

# 'n Eksistensiële lees en interpretasie van gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway

**I Venter**  
**13064347**

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister  
Artium* in Kunstgeskiedenis aan die Potchefstroomkampus  
van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Me M Goosen  
Mede-studieleier: Dr MC Swanepoel

Mei 2014

## Inhoudsopgawe

Bedankings	i
Abstract and keywords	ii
Opsomming en sleutelwoorde	iii
<b>Hoofstuk Een      Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1    Inleiding	1
1.2    Konteks en agtergrond van die gekose kunstenaars, die <i>Zeitgeist</i> en die kunsbesef van die Modernisme	2
1.2.1    Die kunstenaars	2
1.2.2    Die <i>Zeitgeist</i> en kunsbesef van die Modernisme	5
1.3    Eksistensialisme as teoretiese raamwerk vir die navorsing	6
1.3.1    Nietzsche en Sartre	8
1.4    Probleemstelling	9
1.5    Doelstelling	10
1.6    Subdoelstellings	10
1.7    Sentrale teoretiese stelling	10
1.8    Metode van ondersoek	12
1.8.1    Literatuurstudie	12
1.8.2    Lees en interpretasie van werke	12
1.9    Hoofstukindeling	13
<b>Hoofstuk Twee      Teoretiese begroning: Subjektiviteit versus                               objektiviteit in Nietzsche en Sartre se beskouings                               ten opsigte van estetika en estetiese ervaring</b>	<b>14</b>
2.1    Inleiding	14
2.2    'n Kort inleiding tot die ideë-historiese ontwikkeling van estetika	15
2.3    Die Klassieke beskouing: Plato en Aristoteles (± die vierde tot derde eeue v.C)	16
2.4    Die Renaissance (± die vyftiende tot sestiende eeue) en die Verligtingstydperk (± sewentiende tot agtiende eeue)	22

2.5	Inleidende opmerkings tot die Eksistensialisme (± laat-negentiende en vroeg-twintigste eeue)	33
2.5.1	Enkele algemene eienskappe van die Eksistensialisme	34
2.5.2	Nietzsche	36
2.5.3	Sartre	40
2.6	Slotbeskouinge	44

<b>Hoofstuk Drie</b>	<b>Subjektiviteit versus objektiviteit in die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway binne die Modernistiese paradigma</b>	<b>47</b>
----------------------	---	-----------

3.1	Inleiding	47
3.2	Die <i>Zeitgeist</i> en kunsbesef van die Modernisme (± die tweede helfte van die negentiende eeu tot ± die eerste helfte van die twintigste eeu)	48
3.3	Ad Reinhardt (1913-1967)	60
3.4	Yves Klein (1928-1962)	66
3.5	Douglas Portway (1922-1993)	73
3.6	Slotbeskouinge	89

<b>Hoofstuk Vier</b>	<b>'n Eksistensiële lees en interpretasie van gekose kunswerke van Klein, Reinhardt en Portway</b>	<b>81</b>
----------------------	--	-----------

4.1	Inleiding	81
4.2	Beskrywende lees van die kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway	82
4.2.1	<i>Ultimate painting nr 39</i> (1963)	82
4.2.2	<i>Monochrome bleu (IKB 3)</i> (1956)	84
4.2.3	<i>The thin red line</i> (1970)	85
4.3	Inleiding tot 'n Eksistensiële interpretasie van gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway	86
4.4	Vergelykende interpretasie van die <i>Dionisiese</i> en <i>Apolliniese</i> konstrunkte, verbeelding en <i>néantisation</i> in <i>Ultimate painting nr 39</i> , <i>Monochrome bleu (IKB 3)</i> en <i>The thin red line</i>	87

4.5	Slotbeskouinge	98
<b>Hoofstuk Vyf</b>	<b>Slotbeskouinge</b>	<b>100</b>
5.1	Inleiding	100
5.2	Gevolgtrekkings met betrekking tot die ideë-historiese ontwikkeling van estetika	101
5.3	Gevolgtrekkings met betrekking tot subjektiwiteit en objektiwiteit in die kunsbesef van die gekose kunstenaars binne die Modernistiese paradigma	104
5.4	Gevolgtrekkings oor die lees en interpretasie van gekose kunswerke van Klein, Reinhardt en Portway	106
	<b>Bibliografie</b>	<b>108</b>
	<b>Indeks van figure</b>	<b>118</b>

## **Bedankings**

Ek spreek graag my dank uit aan die volgende persone vir die wyse wat hulle tot hierdie studie bygedra het:

Johan, vir jou liefdevolle ondersteuning, emosionele bystand en dat jy altyd in my glo. Jy moes baie uitdagings sonder my aanpak in hierdie tydperk en jou eindelose geduld met my studies word waardeer.

My vriende, vir julle inspirasie, bemoedigende woorde en konstante vertroosing en geloof in my vermoë. Doreen, dankie dat jy die einde saam met my deurgesien het.

Me Moya Goosen, vir die bekwame wyse waarop jy hierdie studie begelei het en die geduld, hulp en nie slegs akademiese ondersteuning nie maar ook vir jou vriendskap.

Dr Rita Swanepoel, vir jou ervare ondersteuning en waardevolle advies as medestudieleier.

Die Noordwes-Universiteit, vir die toekenning van beurse wat hierdie studie moontlik maak het.

# **An Existential reading and interpretation of selected artworks by Reinhardt, Klein and Portway**

## **Keywords**

Ad Reinhardt, aesthetics, *Apollonian*, *Dionysian*, Douglas Portway, Existentialism, Friedrich Wilhelm Nietzsche, imagination, Jean-Paul Sartre, *néantisation*, Yves Klein.

