakke van betekenis. Hoe verder die kunswerk van die verwagtingshorison van die aanskouer is, hoe groter is die estetiese distansie en hoe moeiliker raak die betekenisgewingsproses.

Ten slotte word gestel dat daar in hierdie verhandeling van die standpunt uitgegaan word dat die resepsieteorie op die visuele kunste getransponeer kan word. So beskou ondersoek die resepsieteorie die verskillende manier waarop aanskouers kunswerke kan interpreteer, krities beoordeel en betekenis daaraan toeken. Dit hou in dat die aanskouers, deur betekenis toesegging en "voltooing" van kunswerke as medeskeppers van die kunswerke beskou word. In hierdie verband word gewys op Kosuth se opmerking: "Work like mine demands completion by the viewers" (Macadam, 1995:127).

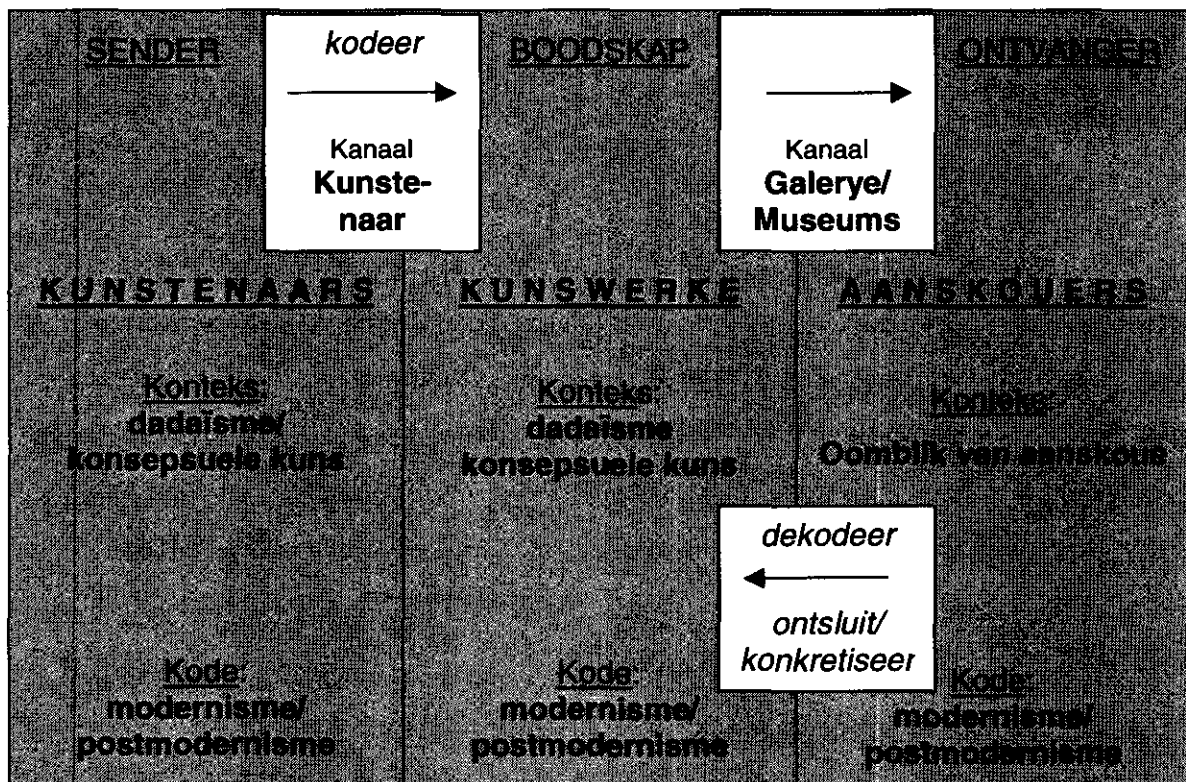
Vervolgens word oorgegaan tot 'n stapsgewyse uiteensetting van die metode wat na aanleiding van die voorafgaande in hierdie hoofstuk, asook van Hoofstuk Twee, opgestel word.

3.4 STAPSGEWYSE UITEENSETTING VAN DIE METODE

Die metode wat in Hoofstuk Vier gevolg sal word, is gebaseer op die voorgaande bespreking en uiteensetting van die breë semiotiek. Die bespreking geskied onder drie subhoofde, naamlik die kunstenaars, kunswerke en aanskouers. Die

onderskeie kontekste met betrekking tot die kunstenaars, kunswerke en aanskouers, asook die herkontekstualisering van objekte uit die gebruik- na die kunskonteks word nie onder aparte subhoofde bespreek nie. Die rede hiervoor is dat aansluiting gevind word by Archer (2002:8) wat stel dat die betekenis van 'n kunswerk dikwels in die konteks van die werk geleë is. In hierdie studie word aanvaar dat dié aanname ook van toepassing gemaak kan word op die kunstenaars en aanskouers, met ander woorde dat die kunstenaars se uitsprake en betekenisgewing aan kunswerke deur aanskouers dikwels konteksgebonde is.

Die metode wat gevolg gaan word kan grafies³³ soos volg voorgestel word:



Hawkes maak die volgende belangrike opmerking wat vir hierdie studie van belang is:

³³ Hierdie grafiese voorstelling is 'n aangepaste en op die visuele kunste getransponeerde voorstelling van Jakobson (1987) se kommunikasiemodel.

The central point to emerge from Jakobson's account of communication is that the 'message' does not and cannot supply all of the 'meaning' of the transaction, and that a good deal of what is communicated derives from the context, the code and the means of contact. 'Meaning' ... resides in the *total act of communication* ... (Hawkes, 1983:83).

Vervolgens word 'n uiteensetting gebied van wat onder elk van die subhoofde bespreek sal word.

3.4.1 Kunstenaars

Onder hierdie subhoof word die rol van die kunstenaar ondersoek. Daar word gekyk in watter opsigte 'n semiotiese benadering oor die rol van die kunstenaar as kreatiewe skepper van oorspronklike kunswerke verskil van die tradisionele opvattinge. Dit behels 'n ondersoek na die rol van die kunstenaar as die skepper en toesegger van betekenis aan kunswerke. Dit sny ook die vraag aan of die kunstenaar bloot beskou kan word as die kanaal waardeur kunswerke tot stand kom. Hierdie ondersoek word gedoen met verwysing na modernistiese en post-modernistiese kodes.

Daar word voorts ondersoek ingestel na die waarde wat die kunstenaars aan die intensie van kunstenaars heg. In hierdie verband word aangesluit by die teorieë van Bal en Bryson (1991), Bryson (1983, 1988), Jakobson (1987) en Roland Barthes (1984). Vervolgens word gekyk na hoe Duchamp en Kosuth onderskeidelik die rol van die kunstenaar sien en vertolk soos blyk uit hul geskifte en uitsprake. Die geskifte en uitsprake van die kunstenaars word ook aan die hand van modernistiese en postmodernistiese kodes geïnterpreteer. In samehang hiermee word gekyk na watter betekenis daar geheg kan word aan die naam van die kunstenaar.

Die kanaal waardeur kunstenaars se werk vir aanskouers toeganklik gemaak word, is tradisioneel kunsgalerye en -museums. Die kunstenaars se beskouinge van en persepsies oor hierdie tradisionele kunsinstellings, asook persone wat daarmee geassosieer word, soos byvoorbeeld kunshistorici, word ondersoek. Die kunstenaars se beskouinge met betrekking tot kunswerke, soos blyk uit hulle ge-

skrifte en onderhoude wat met hulle gevoer is, word ook onder die loep geneem en geïnterpreteer.

3.4.2 Kunswerke

Onder hierdie subhoof word ter inleiding ondersoek ingestel na tradisionele opvattinge met betrekking tot en definisies van kunswerke. In die verband word aandag geskenk aan die opvatting wat tradisioneel gehuldig word dat kunswerke objekte met estetiese kenmerke is wat deur die kunstenaar gemaak is. Dit word gedoen om die opvattinge wat tans oor kunswerke gehuldig word te kontrasteer. Gevolglik word die ondersoek gedoen aan die hand van sowel modernistiese as postmodernistiese kodes.

In die bestudering van kunswerke word aandag geskenk aan die onderskeid tussen *langue* en *parole* van Saussure (1976), asook die uitbreiding daarvan. Dit word op die visuele kunskonteks toegepas. In aansluiting hierby word die kunswerke ondersoek in lyn met Barthes (1967:89-94; 1993:121-127) se drie vlakke van betekenisgenerering, asook sy (1993:11-113) verband tussen die *signifiant*, *signifié* en *signe*.

Afgesien van die bestudering van die kunswerke binne die onderskeie kontekste waarin dit geskep is, word ook aandag gegee aan die kwessie van herkontekstualisering van voorwerpe uit die gebruikskonteks na die kunskonteks. In hierdie opsig word by Mukarovsky (1977; 1978) aangesluit. Aansluiting word verder gevind by die uitgangspunt binne die semiotiek, naamlik dat konteks nie as 'n vaste entiteit beskou word nie. Bal en Bryson (1991:175, 177-178) se benadering om konteks as 'n idee te beskou word as uitgangspunt geneem. Omdat die onderskeie kontekste waarbinne die kunswerke geskep is, naamlik dadaïsme en konsepsuele kuns, reeds in Hoofstuk Twee in oënskou geneem is, word dit onder hierdie subhoof toegepas en geïnterpreteer.

Verder word aangesluit by Eco (1984) en Kristeva (1980) se teorieë oor intertekstualiteit. In die ondersoek van die kunswerke word ook die strukturalistiese en poststrukturalistiese benaderings soos uitgewerk deur Barthes (1967; 1975;

1984; 1993) en Derrida (1976; 1987; 2002) se dekonstruksiedenkwyse in ag neem.

3.4.3 Aanskouers

Onder hierdie subhoof word aansluiting gevind by die resepsieteorie. Daar word ondersoek ingestel na die tradisionele beskouinge van die rol van die aanskouer en in watter mate hierdie beskouinge verander het. Dit word gedoen aan die hand van modernistiese en postmodernistiese kodes. Aansluiting word gevind by Barthes (1984) se benadering tot die dood van die Outeur, asook Iser (1978, 2000) en Jauss (1978) se resepsieteorieë. Die konteks van die aanskouer (die oomblik van aanskoue) word ook bespreek. Die rol wat die aanskouer binne 'n semiotiese benadering speel in die toesegging van betekenis aan kunswerke, word onder die loep geneem. Hier word aangesluit by Mukarovsky (1977) se beskouinge oor *artefak* en *estetiese objek*.

Die kunstenaars se beskouinge oor die rol van die aanskouer vorm 'n belangrike deel van hierdie bespreking.

3.5 SLOTOPMERKINGS

In hierdie hoofstuk is die raamwerk binne die breë semiotiek geskets van die agtergrond waarteen betekenisgenerering plaasvind. Daarna is die metode uiteengesit waarvolgens die bespreking in Hoofstuk Vier gedoen sal word. Vervolgens word in die volgende hoofstuk oorgegaan tot die bespreking van die kunswerke vanuit genoemde invalshoeke.

Hoofstuk 4

BESPREKING VAN KUNSWERKE VOLGENS DIE SEMIOTIESE MODEL

4.1 INLEIDING

In die vorige hoofstuk is die metode wat in hierdie hoofstuk gebruik gaan word uiteengesit. Daar is ook aangetoon waarom die semiotiek as 'n geskikte interpretatiewe raamwerk beskou word vir die ondersoek van die kunswerke vanuit die invalshoeke van sowel die kunstenaars, die kunswerke as die aanskouers met inagneming van die toepaslike kontekste aan die hand van bepaalde kodes. Vervolgens word oorgegaan tot die bespreking.

4.2 KUNSTENAARS

4.2.1 Inleiding

Soos in Hoofstuk Drie beredeneer verval die tradisionele aanname met betrekking tot die rol van die kunstenaar as alleenskepper en toesegger van betekenis in die semiotiek. Waar die kunstenaar tot en met die modernistiese tydvak beskou is as Meester en Genie word hy/sy binne die semiotiek beskou as net nog 'n skakel in die ketting waarin die kunstenaar, kunswerk en aanskouer ewe veel beklemtoning ontvang in die betekenisproses. In hierdie opsig word die kunstenaar slegs beskou as die kanaal waardeur die kunswerk tot stand gekom het. Binne die semiotiek word die klem toenemend geplaas op die rol wat die aanskouer as ontsluiters van die kunswerke as tekens speel in die toesegging van betekenis. Vervolgens word die kunstenaars onder die loep geneem.

4.2.2 Marcel Duchamp

Wat Duchamp se beskouinge oor die rol van die kunstenaar betref, vestig Stiles (1996:804) die aandag daarop dat Marcel Duchamp reeds in 1917 'n kunstenaar beskou het as iemand wat in staat is "... to rethink the world and remake meaning

through language, rather than someone who produces handcrafted visual objects for 'retinal' pleasure". Duchamp (Cabanne, 1971:55; Ades *et al.*, 1999:146) wys ook daarop dat hy nie in tradisionele terme aan homself as kunstenaar dink nie. Daarmee saam sê hy dat 'n *readymade* 'n kunswerk sonder 'n kunstenaar is. Wanneer 'n mens Duchamp se uitsprake in hierdie verband aan die hand van modernistiese kodes bestudeer, wil dit voorkom of hy die mitiese Outeurskap wat tot en met die modernisme so 'n belangrike rol gespeel het, ondermyn.

Die rede hiervoor is waarskynlik dat hy binne die konteks van dadaïsme 'n revolusionêre en uitdagende houding ten opsigte van tradisionele opvattinge ingeneem het. Die afleiding word gemaak dat by nabaat en met terugkoking hierdie uitsprake van Duchamp wel postmodernistiese trekke vertoon. Dieselfde kan gesê word van Duchamp se uitsprake oor kuns en nie-kuns as teenoorgestelde kante van dieselfde munt en dat daar nie iets soos goeie en swak kuns bestaan nie (Ades *et al.*, 1999:133; Duchamp, 1996b:818). Duchamp se uitsprake kan met ander woorde beskou word as 'n vooruitskoting van wat later in die postmodernisme 'n algemene uitgangspunt geword het.

Duchamp ondermyn mitiese Outeurskap verder deurdat hy in sy *Apropos of "readymades"* (1996c) die vae en bykans toevallige wyse waarop elkeen van hierdie kunswerke tot stand gekom het beklemtoon. Hy sê: "A point which I want very much to establish is that the choice of these *readymades* was never dictated by esthetic [sic] delectation" (1996c:819). Volgens hom was die keuse gebaseer op 'n reaksie van visuele onverskilligheid en terselfdertyd 'n totale afwesigheid van goeie of swak smaak, "in fact a complete anesthesia". In 'n dadaïstiese trant laat hy hom soos volg hieroor uit: "It was principally a matter of questioning the artist's behavior ... The absurdity of technique, of traditional things" (Cabanne, 1971:56).

Duchamp se ondermyning van die estetika as veld van ondersoek van visuele kunswerke blyk ook duidelik uit bogenoemde uitsprake en deur sy plasing van *readymades* en meer spesifiek in hierdie geval, 'n urinaal in die kunskonteks. Die ondermyning van die estetika kan eweneens binne die konteks van dadaïsme

verstaan word en kan daar weer eens vanuit die postmodernisme – veral soos dit tot uiting kom in die werke van konsepsuele kunstenaars – daarby aansluiting gevind word.

Dit wil voorts voorkom of Duchamp skynbaar weinig waarde geheg het aan die betekenis wat tradisioneel aan die naam van die kunstenaar gekoppel is. Hy het sy *Fountain* onder die pseudoniem R. Mutt vir die uitstalling ingeskryf. Bal en Bryson (1991:180) wys daarop dat daar aan die naam van 'n kunstenaar bepaalde konsepte, soos byvoorbeeld die kunstenaar se *oeuvre*, sekere stylkenmerke en die tydperk waarin die kunstenaar geleef het gekoppel word. In die geval van *Fountain* is die outeur iemand onbekend, sy naam is 'n geheim. Duchamp het nie ten tye van die voorlegging vir die uitstalling bekend gemaak dat hy die kunstenaar is nie. Sy *oeuvre* en reputasie kon gevolglik nie in ag geneem word of 'n rol gespeel het in die besluit van die uitstillingskomitee nie. Duchamp stel dat hy die naam "Mutt" gebruik het " ... to avoid connection with the personal" (Cabanne, 1971:55).

In die literatuur is daar heelwat bespiegeling oor die naam *Mutt*. Podstolski (1999) stel dat die enigste rede vir Duchamp se keuse om 'n pseudoniem te gebruik, was om sy eie identiteit te beskerm – soos wat Duchamp trouens self te kenne gegee het. As *signifiant* is die naam gevolglik oënskynlik leeg, sonder betekenis. Mink (1995:67) voer op sy beurt aan dat die naam *Mutt* verwys na die maatskappy, *J.L. Mott Iron Works*, wat die urinaal vervaardig het. Die *San Francisco Museum of Modern Art* (2003) stel dat R. Mutt is "a pseudonym that synthesised the name of the manufacturer and that of the popular comic strip 'Mutt and Jeff'".

Word daar dieper gedelf, blyk dit dat die Engelse woord *mutt* die volgende betekenisse het: *stommerik*, *domkop* en ook *brak* of *basterhond*. Wanneer 'n mens R. Mutt foneties uitspreek, lui dit *are mutt*. Plaas 'n mens *are mutt* in 'n vol sin, kan die volgende daarvan gemaak word: (you) *are* (a) *mutt* – met ander

woorde jy (die kunsanskouer of -kritikus) is 'n stommerik of 'n basterbrak. Die handtekening behoort gevolglik as deel van die kunswerk beskou te word.¹

Deur gebruik te maak van 'n pseudoniem antisipeer Duchamp die toenemende afname van die waarde wat daar in die postmodernisme aan die rol van die outeur/kunstenaar geheg word, soos wat dit na vore kom in Barthes (1984:148) se uitspraak oor die dood van die Outeur.

Die feit dat Duchamp nie self die urinaal gemaak het nie, maar dit bloot gekies het en vir 'n uitstalling ingeskryf het, het bepaalde implikasies vir sowel die outeurskap as die oorspronklikheid van die kunswerk. Met hierdie gebaar impliseer Duchamp dat kuns meer te make het met die intensie van die kunstenaar as met sy vakmanskap, tegniek, styl of *oeuvre*. Soos reeds in Hoofstuk Twee uitgewys, stel Duchamp (1996b:819) dat die kunswerk en die intensie van die kunstenaar verskil, maar dat die kunstenaar nie van hierdie verskil bewus is nie. Dit is om hierdie rede dat die aanskouer 'n belangrike rol speel in die ontsluiting van kunswerke, soos onder 4.4 beredeneer sal word.

Duchamp (1996b:819) se uitsprake met betrekking tot die aanskouer wat uiteindelik die finale uitspraak lewer in betekenistoeseegging aan kunswerke en sy erkenning dat die kunstenaar se intensie nie noodwendig in die kunswerk tot uitdrukking kom nie, dui – agterna beskou – op 'n proto-postmodernistiese ingesteldheid. In dié verband beskou Yaari (2000:368) Duchamp as die inisieerder van die dood van die Outeur.

Deurdat die kunstenaar 'n willekeurige keuse uitoefen en 'n alledaagse gebruiksobjek binne die kunskonteks plaas, skakel hy die tradisionele norme met betrekking tot smaak, tradisie, vakmanskap en voorkeure uit. Duchamp (1996a:817) stel onomwonde: "Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He *chose* it." Duchamp brei gevolglik die rol van die kunstenaar as "maker" of "kreatiewe skepper" van kunswerke na dié van kunskritikus uit.

¹ Hierdie aspek word onder 4.3.2 verder bespreek.

Duchamp se willekeurige keuses wat hy uitoefen met betrekking tot die gebruiksvowerpe wat hy in die kunskonteks plaas moet ook geïnterpreteer word. Duchamp het nie hierdie voorwerpe self gemaak nie, hy kies dit bloot. In dieselfde mate kies 'n kurator kunswerke van kunstenaars om uit te stal. So beskou kan gestel word dat Duchamp die rol van die kunstenaar nog verder uitbrei tot dié van kurator. Deur sy ondermyning van die rol van die kunstenaar as kreatiewe skepper herskryf hy dus ook die kunstenaar se rol. *Readymades* kan gevolglik in die eerste plek beskou word as demonstrasies van die belang van keuses deur die kunstenaar, al ontken Duchamp dat doelbewuste keuses daarby betrokke is.

Verder roep *readymades* noodwendig die kwessie van oorspronklikheid en daarmee saam van replikas op. Dit het uiteraard ook bepaalde implikasies vir outeurskap. Enige persoon kan replikas van die kunswerk maak en die betekenis van sodanige replikas sou dieselfde kon wees as dié van die oorspronklike kunswerk. Dit bring die vraag na die kreatiwiteit en oorspronklikheid van die kunstenaar na vore. Dit dui voorts op 'n ondermyning van die rol van die kunstenaar en van tradisionele aannames aangaande kunstenaars as kreatiewe skeppers van unieke kunswerke.