## **Summary**

This study offers a comparative investigation into selected figurative and non-figurative, monochromatic (and mainly monochromatic) artworks by Ad Reinhardt, *Ultimate Painting nr 39* (1963), Yves Klein, *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956) and *The thin red line* (1970) by Douglas Portway. The aim of this research is to examine the possible subjective, meaningful function of the seemingly objective artworks. The selected artworks represent the formalist tendency of the high-Modernist conception of *art-as-art*, or the artwork as an autonomous objective object. At first sight the objective artworks seem to refute the subjective intentions of the artists who present them as both an externalisation of subjective experience and as possibly meaningful to the viewer. The investigation into the possible subjectively meaningful artworks is guided by an Existential approach to the aesthetic experience, as proposed by Nietzsche's *Dionysian* and *Apollonian* concepts as well as Sartre's conceptualisation of *néantisation* and the imagination respectively. Both philosophers describe aesthetic experience as a meeting between both subjective and objective elements of their philosophy. The experience of the aesthetic (in the artworks) ultimately leads to a subjective space within which the seemingly objective artworks function as a subjective platform on which the Existential search for meaning can be considered (and possibly relieved).

## 'n Eksistensiële lees en interpretasie van gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway

### Sleutelwoorde

Ad Reinhardt, *Apolliniese*, *Dionisiese*, Douglas Portway, Eksistensialisme, estetika, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Jean-Paul Sartre, *néantisation*, verbeelding, Yves Klein.

### Opsomming

Hierdie verhandeling bied 'n vergelykende ondersoek na geselekteerde figuratiewe en non-figuratiewe, monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke van Ad Reinhardt, *Ultimate Painting nr 39* (1963), Yves Klein, *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956) en *The thin red line* (1970) van Douglas Portway. Die doel van hierdie navorsing is om die subjektiewe en moontlik subjektief-betekenisgewende funksie van die skynbaar objektiewe kunswerke te ondersoek. Die gekose kunswerke is verteenwoordigend van die formalistiese neiging van die hoog-Modernistiese kunsbesef wat tot vergestaltung kom as outonome objektiewe voorwerpe. Die werke weerlê egter met eerste oogopslag die subjektiewe intensies van die kunstenaars wat dit as beide 'n veruiterliking van subjektiewe ervaring aanbied en as moontlik betekenisdraend vir die aanskouer. Die ondersoek na die moontlik betekenisdraende aard van die gekose kunswerke word gerig deur die Eksistensiële benaderings tot estetika soos onderskeidelik aangespreek deur Nietzsche se konseptualisering van die *Dionisiese* en *Apolliniese* konstruksie en Sartre se uiteensetting van *néantisation* en die verbeelding. Beide denkers beskryf die sogenaamde ervaring van die estetiese as 'n ontmoeting van beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Die ervaring van die estetiese (of die kunswerke) kom tot stand in 'n ruimte waardeur die hunkering na betekenis moontlik bevredig kan word. Die gekose oënskynlik objektiewe kunswerke verbeeld uiteindelik 'n platform waarop die subjektiewe Eksistensiële soeke na betekenis oor nagedink (en moontlik selfs belig) kan word.

# Hoofstuk Een

## Inleiding

### 1.1 Inleiding

Hierdie verhandeling bied 'n vergelykende ondersoek na 'n aantal figuratiewe en non-figuratiewe, monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke van onderskeidelik die Amerikaanse kunstenaar Ad Reinhardt (1913-1967), die Franse kunstenaar Yves Klein (1928-1962) en die Suid-Afrikaanse kunstenaar Douglas Portway (1922-1993). Die doel van die navorsing is om die subjektiewe<sup>1</sup>, moontlik betekenisgewende funksie van die oënskynlik objektiewe kunswerke te ondersoek. Die kunstenaars is gekies as verteenwoordigend van enersyds die oorwegend objektiewe en formalistiese stylneiging van die hoog-Modernisme se kunsbesef van toenemende abstraksie en andersyds 'n bemoeienis met die subjektiewe betekenis daarvan. Die gekose kunswerke wat in hierdie studie ondersoek is, is Reinhardt se *Ultimate Painting nr 39* (1963) (kyk Figuur 7), Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956) (kyk Figuur 8) en *The thin red line* (1970) (kyk Figuur 9) van Portway. Hierdie kunswerke ag ek as verteenwoordigende voorbeelde van die hoog-Modernisme se kunsbesef van toenemende vereenvoudiging en sogenaamde objektiewe benadering tot die outonomie van die kunswerk. Terselfdertyd kan die oënskynlik objektiewe kunswerke paradoksaal as 'n platform vir subjektiewe betekenis dien (vgl. McEvelley, 2006:131). Die kunstenaars se soeke na abstraksie neem 'n absolute objektiewe benadering aan wat uiteindelik op 'n paradoksale wyse eerder die subjektiewe aard daarvan belig. Ek lees en interpreteer die gekose kunswerke aan die hand van die Eksistensiële benaderings van Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) en Jean-Paul Sartre (1905-1980). Beide denkers se beskouinge aangaande kuns en die ervaring van die estetiese is gerig op 'n paradoksale ontmoeting tussen subjektiwiteit en objektiwiteit om 'n ruimte te skep waardeur die subjektiewe soeke

---

<sup>1</sup> Subjektiewe in hierdie studie verwys na 'n benadering wat die individu en menslike emosies beklemtoon. Hierteenoor verwys objektiewe na 'n benadering wat die wetenskap en die menslike rede plaas verheerlik.

na betekenis in die Eksistensiële werklikheid oor nagedink (en moontlik selfs belig) kan word.

## **1.2 Die konteks en agtergrond van die gekose kunstenaars, die *Zeitgeist* en die kunsbesef van die Modernisme**

### **1.2.1 Die kunstenaars**

Die Amerikaanse kunstenaar Ad Reinhardt behoort tot die beweging bekend as die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme. Hierdie benaming is aan 'n groep kunstenaars toegeken wat vanaf ±1942 tot 1956 in New York werkzaam was en aan Amerikaanse kuns internasionale status verleen het in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog. Die groot invloed van die Europese *avant-garde* op die Amerikaanse kuns in hierdie tydperk is die gevolg van die toeloop van Europese kunstenaars wat na die VSA as vlugtelinge verhuis het na die Tweede Wêreldoorlog. Die resultaat hiervan was dat New York Parys as kunssentrum van die Westerse wêreld vervang het (Wollen, 2004:172).

Die kunstenaars wat as deel van die Abstrakte Ekspresionisme werk strewende daarna om die hoog-Modernistiese kunsbesef van toenemende vereenvoudiging tot 'n uiterste te voer deur totaal abstrakte kunswerke te skep. Reinhardt se kunsbesef toon van die begin (1930's) af 'n neiging na die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme se streng *avant-garde* abstraksie en die vooropstelling van die outonomie van die kunswerk (Lyon, 1991:4). Reinhardt se kunsbesef wys 'n ontwikkeling in 'n toenemend objektief-vereenvoudigende en terselfdertyd subjektief-introspektiewe rigting. Sy konseptualisering van die progressiewe vereenvoudiging wat die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme aanhang word tot 'n uiterste gevoer in sy "swart-reeks" kunswerke. Hy lewer in die laaste sewe jaar (1960-1967) van sy loopbaan uitsluitlik hierdie reeks werke wat uitgevoer is in skakerings van donker kleure wat as 'n geheel as amper swart kleurvlakke voorkom (vgl. Hunter & Jacobus, 2002:33). Die kunswerk wat vir hierdie studie gekies is, *Ultimate painting nr 39*, vorm deel van hierdie reeks.

In lyn met die kunsbesef van die hoog-Modernisme is Reinhardt se donker kunswerke terselfdertyd subjektief simbolies en objektief reduserend. Dit hou in dat die donker kunswerke juis die klem eerder na 'n emosionele beleving daarvan verskuif deur objektief-abstrak en toenemend reduserend te wees. Lyon (1991:22) wys daarop dat dit die afwesigheid van enige herkenbare narratief en direkte boodskap is wat juis 'n subjektiewe interpretasie van die kunswerk aanmoedig, en sodoende kan dit as betekenisgewend beskou word (vgl. ook Hunter & Jacobus 2002:32; Jachec, 2000:56). Reinhardt se kunsbesef kan daarom beskryf word as ooreenstemmend met die hoog-Modernisme se gelyke gebruik van beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Hierdie skynbare paradoks van subjektiwiteit en objektiwiteit kan ook uitgelig word in die kunsbesef van Yves Klein.

Yves Klein is 'n Franse kunstenaar wat deel uitmaak van die *Nouveaux Réaliste* beweging (Hopkins, 2000:76). Hopkins (2000:74) beskryf die uitgangspunte van die *Nouveaux Réalistes* as 'n reaksie op die Modernistiese *Zeitgeist* in Europa in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog wat vernuwing en verandering vooropstel. Klein interpreteer die *Nouveaux Réalisme* se uitgangspunte van vernuwing deur weg te beweeg van enige herkenbare realistiese uitbeelding en as 'n poging om suiwerheid in sy kunswerke uit te beeld, gebruik hy 'n enkele kleur (vgl. Fineberg, 2011:209). Klein beperk sy kleurgebruik tot 'n spesifieke blou kleur soos gesien kan word in die gekose werk vir hierdie studie, naamlik *Monochrome bleu (IKB 3)*. Die subjektiewe en spirituele kan volgens Klein (*in Klein et al.*, 1958:80) vasgevang word in suiwer kleur sodat die kleur uiteindelik 'n medium word waardeur subjektiewe betekenis kommunikeer word. Klein se kunswerke dui op 'n paradoksale aard waar uiteenlopende teenstrydighede in sy gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit die voorwaarde vir betekenis word. Deur gebruik te maak van toenemende vereenvoudiging en abstraksie, poog Klein om 'n mate van subjektiwiteit of betekenis te kommunikeer. Klein se uiteindelige doel met sy reeks blou monochromatiese kunswerke is om die werke as 'n objektiewe fisieke skakel met die subjektiewe te beskou (vgl. Solnit, 2005:177). Objektiwiteit en subjektiwiteit vervleg daarom ook in Klein se kunsbesef, soos in dié van Reinhardt. Hierdie konsep kan ook uitgewys word in die werke van die Suid-Afrikaanse kunstenaar Douglas Portway.

Die gees van vernuwing en eksperimentering van die hoog-Modernisme het 'n invloed op die kunsbesef en kunspraktyk van Douglas Portway gehad. Die vernuwende werklikheidsbeskouing van die hoog-Modernisme het in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog 'n toenemende invloed op Suid-Afrikaanse kunstenaars gehad, soos die geval was in Europa en die VSA (vgl. Hodin 1983:32). Portway lewer die meeste van sy kunswerke, en ook die grootliks monochromatiese werk wat die fokus van hierdie studie vorm, vanuit Europa. Portway is meestal beïnvloed deur die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme en Europese Ekspressionisme (*l'Art Informel*) eerder as Suid-Afrikaanse kunststyle (Stevenson & Perryer 2004:10). Sy kunswerke toon abstrakte uitbeelding en is uitgevoer in ooreenstemming met die Kleurveldstroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme se uitgangspunte van vereenvoudiging. Stevenson en Perryer (2004:10) sluit hierby aan deur te noem dat hy die hoog-Modernistiese invloede en *avant-garde* benadering van die Amerikaanse Ekspressionisme, wat suiwer abstraksie voorop stel, ten volle in sy kunsbesef geassimileer het. Portway (*in* Berman, 1993:348) beskryf self sy kunspraktyk van toenemende abstraksie as 'n behoefte om 'n innerlike ervaring te kommunikeer deur weg te breek van 'n mimetiese of realistiese skilderstyl. Die estetiese invalshoek van Portway se kunsbesef, in ooreenstemming met dié van Reinhardt en Klein se benaderings, is bemoei met 'n subjektiewe boodskap wat hy uitbeeld in objektiewe en progressief vereenvoudigde abstrakte kunswerke. Portway het nie slegs alle herkenbare narratiewe in sy kunswerke laat vaar nie maar ook, soos Reinhardt en Klein, sy kleurgebruik vereenvoudig na 'n grootliks monochromatiese palet, soos uitgewys kan word in *The thin red line*.