In sy onderhoud met Cabanne stel Duchamp (1971:55) dat hy verlig was toe die *Fountain* deur die uitstillingskomitee verwerp is, aangesien hy nie die tradisionele ingesteldheid gehad het van 'n kunstenaar wat graag sy werke uitgestal wou sien en lofliedere daarvoor wou hoor nie. Hierdie uitlating moet gesien word binne die dadaïstiese konteks en is 'n tipiese voorbeeld van die *avant-garde*-ingesteldheid van kunstenaars van die vroeg-twintigste eeu. Dit dui op Duchamp se verwerping en afkeuring van westerse instellings vir hoër kuns – 'n neiging wat gedurende die modernistiese era in die kunste begin is en in die post-modernisme voortgesit word.

4.2.3 Joseph Kosuth

Joseph Kosuth is bykans ewe bekend vir sy filosofiese en ander geskifte oor kuns as vir sy kunswerke. In heelwat van sy geskifte (1995, 1999a), maar in be-

sonder in die tweedelige artikel *Intention(s)* (Kosuth, 1999c), wys hy daarop dat 'n benadering wat die (tradisionele) rol van die kunstenaar ontken, uiters onbillik teenoor die kunstenaar is. Kosuth (1999c:464) spreek hom heftig uit teen kunshistorici wat in hul besprekings en interpretasie van kunswerke die intensie van die kunstenaar, *à la* Foucault en Barthes se "dood van die Outeur"-teorie, ignoreer. Hy sinspeel op Barthes se *S/Z* (1974)² en bevraagteken die intensie van sodanige kunshistorici. Hierdie uitspraak van Kosuth bevestig die voortgesette wantroue van sommige kunstenaars soos Duchamp sedert die modernistiese era jeens gekanoniseerde westerse kunsbeskouinge en -instellings.

Dit is volgens Kosuth belangrik dat die intensie van die kunstenaar in ag geneem moet word in die beoordeling en betekenistoeseegging van die kunswerk. Kosuth stel dit soos volg: "... [W]hen you approach the work you are approaching the idea (and therefore the intention) of the artist directly. ... If my intention is denied ... then my responsibility for the meaning I generate in the world as an artist is also nullified" (Kosuth, 1999c:461, 462).

Dit gaan met ander woorde vir hom daarop dat die kunstenaar betekenis genereer. Soos reeds uitgewys is die kunstenaar tradisioneel beskou as die skepper en bepaler van die betekenis van sy/haar werk. Bogenoemde standpunt van Kosuth sluit by hierdie benadering aan. Dit wil my voorkom of Kosuth in sekere opsigte erkenning verleen aan die rol van die kunstenaar as mitiese Outeur, want hy sê: "... a defining part of the creative process depends on the artists to assert their intentions in that struggle" (Kosuth, 1999c:462). Die stryd waartoe Kosuth kunstenaars oproep is om betrokke te raak in die erkenning van die betekenis wat hulle as kunstenaars in hul werk genereer (Kosuth, 1995:124).

Hierdie oproep tot stryd het hy die eerste keer in 1969 gedoen tydens sy onderhoud wat hy met homself en drie ander konsepsuele kunstenaars onder die pseudoniem Arthur R. Rose gevoer het (Rose, 1969:23). Hy herhaal hierdie

² In genoemde boek *S/Z* (1974) suggereer die S teenoor die Z die opposisie tussen die name van die twee hoofkarakters, naamlik Sarrasine en La Zambinella. Ook verwys dit na die s in Barthes se van en die z in Balzac s'n: BartheS/BalZac, want Barthes is besig om Balzac se verhaal "oor te skryf" (Hambidge, 1992:401-402).

woorde tydens 'n onderhoud met Ramjlak in 1995 (Ramjlak, 1995:19). Soos aangedui het Kosuth in die tydperk 1969-1995 nie sy sienswyse in hierdie verband verander nie.

Binne die postmodernisme word daar wyd van die veronderstelling uitgegaan dat betekenisinhoud oop is vir teenstellende interpretasies, soos trouens ook blyk uit Kosuth se *One and three chairs* wat onder 4.4.3 bespreek word. Dit is Kosuth se uitsprake en geskrifte wat hier as onpostmodernisties beskou word. Binne die postmodernisme verloor die kunstenaar die bevoorregte posisie as alleentoesegger van betekenis. Met uitsprake soos hierbo aangehaal staan Kosuth in opposisie tot uitsprake soos dié van Roland Barthes met sy ontkenning van die kunstenaar se reg op interpretasie, soos verwoord in laasgenoemde se uitspraak oor die dood van die Outeur. Kosuth se talle geskrifte wat daarop gemik was om die "waninterpretasies" asook die onbegrip wat daar ten opsigte van konsepsuele kuns heers uit die weg te ruim kan met ander woorde as in kontras met postmodernistiese "oopheid" en nie-voorskriftelikheid beskou word.

In sy onderhoud met Ramjlak (1995:19) wys Kosuth verder daarop dat hy, omdat hy die betekenis en waarde van sy eie kuns verdedig, help om die totale kuns-geskiedenis te verdedig. Dié uitlating kan eweneens met behulp van 'n modernistiese kode verstaan en geïnterpreteer word.

Kosuth gee wel erkenning aan die rol wat die aanskouer speel in die toesegging van betekenis aan kunswerke. Hy stel egter 'n bepaalde voorwaarde, naamlik dat die intensie van die kunstenaar nie buite rekening gelaat mag word nie en dat aanskouers wat hulle hieraan skuldig maak, 'n groot fout begaan (Kosuth, 1999c:463). Hierdie aspek word verder onder 4.4.3 bespreek.

Kosuth wys voorts daarop dat hy woordeboekdefinisies as materiaal in sy kuns gebruik, soos blyk uit *One and three chairs*. Dit is nie woorde wat hy self geskep het nie maar wat ander mense geskryf het. Hy heg wel 'n ander betekenis binne die kunskonteks daaraan. Gevolglik neem hy outeurskap oor (Macadam, 1995:127). Laasgenoemde dui eweneens op 'n onpostmodernistiese ingesteldheid. Die herkontekstualisering van woorde uit woordeboeke, met ander woorde

uit 'n gebruikskonteks na die kunskonteks en die betekenisverskuiwing wat daarmee gepaard gaan, kan egter vanuit die postmodernisme waardeer word. Soos reeds aangetoon het die modernistiese klem op die objektheid en materialiteit van die kunswerk in die postmodernisme verskuif na die inhoud en betekenis van die kunswerk.

In samehang met die klem op die intensie van die kunstenaar moet gekyk word na Kosuth se pogings om kuns te herdefinieer. Hy stel dat kuns die definisie van kuns is (Kosuth, 1999a:170). Hierdie definisie moet gesien word teen die agtergrond van die modernistiese outonomiebeginsel van kuns ter wille van kuns. In sy aanhang van Wittgenstein en Ayer se logiese positivisme stel Kosuth dat kuns en kunswerke tautologies is, want kunswerke is analitiese proposisies. Aangesien Kosuth (1999a:165) die kunswerk as tautologies tot die intensie van die kunstenaar beskou kan gestel word dat kuns vir hom gelyk is aan kunswerk en kunswerk aan intensie. Binne die konsepsuele konteks is kunswerke vir Kosuth die produkte van kunstenaars (as Outeurs) in 'n diskoers wat deur die Outeur gedikteer word en wat gekonkretiseer³ word deur die subjektiewe vergestaltung van die skeppingsproses. In die bespreking van *One and three chairs* onder 4.3.3 word Kosuth se opvattinge met betrekking tot tautologie in meer detail bespreek.

In teenstelling tot sy meer modernistiese opvattinge met betrekking tot die kunstenaar se rol in betekenisvoesegging aan kunswerke en die gepaardgaande klem wat hy op die intensie van die kunstenaar plaas, moet die volgende vermeld word. Wanneer Kosuth in 1990 met die sy uitstalling *Play of the unmentionable* (1990) ander kunstenaars se werke kies om uit te stal, brei hy die rol van die kunstenaar as kreatiewe skepper van unieke kunswerke uit tot dié van kurator. Kosuth het homself hier beskryf as die kurator (*curator*) – en nie die skepper (*creator*) nie – van die uitstalling (Freedberg, 2003).

Osborne (2002:43) lewer insiggewende kommentaar in dié verband. Hy stel dat Roland Barthes se doodverklaring van die Outeur spoedig opgevolg is deur die geboorte van die kunstenaar as kurator. Die omgekeerde is ook waar: daar kan

³ Die konkretisering van kunswerke deur die aanskouers word onder 4.4 bespreek.

gepraat word van die geboorte van die kurator as kunstenaar. Gevolglik kan geargumenteer word dat hierdie wending gelei het tot 'n toenemende erkenning van die gesag en rol van die kunstenaar in kunskritiese diskoerse. Dit sou ook kon dui op 'n bevraagtekening van die opgewassenheid van bestaande kuratore vir hulle taak. Kosuth se oorskryding en uitbreiding van die tradisionele grense van die rol en taak van die kunstenaar moet ook postmodernisties waardeer word.

In Kosuth se willekeurige keuse van ander kunstenaars se werke vir sy uitstalling, is daar 'n ooreenkoms met Duchamp te bemerk. Duchamp kies gebruiksobjekte wat nie oorspronklik tot die kunskonteks behoort het nie en wat hy nie self gemaak het nie. Hy noem dit "*readymades*" en plaas dit binne die kunskonteks. Kosuth op sy beurt kies kunswerke wat nie hy nie maar ander kunstenaars gemaak het en wat ook nie vroeër in kunsgalerye uitgestal was nie "*ready-made*" vir sy (Kosuth se) uitstalling.

'n Verdere saak wat vanuit 'n postmodernistiese perspektief aandag verdien is die wyse waarop Kosuth die rol en taak van die kunstenaar ook tot dié van filosoof uitbrei. Deurdat Kosuth in die uitbreiding van die rol van die kunstenaar tot kurator en tot filosoof die terrein van die kunsteorie en -filosofie betree, poog hy om sy werk buite die bereik van formalistiese estetika te plaas. Kosuth wys daarop dat hy sy geskryfte oor kuns in dieselfde mate as deel van sy taak en rol as kunstenaar beskou as sy kunswerke (Kosuth, 1999b:342). Hy beskou die taak van die kunstenaar binne die konsepsuele kunskonteks as die "rethinking of artistic responsibility in the production of meaning" (1999c:463).

Kosuth ondersoek deur middel van sy kunswerke soos *One and three chairs* nie net die kunswerk as teken nie, maar ook die sisteem waarbinne die kunswerke funksioneer. In sy uitbreiding van die rol van die kunstenaar as kreatiewe skep- per en betekenistoese- gger tot kurator en dié van filosoof – dus as deelnemer aan filosofiese debatte oor kuns – gebruik hy informasie as materiaal vir sy kuns (Ramjlak, 1995:18-19). Vir hom is konsepsuele kuns nou verwant aan die betekenis van kuns. Kosuth wil met ander woorde aktief deelneem aan die diskoers oor kuns. Sy verbreking van die grense tussen kunspraktyk en -filosofie moet by

uitstek postmodernisties waardeer word. Die waarde wat hy aan diskoers heg kan ook as postmodernisties beskou word. Wanneer sy opmerkings oor die intensie van die kunstenaar in ag geneem word, is dit egter duidelik dat hy die diskoers oor kuns grootliks wil dikteer. So 'n ingesteldheid is weer onpostmodernisties.

Kosuth beskou die taak en rol van die kunstenaar nie as afgehandel op die oomblik wat die werk voltooi is en vir die aanskouer beskikbaar is nie. In die onderhoud wat hy as Rose voer stel hy (1969:22; Archer, 2002:76) dat "[B]eing an artist now means to question the nature of art". In hierdie verband kan verwys word na die ondersoek en bevraagtekening van kuns deur Derrida (2002:271 e.v.). Derrida poog om die wyses waarop daar tradisioneel oor kuns gedink is, asook kunshistorici se aanname dat iets soos kuns bestaan, te dekonstrueer.

Uit die voorafgaande bespreking wil dit my voorkom of Kosuth aan die een kant in modernistiese en aan die ander kant in postmodernistiese terme dink. In sy aandringing op die erkenning van die intensie van die kunstenaar is hy meer geneig tot 'n modernistiese ingesteldheid, maar in sy oorskryding van tradisionele grense en in sy bevraagtekening van die aard van kuns, vind hy groter aansluiting by postmodernistiese denkers.

In reaksie op die modernistiese beheptheid met die objektheid (*objecthood*) van die kunswerk, beskou Kosuth die taak van die konsepsuele kunstenaar om kunswerke voort te bring wat betekenis genereer en wat bevry is van die beperkende betekenis wat 'n morfologiese benadering toelaat soos wat inderdaad die geval is in *One and three chairs* (vgl. verder sy onderhoud met Macadam, 1995:127). In hierdie opsig vind hy aanklank by postmodernistiese beskouinge en verwerp hy die outonomie van kunswerke as bloot kunsobjekte sonder betekenis of inhoud.

4.3 KUNSWERKE

4.3.1 Inleiding

Tradisioneel is kunswerke sedert die vroeg-renaissance binne die westerse tradisie hoofsaaklik beskou as mensgemaakte voorwerpe met estetiese betekenis wat die natuur so getrou moontlik weergee. Kuns as *mimesis* was 'n belangrike funksie in die kunste (Wartenberg, 2002:xiii; Kleinbauer, 1989:1). Die term *estetika*⁴ was tot en met die vroeg-twintigste eeu toenemend as 'n sinoniem vir kunswisheid gebruik (Wartenberg, 2002:xvi). Binne die romantiese kunsbesef is kuns as *mimesis* vervang deur kuns as inspirasie en verbeelding (Snyman, 198?:12). Kreatiewe genialiteit is met ander woorde hoër aangeslaan as tegniese vaardigheid. Gevolglik kan gestel word dat kuns vanaf die renaissance tot en met die twintigste eeu gekenmerk is deur 'n klemverskuiwing vanaf hand- en tegniese vaardighede na onder andere inspirasie en konsepie.

Wartenberg (2002:xviii) wys voorts daarop dat 'n definisie van kuns gewoonlik berus het op 'n poging om kuns van nie-kuns te onderskei. Kuns is met ander woorde teenoor sogenaamde nie-kuns gestel en kuns is op grond van die ver-

⁴ Soos in Hoofstuk Drie uitgewys, kan die wortels van estetika as veld van ondersoek teruggevoer word na die Duitse idealistiese filosofie van die agtiende eeu en meer spesifiek tot die bydraes van Baumgarten (Kleinbauer, 1989:2). Vrae rondom die kwessie van smaak, met ander woorde die subjektiewe beoordeling van die kunswerk is in die laat-agtiende eeu deur Immanuel Kant gevra (kyk Kant, 2002:51-63). Soos in Hoofstuk Twee aangedui, is Hegel se bydrae veral geleë in sy idealistiese opvattinge oor kuns in navolging van hoofsaaklik Kant. Verdere bydraes op die gebied van estetika ten opsigte van smaak, kunsbeleving, -ervaring en skoonheid is onder andere deur Kant en Hegel gelewer, soos in Hoofstukke Twee en Drie aangedui. Soos reeds aangedui, is die bestudering van die estetika as veld van ondersoek in die negentiende en twintigste eeue voortgesit deur bydraes van onder andere Riegl, Croce en Greenberg. Kortliks kan daarop gewys word dat genoemde kunswislose hulle besig gehou het met 'n poging om elk op sy eie manier en volgens eie insigte die estetika as veld van ondersoek in die visuele kunste te vestig en te handhaaf (Kleinbauer, 1989:1-37; Snyman, 198?:10-23; Wallis, 1984). Oor die algemeen is smaak, ervaring/beleving, genialiteit, verbeelding, kreatiwiteit en skoonheid as gemeen delers in die ondersoek van kunswerke beskou, alhoewel die filosofe nie noodwendig tot dieselfde konklusies geraak het nie. Daar is reeds in Hoofstuk Drie na hierdie denkers se bydraes verwys. Dit is geensins die bedoeling om in diepte in te gaan op genoemde denkers se bydraes nie, aangesien dit 'n nuwe, omvattende studie sou vereis. Dit is egter wel nodig om na hul bydraes te verwys, ten einde 'n beter begrip te vorm van dit waarteen heelwat modernistiese en postmodernistiese kunstenaars gereageer het. Vir 'n breedvoerige oorsig oor hierdie en ander beskouinge en perspektiewe, kyk Kleinbauer (1989), Kuijers (1983), Magee (1998), Murray (2003), Snyman (198?) en Wartenberg (2002).

skille daartussen gedefinieer. Soos reeds in Hoofstuk Twee aangedui, het daar geleidelik 'n verandering in die westerse kunsbesef plaasgevind. Gedurende die laat-negentiende eeu en vroeg-twintigste eeu, met die aanvang van modernisme, het 'n geleidelike oorgang na meer abstrakte werke gevolg. Al hoe meer vrae is gestel oor die aard en wese van kunswerke en oor die estetiese funksie van kuns. Dit het tot heelwat dispuut aanleiding gegee, soos reeds in Hoofstuk Een aangetoon is.

Dit is veral gedurende die twintigste eeu dat hierdie vrae oor kuns momentum verkry het (vgl. Hattingh, 1994:76; Lucie-Smith, 1983:41; Tilghman, 1984 en Margolis, 1989). Die *readymades* het 'n belangrike rol gespeel in die herwaardering van die prosesse wat deur kunsinstellings gebruik is om kunswerke in bepaalde kunskategorieë te klassifiseer, om dit te waardeer en om erkenning daar aan te verleen. In hierdie opsig kan *readymades* beskou word as 'n natuurlike respons op 'n spesifieke kunsbeskouing met 'n lang geskiedenis.

4.3.2 *Fountain* (1917) (Figuur 1)

Toe Marcel Duchamp in 1917 'n banale voorwerp soos 'n urinaal omgekeer het en binne die tradisionele kunskonteks geplaas het, het dit ingrypende gevolge vir die kunste gehad. Hierdie kunswerk was immers geen toonbeeld van die kunstenaar se tegniese vaardighede nie. Dit is slegs deur die kunstenaar omgekeer en tot kunswerk herdoop. Soos reeds vermeld, moet hierdie gebaar van Duchamp gesien word binne die dadaïstiese en *avant-garde*-konteks van die vroeg-twintigste eeu. Tomkins (1988:99) maak die volgende opmerking: "Marcel Duchamp quietly undermined the whole notion of serious art and its humourless hierarchies. Duchamp's humour was subtle and blasphemous". Of dit regtig so stilweg gebeur het, is 'n ope vraag.

Die kunswerk word wel 'n *vehicle* vir Duchamp se idee, naamlik om kuns en westerse kunsopvattinge oor skoonheid te demistifiseer. Duchamp verbreek met *Fountain* sowel sosiale as artistieke taboes. Deur sy *readymades* het Duchamp tradisionele waardes en opvattinge met betrekking tot kuns en kunswerke, waar

die estetiese as 'n integrale deel van die wesensaard van kuns beskou is, verwerp.

Samevattend word gestel dat "Meneer Mutt" die volgende gedoen het: hy het 'n massavervaardigde objek gekies, dit omgekeer, vir 'n uitstalling aangebied en 'n nuwe benaming daarvoor gegee. Die urinaal is dus uit sy gebruikskonteks oorgeplaas na die kunskonteks. Deur die urinaal *Fountain* te noem en in die kunskonteks te plaas, verander dit vanaf *artefak* in 'n tipe dekoratiewe, monumentale *estetiese objek* (vgl. Mukarovsky, 1977:90; Iser, 1978:19). Die urinaal is binne die kunskonteks onderstebo geplaas. Die omkering maak dit as gebruiksvoorwerp onbruikbaar. Die rigting van vloeï is teoreties omgekeer.

Hierdie fisiese omkering van die urinaal roep vir my die omkering van Plato se onderskeid tussen 'n hoëre (die idee) en 'n laere (die visuele werklikheid) syn op. Duchamp keer die urinaal om, wat bo moes wees is nou onder. Hy plaas die urinaal (die "laere syn") binne die kunskonteks (die "hoëre syn"). Die urinaal, die "laere syn", word nou die "hoëre syn" en die kunskonteks wat die "hoëre syn" was se status word verlaag. Sodoende is 'n nuwe gedagte-inhoud en identiteit aan die urinaal verskaf. Hierdie element lig een van die sleutelstellings omtrent sowel die *readymade* as die konsepsuele basis daarvan uit. Bal en Bryson (1991:178) en Archer (2002:8) wys daarop dat die konteks dikwels te voorskyn kom deur na die kunswerke self te kyk en dat die kunswerk self konteks skep.

Die geskrewe verklaring deur Duchamp wat sy *Fountain* verdedig het en wat in *The Blind Man* gepubliseer is, het soos volg gelui:

Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He *chose* it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object (Duchamp, 1996a:817).

Die kreatiewe proses word vervang deur die blote aanwysing van 'n objek as kuns – "a choice of mind rather than of hand" (Hughes, 1981:387). Aansluitend hierby verklaar Duchamp: "It is very difficult to escape from the prison of tradition ... – I unlearned to draw. I had to forget *with my hand*" (Tomkins, 1966:34). Duchamp het daarop aangedring dat *Fountain* 'n kunswerk is, aangesien hy dit

gekies het. Hy het dit herbenoem en sodoende 'n nuwe betekenis aan die objek voorsien. Bal en Bryson (1991:176) stel in hierdie verband dat die betekenis van enige teken nie gelokaliseer kan word in 'n vaste betekende nie. Deur die omvorming van betekenis deur taal op 'n humoristiese wyse ('n urinaal word 'n fontein, 'n bron van suiwer water, genoem) wysig Duchamp die objek se identiteit en waarde.

In navolging van Barthes (1967:26-27) se interpretasie van Saussure kan – soos aangedui – gestel word dat *langue* die visuele kunste verteenwoordig en *parole* die kunswerke. Wanneer hierdie benadering gevolg word, kan *Fountain* as *parole* beskou word wat *langue* van binne af ondermyn deurdat die kunstenaar 'n urinaal as kuns aanbied. Deur 'n postmodernistiese bril beskou, word die meta-narratief van kuns en kunsbeskouinge deur die plasing van 'n urinaal in die kuns-konteks deur Duchamp ondermyn. In lyn hiermee word voorts gestel dat die kunstenaar se doel met *Fountain* onder andere was om die modernistiese verering van en die klem wat tradisioneel op kunswerke geplaas word te ondermyn.

In hierdie verband word kortliks ook verwys na Duchamp se *L.H.O.O.Q.* (1919) (**Figuur 6**) waar hy 'n snor en 'n bokbaard op 'n reproduksie van die bekende skildery van Leonardo Da Vinci, die *Mona Lisa*, aangebring het. Sowel die *Mona Lisa* as ikoon van die tradisionele westerse kuns as Da Vinci as Meester en Genie word deur hierdie gebaar van Duchamp afgeruk van die voetstuk waarop hulle geplaas was.

Word Barthes se drie vlakke van betekenisgenerering (denotasie, konnotasie en mite) op *Fountain* toegepas, kan die volgende gestel word: Op die denotasievlak vind ons 'n urinaal wat omgekeer is. Op die konnotasievlak moet ons daarmee rekening hou dat 'n banale voorwerp soos 'n urinaal binne die kunskonteks geplaas is. Gevolglik kan gestel word dat op hierdie vlak westerse kuns en kunsbeskouinge van sy (Duchampe se) tyd, westerse waardes en estetika ondermyn word. Op die mitiese vlak sou ons kon stel dat hierdie ondermyning algemeen van alle *avant-garde*-kuns word en dat alle *avant-garde*-kunstenaars westerse

waardes en kuns verwerp. Hier moet in gedagte gehou word dat mites nie noodwendig waar is nie.

Die aandag is reeds daarop gevestig dat die woorde *R. Mutt* op die kunswerk verskyn en die fonetiese lees daarvan: (you) *are (a) mutt*. Daar moet derhalwe aanvaar word dat die handtekening "R. Mutt" deel van die kunswerk uitmaak en dat dit as *signifiant* allesbehalwe leeg en betekenisloos is. Die handtekening kom onafgerond op die kunswerk voor, asof die verf op die gladde oppervlak van die urinaal afloop en gesmeer het. Wanneer 'n mens *à la* Barthes (1984:53 e.v.) na 'n verdere betekenis soek, blyk dit dat die betekenis van die naam ontwykend is, dat 'n verklaring daarvoor gesoek moet word. So kan die *signature* (handtekening) beskou word as 'n *signifiant* met minagting vir westerse kuns en waardes as *signifié*. Die woorde *R. Mutt* bevestig myns insiens Duchamp se uitdagende gebaar om 'n urinaal in die kunskonteks te plaas.

Die aandag word vervolgens gefokus op die feit dat Duchamp sy *readymades* beperk het sodat daar nie te veel daarvan op die mark sou verskyn nie (kyk Cabanne, 1971:147). Dit is egter 'n *contradictio in terminis* vanweë die aard van die *readymades*, aangesien *readymades* op sigself massavervaardigde objekte is. Dit wil daarom voorkom of Duchamp, deurdat hy poog om sy *readymades* te beperk, tog 'n premie plaas op die modernistiese aanhang van eksklusiwiteit en uniekheid van kunswerke. Alhoewel die *readymade* as objek dus nie uniekheid vertoon nie, is die feit dat Duchamp so ver gegaan het om 'n urinaal as 'n kunswerk aan te bied, dus Duchamp se *gebaar*, uniek.

Wat belangrik is en waarop die aandag gevestig moet word is dat *Fountain* of dan – om die saak 'n verdere kinkel te gee – 'n replika van die urinaal, wel later in 'n kunsmuseum as tradisionele instelling opgeneem is, en sodoende ongewyfeld tradisionele kunsstatus verkry het. Duchamp wys self daarop dat feitlik nie een van sy *readymades*, en beslis ook nie *Fountain* nie, die oorspronklike in die konvensionele sin van die woord was nie. Soos wat dit weggeraak het of hy dit weggee het, is dit gewoon vervang (Duchamp, 1996c:820; Cabanne, 1971:47). Vanuit 'n modernistiese hoek beskou, problematiseer Duchamp hier-

deur die modernistiese benadering met betrekking tot eksklusiwiteit en oorspronklikheid van kunswerke. Van sommige van sy *readymades* wat verlore geraak het, is daar net nog foto's beskikbaar (Buskirk, 1994:117). Soos aangedui sou dit beskou kon word as in lyn met sommige konsepsuele kunsmanifestasies waarvan slegs die dokumentasie nog beskikbaar is.

Duchamp self moes uiteindelik erken dat hy nie die stryd teen die tradisionele smaakbepalers gewen het nie. In 1962 skryf hy: "When I discovered *readymades* I thought to discourage aesthetics ... I threw ... the urinal in their faces and now they admire (it) for (its) aesthetic beauty" (vgl. Chilvers, 1990:137; Lucie-Smith, 1987:11). In hierdie verband moet gekyk word na Dickie se opmerking vanuit die institusionele teorie:

I agree that *Fountain* ... was a protest against the art of its day. But why cannot the ordinary qualities of *Fountain* – its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surrounding objects, its pleasing oval shape – be appreciated? It has qualities similar to those works by Brancusi and Moore which many do not balk at saying they appreciate (Dickie, 1974:42).

Met dié opmerking van Dickie in gedagte, word vervolgens gekyk na Norton (1975:70-72) se artikel *Buddha of the Bathroom* waarin sy die *Fountain* bespreek. Haar bespreking is na aanleiding van die foto van *Fountain* wat in *The blind man* verskyn het. Die foto is geneem teen die agtergrond van Marsden Hartley se skildery *The Warriors* (1913) (**Figuur 30**). Norton begrond haar standpunt op die visuele suiwerheid van die masjienestetika soos wat dit veral in futuristiese kunswerke neerslag vind. Die outeur wys daarop dat vir 'n "onskuldige" oog die eenvoud van lyn en kleur aangenaam op die oog is. Sy stel dat die gladde wit kurwes van *Fountain* in 'n figuratief-abstrakte vorm beelde van die naakfigure van sowel Boeddha as die Maagd Maria oproep. Foster (1996:18) daarenteen wys daarop dat Duchamp se doel met *Fountain* "was neither an abstract negation of art nor a romantic reconciliation with life but a perpetual testing of the conventions of both".

Eco (1984:476) se opvatting dat daar 'n oneindige aantal maniere is om van een punt na 'n ander te beweeg, is hier van toepassing. Eco stel dat sisteme soos

nette is en beskou kan word as 'n doolhof waarin daar nie een "korrekte" pad van een punt na 'n ander is nie. Kunswerke kan daarom op verskeie en oneindige aantal maniere geïnterpreteer word. Wanneer die klem binne die postmodernisme op die aanskouer as betekenistoeseerder geplaas word, dra Dickie, Norton en Foster se argumente gewig. Wat hierdie saak betref word aansluiting by Archer gevind. Archer stel naamlik dat "... the meaning of an artwork does not necessarily lie within it, but as often as not arises out of the context in which it exists" (Archer, 2002:8). Kristeva (1980) se insigte in intertekstualiteit het ook hier betrekking. Kristeva stel dat sowel die kunswerk as die konteks "tekste" is wat mekaar wedersyds beïnvloed.

Osborne (2002:28) maak die volgende belangrike opmerking: "With the negation of *Fountain's* anti-institutional impulse – or at least, its consignment to history – came the return of its aesthetic dimension." Hy wys verder daarop dat Duchamp se onverskilligheid ten opsigte van die estetika steeds 'n beginsel van estetika is. Na aanleiding van die *Fountain*-geval wil dit my voorkom of dit wat op enige gegewe tyd in die geskiedenis van kuns as estetiese onverskilligheid beskou was, die moontlikheid bied om 'n basis te vorm vir 'n nuwe estetiese onderskeiding. Gevolglik kan gestel word dat die ondermyning van kuns as sodanig, 'n beginsel van die estetika word die oomblik as die nuwe metanarratief van ondermyning tot stand kom. Dit is presies wat met Duchamp se *readymades* gebeur het.

Om bogenoemde punt te staaf, naamlik dat die ondermyning van kuns as 'n nuwe beginsel van estetika beskou kan word, word ten slotte kortliks gewys op die invloed wat van Duchamp se *Fountain* uitgegaan het. Tydens die 2000-biënnale in Sydney, Australië is 'n replika (van die oorspronklike replika) van die *Fountain* uitgestal. Die Japannees-Australiese *performance art*-kunstenaar, Yuji Sone, het in die "*Fountain*" geurineer.

Hierdie gebaar kan op verskillende wyses geïnterpreteer word. Volgens Miller (2000) het Sone deur hierdie "performance" Duchamp se *Fountain* weer na sy oorspronklike funksie as 'n sanitêre gebruiksobjek geherkontekstualiseer. Wanneer 'n mens van Miller se uitgangspunt uitgaan, kan gestel word dat die

Fountain die volle sirkel voltooi het vanaf gebruiksobjek na kunsobjek en weer terug na gebruiksobjek. Wat Miller egter uit die oog verloor is dat Sone die urinaal nie uit die kunskonteks geneem het nie. Gevolglik kan gestel word dat Sone se poging om die "*Fontain*" te herkontekstualiseer misluk het. Die "*Fountain*" het binne die konteks van die kunsgalery bly staan. Sone het ook nie die urinaal terug in sy oorspronklike posisie omgekeer nie, die urine kon met ander woorde steeds nie wegvloei nie. Dit wil my gevolglik voorkom of Sone se gebaar eerder geïnterpreteer sou kon word as kritiek op of verwerping van Duchamp se kritiek op en verwerping van westerse kuns en waardes.

Daar sou na aanleiding van die voorgaande stelling geargumenteer kon word dat die *Fountain* omrede sy kunshistoriese waarde gebruik is, naamlik as 'n *signifier* vir westerse kuns. Na aanleiding van die invloed wat van Duchamp se *Fountain* uitgegaan het, kom die vraag of westerse kuns vervlak het tot 'n blote spel van selfondermyning onwillekeurig by 'n mens op.

4.3.3 *One and three chairs* (1965) (Figuur 2)

One and three chairs is, soos *Fountain*, ook nie 'n kunswerk wat die kunstenaar se tegniese vaardigheid ten toon stel nie. Kosuth erken in 'n onderhoud wat Macadam (1995:127) met hom gevoer het dat hy nie eens die foto van die stoel geneem het nie en ook nie die vergrote fotokopie van die woordeboekdefinisie gemaak het nie. Hy het egter wel die beplanning en opstelling van die kunswerk gedoen. Die kunswerk bestaan uit 'n gewone gebruiksobjek, 'n stoel, sowel as 'n foto van die stoel en 'n vergrote fotokopie van 'n woordeboekdefinisie van die woord "chair". Die produkte van die moderne tegnologie, naamlik 'n kamera en 'n fotokopiëringsmasjien, verkry saam met 'n gebruiksobjek (die stoel) die status van 'n kunswerk.

Hierdie eklektiese benadering ten opsigte van materiale en produkte van vervaardigingsprosesse kan sowel vanuit die konsepsuele kunskonteks as vanuit die postmodernisme verstaan word. Deur *One and three chairs* stel Kosuth onder andere ondersoek in na hoe taal en die visuele kunste in interaksie met mekaar is. Kosuth wil die manier waarop betekenis in die kunste funksioneer, blootlê.

Die kunswerk as objek is vir Kosuth binne die konsepsuele konteks irrelevant. Dit is die konsep of idee – in hierdie geval Kosuth se filosofiese beskouinge – wat tot die kunswerk aanleiding gegee het waarop die klem geplaas moet word. Kosuth (1999a:166) stel dat die idee wat die kunswerk voorafgegaan het as *kuns* waardeer kan word, sonder die fisiese vergestaltung daarvan in 'n kunsobjek. In sy onderhoud met Macadam (1995:126) beklemtoon hy ook dat dit in besonder die denkproses, wat tot die vergestaltung van die kunswerk as objek aanleiding gegee het, wat belangrik is.

In aansluiting by Wittgenstein en Ayer se teorieë rondom tautologie en analitiese proposisies, soos in Hoofstuk Twee uiteengesit, maak Kosuth (1999a:165-166) twee belangrike opmerkings. Hy stel eerstens dat kunswerke tautologies beskou moet word as die gemanifesteerde intensie van die kunstenaar. Tweedens verklaar hy dat die kunstenaar deur sy kunswerk terselfdertyd 'n definisie van kuns gee. Hy verduidelik dit soos volg: die konsep of die idee is die eintlike kunswerk en daarom is kuns tautologies dieselfde as die kunswerk. Die rede hiervoor is dat die kunswerk terselfdertyd 'n definisie van kuns is omdat kuns outonoom is (Kosuth, 1999a:172). Kosuth se aanhang van *l' art pour l' art* (1999a:165) moet gevolglik modernisties gelees word.

In *One and three chairs* is die konsep op 'n eerste vlak Kosuth se besinning oor 'n stoel. In die besinningsproses moes Kosuth homself die volgende vrae afgevra het: (i) Wat is die wesensaard van 'n stoel? en (ii) Wat sal 'n voorstelling van 'n stoel behels? (iii) Word die aard van 'n stoel die beste geïllustreer in die fisiese houtobjek of in 'n foto van 'n stoel of in 'n woordeboekverklaring van 'n stoel? 'n Bykomende vraag wat gestel kan word, is hoe die konsep van 'n stoel die beste gekommunikeer kan word, op een of op meerdere wyses?

One and three chairs bestaan uit drie verskillende voorstellings van hoe 'n stoel verbeeld kan word. Hierin is 'n tautologie vervat: 'n stoel is 'n stoel is 'n stoel. Kosuth beskou egter die verband tussen kuns en kunswerke as tautologies en 'n kunswerk is terselfdertyd 'n definisie van kuns. Toegepas op die kunste kan dus in plaas van "Wat is 'n stoel?" gevra word "Wat is kuns?" In plaas van "Hoe sal 'n

voorstelling van 'n stoel lyk?", kan gevra word "Hoe sal 'n voorstelling van kuns lyk?" Die toutologiese antwoorde waarby ons uitkom is die volgende: 'n stoel is 'n stoel is 'n stoel – daarom kan gestel word dat kuns is kuns is kuns. Dit wil voorkom of Kosuth wou hê dat die aanskouer sy/haar sekerheid oor wat 'n stoel is, of wat 'n afbeelding van 'n stoel behels, moes verloor. Word hierdie lyn deurgetrek na die kunste, moet die aanskouer hom-/haarself op 'n verdere vlak begin afvra wat kuns is en wat 'n kunswerk is.

Die aanskouer moet met ander woorde begin dink en filosofeer oor wat kuns en kunswerke is. Die kunswerk as objek is gevolglik ondergeskik aan die konsep of die idee wat die werk voorafgegaan het. In hierdie diskoers kan geargumenteer word dat Kosuth die volgende drie vrae met betrekking tot kuns aan die orde gestel het: (i) In watter mate is die *readymade* as kunswerk gevestig? (die houtstoel); (ii) Is die funksie van kuns *mimesis*? (die foto van die stoel) of (iii) kan kuns slegs konsepsueel bestaan? (die woordeboekdefinisie van die woord *chair*).

'n Verdere saak wat vermelding verdien is dat sowel Morgan (1996) as Macadam (1995) – maar ook Kosuth (1991; 1999a:166) self – wys op die belangrike rol wat taal en taalstrukture in sy werk speel. Morgan stel dit soos volg: "For ... Joseph Kosuth, the relationship of language to the representation of ideas within these media was essential to (his) work" (Morgan, 1996:37). Macadam wys voorts daarop dat "Kosuth established his distinctive place in art largely through language" (Macadam, 1995:127). Kosuth self praat van 'n "new language of art" (Kosuth, 1999a:162). Taal word as deel van die kunswerk aangebied of as materiaal vir die kunswerk gebruik.

Die verband tussen taal en teken (beeld) of taal en konsep interesseer Kosuth. Hy beweer dat konsepsuele kuns "... is linguistic in character" (Kosuth, 1999a:166). Hy wys daarop dat hy die sisteem waarbinne tekens funksioneer wil ondersoek (Kosuth, 1999b:343). Morgan (1996:20) beaam dit wanneer hy aantoon dat Kosuth poog om taal ter wille van die teken se tekenwaarde te gebruik en vestig die aandag daarop dat daar in Kosuth se werke altyd 'n ander lees

moontlik is as bloot die letterlike (dit wat voor die hand liggend is). Hierdie aspek van Kosuth se kuns kan uiteraard as postmodernisties beskou word.

Die titel van die werk roep reeds die verband tussen taal en teken op. 'n Mens sou die vraag kon stel waarom Kosuth die werk *One and three chairs* genoem het. Dit kon byvoorbeeld *Chair – variants of* gewoon net *Three chairs* gewees het. Om 'n verklaring hiervoor te probeer vind word onderskeidelik gekyk na Barthes (1993) en Derrida (1976) se beskouinge oor *signifiant* en *signifié*.

Barthes (1993:112-113) stel dat semiotiese analise gebaseer is op die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié* en dat die *signifiant* en die *signifié* saam die *signe* (teken) vorm. Die titel dui daarop dat al drie die voorstellings van die stoel beskou kan word as *signifiants* van die *signifié* (konsep) stoel. Die *signe* (teken) vorm aldus Barthes die totaal van die *signifiant(s)* en die *signifié*. Die woord *One* in die titel kan met ander woorde verwys na die *signe*, die teken wat die eenheid tussen die *signifiant(s)* en die *signifié* vorm. Hier moet egter in gedagte gehou word dat Barthes (1993:112) wys op die gelykwaardigheid en nie op die gelykheid van die terme nie. Die woord *three* in die titel kan verwys na die feit dat alhoewel daar net *een* konsep is, daar *drie* voorstellings van die konsep is.

Derrida (1976:43 e.v.) redeneer op sy beurt dat die *signifiant* slegs na 'n ander *signifiant* verwys en dat die interpretasie van 'n kunswerk of van 'n teks van een *signifiant* na 'n ander *signifiant* na 'n volgende *signifiant* gaan. Sodoende word daar nooit by 'n *signifié* uitgekóm nie en word betekenis onbepaald uitgestel. Dit wil my voorkom of daar na aanleiding van Derrida gestel kan word dat dit wat ons in *One and three chairs* kry, is 'n *signifiant* ('n houtstoel) wat na 'n ander *signifiant* ('n foto van 'n stoel) verwys wat na nog 'n *signifiant* ('n woordeboekdefinisie van 'n stoel) verwys en dat hierdie proses nimmereindigend so kan aangaan. Kosuth kan soveel voorstellings van 'n stoel uitdink as wat hy kan en al hierdie voorstellings op 'n ry plaas. 'n Stoel is 'n stoel is 'n stoel tot in oneindigheid.