Beide subjektiewe en objektiewe benaderings kan uitgewys word in al drie die kunstenaars se toenemende vereenvoudigende, figuratiewe en non-figuratiewe abstrakte werke. Die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway kan as verteenwoordigend beskou word van die spanning wat ontstaan tussen die streng objektiewe uitbeelding van die hoog-Modernistiese skilderkuns teenoor die subjektiewe inhoud van die werke (Hunter, 1991:27). Die objektiewe abstraksie waarvan die drie gekose kunstenaars gebruik maak word op 'n kontrasterende wyse beskou as 'n poging om die essensie van die kunswerk vas te vang ten einde 'n subjektiewe aard daaraan te verleen (vgl. Fineberg, 2011:209).

### 1.2.2 Die *Zeitgeist* en kunsbesef van die Modernisme

Die *Zeitgeist* van die Modernisme kan beskryf word as 'n belangrike paradigmaskuif vanaf 'n pre-industriële na 'n industriële samelewing wat geassosieer word met 'n *avant-garde* ingesteldheid. Hierdie ingesteldheid hang nou saam met die vinnige vooruitgang en verandering van die Modernistiese tydperk (Fleming, 2004:630). Die *Zeitgeist* van die Modernisme is 'n optimistiese, objektiewe en rasionalistiese werklikheidsbeskouing wat die belangrikheid van die wetenskap en menslike vermoë vir vooruitgang beklemtoon. Op 'n skynbaar paradoksale wyse is dit ook 'n subjektiewe beskouing ten opsigte van die mens se ervaring van vervreemding in die vinnig-veranderende werklikheid. Die oorwegend subjektiewe benadering van die Eksistensialisme staan in 'n noue verband met die subjektiewe reaksie van die Modernistiese *Zeitgeist*. Die skynbaar paradoksale reaksies wat in die Modernistiese *Zeitgeist* uitgewys kan word is egter konstant in reaksie met mekaar en sluit mekaar nie noodwendig uit nie. Dit hou in dat beide die subjektiewe en objektiewe werklikheidsbeskouings in wisselwerking met mekaar die *Zeitgeist* van die Modernisme vorm.

Die kunsbesef van die hoog-Modernisme is 'n direkte gevolg van die Modernistiese *Zeitgeist* se vooropstelling van vernuwning en verandering. Die vernuwende en *avant-garde* estetiese uitgangspunte kom tot uitdrukking in die hoog-Modernistiese kunstenaars se neiging na toenemende abstraksie. Binne die abstraksie wat die kunsbesef van die hoog-Modernisme vooropstel kan daar tussen 'n meer subjektiewe, informele en meer objektiewe, formele tendens onderskei word. Aan die een kant is die informalistiese tendens die gevolg van die kunstenaars se subjektiewe ervaring van vervreemding van die Modernistiese werklikheid. Aan die ander kant is die kunsbesef beïnvloed deur die objektiewe werklikheidsbeskouing wat Rasionalisme en die belangrikheid van menslike vermoë vir vooruitgang beklemtoon. Hierdie meer objektiewe benadering van die kunsbesef van die hoog-Modernisme kom tot vergestaltung in die formalistiese tendens van die hoog-Modernisme.

Beide die skynbaar paradoksale informalistiese en formalistiese tendense van die hoog-Modernistiese kunsbesef kan beskryf word as 'n benadering wat innovasie bo alle ander kriteria verhef. Hierdie teenstellings, soos die geval is met die Modernistiese *Zeitgeist*, is nie noodwendig onversoenbaar met mekaar nie. Dit kan uitgewys word in die abstraksie wat die meer objektiewe formalisme vooropstel, wat terselfdertyd op 'n subjektiewe benadering dui. Die gebruik van slegs vormtaalelemente eerder as *mimesis* plaas die klem op die subjektiewe idee of konseptualisering wat aanleiding gegee het tot die kunswerk eerder as die tegniese uitvoering of objektiewe uitbeelding daarvan. Soos die Modernistiese *Zeitgeist*, word die kunsbesef van die hoog-Modernisme daarom ook gevorm deur beide subjektiewe en objektiewe tendense.

Die gekose kunswerke, as uitvloeisel van die hoog-Modernisme se soeke na 'n absolute objektiwiteit, word dus op 'n paradoksale wyse eerder 'n medium vir subjektiewe betekenis. Die kunswerke word 'n persoonlike ervaring waardeur die hunkering na betekenis bevredig kan word deur 'n ruimte te skep waarbinne 'n Eksistensiële soeke na betekenis oor besin (en moontlik belig) kan word. Die konstante soeke na sin en betekenis wat die gekose kunswerke se objektiewe figuratiewe en non-figuratiewe ruimtes oproep skep daarom die moontlikheid van 'n Eksistensiële stemming en roep die Eksistensialistiese benaderings van Nietzsche en Sartre op. Ek ondersoek daarom die betrokke kunswerke vanuit 'n Eksistensiële benadering tot estetika. Vervolgens word die teoretiese raamwerk vir hierdie studie uiteengesit.

### **1.3 Eksistensialisme as teoretiese raamwerk vir die navorsing**

Van die belangrikste eksponente binne die Eksistensiële denkwysse sluit in Søren Kierkegaard (1813-1855), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Jean-Paul Sartre (1880-1905), Karl Jaspers (1883-1969) en Martin Heidegger (1889-1976). Honderich (1995:259) beklemtoon dat Eksistensialisme nie 'n samehangende sisteem van teorieë is nie, maar eerder gekenmerk word aan 'n algemene verwerping van sisteme. Flynn (2006:71) in aansluiting by Biro (2000:8-10) beskryf die

Eksistensialisme as 'n ondersoek na die aard en wese van die mensheid, waar die fokus val op verskillende tipes subjektiewe ervarings van die wêreld.