Die titel van die werk kan byna sonder die kunswerk bestaan. In hierdie opsig slaag Kosuth in sy aanname dat die kunswerk as objek konsepsueel irrelevant is. Konsepsuele kunstenaars soos Kosuth wil kuns van sy objektheid of "dinglikheid"

(*objecthood*) ontnem om die konsep of die idee te beklemtoon. Sporre wys daarop dat "[T]he creative process needs only be documented by some incidental means such as verbal description or a simple object like a chair" (Sporre, 1990:454). In strukturalistiese terminologie word gestel dat konsepsuele kuns gekenmerk word deur die onbelangrikheid van die *signifiant* in verhouding tot die klem wat die *signifié* ontvang. Die *signifié* kan of behoort in die plek van die *signifiant* te staan. Tog kan Kosuth nie van die objektheid van die kunswerk wegkom nie. Al bly net die titel van die kunswerk of "a simple object like a chair" as dokumentasie oor, is dit egter nog steeds materie, objek: woorde op 'n papier. Hobbs en Duncan som die saak reg op:

Yet, despite their arguments these artists made concessions to the objective world – since it is impossible to communicate a 'disembodied' idea. Visible or verbal evidence of some kind was required to verify their actions (Hobbs & Duncan, 1992:498).

Dit dui op die problematiek waarmee konsepsuele kunstenaars te make het.

Wanneer na die kunswerk as sodanig gekyk word, kan die volgende vanuit die hoek van die strukturalisme gestel word: Indien die houtstoel (die *readymade*) die *signifiant* is, is die foto van die stoel, asook die vergrote fotokopie van die woordeboekdefinisie die *signifiés*. Kosuth self ondersteun 'n strukturalistiese benadering tot sy werk:

The historically evolving unconscious rules of language were understood to have a homologous relationship to what I have called the 'logic' of culture. Thus, the attempt to formalistically disassociate our work from our society's iconographic surface structure ... partially explains the reasoning behind (in Saussure's terms) attempted use of the *signifier* as the *signified* – what else could more clearly focus our attention on the *system of art itself*? (Kosuth, 1999b:343).

Dit is gepas om hier weer te verwys na Barthes (1993:113) se toepassing van die semiotiek waar die *signifiant* (betekenaar) en die *signifié* (betekende of die konsep) saam die *signe* (teken) vorm. In *One and three chairs* is die *signifiant* 'n stoel, die *signifié* (die konsep of visuele beeld wat opgeroep word) is 'n stoel en die twee saam vorm die *signe*, 'n stoel. Ons beweeg hier op die denotasievlak. Die probleem kom daarby in dat die beeld van 'n stoel (*signifié*) wat voor 'n mens

verskyn wanneer 'n mens die woord "stoel" hoor, vir elke persoon anders "lyk". Ons "sien" met ander woorde nie almal dieselfde stoel nie. Hier beweeg ons gevolglik op die konnotasievlak. Die drie faktore (of stoele) word gekombineer in een kunswerk aangebied om dit wat onder stoel verstaan word (*signifiant*) en dit wat as 'n stoel beskou word (*signifié*) as 'n kunswerk (*signe*) aan te bied.

Alhoewel die drie "beelde" in die kunswerk dieselfde konsep (*signifié*) – naamlik 'n stoel – voorstel, is daar 'n belangrike verskil, naamlik dat elke konsep of *signifié* se betekenis verskillend is vanweë die feit dat elke aanskouer 'n ander *signifié* oproep of 'n ander konsep van 'n stoel "sien". Wat ons hier vind, is post-modernistiese speelsheid, aangesien elke teken 'n ander betekenis kan oproep. Kosuth gebruik informasie as artistieke middele. Hy wil deur 'n intellektuele en semiotiese spel in sy kunswerk die aandag vestig op hoe taal- en taalteorieë op die visuele kunste getransponeer kan word as 'n diskoers oor die aard van kuns.

Hy ondersoek in *One and three chairs* nie net die kunswerk as teken nie, maar ook die sisteem waarbinne die kunswerk funksioneer. Kosuth stal hierdie drie voorstellings saam uit en transformeer sy analise in kuns. So skep hy dus nog 'n teken, 'n metateken, wat weer verder ontleed kan word (vgl. Atkins, 1997:167). Hier bevind ons ons op die mitiese vlak.

Om saam te vat: Indien Barthes (1967, 1993) se onderskeid tussen *denotasie*, *konnotasie* en *mitose* op *One and three chairs* van toepassing gemaak word, kan dit op die volgende dui: Die houtstoel en die foto van die stoel dui op die eerste twee vlakke, naamlik *denotasie* en *konnotasie*, aangesien die verhouding tussen die *signifiant* en die *signifié* taamlik voor die hand liggend is. Die vergrote woordeboekdefinisie dui op die *mitiese vlak* aangesien die definisie of algemene beskrywing van die teken stoel alle tipes stoele omvat. Word Derrida (1977) se dekonstruksiedenkwyse toegepas, sou dit daarop neerkom – soos reeds in die bespreking van die titel aangedui – dat sowel die houtstoel as die foto van die stoel en die woordeboekdefinisie van 'n stoel elk 'n *signifiant* is. Die een *signifiant* roep 'n volgende *signifiant* en 'n volgende *signifiant* op tot in oneindigheid en sodoende word daar nooit by 'n *signifié* (betekenis) uitgekom nie.

Net soos wat *parole* slegs betekenis kan genereer binne die konteks van *langue*, stel Kosuth dat indien dit so is dat kuns van konteks afhanklik is, kuns nooit die sosio-politieke konteks van betekenis kan ontsnap nie (Kosuth, 1999c:346). Kosuth stel dat hy met konteks werk en dat konteks deel van die materiaal van sy kuns is (vgl. Macadam, 1995:124, 127). Bal en Bryson (1991:177) wys daarop dat die konsepsuele verhouding tussen die kunswerk en konteks hulle noop om konteks as 'n idee te beskou. Vergelyk in die verband Osborne (2002:28) se opmerking dat Kosuth se taalgebaseerde kuns gesien moet word teen die uitbreiding en verdere ontwikkeling van die semiotiek in Frankryk in die sestigerjare.

Alhoewel Kosuth deur middel van sy kunswerke juis probeer wegstroom van tradisionele estetiese opvattinge, is dit interessant om Plato se Ideëleer en Hegel se opvattinge oor ideale skoonheid met Kosuth (en ander konsepsuele kunstenaars) se kunsbeskouinge in verband te bring. Soos in Hoofstuk Twee aangedui, het Plato in sy dialoë sy belangrikste bydrae tot die westerse denke gelewer, naamlik die ideëleer. Ooreenkomstig Plato se dualistiese opvattinge is die eintlike syn die wêreld van die idees. Hegel (2002:81) op sy beurt verklaar dat die inhoud van kuns die idee is, terwyl die vorm die konfigurasie van sinstrelende materiale is. Hierdie soeke na die idee is dus reeds by Plato aanwesig, maar binne 'n radikaal ander intellektuele konteks. Plato het die onveranderlike en "eintlike" of "wesentlike" gesoek in die ryk van die idees.

Konsepsuele kunstenaars soos Kosuth bevraagteken en problematiseer dit wat as onveranderlik beskou word, naamlik die aanvaarde opvattinge en definisies van kuns en kunswerke. Hegel weer stel dat die aard van die artistieke idee gesoek moet word in die terugvoering van die uiterlike bestaan (voorkoms van die kunswerk) na die ryk van die geestelike. Die uiterlike voorkoms, met ander woorde die kunswerk as objek, is die openbaring of manifestasie van die geestelike:

Now the nature of the artistic Ideal is to be sought in this reconveyance of external existence into the spiritual realm, so that the external appearance, by being adequate to the spirit, is the revelation thereof. Yet this is a reconveyance into the inner realm which at the same time does not proceed

to the universal in its abstract form, ... but remains in the centre where the purely external and the purely internal coincide (Hegel, 2002:77).

Volgens Plato is dit wat waargeneem word, nie die werklikheid nie, maar alleen 'n afbeelding of afskynsel van die werklikheid of die idee. Sintuiglike dinge of fenomene ontleen hul eienskappe aan die ideë, aangesien die ideë die enigste ware werklikheid is. "To Plato, the *idea* alone had full, complete, and independent existence" (Guthrie, 1972:89). Vergelyk in hierdie verband Kosuth (1999a:166) se opmerking dat die idee of konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het as kuns waardeer kan word, sonder die fisiese vergestaltung daarvan in 'n kuns-objek. Waar die kunswerk as objek vir Kosuth irrelevant is stel Hegel (2001:77) egter dat die kunswerk as objek noodsaaklik is vir die manifestasie van die artistieke idee. Vir Plato (en Kosuth) kan die afbeelding nooit daarin slaag om die ideë te bereik nie.

Volgens Plato (2002:13) is die uiteindelijke of eintlike werklikheid 'n onsigbare wêreld van idees wat objektief buite ruimte en tyd bestaan en wat die perfekte modelle voorsien vir alles wat ons waarneem en ervaar. Hierdie idees kan verstandelik geken word, asook deur dialoog. Vir Plato is die siel verwant aan die ewige wêreld van idees, dit wil sê aan die geestelike werklikheid, waarvan hierdie aardse wêreld slegs 'n floue afskaduwing is. Idee is dus die *hoëre* syn, die werklikheid en die afbeelding van die idee is die *laere* syn.

Dit wil my voorkom of 'n soortgelyke dualisme by konsepsuele kunstenaars aangeref word. Die argument is soos volg: die kunsobjek word deur konsepsuele kunstenaars as die "laere" en irrelevante syn beskou. Konsepsuele kunstenaars plaas die klem op die "hoëre" syn, die idee of konsep, aangesien dit die belangrikste is. Guthrie (1972:89-92) vestig die aandag daarop dat 'n mens volgens Plato slegs deur diepe konsentrasie, nadenke en bepeinsing by die idee (wat verwant is aan die geestelike of siel) kan uitkom. 'n Soortgelyke filosofie kom by Kosuth voor, vergelyk byvoorbeeld sy "diepe konsentrasie, nadenke en bepeinsing" oor die saak "stoel". Tereg merk Hobbs en Duncan (1992:498) op dat "[By] collapsing art and idea, they (konsepsuele kunstenaars) echoed – knowingly or not – the Idealism of Plato".

Ten slotte word kortliks – ter staving van die argumente hierbo aangevoer – op nog 'n werk van Kosuth gewys. Die subtitel vir sy werk *First Investigations, art as idea as idea* (1966 e.v.), is afgelei van die retoriese opmerking wat Ad Reinhardt in 1962 gemaak het: "Art is art-as-art and everything else is everything else" (Osborne, 2002:117). In hierdie reeks (**Figure 16-19**) gebruik Kosuth nie fisiese objekte of foto-voorstellings nie. Die fokus is op taal in die vorm van woordeboekdefinisies van woorde met byvoeglike kwaliteite en abstrakte selfstandige naamwoorde wat op kuns betrekking het. Die definisies is genoeg om die "idee" van die idee van sy kunspraktyk uit te beeld. Saam met die fotostate is daar dokumentasie wat stel dat die werke oor en oor gemaak kan word soos wat dit vir uitstallings nodig is. Hy wou illustreer dat die waarde van die kunswerk nie in die vowerp lê nie, maar in die idee (Spector, 2003).

Rosenau (1992:15) maak die opmerking dat al wat binne die postmodernisme oorgebly het, 'n spel met woorde en betekenis is. Wanneer Rosenau se woorde in 'n woordspel op Kosuth toegepas word, kom dit op die volgende neer: die uitdrukking om iets swart op wit te hê verwys na 'n geldige bewysstuk, 'n dokument. 'n Fotokopie van 'n geldige dokument bestaan gewoonlik uit swart letters op 'n wit (papier) agtergrond. Uit kunswilofiese debatte vandag is dit duidelik dat daar nie meer sekerheid bestaan oor wat kuns is nie. Dit is moeilik om vandag 'n spesifieke definisie van kuns as 'n swart op wit feit te aanvaar. Kosuth keer in hierdie reeks die swart (woorde) op 'n wit (agtergrond) om na wit (woorde) op ('n) swart (agtergrond). Dit wil my voorkom of Kosuth deur hierdie omkering van swart op wit na wit op swart daarop wys dat die feitlikheid rondom kuns nie meer bestaan nie. Kosuth se omkering van swart op wit na wit op swart roep Duchamp se omkering van die urinaal in die kunskonteks op – en daarmee saam soos reeds bespreek – 'n omkering van Plate se hoëre en laere syn.

4.4 AANSKOUERS

4.4.1 Inleiding

Sowel *Fountain* as *One and three chairs* toets aanskouers se opvattinge met betrekking tot kuns. Hierdie twee kunswerke vereis van die aanskouers antwoorde op ten minste twee vrae, naamlik (i) hoekom is dit kuns? en (ii) wat is kuns?

Wat die eerste vraag betref sou 'n mens seker kon redeneer dat die blote feit dat Duchamp se *Fountain* in kunsgeskiedenis-handboeke opgeneem word as kuns, dit wel tot kuns stempel. Die mening van "kenners" was met ander woorde hier van deurslaggewende belang. Dit is egter 'n oppervlakkige antwoord op die vraag. Reeds sedert die modernisme is die mag van sogenaamde kenners en persone in magsposisies bevroegteken en verdag gemaak (vgl. Fleming, 1995:630; Chilvers, 1999:401) en is die tendens in die postmodernisme voortgesit (vgl. Foucault, 1984). Sowel Duchamp as Kosuth skaar hulle by die verdag-makery (Cabanne, 1971:70,76; Kosuth, 1999c:464). Die "kenners" van die vroeg-twintigste eeu was byvoorbeeld sodanig deur Duchamp se *Fountain* geskok dat die werk nie vir uitstalling aanvaar is nie. Gevolglik kan gestel word dat persepsies rondom die vraag wat kuns is mettertyd in so 'n mate verander het dat die *Fountain* wel later as kuns aanvaar is.

Albei kunswerke bring die tweede vraag na vore, naamlik of kuns hoegenaamd gedefinieer kan word. Tradisioneel is tot in die twintigste eeu aanvaar dat 'n kunswerk 'n mensgemaakte objek is en dat hierdie objek oor estetiese kwaliteite beskik (Kleinbauer, 1989:1; Wartenberg, 2002:xiii). Hierdie persepsie het ook verander en het aanleiding gegee tot heelwat diskoers in kunswilosophiese debatte. Die debat is ingelei deur Duchamp se *readymades* en is onder andere deur kunstenaars soos Kosuth voortgesit. In hierdie verband word gewys op Kosuth se pogings om kuns te (her)definieer. In die loop van die opvolgende bespreking word hierdie sake verder aangesny.

4.4.2 Marcel Duchamp

In hierdie hoofstuk, sowel as in Hoofstuk Twee is daarop gewys dat Duchamp (1996b:818) die kunswerk as 'n produk van twee pole, naamlik van die kunstenaar aan die een kant en van die aanskouer aan die ander kant beskou. Duchamp (1971:69) wys daarop dat die aanskouer deel het aan die skeppingsproses omdat die aanskouer, deurdat hy/sy die kunswerk interpreteer of konkretiseer, betekenis aan die kunswerk toeken. Sodanige uitlatings kan postmodernisties waardeur word indien die uitsprake na aanskouer(s) oor die algemeen verwys. Wanneer Duchamp egter spesifiek na die sogenaamde kenner-aanskouer⁵ verwys wil dit voorkom of Duchamp ongemaklik voel oor die mag wat sodanige aanskouers oor kunstenaars het en dat hierdie magsituasie onafwendbaar is (vgl. Duchamp, 1996b:819; Cabanne, 1971:70, 76).

Duchamp wys daarop dat dit die kenner-aanskouers is wat uiteindelik aan die kunstenaar erkenning gee en wat betekenis aan kunswerke toedig. Hy stel dat "[T]he artist exists only if he is known" (Cabanne, 1971:70). Volgens Duchamp kan die kunstenaar slegs maar wag op die beslissing (hy gebruik die woord "verdict") van die kenner-aanskouer (Duchamp, 1996b:818). Dit is ook hierdie aanskouer wat besluit watter kunstenaars se werke in kunsgalerye en museums opgeneem word. Hy wys daarop dat die finale beoordeling en waardebevestiging van kunswerke by die kenner-aanskouer berus ongeag " ... the rationalized explanations of the artist" (Duchamp, 1996b:818).

Dit wil my voorkom of daar op twee maniere na hierdie uitsprake van Duchamp gekyk kan word. Enersyds sou dit vertolk kon word dat dit vir Duchamp om 'n magstryd tussen die kunstenaar en die kenner-aanskouer gaan. Andersyds sou dit beskou kon word as 'n gelate aanvaarding deur die kunstenaar van 'n vol-donge feit dat die finale sê by die kenner(s) berus. Dit blyk uit die volgende uitspraak van Duchamp: "The artist makes something, then one day, he is recognized by the intervention of the public, of the spectator ... " (Cabanne, 1971:70).

⁵ met ander woorde die "knowledgeable experts" (vgl. Wartenberg, 2002:xiii).

Uit sy kritiek op die kenner-aanskouer blyk ook sy ingesteldheid teenoor tradisionele kunsuitstallings. Duchamp verklaar dat die kunstenaar nie doelbewus vir die kenner-aanskouer skep nie soos blyk uit die *Fountain*-geval. Hy wys daarop dat die aanskouer – in hierdie geval kuratore van kunsmuseums en -galerye – bepaalde werke kies uit dit wat die kunstenaar geskep het (Cabanne, 1971:16). Hy wys ook daarop dat hy probleme ondervind met die maatstawwe wat aangelê word by die aankoop van kunswerke vir galerye en museums. 'n Moontlike rede vir hierdie uitlatings van Duchamp sou gesoek kon word in die feit dat twee van sy werke, eers *Nude descending a staircase* en daarna *Fountain* (vgl. Hoofstuk Twee), deur die uitstillingskomitee van die *Independents Exhibition* geweier is. Hy onderskei voorts tussen kontemporêre aanskouers en dié van die toekoms. In dié verband stel hy: "Posterity is a form of the spectator. ...The contemporary spectator is worthless, in my opinion. His is a minimum value compared to that of posterity, which ... allows some things to stay in the Louvre" (Cabanne, 1971:76).

Dit is belangrik om die konteks waarbinne Duchamp met *Fountain* na vore getree het, in aanmerking te neem. Duchamp tree berekend op en nie in naïewe onskuld nie. Vergelyk byvoorbeeld sy opmerking "I threw ... the urinal in their faces" (Chilvers, 1990:137; Lucie-Smith, 1987:11), asook sy erkenning aan Cabanne dat hy vanweë die revolusionêre aard en optrede van die dadaïste tot die beweging aangetrokke gevoel het (Cabanne, 1971:62). Aangesien daar binne die modernisme 'n vervreemding tussen die kunstenaars en die publiek ontwikkel het (vgl. Fleming, 1995:630), kan Duchamp se optrede aan die hand van modernistiese kodes verstaan word. Deur sy provokatiewe optrede om 'n urinaal binne die kunskonteks te plaas het hy die publiek van hom vervreem. Duchamp wou doelbewus 'n bepaalde reaksie aan die kant van die aanskouer ontlok en hy het daarin geslaag. Hierdeur stel Duchamp die eksklusiwiteit en elitisme van die modernisme wat tot gealiëneerdheid aanleiding gegee het, aan die kaak.

4.4.3 Joseph Kosuth

Joseph Kosuth maak 'n aantal belangrike en interessante opmerkings oor die rol van die aanskouer en die interpretering van kunswerke. Wat die aanskouer betref stel hy:

It is part of the intention of this particular artist for the works to engage the viewer/reader's participation in the meaning-making process. By bringing with them what they do in their approach to the work, they thereby complete it. This role would be rendered passive, and would provide only a moment of consumption, without work which is anchored to a larger process of signification (Kosuth, 1999c:463)

Sodanige uitspraak van Kosuth pas reg in die kraal van 'n semiotiese benadering tot die bestudering van kunswerke. Hy stel duidelik dat dit deel van sy intensie is dat die aanskouer betrokke moet wees in die proses van betekenisgewing aan kunswerke. Terselfdertyd erken hy dat kuns geanker is in 'n groter proses van betekenis. Uit sy *One and three chairs* blyk dit duidelik dat Kosuth erns daarmee maak om die aanskouer aktief by die kunswerk te betrek en om 'n debat oor die spel met tekens binne die kunskonteks uit te lok.

As konsepsuele kunstenaar is die diskoers oor kuns wat uit die aanskouersdeelname spruit, vir hom belangrik. Die kunsvorm of kunsobjek is die *vehicle* vir die diskoers (Macadam, 1995:126). Kunstenaar en kunsanskouer word in hierdie proses mede-outeurs in betekenisvoesegging aan kunswerke.

Kosuth se *One and three chairs* skep die geleentheid vir (en vereis ook) aktiewe aanskouersbetrokkenheid. In hierdie verband kan na nog 'n opmerking van hom, "[W]ork like mine demands completion by the viewers" verwys word (Macadam, 1995:127). Die aanskouer word dus 'n kritiese rol gebied in die skep van betekenis.