Breedweg gestel, kan die Eksistensialisme beskou word as 'n filosofie wat sigself besig hou met menslike beperkinge en poog om die mens te beskryf in sy fisieke lewensomstandighede (Kearney, 2001:196). Die Eksistensialisme neem bepaalde Romantiese en Idealistiese konsepte, waaronder die belangrikheid van subjektiewe ervaring, van die Verligtingstydperk oor. Dit floreer telkens na die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918), Groot Depressie (1929-1933) en die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945), wanneer oor die algemeen 'n gees van ontnugtering onder die Westerse beskawing heers. Hierdie denkwysse word gekenmerk aan 'n bemoeienis met die afwesigheid van 'n rasonele begrip van die wêreld waarbinne die mens funksioneer. Sodoende word 'n lyn getrek na die konstante soeke na betekenis en die absurditeit van bestaan. Eksistensiële strominge reageer byvoorbeeld teen die opvatting dat die wêreld 'n koherente, geslote, samehangende en rasonele sisteem is. Die klem op irrasionaliteit en absurditeit suggereer die subjektiewe en emosionele stemming van die Eksistensialisme (vgl. Haberman & Stevenson, 1998:170). Die mens is volgens die Eksistensialiste verantwoordelik vir haar of sy eie lotsbepaling in die wêreld en die keuses wat sy of hy uitoefen. Absolute vryheid van keuses vir die mens lei egter daartoe dat alle keuses relatief en betekenisloos word. Onbegrensde vryheid gee weer aanleiding tot *Angst* (Honderich, 1995:259). Breedweg kan Eksistensialisme opgesom word as 'n ondersoek en analise van die menslike syn, bestaan, vrye wil, en persoonlike verantwoordelikhede in 'n oënskynlik betekenislose en absurde werklikheid.

Estetika en estetiese ervaring vorm 'n belangrike deel van die denkwyses van die Eksistensiële denkers aangesien estetika, as 'n ondersoek na skoonheid, staatmaak op die *individu se subjektiewe ervaring* van die onderwerp. Ek fokus in hierdie navorsing spesifiek op die bydraes van Nietzsche en Sartre in terme van estetika en estetiese ervaring. Beide denkers spreek ook die diepere verstaan van die probleme wat uiteindelik mag ontspring uit die individuele kunsvorme aan.

### 1.3.1 Nietzsche en Sartre

Beide Friedrich Nietzsche (1844-1900) ([1872]2006) en Jean-Paul Sartre (1880-1905) ([1940]2004) se konseptualisering van estetika beskou die subjektiewe ervaring van die estetiese as 'n wyse om tot 'n diepere verstaan van die Eksistensiële werklikheid te kom. Albei denkers maak, op verskillende wyses, verwysing na die verband tussen objektiwiteit en subjektiwiteit binne estetiese ervaring. Estetiese ervaring bied daarom 'n platform waarop die Eksistensiële werklikheid ontbloot word en oor besin kan word. In die geval van hierdie navorsing vorm die gekose kunswerke hierdie platform of ruimte waar die subjektiewe en objektiewe aspekte ontmoet en in die kunswerke tot uitdrukking kom om as moontlik betekenisgewend te funksioneer.

Nietzsche ondersoek die rol van estetika as 'n moontlike oplossing vir die mens se Eksistensiële angstigheid en soeke na waarheid en betekenis (vgl. Nietzsche ([1872]2006:40). Die estetiese ervaring, of die ervaring van skoonheid of gebrek aan skoonheid in 'n kunswerk, kan 'n nuwe stel waardesisteme daarstel vir die mens om sodoende betekenis aan haar of sy lewe te verleen. Volgens Young (1999:127) beskryf Nietzsche die ervaring van die estetiese in die kunswerk as 'n werklikheidsontvlugting. Die subjektiewe ervaring van die kunswerk skep 'n illusie vir die aanskouer waardeur die Eksistensiële chaos en lyding van die lewe meer draagbaar gemaak word. As voortbouing op Nietzsche se oorwegend subjektiewe benadering meen Sartre [(1943)2004:41] dat die ervaring van die kunswerk die bron van alle menslike vryheid vorm en dat die verbeelding en kreatiwiteit die enigste uitweg bied. Die verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde kom tot stand binne "niksheid". *Néantisation* (negasie of vernietiging van die bekende of herkenbare) is daarom die voorwaarde vir alle betekenis (Sartre, [1943]2004:59; vgl. verder Berrios & Ridley, 2007:98). Deur "niks" in 'n kunswerk uit te beeld nie word die werk daarom juis met betekenis gelaai vir die aanskouer. Hiermee word bedoel dat beide denkers die subjektiewe ervaring van 'n (objektiewe) kunswerk as moontlik sinvol vir die aanskouer beskou.

Die non-figuratiewe aard van die gekose kunswerke kan as verteenwoordigend van sowel Nietzsche as Sartre se beskouinge ten opsigte van die rol van objektiwiteit en subjektiwiteit beskou word. Hierdie paradoksale elemente deurvleg en versterk mekaar wedersyds om uiteindelik 'n platform te bied waarop die (Eksistensiële) werklikheid ontbloot word en oor besin kan word. Die kunswerke, wat gebruik maak van objektiwiteit om 'n subjektiewe boodskap te kommunikeer, lei uiteindelik na die sentrale vraag van hierdie navorsing, wat vervolgens in die probleemstelling uiteengesit word.

#### **1.4 Probleemstelling**

As agtergrond vir hierdie probleemstelling blyk dit vanuit 'n literatuurstudie dat skynbaar paradoksale teenstrydighede uitgewys kan word binne die Modernistiese paradigma, naamlik 'n meer objektiewe wetenskaplike en rasionalistiese benadering tot die werklikheid aan die een kant en aan die ander kant 'n meer emosionele en subjektiewe werklikheidsbeskouing. Terselfdertyd vertoon die hoog-Modernisme 'n optimistiese, formalistiese tendens vanweë die mens se geloof in wetenskap en rasonele denke, asook 'n donker, pessimistiese en informalistiese tendens vanuit 'n gevoels- of ervaringsbeleving van die werklikheid. Die subjektiewe reaksie neem in hierdie navorsing die vorm aan van 'n Eksistensiële wêreldbeeld waar die klem op persoonlike ervaring van die werklikheid val, soos deur Nietzsche en Sartre gekonseptualiseer. Die probleemstelling is gerig op die wyse wat hierdie paradoks gelees kan word in Reinhardt se *Ultimate Painting nr 39*, Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* van Portway deur die Eksistensiële bevraagtekening en subjektiewe soeke na sin en betekenis. Hierdie probleemstelling word gerig deur die volgende navorsingsvrae:

1.4.1 Hoe kom die Eksistensiële filosofie tot uitdrukking in die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway in 'n estetiese ervaring van subjektiwiteit en objektiwiteit om die Eksistensiële vraagstuk na betekenis aan te spreek?

1.4.2 Watter rol speel die subjektiwiteit/objektiwiteit-paradoks in die kunsbesef van die hoog-Modernisme – in samehang met 'n Eksistensiële benadering tot die kunste, in Reinhardt, Klein en Portway se kunsbesef en kunspraktyk asook die wyse wat dit

tot uitdrukking kom in hulle figuratiewe en non-figuratiewe, monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke?

1.4.3 Op watter wyse kan *Ultimate Painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)*, en *The thin red line* as 'n uitbeelding van Nietzsche en Sartre se paradoksale gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit dien?

## **1.5 Doelstelling**

Die doel van hierdie navorsing is om ondersoek in te stel na die wyse waarop die subjektiwiteit/objektiwiteit-paradoks tot uitdrukking kom in Reinhardt se *Ultimate Painting nr 39*, Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* van Portway deur die Eksistensiële bevraagtekening en subjektiewe soeke na sin en betekenis.

## **1.6 Subdoelstellings**

Die doelstelling val uiteen in die volgende subdoelstellings:

1.6.1 Om aan te toon hoe die Eksistensiële filosofie tot uitdrukking kom in die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway in 'n estetiese ervaring van subjektiwiteit en objektiwiteit om die Eksistensiële vraagstuk na betekenis aan te spreek.

1.6.2 Ondersoek word ingestel na die rol wat die subjektiwiteit/objektiwiteit-paradoks speel in die kunsbesef van die hoog-Modernisme in samehang met 'n Eksistensiële benadering tot die kunste, in Reinhardt, Klein en Portway se kunsbesef en kunspraktyke asook die wyse wat dit tot uitdrukking kom in hulle figuratiewe en non-figuratiewe, monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke.

1.6.3 Verdere ondersoek word ingestel na die wyse waarop *Ultimate Painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)*, en *The thin red line* as 'n uitbeelding van Nietzsche en Sartre se paradoksale gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit dien.

## **1.7 Sentrale teoretiese stelling**

Hierdie navorsing argumenteer as sentrale teoretiese stelling dat Reinhardt, Klein en Portway se kunsbesef en kunspraktyke, soos dit tot vergestaltung kom in *Ultimate*

*Painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)*, en *The thin red line* tekenend is van die subjektieweit/objektieweit-paradoks van die Eksistensiële bevraagtekening en subjektiewe soeke na sin en betekenis soos wat dit situeer binne die hoog-Modernisme.

Die Modernistiese *Zeitgeist* van verandering, vernuwing en innovasie kom tot uitdrukking in die *avant-garde* Modernistiese kunsbesef. Een van die wyses waarop die *avant-garde* vernuwing in die kunste bring is die hoog-Modernisme se neiging tot abstraksie. 'n Paradoks kan uitgewys word in die abstraksie wat die kunsbesef van die hoog-Modernisme as uitgangspunt stel. Beide 'n objektiewe, formalistiese en 'n subjektiewe, informalistiese tendens kan onderskei word. Hierdie teenstellings skakel mekaar nie noodwendig uit nie. Die meer objektiewe formalistiese tendens toon terselfdertyd paradoksaal 'n subjektiewe benadering. Dit hou in dat die objektiewe formalisme ook gebruik maak van die informalistiese subjektiewe aspekte wat aanleiding gegee het tot die kunswerk deur slegs gebruik te maak van vormtaalelemente eerder as blote *mimesis*. Die kunsbesef van die hoog-Modernisme word uiteindelik gevorm deur beide die meer informalistiese subjektiewe en die meer objektiewe formalistiese tendense.

Al drie die kunstenaars beeld die hoog-Modernistiese kunsbesef van toenemende vereenvoudiging uiteindelik uit in die vorm van figuratiewe en non-figuratiewe monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke. *Ultimate Painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)*, en *The thin red line* is verteenwoordigend van die kunstenaars se formalistiese hoog-Modernistiese kunsbesef wat vergestalt as outonome objektiewe voorwerpe. Die kunswerke weerlê egter met eerste oogopslag die subjektiewe intensies van die kunstenaars wat die werke as beide 'n veruiterliking van subjektiewe ervaring aanbied en as moontlik betekenisgewend vir die aanskouer kan dien. Die drie gekose kunswerke, as uitvloeiing van die hoog-Modernisme se soeke na absolute objektieweit, word op 'n paradoksale wyse eerder 'n medium vir subjektiewe betekenis.

Die Eksistensiële vraagstuk na subjektiewe betekenis word deur Nietzsche en Sartre aangespreek as 'n estetiese ervaring van beide subjektiewe en objektiewe aspekte.