Waar dit in die postmodernisme gaan oor onbepaaldheid en dat betekenis nie gevind kan word nie (vgl. Derrida, 1976; 2002 se dekonstruksiedenkwyse) blyk dit uit genoemde aanhaling van Kosuth dat hy in die opsig van die postmodernisme verskil. Kosuth wil wel by die betekenis van kunswerke uitkom en word hier geargumenteer dat hy aansluiting vind by die resepsieteorie. Teenoor die

aanname vanuit die postmodernisme dat betekenis nie vindbaar is nie, gaan die resepsieteorie hermeneuties te werk en stel dat betekenis wel vindbaar is, alhoewel dit 'n moeilike proses is (vgl. Iser, 1978; 2002; Jauss, 1978). Om die betekenis vas te stel word van die leser vereis om die kodes van sowel die teks en die aanskouer te verstaan. Vanuit die resepsieteorie kom betekenis volgens Jauss tot stand in die historiese lees van die teks (Van der Merwe & Viljoen, 1998:141). Betekenis kom met ander woorde tot stand deur 'n versmelting van die horisonne van sowel die outeur as die leser.

Soos aangedui wil dit my voorkom of dit wel moontlik is om vanuit die resepsieteorie na Kosuth se uitsprake te kyk. Wanneer Iser (1978:169) se teorieë aangaande die wyse waarop 'n teks 'n leser "stuur" op die visuele kunste getransponeer word, kan gestel word dat die kunswerk die aanskouer in bepaalde rigtings "stuur" en is dit die taak van die aanskouer om die "gapings" wat in die kunswerk voorkom, te vul. Kosuth se *One and three chairs* skep die geleentheid vir die aanskouer om interaktief deel te neem aan die kritiese debat oor kuns. Die opstelling van *One and three chairs* is van so 'n aard dat dit die aanskouer daartoe "lei" om oor betekeniskwessies te filosofeer en om hierdie filosofiese insigte op die visuele kunste toe te pas.

Kosuth stel dat hy die aanskouing van 'n kunswerk beskou as 'n proses wat nie met die eerste oogopslag volledig voltooid kan wees nie, dat 'n kunswerk "...is not intended to be grasped all at once or to be a definitive statement" (Macadam, 1995:126). Hy bied aan die aanskouer die geleentheid om telkens 'n nuwe of 'n ander interpretasie van die kunswerk te gee. Vergelyk in hierdie verband Iser (1978:19) se opmerking dat dit deur die leser is wat tekste tot lewe kom.

Iser (2000:98-99) stel voorts dat 'n literêre teks nóg met die werklike voorwerpe uit die wêreld van die leser, nóg met sy ervaringe gelykgestel kan word (vgl. ook Jauss, 1978:1-12). Dit wil my voorkom of hierdie uitspraak ook op Kosuth van toepassing gemaak kan word. Elke aanskouer neem die kunswerk waar vanuit eie perspektief en insigte. Hierdie gebrek aan ooreenstemming lei tot 'n sekere mate van onbepaaldheid (let wel nie tot algehele onbepaaldheid nie), daar is met

ander woorde nie 'n vaste en korrekte betekenis van kunswerke nie, dit hang van elke individuele aanskouer af. Wat belangrik is is dat daar egter wel by betekenis uitgekom kan word.

Om in staat te wees om betekenis te kan genereer hou in dat die aanskouer in die proses van betekenisgewing sy/haar horison en dié van die outeur moet versmelt. Jauss (1978:3-5) se opmerkings met betrekking tot die verwagtingshorison van die aanskouer, asook oor estetiese distansie het hier betrekking. Soos wat Segers (1980:32) dit stel vind 'n assimilasiëproses plaas waar die aanskouer sy of haar verwagtingshorison op grond van sy/haar kykervaring verbreed.

Wat kontemporêre kuns betref, wys Kosuth (1999a:166) daarop dat kunstenaars dikwels in private kodes "praat". Indien die aanskouer nie vertrouwd is met die taal of kodes van die kunstenaar nie, kan so 'n aanskouer die kunswerk nie waardeer of verstaan nie. Dit is ook 'n onpostmodernistiese uitspraak.

'n Verdere aspek wat nou verwant is aan die bespreking van die aanskouer, is Kosuth se opmerkings met betrekking tot die intensie van die kunstenaar (Kosuth, 1999a:165; 1999b:341; 1999c:461).⁶ Soos uitgewys sien Kosuth 'n tautologiese verband tussen die kunstenaar se intensie en die kunswerk. Hy stel dat die kunswerk is die gemanifesteerde intensie van die kunstenaar en dat " ... without artistic intention there *is* no art" (Kosuth, 1999c:461, 465). Hy stel dat indien sy rol as betekenistoeseegger aan sy kuns ontken word, sy verantwoordelikheid as kunstenaar ontken word (Kosuth, 1999c:462).

'n Verdere aanduiding van 'n modernistiese ingesteldheid blyk uit die volgende uitspraak van Kosuth. Hy (1999c:463) stel dat indien aanskouers van mening is dat hulle slegs na 'n kunswerk hoef te kyk en dat die betekenis van die kunswerk uit die werk self duidelik sal blyk, hulle 'n groot fout begaan. Om 'n kunswerk te skep is maar net een van die verantwoordelikhede van die kunstenaar. Die kunstenaar moet ook veg vir die betekenis wat hy in sy werk genereer.

⁶ Hier word weer eens kortliks na Kosuth se beskouinge oor die intensie van die kunstenaar verwys ten einde 'n bepaalde punt te staaf.

Dit wil my voorkom of Kosuth – alhoewel hy aktiewe deelname in die proses van betekenisgewing van die aanskouer verwag en eis – terselfdertyd 'n bepaalde voorwaarde stel. Soos aangedui eis hy dat die intensie van die kunstenaar deur die aanskouers erken en in berekening gebring moet word in betekenisgewing. So beskou wil dit voorkom of Kosuth die diskoers in 'n mate wil dikteer deurdat hy bepaalde voorwaardes vir die diskoers stel. Ook dit is onpostmodernisties.

Die aandag moet wel daarop gevestig word dat Kosuth diskoers aanmoedig. Vanuit 'n postmodernistiese perspektief kan gestel word dat 'n diskoers nie 'n interpretatiewe eindpunt hoef te hê nie. Daar hoef en kan met ander woorde nie by 'n antwoord uitgekom word nie. Dit is in hierdie opsig waar die postmodernisme en die resepsieteorie van mekaar verskil. Binne die postmodernisme word die klem geplaas op die diskoers as sodanig, met ander woorde op die spel van tekens. Die resepsieteorie plaas die klem op die hermeunetiek. Kosuth vind by laasgenoemde aanklank, want hy wil wel by betekenis uitkom en hy stel ook bepaalde voorwaardes vir die diskoers.

Wat tradisionele kunsinstellings en persone wat daarmee geassosieer word betref, lewer Kosuth heftige kritiek. Hy noem kunshistorici "*auteur-writers on art*" (Kosuth, 1999c:464). Deur die toutologiese gebruik van "*auteur-writer*" bedoel hy dat hulle hulleself as kenner-skrywers, met ander woorde as Outeurs/Mees- ters/Genies oor kuns beskou. Hy sê dat dit vir hom wil voorkom of sodanige kunshistorici die "kunstenaarstatus" wil oorneem. Kunshistorici wat die kunstenaar se intensie ontken, is daarop uit om kuns se taal dood te maak. Dit is die subjektiewe teenwoordigheid van die kunstenaar wat verantwoordelikheid vir die betekenis van kunswerke aanvaar en wat 'n objek outentiek tot kunswerk stempel. Hy laat hom soos volg uit:

A rather ironic development, considering that the 'death of the author' discussed by Barthes and Foucault decades ago hasn't prevented the stylish use of French theory otherwise. Such theory, although making claims as art-historical texts, betrays a hope that their production will gain status itself as a cultural object, post-S/Z. (Keep the power, have the fun?) (Kosuth, 1999c:464).

Daar is reeds verwys na sy uitstalling *Play of the unmentionable* (1990) waardeur hy kritiek op tradisionele kunsinstellings lewer. Kosuth haal Hitler aan wat stel dat die kunstenaar juis sy kunswerke vir die aanskouer skeep (Freedberg, 2003). Dit is uiteraard ironies bedoel. Deurdad Kosuth 'n aanhaling van Hitler gebruik, lewer hy kommentaar oor hoe hy tradisionele kunsinstellings ervaar. Hierdie instellings – en uiteraard die aankopers, raadgewers en trustees van sodanige instellings – se beleid ten opsigte van aankope van werke vind hy net so rigied en onaanvaarbaar as wat Hitler se uitlatings met betrekking tot die kunste was. Hierdie kenner-aanskouers wat werke vir tradisionele kunsinstellings aankoop en besluit watter werke in sodanige instellings mag hang, is met ander woorde diktators wat smaak dikteer. Ironies genoeg lewer Kosuth hierdie kritiek binne die konteks van die kunsgalery waarteen sy kritiek in die eerste plek juis gemik is.

Ten spyte van sy afkeer van en kritiek op tradisionele kunsinstellings, maak hy wel gebruik van die tradisionele instelling. Dit wil voorkom of hierdie gebaar van Kosuth op twee maniere geïnterpreteer kan word. Eerstens kan dit daarop dui dat hy – net so min as wat konsepsuele kunstenaars geheel en al kan wegkom van die kunsobjek – tog tradisionele instellings nodig het. Tweedens sou Kosuth kon redeneer dat kritiek van binne die sisteem op die sisteem meer effektief is. 'n Saak waarop die aandag gevestig moet word, is die feit dat Kosuth self in 'n mate soos 'n diktator optree in sy verdediging van die intensie van die kunstenaar wat hy as voorwaarde dikteer vir betekenisgewing aan kunswerke.

Soos in Hoofstuk Twee uitgewys, kritiseer Kosuth nie net tradisionele instellings se beleid nie, maar ook die tipe kunswerke wat aangekoop en uitgestal word. Wat die *Museum of Modern Art* in New York betref, stel hy in sy onderhoud met Taylor dat hierdie museum en sy trustees ongemaklik is met kontemporêre kuns en "[I]t's a museum devoted to dead modernist masters" (Taylor, 1986:38). Wat kunswerke oor die algemeen betref wat in kunsmuseums of -galerye aangetref word, stel hy onomwonde: "Actual works of art are little more than historical curiosities" (Chilvers, 1990:248). Deurdad Kosuth sy eie werke toenemend buite die tradisionele kunsinstellings neem, lewer hy kritiese kommentaar op hierdie instellings en kenner-aanskouers. Aan die ander kant bied dit aan die aanskouer

wat nie normaalweg kunsgalerye besoek nie, met ander woorde persone wat nie gewoonlik in kuns belangstel nie, die geleentheid om met sy werk gekonfronteer te word.

4.5 SLOT

In hierdie hoofstuk is daar volgens die metode wat in Hoofstuk Drie aan die hand van die semiotiek uitgewerk is ondersoek ingestel na die kunswerke vanuit die perspektief van die kunstenaars, kunswerke en aanskouers en hul onderskeie kontekste. Dit is gedoen aan die hand van modernistiese en postmodernistiese kodes. Waar nodig is kortliks na ander kunswerke verwys. Daar is voorts gepoog om die onderskeie kunsbesef van Duchamp en Kosuth bloot te lê deurdat die uitsprake van die kunstenaars geïnterpreteer is.

In die volgende hoofstuk word 'n kort samevatting van die voorgaande gebied asook 'n vergelyking tussen Duchamp en Kosuth getref ten einde tot bepaalde gevolgtrekkings te kan raak.

Hoofstuk 5

SLOTBESKOUIING

5.1 SAMEVATTING

In hierdie verhandeling is – volgens 'n metode wat aan die hand van die breë semiotiek uitgewerk is – ondersoek ingestel na twee kunswerke, naamlik *Fountain* (Figuur 1) van Marcel Duchamp wat uit 1917 dateer en *One and three chairs* (Figuur 2) van Joseph Kosuth wat hy in 1965 gemaak het. Dit is gedoen teen die agtergrond van die kunstenaars se geskrifte van en uitsprake oor hulle kuns en kunsbeskouinge oor die algemeen.

Die kunswerke is aan die hand van modernistiese en postmodernistiese kodes geïnterpreteer vanuit die perspektief van sowel die kunstenaars, kunswerke as aanskouers met inagneming van die onderskeie tersaaklike kontekste.

In die ontleding en interpretering van die kunswerke is daar onder andere van Saussure se onderskeid tussen *signifiant* en *signifié* uitgegaan. Hierdie onderskeid is op die visuele kunste getransponeer en daar is aangetoon dat die verdere uitbreiding daarvan deur Barthes (1967; 1977; 1984; 1993) op die gekose kunswerke toegepas kan word.

Wat betekenisgewing aan kunswerke betref, is enersyds gekyk na die kunstenaars se uitsprake oor aanskouers. Andersyds is die aanskouer belangrik vir die perspektief waaruit aanskouers kuns ontsluit en betekenis daaraan toesê. Wanneer sodanige ontsluiting in kunsgeskiedkundige konteks gedoen word, is die teoretiese raamwerk waarbinne kunswetenskaplikes skryf, van belang. In hierdie studie is by 'n verskeidenheid uiteenlopende denkers aangesluit.

Derrida (1976; 2002) se dekonstruksiedenkwyse wat stel dat betekenis onbepaalbaar en onvindbaar is, is met die insigte vanuit die resepsieteorie gekontrasteer, naamlik dat betekenisgewing aan kunswerke – hoewel moeilik – tog haalbaar is.

In die ontleding van die kunswerke is nagegaan hoe modernistiese sowel as postmodernistiese trekke in die kunsbesef van die kunstenaars, soos wat dit tot uitdrukking kom in hul kunswerke en uitsprake, aantoonbaar is.

In hierdie verhandeling is aansluiting gevind by Archer se opmerking dat "... the meaning of an artwork does not necessarily lie within it, but as often as not arises out of the context in which it exists. The context is as much social and political as it is formal ..." (Archer, 2002:8).

Alhoewel die *Fountain* asook sekere uitsprake van Duchamp in sommige opsigte wel postmodernisties gelees, verstaan en waardeur kan word, moet die dadaïstiese konteks en gepaardgaande revolusionêre gees van die vroeë twintigste eeu nie buite rekening gelaat word nie.

Dieselfde geld vir Kosuth se bydraes. Sy kunswerke en geskrifte word geïnterpreteer teen die agtergrond van die konsepsuele kunskonteks waar taal-teorieë en filosofiese bydraes van kunstenaars toenemend belangrik geword het. Alhoewel konsepsuele kuns binne die kader van postmodernisme val, blyk dit uit sekere van Kosuth se uitsprake dat daar 'n modernistiese ingesteldheid by hom te bespeur is. In hierdie verband word verwys na Lucie-Smith (1987:7) se opmerking dat die wortels van die kunste na die Tweede Wêreldoorlog en lank daarna steeds diep in die modernisme lê (vgl. ook Muller, 1992:397). Waar dit in die modernisme binne die *avant-garde*-konteks vir kunstenaars belangrik was om nuut en oorspronklik te werk te gaan (vgl. Atkins, 1997:119) is dit nie die geval in die postmodernisme nie (vgl. Kleiner *et al.*, 2001:1134).

Die diskoers oor kuns en die gepaardgaande ondermyning van tradisionele opvattinge is deur Duchamp se *readymades* ingelei en voortgesit deur onder andere Kosuth se filosofiese beskouinge oor kuns soos wat dit neerslag gevind het in sy kunswerke en geskrifte. In Hoofstuk Een is aangedui dat sowel Duchamp as Kosuth vernuwers en baanbrekers was. Duchamp was die eerste kunstenaar wat *readymades* gebruik het. Hy het ook daarop aanspraak gemaak dat dit hy is wat die woord *readymade* geskep het (Ades *et al.*, 1999:151). Cabanne wys daarop dat Duchamp "... was the first in art history to have rejected the idea of painting ..." (Cabanne, 1971:93).

Kosuth sê in sy onderhoud met Taylor dat hy (Kosuth) die eerste kunstenaar was wat na homself as 'n konsepsuele kunstenaar verwys het. In genoemde onderhoud stel hy: "Language as well as the use of photography were devices I brought in that hadn't been used in some time 'formally' and never before at all with the implications I gave them" (Taylor, 1986:37). Waarop dit neerkom is dat Kosuth homself beskou het as die eerste kunstenaar wat die klem sodanig op die konsep geplaas het dat die konsep of die idee die eintlike kunswerk is en nie die kunswerk as objek nie.

Vervolgens word in hierdie hoofstuk oorgegaan tot 'n kort vergelykende bespreking van die kunswerke en die kunstenaars se uitsprake. Dit word opgevolg met die gevolgtrekkings waartoe in hierdie studie geraak word.

5.2 KUNSTENAARS

Kunstenaars is tradisioneel sedert die renaissance binne die westerse tradisie beskou as kreatiewe makers of skeppers van oorspronklike voorwerpe wat oor estetiese eienskappe beskik (Kleinbauer, 1989:1; Wartenberg, 2002:xiii; xvi). Die volgende ooreenkomste en verskille met betrekking tot Duchamp en Kosuth se uitsprake oor die rol van die kunstenaar kan aangetoon word:

In die eerste plek ondermyn sowel Duchamp as Kosuth hierdie tradisionele opvatting deurdat albei kunstenaars gebruiksobjekte wat hulle nie self gemaak het nie as kunswerke aanbied. Duchamp gebruik 'n urinaal om sy beskouinge oor westerse kuns en waardes uit te druk. Gevolglik staan die urinaal oftewel *Fountain* as teken vir iets anders as wat dit oorspronklik bedoel was. Kosuth as konsepsuele kunstenaar ag die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het – in die geval van *One and three chairs* – die toutologiese ondersoek van taalteorieë (die verband tussen taal en tekens) en kunssisteme – belangriker as die kunsobjek as sodanig. Handvaardigheid is gevolglik nie vir die kunstenaars belangrik nie.

Wat ten nouste met die ondermyning van die kunstenaar as kreatiewe skeepers saamhang is die feit dat sowel Duchamp as Kosuth eienaarskap neem van goed wat ander mense gemaak het, naamlik massavervaardigde produkte. Kosuth het hom boonop nog die woorde wat deur ander geskryf is toe-

geëien (Macadam, 1995:127). Hierdie ingesteldheid van albei kunstenaars kom postmodernisties voor.

Wat die intensie van die kunstenaar betref rasionaliseer Kosuth in sy filosofiese geskrifte meer daaroor as Duchamp (Kosuth, 1999c). Hierdie rasionalisering van Kosuth kan vanuit sy konsepsuele kunskonteks verklaar word, aangesien Kosuth daarop wys dat hy sy geskrifte oor kuns as deel van sy rol en taak as kunstenaar beskou (Kosuth, 1999b:342). Kosuth sien 'n direkte verband tussen die intensie van die kunstenaar en die ontsluiting van en betekenisgewing aan kunswerke deur sowel die kunstenaar as die aanskouer. Duchamp gee die taak van betekenisgewing aan kunswerke meer geredelik aan die aanskouer oor, soos wat uit die bespreking onder 4.4.2 blyk (Duchamp, 1996b:819; Cabanne, 1971:69-70).

Waar dit gevolglik voorkom of Duchamp mitiese Outeurskap (oftewel 'n oorskatte Outeurskap) ondermyn, lyk dit asof Kosuth hierdie uitgangspunt aanhang. Die feit dat Duchamp *Fountain* onder 'n pseudoniem ingeskryf het, versterk hierdie punt. Hy heg met ander woorde nie dieselfde waarde aan die naam van die kunstenaar as wat tradisioneel die geval was nie. So beskou vertoon Duchamp postmodernisties en Kosuth modernisties.

'n Verdere ooreenstemming tussen die kunstenaars is die feit dat sowel Duchamp as Kosuth die rol van die kunstenaar verder uitbrei as wat tradisioneel die geval was. Duchamp brei die kunstenaar se rol uit tot dié van kritikus en kurator en Kosuth tot dié van kurator en filosoof soos reeds breedvoerig in Hoofstukke Twee en Vier aangetoon is (Duchamp, 1996a:817; Freedberg, 2003). Wat hierdie saak betref, kan albei kunstenaars vanuit die postmodernisme waardeur word.