Vir Nietzsche is kuns 'n meganisme van ontvlugting wat 'n illusie van betekenis skep vir die aanskouer. Hierteenoor meen Sartre dat kuns die bron van alle menslike vryheid vorm en dat die verbeelding en kreatiwiteit die enigste uitweg bied. Die verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde kom tot stand binne "niksheid" wat gevorm word deur die objektiewe uit die oog te laat en met die subjektiewe verbeelding te vervang. Die kunswerke word uiteindelik 'n subjektiewe ervaring waardeur die hunkering na betekenis bevredig kan word deur 'n ruimte te skep waarbinne 'n Eksistensiële soeke na betekenis oor nagedink kan (en moontlik belig) kan word.

## **1.8 Metode van ondersoek**

Hierdie navorsing is kwalitatief van aard en die metode val in twee aanvullende dele uiteen:

### **1.8.1 Literatuurstudie**

'n Verskeidenheid relevante bronne wat spesifiek Eksistensialisme en die Modernisme aanspreek is bestudeer. Die databasisse, EBSCOHost en JSTOR, vaktydskriftartikels en vakjoernaalartikels asook die internet is gebruik. Deur 'n NEXUS-soektog te doen is daar bepaal dat 'n soortgelyke titel nie voorheen geregistreer is nie.

### **1.8.2 Lees en interpretasie van werke**

Die metode waarvolgens die kunswerke vergelykend gelees en geïnterpreteer word, vloeï voort uit die bogenoemde konseptualisering vanuit die Eksistensialisme en die hoog-Modernisme soos bespreek in die literatuurstudie.

Eerstens word die visueel-waarneembare aspekte van die onderskeie kunswerke beskryf. Dit sluit in die materiaal, grootte, ruimte en ander vormtaalelemente. Tweedens word die werke op 'n dieper, vergelykende wyse geïnterpreteer. Dit word gedoen aan die hand van die genoemde teoretiese uitgangspunte van beide Nietzsche en Sartre met betrekking tot die rol wat dit speel en die wyse wat dit binne die gekose kunswerke situeer. Die hoog-Modernisme as konteks word hier

deurgaans in ag geneem om uiteindelik vas te stel op welke wyse die werke 'n subjektiewe betekenisgewende funksie kan vervul terwyl dit steeds aan die hoog-Modernisme se uitgangspunte van die objektiewe en outonome kunswerk voldoen. Laastens word die gevolgtrekkings uit die bogenoemde stappe van hierdie interpretasie uiteengesit.

## **1.9 Hoofstukindeling**

In hierdie hoofstuk is die agtergrond en konteks van die navorsing geskets, asook die teoretiese begroning. Die probleemstelling en voortspruitende navorsingsvrae, doelstelling asook die sentrale teoretiese stellings vir hierdie studie is geformuleer. Hoofstuk Twee belig die teoretiese basis en -begroning vir hierdie navorsing met spesifieke verwysing na Nietzsche en Sartre se konseptualisering oor estetika en die rol wat objektiwiteit en subjektiwiteit in die ervaring van die estetiese speel. Die metode van ondersoek word ook uiteengesit. Hoofstuk Drie dien as kontekstualiseringshoofstuk aangaande die *Zeitgeist* en kunsbesef van die hoog-Modernisme waarbinne die drie gekose kunswerke geskep is. Die drie gekose hoog-Modernistiese kunstenaars se kunsbesef en kunspraktyk word ook aan die leser gekontekstualiseer. In Hoofstuk Vier word die kunswerke gelees en geïnterpreteer. Dit word gedoen aan die hand van die wyse waarop Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualisering oor die rol van subjektiwiteit en objektiwiteit verwesenlik in die gekose kunswerke om vas te stel op welke wyse die werke 'n subjektiewe moontlik betekenisgewende funksie kan vervul terwyl dit steeds aan die hoog-Modernisme se uitgangspunte van die objektiewe en outonome kunswerk voldoen. Hoofstuk Vyf is 'n Slothoofstuk wat sowel 'n samevatting van die hoofargumente wat in elke hoofstuk aangevoer word bevat, as 'n gevolgtrekking.

## Hoofstuk Twee

### **Teoretiese begronding: Subjektiviteit versus objektiwiteit in Nietzsche en Sartre se beskouings van estetika en estetiese ervaring**

#### **2.1 Inleiding**

In Hoofstuk Een is die agtergrond en die teoretiese begronding van hierdie navorsing kortliks geskets. Die probleemstelling en voortspruitende navorsingsvrae asook die doelstelling en sentrale teoretiese stellings vir hierdie studie is geformuleer. Daarna is die werkplan vir hierdie navorsing uiteengesit.

Hierdie hoofstuk belig die teoretiese basis vir die navorsing. Soos genoem in Hoofstuk Een maak estetika, of die ondersoek na skoonheid, 'n wesenlike deel uit van die Eksistensiële denkwysse. Dit is juis Eksistensialisme se spesifieke fokus op ontologiese vrae, wat breedweg opgesom kan word as 'n ondersoek na menslike bestaan in die wêreld en die mens se vryheid van keuse, wat dit in so 'n noue verband met estetika en die kunste plaas. Aangesien kunsskepping een van die belangrikste wyses (van bestaan) is vir die mens om haar of sy vryheid uit te leef, word kuns 'n wyse vir die kunstenaar om die Eksistensiële werklikheid te ondersoek. Beide Nietzsche en Sartre se denke rondom estetika en estetiese ervaring beskou die kunste en kunsskepping as 'n wyse om tot 'n diepere verstaan van die werklikheid te kom en die Eksistensiële vraagstuk na betekenis aan te spreek.