Daar is ook punte waarop die kunstenaars verskil. Duchamp beklemtoon teen die agtergrond van sy dadaïstiese konteks sy visuele onverskilligheid in die keuse van *readymades*. Hy wys daarop dat nóg estetiese nóg enige oorwegings wat betref goeie of swak smaak 'n rol in sy keuse gespeel het (Duchamp, 1996b:818; 1996c:819; Ades *et al.*, 1999:133). Daarteenoor gaan Kosuth doelgerig en bepland te werk in sy opstelling van kunswerke soos blyk uit sy *One and three chairs*. Kosuth se konsepsie van kuns is so radikaal anti-

esteties dat hy nie eers probeer om visuele onverskilligheid te skep nie. Dit is ook nie nodig nie, want die objek is vir hom konsepsueel irrelevant (Kosuth, 1999a:172). Die aandag moet egter daarop gevestig word dat Kosuth visuele onverskilligheid omkeer in 'n nuwe linguisties-gedefinieerde artistieke positieweit. Sy ondermyning van estetika as tradisionele veld van ondersoek van die visuele kunste word onder 5.3 aan die hand van die kunswerke toegelig.

Ten slotte word daarop gewys dat albei kunstenaars die tradisionele kunssisteem ondermyn, alhoewel op verskillende wyses. Duchamp se ondermyning vind plaas deurdat hy 'n urinaal wat hy willekeurig gekies het in die kunskonteks inbring. Verder gee hy ook voor dat hy totaal opgehou het om kuns te beoefen (Duchamp, 1996a:817; Ades *et al.*, 1999:140). Sy beweerde staking van sy kunstenaarsbedrywigheid het uiteindelik geblyk nie waar te wees nie. Hy het egter voorgegee dat hy dit gedoen het om die indruk te skep dat hy die kunssisteem totaal verwerp het. Kosuth op sy beurt ondermyn die tradisionele kunssisteem deur – soos in Hoofstuk Vier aangetoon – Hitler binne die kunskonteks aan te haal. Hy ondermyn die sisteem verder deur kunswerke van ander kunstenaars in sy uitstalling *Play of the unmentionable* (1990) in dieselfde instellings uit te stal wat vroeër hierdie werke afgekeur het (Freedberg, 2003). Sodoende dikteer Kosuth die konteks en betekenis van die kunswerke.

5.3 KUNSWERKE

Sowel *Fountain* as *One and three chairs* bestaan uit alledaagse gebruiksobjekte en in Kosuth se geval bykomend uit produkte van die tegnologie. Die herkontekstualisering van alledaagse objekte uit die gebruiks- in die kunskonteks demonstreer die kunstenaars se opvattinge dat enigiets as kuns beskou kan word indien die kunstenaar so sou besluit en sodanige objek binne die kunskonteks plaas. Die urinaal en die stoel (asook die foto van die stoel en die vergrote fotokopie van die woordeboekdefinisie) word "verhef" tot kunswerke. Uit die kunswerke blyk dit dat kuns op enige wyse denkbaar tot vergestaltung kan kom en dat die kunstenaar enige middele tot sy/haar beskikking kan gebruik om 'n konsep te verbeeld.

Dit strook nie met tradisionele beskouinge oor wat 'n kunswerk is of veronderstel is om te wees nie, naamlik demonstrasies van die kunstenaar se

estetiese belewenis, vakmanskap en tegniese vaardighede. Die feit dat nie Duchamp of Kosuth die betrokke kunsobjekte self "gemaak" het nie, is makliker verklaarbaar vanuit 'n postmodernistiese as 'n modernistiese perspektief.

Massavervaardigde voorwerpe wat as kunswerke aangebied word, roep die kwessie van replikas en die gepaardgaande tradisionele opvattinge met betrekking tot die oorspronklikheid en uniekheid van kunswerke op. Albei kunstenaars ondervind geen probleme in hierdie verband nie. Gevolglik ondermyn albei kunstenaars genoemde tradisionele opvattinge (Duchamp, 1996c:820; Cabanne, 1971:147; Spector, 2003). In hierdie opsigte sluit albei kunstenaars goed by postmodernistiese opvattinge aan.

Deur die herkontekstualisering van gebruiksobjekte binne die kunskonteks bevestig albei kunstenaars Bal en Bryson (1991:175-176) se aanname dat konteks nie binne die semiotiek as 'n vaste entiteit beskou kan word nie en dat die supradissiplinêre karakter van die semiotiek inhou dat dit toegepas kan word op objekte wat betrekking het op enige tekensisteem. Deur die plasing van gebruiksgoedere in die kunskonteks ondersoek albei kunstenaars die teken (kunswerk) en die sisteem (kunskonteks) waarbinne die teken funksioneer. In Duchamp se geval speel die ironiese betiteling van die werk 'n bykomende rol – die urinaal word 'n fontein genoem en kry sodoende 'n nuwe inhoud. In *One and three chairs* speel Kosuth 'n semiotiese spel in sy ondersoek van die kunssisteem.

Die semiotiek gaan voorts van die aanname uit dat alle sosiale en kulturele voorwerpe en handeling nie as blote materiële voorwerpe of handeling beskou moet word nie, maar as tekens. Ooreenkomstig die semiotiek dra tekens betekenis op grond van konvensies, maar ook op grond van die posisie wat elke teken in die sisteem inneem en die posisie waarin dit geplaas word. Die semiotiek bestudeer nie net die teken nie, maar ondersoek ook die sisteem waarbinne tekens funksioneer. Daarom word die verhoudinge tussen tekens onderling en ook die verhoudinge tussen tekens en die sisteem ondersoek. Sowel *Fountain* en *One and three chairs* roep hierdie beskouinge op soos wat in Hoofstuk Vier aangetoon is.

Die herkontekstualisering van gebruikobjekte na die kunskonteks het voorts bepaalde implikasies vir sowel estetika as vir die tradisionele kunskategorieë, naamlik skilder- en beeldhoukuns.

Soos in Hoofstuk Vier beredeneer, ondermyn albei kunstenaars estetika as veld van ondersoek in die visuele kunste (Duchamp, 1996c:819; Kosuth, 1999a:162). Duchamp se ondermyning geskied deur die plasing van 'n urinaal in die kunskonteks en deur sy willekeurige keuse wat hy met betrekking tot sy *readymades* uitoefen. Hy sê: "A point which I want very much to establish is that the choice of these *readymades* was never dictated by esthetic [sic] delectation" (Duchamp, 1996c:819). Nie net ondersteun Kosuth Duchamp (en later Judd) in sy aanname dat enige objek wat deur 'n kunstenaar aangewys word as kuns kuns is nie, maar hy ag dit noodsaaklik om in sowel sy kuns as in sy geskifte estetika en kuns te skei (Kosuth, 1999a:162). Kosuth se ondermyning geskied enersyds deur sy uitsprake en geskrifte in hierdie verband en andersyds deurdat hy as konsepsuele kunstenaar die morfologiese aspekte van die kunswerk as van mindere belang ag (vgl. Kosuth, 1999a:165). Vanweë die ondergeskikte rol wat die objektheid van die kunswerk speel in vergelyking met die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het, word estetika van sy tradisionele basis ontnem en het dit daarom volgens Kosuth geen rol in die visuele kunste te speel nie.

Wat die tradisionele onderskeid tussen kunskategorieë soos skilder en beeldhou betref, ondermyn albei kunstenaars hierdie indeling deurdat hulle van *readymades* gebruik maak. Sowel Duchamp as Kosuth wou wegkom van die visuele aspekte van skilderkuns (Cabanne, 1971:17,67; Ramljak, 1995:19). Gevolglik het albei kunstenaars skilderkuns wat allerweë as verteenwoordigend beskou word van tradisionele kunsskepping volgens aanvaarde konvensies verwerp. Albei kunstenaars reageer met ander woorde teen die retinale aspekte van kuns waar kunswerke as objekte met estetiese kenmerke in die sentrum staan.

Wat Duchamp betref, stel Abbate (2003): "After Duchamp's first unassisted *readymade*, the argument contends, art is no longer bound to the traditional modes of art making, viz., sculpture and painting." Tipies van Kosuth se beskouing dat hy sy filosofiese geskrifte as net so deel van sy taak as kuns-

tenaar beskou om kunswerke voort te bring, filosofer hy oor skilder- en beeldhouterminologie. Hy stel dat skilder 'n tipe kunsvorm is en indien 'n kunstenaar skilderkuns beoefen, aanvaar so 'n kunstenaar die tradisionele (Europese) basis van die onderskeid tussen skilder- en beeldhoukuns (Kosuth, 1999a:163; Rose, 1969:23). In hierdie opsig kan albei kunstenaars postmodernisties waardeur word.

Ten slotte word gewys op Atkins se opmerking, naamlik dat:

Avant-garde artists began to be regarded as ahead of their time. Although popularly accepted, this idea of someone's being able to act 'outside history', apart from the constraints of a particular era, is rejected by art historians (Atkins, 1997:119).

Dit is inderdaad so dat kunstenaars nie hulle tyd vooruit loop nie. Dit is nie moontlik om binne die gegewe tyd wat hulle die kunswerke gelewer het en hul uitsprake gemaak het te kan weet of voorspel in presies watter rigting kunsbeskouing sal ontwikkel en in hoe 'n mate dit van vorige beskouings sal verskil nie. Tog kan 'n mens by terugskouing die kiem van latere ontwikkelinge in vroeër tye bemerk.

5.4 AANSKOUERS

Onder aanskouers word enersyds die algemene publiek verstaan en andersyds die kurators, kunsteoretici en -historici. Laasgenoemde aanskouers is die persone wat gemoeid is met die aankope van kunswerke vir instellings, met ander woorde wat oor die mag beskik om die beleid van aankope te bepaal en wat die toon aangee in die interne politiek van sodanige instellings. Dit is ook hierdie aanskouers wie se geskifte en uitsprake oor kuns en betekenisgewing aan kunswerke tradisioneel as gesaghebbend beskou word.

Sedert die modernisme het kunstenaars toenemend teen die mag en gesag van staatsbeheerde instellings in opstand gekom (Fleming, 1995:630; Chilvers, 1999:401). Dit het gelei tot 'n toenemende erkenning van die kunstenaar as Outeur – 'n uitvloeisel van die romantiek (Wartenberg, 12002:50) – as ontsluiters van en betekenisgewers aan sy/haar kunswerke.

Binne die semiotiek het 'n klemverskuiwing weg van die Outeur plaasgevind wat die rol van die aanskouer as betekenisgewer aan kunswerke sodanig be-

klemtoon dat die kunstenaar as Outeur doodverklaar is (Foucault, 1977:113-115; Barthes, 1984:142-148). Vanuit die postmodernisme word voorts toenemend gestel dat geen kunswerk op 'n bepaalde waarheid aanspraak kan maak nie. Betekenis is gevolglik oop vir teenstellende interpretasies en is dikwels onvindbaar.

Wat Duchamp en Kosuth se uitsprake met betrekking tot die aanskouer betref kan die volgende gestel word: Sowel Duchamp as Kosuth spreek hulle heftig uit teen sowel die beleid van tradisionele kunsinstellings as die tipe kunswerke wat aangekoop word (Duchamp, 1996b:818; Cabanne, 1971:76; Kosuth, 1999c:464; Taylor, 1986:38). Dit is in besonder die mag waarop hierdie persone beskik waarteen die kunstenaars dit het. Duchamp wys daarop dat die kunstenaar nie vir die kenner-aanskouer – in hierdie geval die kurators van kunsinstellings – skep nie, terwyl Kosuth weer binne die kunskonteks tydens sy uitstalling *Play of the unmentionable* (1990) op 'n ironiese en sarkastiese wyse vir Hitler aanhaal wat stel dat die kunstenaar wel vir die aanskouer skep (Duchamp, 1996b:818; Ades *et al.*, 1999:77; Cabanne, 1971:16; Freedberg, 2003). Deur hierdie aanhaling impliseer Kosuth dat kunskuratore diktators is wat smaak dikteer. Uiteindelik kom die twee kunstenaars se beskouinge en uitsprake op dieselfde neer, naamlik afkeuring van en kritiek op die sogenaamde kenner-aanskouers.

Die kunstenaars se herkontekstualisering van massavervaardigde voorwerpe vanuit die gebruikskonteks na die kunskonteks het bepaalde implikasies vir die aanskouer. Aansluiting word gevind by Mukarovsky (1977:90) – die Praagse strukturalis wie se insigte later verder deur die resepsieteorie uitgewerk is – se opvatting oor die konkretisering van die *artefak* tot *estetiese objek*. Die aanskouer is onontbeerlik om die *artefak* tot *estetiese objek* te konkretiseer. Anders gestel, sonder die aanskouer kan die *artefak* nie tot 'n *estetiese objek* gekonkretiseer word nie, aangesien die potensiële kunswerk deur die aanskouer in die gerealiseerde kunswerk omgesit word. In hierdie verband moet daarop gewys word dat met Mukarovsky se *estetiese objek* hier gewoon die aanskouer se konkretisering / aktualisering van die kunswerk bedoel word. Albei kunstenaars het – soos reeds aangevoer – teen die estetiese gerebelleer. Albei kunstenaars plaas egter gebruiksobjekte binne die kuns-

konteks met die uitsluitlike doel dat dit deur aanskouers tot kunswerke gekonkretiseer moet word. Hierdie proses van *konkretisering* omsluit 'n proses van akkommodasie en assimilasie. Akkommodasie vind tydens die aanskouingsproses plaas wanneer die kyker sy/haar verwagtingshorison wysig in die lig van dít wat hy/sy besig is om te aanskou. Gepaardgaande hiermee vind assimilasie plaas, dit wil sê die aanskouer "herorganiseer" sy of haar verwagtingshorison op grond van sy/haar nuwe kykervaring. "Het nieuwe tekst wordt in het oude van de verwachtingshorizont geïntegreerd" (Segers, 1980:32).

Duchamp se uitsprake met betrekking tot die aanskouer is teenstrydig en misleidend. Aan die een kant (1996b:818; Cabanne, 1971:70) beweer hy dat hy aan die aanskouer net so 'n belangrike rol in die kreatiewe kunsskeppingsproses as aan die kunstenaar toeken. Aan die ander kant stel hy (Cabanne, 1971:76) dat hy die kontemporêre aanskouer as nutteloos beskou. Binne die dadakonteks het Duchamp ook vervreemdend teenoor sy aanskouers opgetree. Dit is tekenend van 'n modernistiese gealiëneerdheid tussen kunstenaar en aanskouer.

In lyn met Duchamp se beskouing dat die aanskouer deel het aan die kreatiewe kunsskeppingsproses, nooi Kosuth sy aanskouers uit om aan die diskoers oor kuns deel te neem en om sodoende die kunswerk te voltooi (Macadam, 1995:126-127). Op die oog af lyk dit na 'n postmodernistiese aanhang van die erkenning wat aan aanskouers gegee word in die ontsluiting van en betekenisgewing aan kunswerke. Kosuth se *One and three chairs* lok inderdaad ook diskoers uit. Kosuth se aandringing by die aanskouers op die inagneming van die intensie van die kunstenaar (vgl. Kosuth, 1995:124; Kosuth, 1999c:461-465) skep die indruk dat hy as Outeur die diskoers wil dikteer, wat onpostmodernisties is. In samehang hiermee moet sy oproep van kunstenaars tot stryd om die betekenis van hulle werke geïnterpreteer word.

Nog 'n aspek met betrekking tot Kosuth wat die aanskouer uitnooi om deel te neem aan die diskoers oor kuns verdien vermelding. Die vraag ontstaan of Kosuth deur middel van sy *One and three chairs* daarin slaag om die kloof tussen kunstenaar en publiek wat tydens die modernisme ontstaan het te oorbrug. Dit lyk vir my onwaarskynlik. Wat ons in *One and three chairs* vind, is

postmodernistiese speelsheid, maar dit is 'n intellektuele spel vir ingewydes, waar kennis aangaande taalteorieë, die semiotiek en die geskiedenis van kuns noodsaaklik is vir die verstaan van die kunswerk. Gevolglik wil dit voorkom of hierdie kennis waaroor die aanskouer moet beskik ten einde aan die diskoers te kan deelneem, weer op elitisme neerkom wat een van die kenmerke van die modernisme was.

5.5 GEVOLGTREKKINGS

Na aanleiding van die voorafgaande studie word tot die volgende gevolgtrekkings geraak:

Duchamp se *Fountain* het nie alleen tradisionele opvattinge met betrekking tot die handvaardigheid van die kunstenaar en die rol wat estetika in die ondersoek van kunsobjekte speel in gedrang gebring nie maar ook die tradisionele kunskategorieë, naamlik skilder- en beeldhoukuns. 'n Besonder belangrike bydrae van die *Fountain* lê daarin dat die kunstenaar daarin geslaag het om 'n urinaal (of banale objek) as kuns aan te bied, iets wat in die geskiedenis meegebring het dat aanskouers hul opvattinge oor wat kuns is moes aanpas. Duchamp se gebaar het die assosiasie van kuns met die verheewene deurbreek. Verder het *Fountain* die aandag gevestig op die kontekstualiteit van kuns. Abbate (2003) stel dit soos volg: "What the example of the *readymade* highlights ... is the radically contextual nature of art ...". Sodoende is die tradisionele onderskeid tussen outonome ("hoë") kuns en algemene ("lae") gebruiksartikels as kunswerke uitgewis.

One and three chairs – as eksemplariese voorbeeld van Kosuth se woord- en tekenkunswerke wat op taal- en taalteorieë geskoei is – se belang lê daarin dat die konsep wat tot die kunswerk aanleiding gegee het die kunswerk as sodanig word. *One and three chairs* bring in 'n nog groter mate as Duchamp se *Fountain* die tradisionele basis en opvattinge met betrekking tot die objektheid van kuns en die estetiese beoordeling van kunswerke in gedrang. Kosuth doen dit andersyds deurdat die konsep die beklemtoning ontvang en andersyds vanweë die feit dat die konsep die diskoers is wat as die kunswerk aangebied word.

'n Vergelyking tussen Duchamp se *Fountain* en Kosuth se *One and three chairs* bring die volgende aan die lig: Duchamp het sy *Fountain* tydens die *avant-garde*¹ van die vroeg-twintigste eeu gelewer toe hy met iets totaal nuuts en oorspronklik na vore gekom het. Kosuth se *One and three chairs* kan as *post-avant-garde* beskryf word. *Post-avant-garde* verwys na die tydperk toe die gebruik van *readymades* en sogenaamde antikuns algemeen in tradisionele kunsinstellings en deur persone wat daarmee geassosieer word aanvaar is. Die gekoesterde modernistiese *avant-garde*-oorspronklikheid het binne die postmodernisme se *post-avant-garde* trefkrag verloor (vgl. Atkins, 1997:153). Die kunssisteem het getoon dat dit 'n vermoë het om skok te absorbeer en om die aanvanklik ongewone te assimileer. Dit wat met ander woorde aanskouers in die vroeg-twintigste eeu tydens die modernisme geskok of tot diskoers aangespoor het, val nie meer in die postmodernisme vreemd op nie.

Kosuth gaan in sy *One and three chairs* in die diskoers oor kuns verder as Duchamp met sy *Fountain*. Waar *Fountain* vir Duchamp 'n *signifiant* is met minagting vir tradisionele westerse kuns en kunsbeskouinge as *signifié*, speel Kosuth 'n fyn semiotiese spel. Nie alleen toon hy dat die stoel as *signifiant* op verskillende wyses verbeeld kan word nie, maar hy ondersoek deur middel van sy kunswerk die kunssisteem waarbinne kunswerke funksioneer.

Waar die *Fountain* as *vehicle* noodsaaklik is vir die oordra van Duchamp se konsep, verklaar Kosuth (1999a:172) die kunsobjek konsepsueel irrelevant. Daar is egter daarop gewys dat konsepsuele kunstenaars nie regtig van die objektheid van die kunswerk kan wegkom nie. Kosuth en ander konsepsuele kunstenaars ontnem die kunswerk van sy tradisionele objektheidsbasis en bied in die plek daarvan 'n konsepsuele basis aan kuns. Kosuth stel voorts dat kuns die definisie van kuns is en stel dat kuns slegs daarop aanspraak maak om kuns te wees (Kosuth, 1999a:170,172). Die diskoers oor kuns word so-doende in 'n nimmereindigende wentelbaan gegooi. Wanneer kuns van sy

¹ In hierdie verband word weer verwys na Fleming (1995:691) se omskrywing van *avant-garde* binne die kunskonteks, naamlik dat dit 'n term is "... used to designate innovators whose experimental art challenges the *values* of the *cultural* establishment or even those of the immediately preceding *avant-garde style*". (Vgl. ook Atkins, 1997:119).

tradisionele basis, naamlik die kunswerk as objek ontnem word, wil dit voorkom of 'n voortwerk in hierdie rigting toenemend eteries kan word.

Fountain sit 'n gesprek aan die gang oor wat kuns is, *One and three chairs* dui deur sy spel met *signifiants* en *signifiés* daarop dat hierdie spel onbepaald is. Die slotsom waartoe Kosuth geraak het is dat kuns kuns is. Alhoewel hierdie spel vernuftig en subtiel gespeel word, dreig die gevaar van toenemende self-referensialiteit (waarin dit in kuns uiteindelik net om kuns gaan) en van 'n kuns wat weinig sosiale relevansie het.

Bibliografie

- ABBATE, J. 2003. Conceptual art 1. [Web:]
<http://www.student.unimelb.edu.au/~jabbate/webc1.htm> [Datum van gebruik: 17 Julie 2003].
- ABRAMS, M.H. 1988. A glossary of literary terms. Fort Worth : Holt, Rinehart & Winston.
- ADAMS, L.S. 1996. The methodologies of art: an introduction. Oxford : Westview.
- ADES, D., COX, N. & HOPKINS, D. 1999. Marcel Duchamp. London : Thames & Hudson.
- ALBERRO, A. 1999. Reconsidering conceptual art; 1966-1977. (*In Alberro, A. & Stimson, B., eds. Conceptual art: a critical anthology. Cambridge : MIT. p.xxviii-xxxvii.*)
- ALBERRO, A. & STIMSON, B., eds. 1999. Conceptual art: a critical anthology. Cambridge : MIT.
- ANON. 2003. Roger Fry: 1866-1934. [Web:]
<http://www.modjournal.brown.edu/mjp/Image/Fry/Fry.htm> [Datum van gebruik: 12 Oktober 2003].
- ANON. 1997. Joseph Kosuth: Re-defining the context of art, 1968-1997: the second investigation and public media. [Web:]
(<http://web.mit.edu/1vac/www/WINTER1997/kosuth.html>) [Datum van gebruik: 27 November 2002].
- ARCHER, M. 2002. Art since 1960. New ed. London : Thames & Hudson.
- ARNASON, H.H., PRATHER, F.M. & WHEELER, D. 1998. A history of modern art: painting, sculpture, architecture, photography. 4th ed. London : Thames & Hudson.

- ATKINS, R. 1997. Art speak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords. 2nd ed. New York : Abbeville.
- AYER, A.J. 1980. Language, truth and logic. Harmondsworth, Middlesex : Penguin.
- BAL, M & BRYSON, N. 1991. Semiotics and art history. *The art bulletin*, 63 (2):174-208, June.
- BALLOT, G.M. 1989. Inleiding tot die studie van kunsgeskiedenis: grondgedagtes, -beginsels en -begrippe. Potchefstroom : PU vir CHO, Dept. Kunsgeskiedenis. (Studiegids.)
- BAN, Z. 1999. Words, index fingers, gaps: the critique of language in the late poetry of William Carlos Williams and the conceptual art of Joseph Kosuth. *Word and image*, 15(2):141-154, April-June.
- BARTHES, R. 1967. Elements of semiology. translated by A. Lavers and C. Smith. London : Cape.
- BARTHES, R. 1975. The pleasure of the text. New York : Hill & Wang.
- BARTHES, R. 1984. Image, music, text: essays selected and translated by Stephen Heath. London : Fontana.
- BARTHES, R. 1985. The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation. New York : Hill & Wang.
- BARTHES, R. 1993. Mythologies. translated by Annette Lavers. London : Vintage Books.
- BARTHES, R. 2002. Myth today. (*In* Osborne, P., *ed.* Conceptual art. London : Phaidon. p.253-255.)
- BARTHES, R. & BALZAC, H.de. 1974. S/Z. New York : Hill & Wang.
- BIDDINGTON'S PEDIGREE & PROVENANCE. 2003. Conceptual art. [Web:] <http://www.biddingtons.com/content/pedigreeconceptual.html> [Datum van gebruik: 16 Julie 2003].

- BROAD, P. 1998. Elephant dung artist scoops up 1998 Turner prize. [Web:] <http://www.culturekiosque.com/art/news/rheturn.htm> [Datum van gebruik: 4 Desember 2002].
- BRYSON, N. 1983. Vision and painting: the logic of the gaze. New Haven, Conn. : Yale University Press.
- BRYSON, N. 1988. Word and image. Cambridge : Cambridge University Press.
- BUSKIRK, Martha. 1994. Thoroughly Modern Marcel. *October*, 70:113-125, Fall.
- BUSKIRK, Martha & NIXON, M. 1996. The Duchamp effect. Cambridge : MIT. (October Book.)
- CABANNE, P. 1971. Dialogues with Marcel Duchamp. London : Thames & Hudson.
- CHABOT, C. 1991. The problem of postmodern. (In Hoestery, I., ed. *Zeitgeist in Babel: the postmodernist controversy*. Bloomington : Indiana University Press. p. 22-39).
- CHILVERS, I., ed. 1990. Concise Oxford dictionary of art and artists. Oxford : Oxford University Press.
- CHILVERS, I., ed. 1999. Oxford dictionary of the 20th century art. Oxford : Oxford University Press.
- CLOETE, T.T., red. 1992. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr.
- CRAMER, C.A. 1997. Duchamp from syntax to bride: sa langue dans sa joue. *Word and image*, 13(3):279-292, July-Sept.
- DE DUVE, T. 1994. Echoes of the readymade: critique of pure modernism. *October*, 70:61-97, Fall.
- DERRIDA, J. 1973. Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs. translated by D.B. Allison. Evanston : Northwestern University Press.

- DERRIDA, J. 1976. *Of grammatology*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- DERRIDA, J. 2002. The truth in painting. translated by G. Bennington, G. & I. McLeod. (*In* Wartenberg, T.E. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth : Harcourt College. p.267-279.)
- DICKIE, G. 1974. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca : Cornell University Press.
- DREYER, T.F.J. 2002. Christenvrou in 'n postmoderne samelewing. (Voordrag gelewer tydens die 43^{ste} Nasionale Kongres van die Neder-duitsch Hervormde Kerk op 11 Julie 2002 te Pretoria.) Pretoria. (Ongepubliseer.)
- DRUCKER, J. 1990. Postmodernism. *Art journal*, 49(4):429-431.
- DUCHAMP, M. 1996a. The Richard Mutt Case. (*In* Stiles, K. & Selz, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley : University of California Press. p.817.)
- DUCHAMP, M. 1996b. The creative act. (*In* Stiles, K. & Selz, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley : University of California Press. p. 818-819.)
- DUCHAMP, M. 1996c. Apropos of "readymades". (*In* Stiles, K. & Selz, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artistic writings*. Berkeley : University of California Press. p. 819-820.)
- DU PLOOY, H. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban : Butterworth.
- DU PLOOY, H. 1992. Semiotiek. (*In* Cloete, T.T. *red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-literêr. p. 473-476.)
- DUVENAGE, P. 1991. *Filosofie en argitektuur: moderniteit en post-moderniteit*. *Suid-Afrikaanse tydskrif vir kuns- en argitektuurgeskiedenis*, 1, 2(3/4):69-77).
- ECO, U. 1984. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington : Indiana University Press.

- FEYRER, S. 2000. The readymade of Marcel Duchamp. [Web:]
<http://users.hartwick.edu/~dejardinf/20/duchamp.htm> [Datum van gebruik: 26
 Maart 2002].
- FLEMING, W. 1995. Arts and ideas. 9th ed. Fort Worth, Tex. : Harcourt Brace
 College.
- FOSTER, H. 1996. What's Neo about the Neo-avant-garde? (*In* Buskirk, M. &
 Nixon, M., eds. The Duchamp effect. London : MIT. p.5-32. (October Book.)
- FOUCAULT, M. 1972. The archaeology of knowledge. London : Tavistock.
- FOUCAULT, M. 1977. What is an author? (*In* Bouchard, D.F., eds. Language,
 counter-memory, practice: selected essays and interviews. Ithaca, N.Y. : Cornell
 University Press. p.113-115.)
- FOUCAULT, M. 1984. The Foucault reader. edited by P. Rabinow. London :
 Penguin.
- FREEBERG, D. 2003. Joseph Kosuth. [Web:]
http://courses.smsu.edu/dcs503f/Artists/artist_pages/kosuth_joseph/body_kosuth_joseph.htm [Datum van gebruik: 3 Julie 2003].
- FROMKIN, V. & RODMAN, R. 1978. An introduction to language. New York :
 Holt, Rinehart & Winston.
- GABLIK, S. 1984. Has modernism failed? New York : Thames & Hudson.
- GABLIK, S. 1988. Dancing with Baudrillard. *Art in America*, 76:27-29, June.
- GODFREY, T. 1998. Conceptual art. London : Phaidon.
- GREENBERG, C. 1973. Art and culture. London : Thames & Hudson.
- GUTHRIE, W.K.C. 1972. The Greek philosophers: from Thales to Aristotle.
 London : Methuen.
- HAMBIDGE, J. 1992. Post-strukturalisme. (*In* Cloete, T.T., red. Literêre terme
 en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p.400-402.)

- HARTMAN, G., BLOOM, H., DE MAN, P., DERRIDA, J. & HILLIS MILLER, J. 1979. *Deconstruction and criticism*. London : Routledge & Kegan Paul.
- HATTINGH, J.P. 1994. Oor die sin van die artistieke onderneming. (*In* PU vir CHO. (Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys). Instituut vir Reformatoriese Studie. Venster op die kunste: Christelike perspektiewe. Potchefstroom : PU vir CHO. p.75-91. (Reeks F3, no. 45.))
- HAWKES, T. 1983. *Structuralism and semiotics*. 2nd ed. London : Chaucer.
- HEARTNEY, E. 1997. L'art, générateur de conscience: the production of consciousness. *Art conceptuel*, 223:30-37.
- HEGEL, G.W.F. 2002. The ideal as such. (*In* Wartenberg, T.E. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth : Harcourt College. p.75-81.)
- HEGEL, G.W.F. 2002. Development of the Ideal into the particular forms of art. (*In* Wartenberg, T.E. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth : Harcourt College. p.81-83.)
- HEGEL, G.W.F. 2002. The symbolic form of art. (*In* Wartenberg, T.E. *The nature of art: an anthology*. Fort Worth : Harcourt College. p. 83-84.)
- HERTZ, R. ed. 1985. *Theories of contemporary art*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.
- HOBBS, J.A. & DUNCAN, R.L. 1992. *Arts in civilization: prehistoric culture to the twentieth century*. London : Bloomsbury.
- HONOUR, H. & FLEMING, J. 1999. *A world history of art*. 5th ed. London : Lawrence King.
- HOPKINS, D. 1997. Pushing Marcel past the "post". *Art history*, 20(1):157-163, March.
- HUGHES, R. 1981. *The shock of the new: art and the century of change*. London : BBC.
- HUNTER, S. & JACOBUS, J. 1985. *Modern art: painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.

- ISER, W. 1970. Die Appelstruktur der Texte: unbestimmtheit als wirkungsbedingung literarischer prosa. Londen : Konstantz Universitätsverlag.
- ISER, W. 1978. The act of reading: a theory of aesthetic response. London : Routledge & Kegan Paul.
- ISER, W. 2000. The range of interpretation. New York : Columbia University Press.
- JAKOBSON, R. 1987. Language in literature. edited by K. Pomorska and S. Rudy. London : Belknap.
- JAUSS, H.R. 1978. Literatuurgeschiedenis als een provokatie voor de literatuurwetenskap. (*In* Buursink, M., red. De wetenskap van het lezen. Assen : Van Gorcum. p.1-12.)
- JAUSS, H.R. 1982. Toward an aesthetic of reception. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- JENCKS, C. 1989. What is post-modernism? London : Academy Editions.
- JONES, A. 1994. Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp. New York : Cambridge University Press.
- JONES, A. 2002. Equivocal masculinity: New York Dada in the context of World War I. *Art history*, 25(2):162-205, April.
- JOWETT, B. kyk PLATO, 1994.
- JUDOVITZ, D. 1995. Unpacking Duchamp: art in transit. Berkeley, Calif. : University of California Press.
- KANT, I. 2002. The critique of judgement. (*In* Wartenberg, T.E. The nature of art: an anthology. Fort Worth : Harcourt College. p.51-63.)
- KIDD, W. 2002. Culture and identity. New York : Palgrave. (Skilled-based sociology.)
- KIRSTEN, J.M. 1989. Wat is Postmodernisme? *Suid-Afrikaanse tydskrif vir kultuur en kunsgeschiedenis*, 3(2):135-140.

- KLEINBAUER, W. E. 1989. *Modern perspectives in western art history: an anthology of twentieth century writings on the visual arts*. Toronto : University of Toronto Press.
- KLEINER, F.S., MAMIYA, C.J. & TANSEY, R.G. 2001. *Gardner's art through the ages*. 11th ed. Harcourt : Fort Worth.
- KOSUTH, J. 1970. *Catalogue for the Information Exhibition of the Museum of Modern Art*. New York : Museum of Modern Art.
- KOSUTH, J., CHARLESWORTH, S., RAMSDEN, M. & CORRIS, M. 1975. Introductory statement. *The Fox*, 1(1):1.
- KOSUTH, J. 1977. *Within the context: modernism and critical practice*. Ghent : Coupure.
- KOSUTH, J. 1985. *Necrophilia mon amour*. (In Herz, R. 1985. *Theories of contemporary art*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall. p.93-101.)
- KOSUTH, J. 1991. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge : MIT.
- KOSUTH, J. 1995. *A conceptualist's self-conceptions*. *Artnews*, 94:124-127.
- KOSUTH, J. 1996. *Untitled statement*. (In Stiles, K. & Selz, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artistic writings*. Berkeley : University of California Press. p. 840.)
- KOSUTH, J. 1997. *l'art, générateur de conscience: the production of consciousness*. Interviewed by Eleanor Heartney. *Art conceptuel*, 223:30-37.
- KOSUTH, J. 1999a. *Art after philosophy*. (In Alberro, A. & Stimson, B., eds. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge : MIT. p. 158-178.)
- KOSUTH, J. 1999b. 1975. (In Alberro, A. & Stimson, B., eds. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge : MIT. p. 334-348.)
- KOSUTH, J. 1999c. *Intention(s)*. (In Alberro, A. & Stimson, B., eds. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge : MIT. p. 460-468.)

- KOSUTH, J. 2002. Art as idea as idea. [Web:]
<http://www.diacenter.org/kos/images/kosuth.html> [Datum van gebruik: 25
 November 2002].
- KRISTEVA, J. 1980. Desire in language: a semiotic approach to literature and art. New York : Columbia.
- KUENZLI, R.E. & NAUMANN, F.M. 1989. Marcel Duchamp: artist of the century. Cambridge, MA : MIT.
- KUIJERS, A. 1983. Modelle in die Kunstgeskiedenis: 'n verkenning. Potchefstroom : PU vir CHO. Dept. Kunstgeskiedenis. (Studiegids.)
- LEVIN, K. 1985. Farewell to Modernism. (In Hertz, R., ed. Theories of contemporary art. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall. p.1-7.)
- LEWITT, S. 1967. Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10):79-80. June.
- LEWITT, S. 1969. Sentences on conceptual art. (In Meyer, U. Conceptual art. New York : Dutton. p.174-175.)
- LIEBENBERG, W. 1988. Postmodernism: progressive or conservative? *JLS/TWL*, 4(3).274-320.
- LIPPARD, L. 1973. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 – 1972. Berkeley : University of California.
- LIPPARD, L. & CHANDLER, J. 1968. The dematerialization of art. *Art International*, 12(2):120-132, Febr.
- LUCIE-SMITH, E. 1983. Art today. Oxford : Phaidon.
- LUCIE-SMITH, E. 1987. Movements in the art since 1945. London : Thames & Hudson.
- LUCIE-SMITH, E. 1995. Movements in the art since 1945; issues and concepts. London : Thames & Hudson.
- LUCIE-SMITH, E. 2001. Movements in the art since 1945. 5th ed. London : Thames & Hudson.

- LYNTON, N. 1980. The story of modern art. Oxford : Phaidon.
- LYOTARD, J.F. 1984. The postmodern condition: a report on knowledge. Manchester : Manchester University Press.
- MACADAM, B.A. 1995. A Conceptualist's self-conceptions. *Art news*, 94:124-127, Dec.
- MAGEE, B. 1998. The story of philosophy. London : Dorling Kindersley.
- MARGOLIS, J. 1999. What, after all, is a work of art? Pennsylvania, PA : Pennsylvania State University Press.
- MATEJKA, L. & TITUNIK, I.R., eds. 1976. Semiotics of art: Prague school contributions. London : MIT.
- MATHEWS, H.V. 2000. The estate of conceptual art: some questions about representation and substance. *Frontline*, 17(23):11-24, Nov. [Web:] <http://www.flonnet.com/fl1723/17230680.htm> [Datum van gebruik: 3 Julie 2003].
- MEECHAM, P. & SHELDON, J. 2000. Modern art: a critical introduction. London : Routledge.
- MERLEAU-PONTY, M. 1964. Signs. Evanston, Ill. : Northwestern University Press.
- MEYER, Ursula. 1972. Conceptual art. New York : Dutton.
- MILLER, S. 2000. Mischief. [Web:] <http://maillist.walkerart.org/pipermail/eat-cooked/2003-May/000076.html> [Datum van gebruik 17 Julie 2003].
- MINK, J. 1995. Marcel Duchamp: 1887-1968: art as anti-art. Köln : Benedikt Taschen.
- MILLET, C. 2003. Conceptual art. [Web:] <http://enea.sapienza.it/magam/inglese/glossary/conceptual.html> [Datum van gebruik: 3 Julie 2003].
- MOLESWORTH, H. 1998. Work avoidance: the everyday life of Marcel Duchamp's Readymades. *Art journal*, 57(4):51-60, Winter.

- MORGAN, R.C. 1994. *Conceptual art: an American perspective*. London : McFarland.
- MORGAN, R.C. 1996. *Art into ideas: essays on Conceptual Art*. Cambridge, N.Y : Cambridge University Press.
- MUKAROVSKY, J. 1977. De kunst als semiotisch feit. (*In Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E. reds., Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Baarn : Ambo. p.89-95.)
- MUKAROVSKY, J. 1978. *Structure, sign and function*. London : Yale University Press.
- MÜLLER, M. 1992. Postmodernisme. (*In Cloete, T.T. red., Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM. p.397-400.)
- MURRAY, C., ed. 2003. *Key writers on art: the twentieth century*. Vol. 2. London : Routledge.
- NESBIT, Molly. 1998. Last words (Rilke, Wittgenstein) (Duchamp). *Art history*, 21(4):546-564, Dec.
- NEWMAN, M. & BIRD, J. eds., 1999. *Rewriting conceptual art*. London : Reaktion.
- NORTON, L. 1975. Buddha of the bathroom. (*In Masheck, J. ed. Marcel Duchamp in perspective*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall. p.70-72.)
- OSBORNE, H., ed. 1981. *The Oxford Companion to twentieth-century art*. Oxford : Oxford University Press.
- OSBORNE, P. 1999. Conceptual art and/as philosophy. (*In Bird, J. & Newman, M., eds. Rewriting conceptual art*. London : Reaktion Books. p.47-65.)
- OSBORNE, P. ed., 2002. *Conceptual art*. London : Phaidon.
- PANOFSKY, E. 1970. *Meaning in the visual arts*. Hammondsworth : Penguin.
- PEIRCE, C.S. 1957. *Essays in the philosophy of science*. edited by V. Thomas. Indianapolis : Bobbs-Merrill.

- PLATO. 1994. The Republic. translated by Benjamin Jowett. [Web:] <http://classics.mit.edu/Plato/republic.1.introduction.html> [Datum van gebruik: 30 Sept. 2003.]
- PLATO. 2002. The Republic. (In Wartenberg, T.E. The nature of art: an anthology. Fort Worth : Harcourt College. p.2-13.)
- PODSTOLSKI, M. 1999. The elegant pisser: Fountain by R. Mutt. [Web:] <http://www.primitivebirdgroup.co.nz/mxart2.html> [Datum van gebruik: 22 Sept. 2003.]
- RAMLJAK, S. 1995. Joseph Kosuth. *Sculpture*, 14:18-19, May-June.
- READ, H. 1971. A Concise history of modern sculpture. London : Thames & Hudson.
- REZA, Y. 1996. Art. London : Faber & Faber.
- RISATTI, H. 1990. Postmodern perspectives: issues in contemporary art. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.
- ROOKMAAKER, H.R. 1994. Modern art and the death of a culture. Leicester : Apollos.
- ROSE, A.R. 1969. Four interviews. *Arts magazine*, 43(4):22-23, 26, Feb.
- ROSENAU, P.M. 1992. Postmodernism and the social sciences: insights, inroads, and intrusions. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- ROSENBERG, H. 1959. Tradition of the new. Chicago : University of Chicago Press.
- ROSSOUW, M.A. 1992. Resepsietorie. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p.427-429.)
- SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. 2003. Marcel Duchamp/1917/1964. [web:] http://www.sfmoma.org/collections/recent_acquisitions/ma_coll_duchamp.html [Datum van gebruik: 22 Sept. 2003].

- SANOUILLET, M. & PETERSON, E., eds., 1975. The essential writings of Marcel Duchamp (Salt Seller: Marchand du Sel). London : Thames & Hudson.
- SAUSSURE, F. DE. 1966. Kursus in algemene taalkunde. vertaal deur A. Lee. Pretoria : Van Schaik. (Publikasiereeks, nr. 14.)
- SCHAPIRO, M. 1969. On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs. *Semiotica*, 1(3):223-242.
- SEGERS, R.T. 1980. The evaluation of literary texts. Lisse : De Ridder. (Studies in semiotics, 22.)
- SIM, S. & VAN LOON, B. 2001. Introducing critical theory. Cambridge : Icon Books.
- SMIT, D. 1996. 'n Kunshistoriese ondersoek na die avant-garde skilderkuns met aksent op die rol van ekspressionistiese tendense as invloede op die postmodernisme. Potchefstroom : PU vir CHO. (Verhandeling – MA.)
- SMITH, E. Lucie kyk LUCIE-SMITH, E.
- SNYMAN, J.J. 1994. Hoe definieer 'n mens kuns? (In PU vir CHO. (Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys). Instituut vir Reformatoriese Studie. Venster op die kunste: Christelike perspektiewe. Potchefstroom : PU vir CHO. p.92-126. (Reeks F3, no. 45.))
- SNYMAN, P.G.W. 198?. Estetika en kunshistoriese metode. Potchefstroom : PU vir CHO, Dept. Kunstgeskiedenis. (Studiegids.).
- SPECTOR, N. 2003. Joseph Kosuth. [Web:] [http://www.guggenheimcollection.org/site/artist work md 79 1.htm](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist%20work%20md%2079%201.htm) [Datum van gebruik: 3 Julie 2003].
- SPORRE, D.J. 1990. A history of the arts: prehistory to postmodernism. London : Bloomsberry.
- STILES, K. 1996. Language and concepts. (in Stiles, K. & Setz, P. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings. Berkeley : University of California. p. 804-816.)

- STILES, K. & SELZ, P. 1996. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings. Berkeley : University of California.
- SUID-AFRIKAANSE AKADEMIE VIR WETENSKAP EN KUNS.
TAALKOMMISSIE. 2002. Afrikaanse woordelys en spelreëls. 9^{de}, verbeterde en omvattend herbewerkte uitg. Kaapstad : Pharos.
- TAYLOR, P. 1986. Joseph Kosuth. *Flash art*, 127:37-39, April.
- TILGHMAN, B.R. 1984. But is it art? The value of art and the temptation of theory. Oxford : Blackwell.
- TOMKINS, C. 1966. The world of Marcel Duchamp. New York : Time Life.
- VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria : Van Schaik.
- VAN HAMEL, A.G. 1974. Geschiedenis der taalwetenskap. Servire : Wassenaar.
- VAN ZOEST, A.J.A. 1978. Methoden in Peirciaanse semiotiek. (*In* Grivel, C., *red.* Methoden in de literatuurwetenskap. Muiderberg : Coutinho.)
- VENTER, L.S. 1992. Strukturalisme. (*In* Cloete, T.T., *red.* Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p.510-512.)
- WALLIS, B., *ed.* 1984. Art after modernism: rethinking representation. foreword by M. Tucker. New York : New Museum of Contemporary Art.
- WALLIS, M. 1975. Studies in semiotics: arts and signs. Bloomington, Ind. : Indiana University Press. (Studies in semiotics, vol. 2.)
- WARTENBERG, T.E. 2002. The nature of art: an anthology. Fort Worth : Harcourt College.
- WEE, C. 2001. Duchamp's readymades: challenging the status and function of the art object. [Web:] <http://www.avant-garde.com/more2/duch002.html> [Datum van gebruik: 26 Maart 2002].

WISEMAN, M.B. 2003. Roland Barthes (1915-1980). (*In Murray, C., ed. Key writers on art: the twentieth century. Vol. 2. London : Routledge. p.20-25*)

WITTGENSTEIN, L. 2002. Tractatus logico-philosophicus. (*In Osborne, P., ed. Conceptual art. translated by D.F. Pears. & B.F McGuinness. New York : Phaidon. p.226-228.*)

WÖLFFLIN, H. 1950. Principles of art history: the problem of the development of style in later art. translated by M.D. Hottinger. New York : Dover.

YAARI, Monique. 2000. Who/what is the subject? Representations of self in late twentieth-century French art. *Word and image*, 16(4):363-377, Oct.-Dec.

YOUNG, R. 1981. Untying the text: a Post-Structuralist reader. London : Routledge & Kegan Paul.



FIGUUR 1. DUCHAMP, Marcel. *Fountain* (1917).



FIGUUR 2. KOSUTH, Joseph. *One and three chairs* (1965).



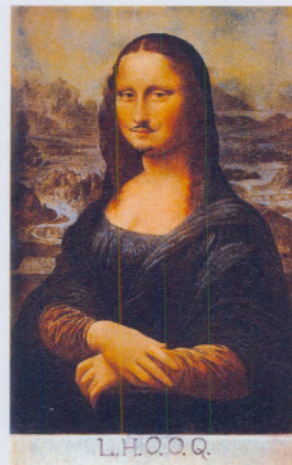
FIGUUR 3. KOONS, Jeff. *New Hoover Quadraflex, New Hoover Convertible, New Hoover Dimension 900, New Hoover Dimension 1000.* (1981-1986).



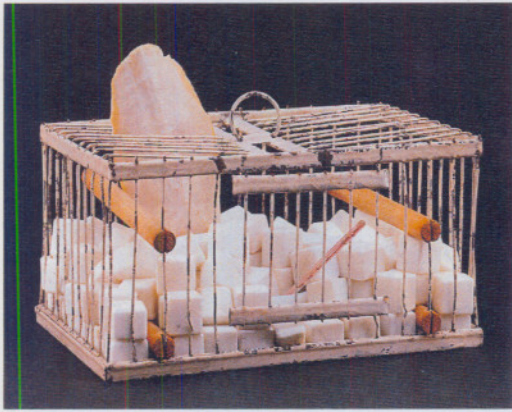
FIGUUR 4. DUCHAMP, Marcel. *Nude descending a staircase, no. 2* (1912).



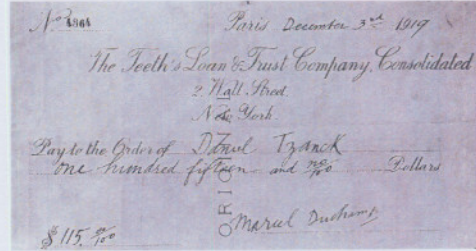
FIGUUR 5. PICASSO, Pablo. *Les demoiselles d'Avignon* (1907).



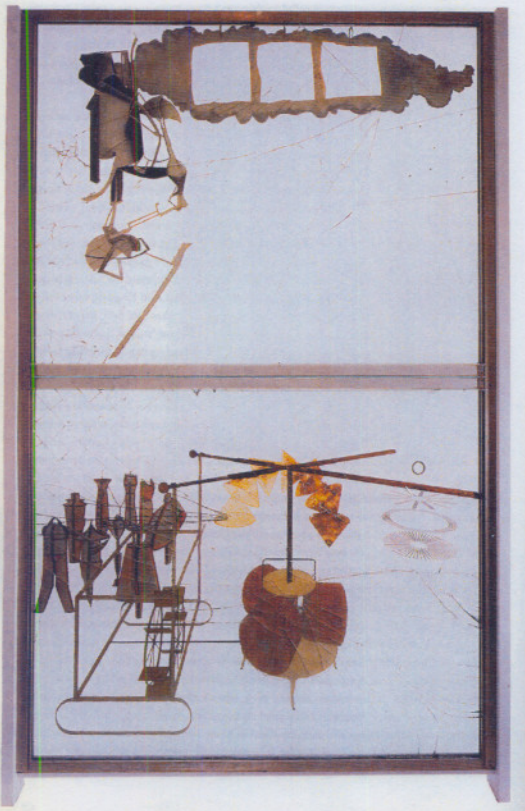
FIGUUR 6. DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* (1919).



FIGUUR 7. SÉLAVY, Rose.
(Pseudoniem vir DUCHAMP, Marcel.)
Why not sneeze, Rose Selavy? (1921).



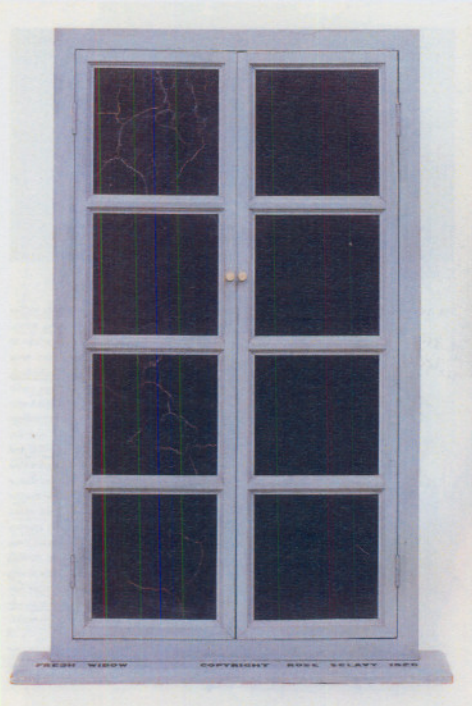
FIGUUR 8. DUCHAMP, Marcel.
Tzanck cheque (1919).



FIGUUR 9. DUCHAMP, Marcel. *The bride stripped bare by her bachelors, even (The large glass)* (1915-1923).



FIGUUR 10. RAY, Man. *Marcel Duchamp as Rose Sélavy* (c.1921).



FIGUUR 11. SÉLAVY, Rose.
(Pseudoniem vir DUCHAMP, Marcel).
Fresh widow (1920).



FIGUUR 12. RAY, Man & DUCHAMP, Marcel.
Belle haleine, eau de voilette
(*Beautiful breath, veil water*) (1921).



FIGUUR 13. RAY, Man. Foto van
Marcel Duchamp as die seepman
op die voorblad van die *Monte
Carlo Bond* (1924).



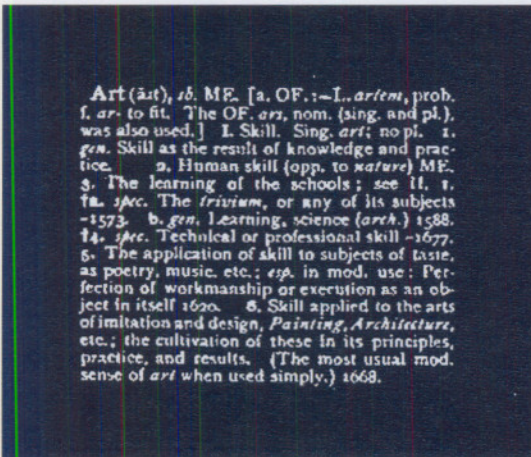
FIGUUR 14. MICHELANGELO. *Moses*
(c.1513-1515).



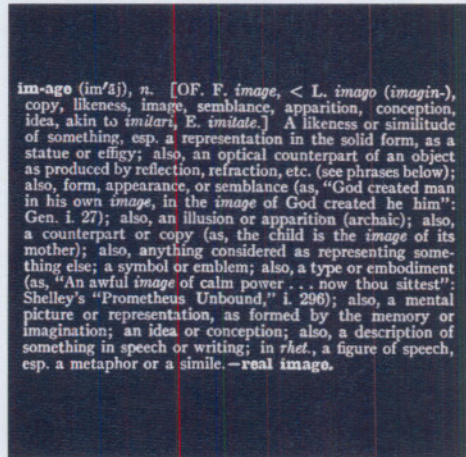
FIGUUR 15. DUCHAMP, Marcel. *Etant donnés* (Vooraansig). (1946-1966).



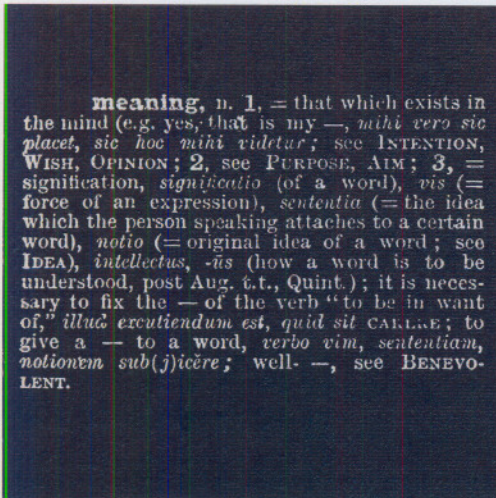
FIGUUR 16. DUCHAMP, Marcel. *Etant donnés*: (i) *La chute d'eau*, (ii) *Le gaz d'éclairage* (1946-1966).



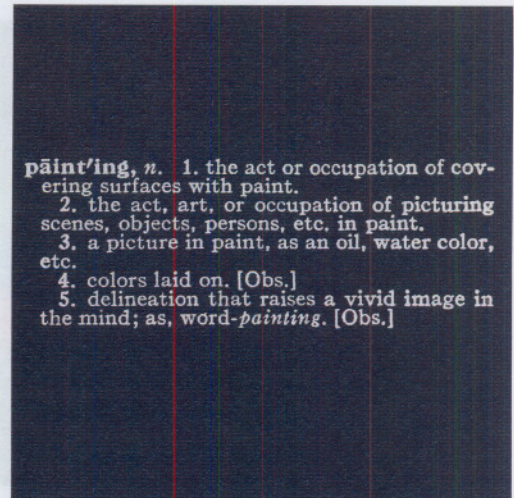
FIGUUR 17. KOSUTH, Joseph. *First investigations: art as idea as idea: art* (1966 e.v.).



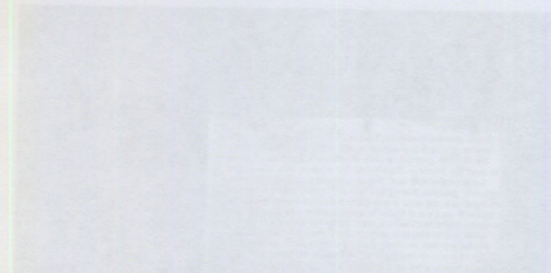
FIGUUR 18. KOSUTH, Joseph. *First investigations: art as idea as idea: image* (1966 e.v.).



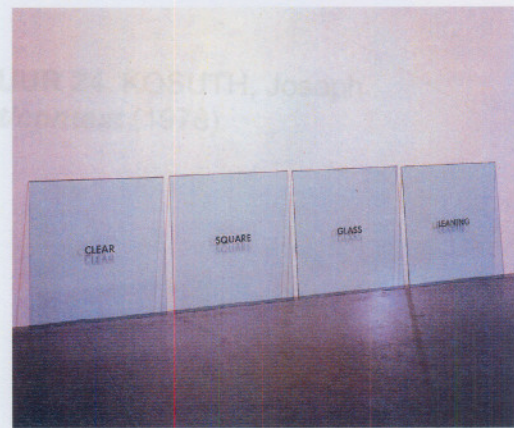
FIGUUR 19. KOSUTH, Joseph.
First investigations: art as idea as idea: meaning (1966 e.v.).



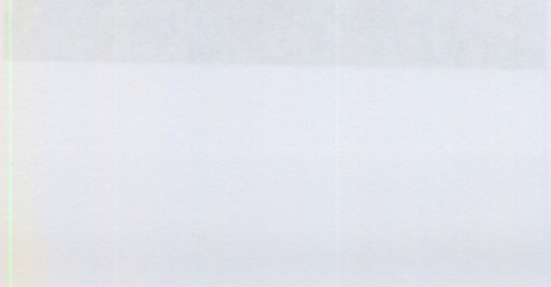
FIGUUR 20. KOSUTH, Joseph.
First investigations: art as idea as idea: painting (1966 e.v.).



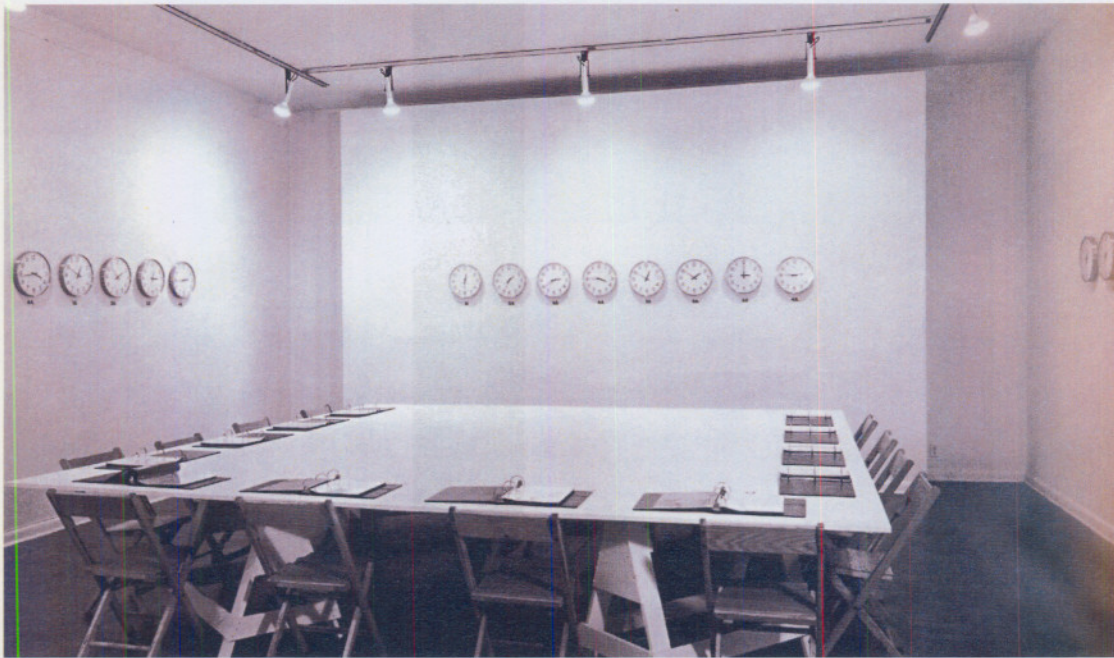
FIGUUR 21. KOSUTH, Joseph.
The seventh investigation (1970).



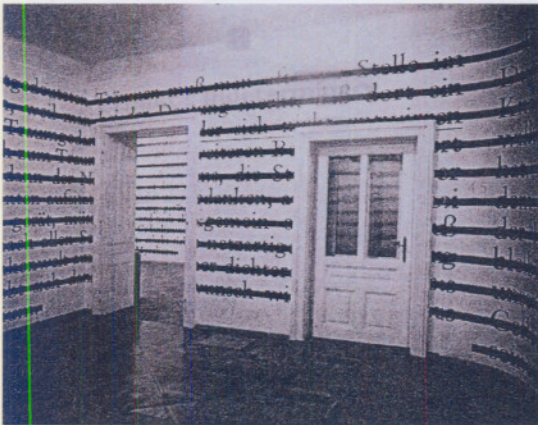
FIGUUR 22. KOSUTH, Joseph.
Clear square glass leaning (1965-1967).



FIGUUR 23. KOSUTH, Joseph.
Information room (1970).



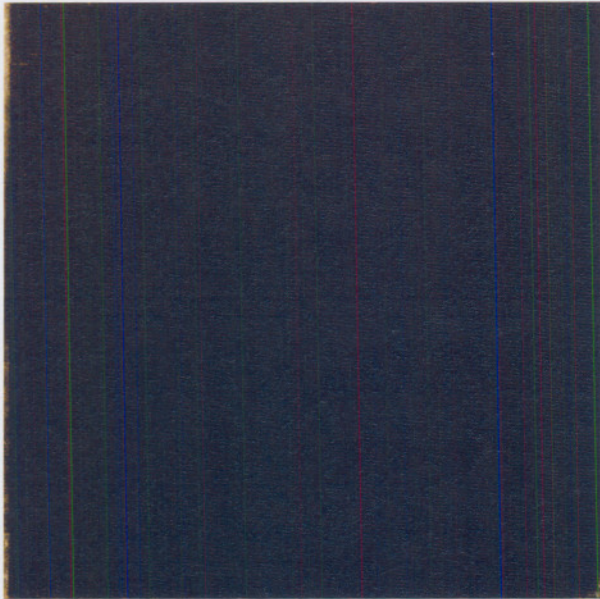
FIGUUR 26. KOSUTH, Joseph. *The eighth investigation: proposition 3* (1971).



FIGUUR 27. KOSUTH, Joseph. *Zero and not* (1989).



FIGUUR 28. KOSUTH, Joseph & KABAKOV, Ilya. *Corridor of two banalities* (1994).



FIGUUR 29. REINHARDT, Ad. *Black painting*. (1960-1966).



FIGUUR 30. DUCHAMP, Marcel & HARTLEY, Marsden. *Fountain* (1917) & *The warriors* (1913).