Eerstens fokus die bespreking (vanuit 'n Westerse tradisie) op 'n ideë-historiese ondersoek na die gebruik van beide subjektiewe en objektiewe posisies in die ontwikkeling van die denke rondom estetika en estetiese ervaring. Met subjektiewe word bedoel 'n benadering tot die werklikheid wat die klem grootliks op die individu en menslike emosies plaas. Met objektiewe word bedoel 'n benadering tot die werklikheid wat die klem grootliks op die wetenskap en die menslike rede plaas. Nietzsche en Sartre se Eksistensiële benaderings tot estetika word daarna in meer diepte ondersoek. Die beskouings van beide denkers word aangewend om 'n

teoreties-metodologiese raamwerk te formuleer waarop die skynbaar onversoenbare paradoks van subjektiwiteit teenoor objektiwiteit in die gekose kunswerke in Hoofstuk Vier aan die lig gebring kan word. Vervolgens word 'n inleidende oorsig aangebied oor die filosofiese benaderings wat in hierdie navorsing ondersoek word. Dit word gedoen aangesien hierdie benaderings tot estetika 'n basis vorm waaruit die Eksistensiële denkwyses van Nietzsche en Sartre oor estetika uiteindelik voortspruit.

## **2.2 'n Kort inleiding tot die ideë-historiese ontwikkeling van estetika**

Om 'n beter begrip te kan vorm van die gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit in Nietzsche en Sartre se besinning oor estetika word 'n bondige ondersoek gerig op gekose denkwyses vanuit die Klassieke, Renaissance- en Verligingstydperk. Die doel van hierdie ondersoek is om aan te toon op watter wyse die gekose denkraamwerke gebruik maak van beide subjektiewe en objektiewe posisies in hulle beredenering aangaande estetika. Daardeur word die ooreenstemmende gebruik van die subjektiwiteit/objektiwiteit-paradoks inherent aan elke benadering aan die lig gebring. Die invloed wat hierdie benaderings gehad het op die ontwikkeling van die Eksistensiële beskouings oor estetika word ook deurgaans uitgewys.

Eerstens belig ek die denkwyses van Plato (428 v.C-348 v.C) en Aristoteles (348 v.C-322 v.C) onderskeidelik as Klassieke vertrekpunt aangesien hulle denke die konseptuele raamwerk vorm waaruit menigte benaderings tot estetika in die Verligingstydperk ontwikkel het. Die gekose denkrigtings van die Verligingstydperk is weer 'n voortbouing op die denkwyses van die Renaissance. Binne die Renaissance- en Verligingstydperk fokus ek op die bydrae van onderskeidelik Francis Bacon (1521-1626), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), Immanuel Kant (1724-1804) en Georg Wilhelm Fredrich Hegel (1770-1831). Die bydraes van die Renaissance- en Verligingsdenkers bou voort op die Klassieke benaderings wat betref die besinning oor estetika. Hierdie denkwyses baan die weg vir die Eksistensialisme se benadering tot estetika. Vervolgens word die Klassieke benaderings van die Griekse filosowe Plato en Aristoteles teenoor estetika kortliks belig.

### **2.3 Die Klassieke beskouing: Plato en Aristoteles (± die vierde tot derde eeue v.C)**

Die denkwyses van die Klassieke filosowe, waaronder Demokritus (460 v.C-370 v.C), Sokrates (469 v.C-399 v.C), Plato en Aristoteles, het die fondasie gelê vir die latere beskouinge oor estetika in die Renaissance- en Verligingstydperk (en later die Eksistensiële benadering).

Die Klassieke denkwysie ten opsigte van estetika behels 'n spesifiek rasionalistiese wetenskaplike benadering. Volgens Fleming (2004:52) hanteer die Klassieke benadering die natuurwerklikheid as 'n entiteit apart van die mens wat bestudeer moet word met wetenskaplike objektiwiteit. Die natuurwerklikheid moet bestudeer en bemeester word tot die mens se voordeel en in die kunste weerspieël word. Hierdie rasionalistiese benadering kan uitgewys word in die bydrae van Sokrates in terme van die rol wat estetika speel in die mens se verstaan van die werklikheid. Sokrates beskryf die estetiese of die skone as funksioneel. 'n Estetiese voorwerp word as sodanig beskryf omdat dit 'n rasionele funksie vervul. Die Klassieke benadering volg egter ook 'n Humanistiese benaderingswyse tesame met die rasionalistiese uitgangspunte tot die werklikheid wat dit ondersoek. Die Klassieke denkwysie behels 'n fokus op die individu en is 'n werklikheidsbeskouing wat poog om die menslike redenasievermoë te gebruik om die werklikheid te ontleed en beskryf. Die Klassieke beskouing is ook gemoeid met vrae en antwoorde met betrekking tot dit wat nie objektief deur die sintuie waargeneem kan word nie, soos onder andere syfers, universele wette en die bestaan al dan nie van gode. Hieronder resorteer ook estetika aangesien dit 'n ondersoek behels na die subjektiewe ervaring van skoonheid en smaak (vgl. Teichmann & Evans, 1999:13).

Plato en Aristoteles, as eksponente van die oorwegend rasionalistiese Klassieke benadering tot estetika, huldig 'n dualistiese beskouing van die werklikheid. Dit beteken dat hulle die aardse werklikheid (die materiële substansie waaruit alle waarneembare objekte, insluitend die menslike liggaam) apart beskou van enige immateriële werklikhede, soos byvoorbeeld die menslike bewussyn, verbeelding en inherent die wêreld van Idees. Die fisieke of aardse werklikheid behels die sigbare en

veranderlike wêreld wat bloot 'n nabootsing of *mimesis* is van die Ideë-werklikheid (die Ideë-werklikheid word ook beskryf as die essensie<sup>2</sup>, oorsprong, waarheid of die ware werklikheid waarna die mens konstant moet strew). Werklike skoonheid of die estetiese kan slegs in die Ideë-werklikheid gevind word. Die Ideë-werklikheid is die oorsprong van alles in die aardse werklikheid, en is ewigdurend. Hierdie dualistiese onderskeid wat die subjektiewe, die bewussyn of die verbeelding as apart van die objektiewe of fisieke werklikheid beskou, word voortgesit in die Renaissance, die Verligtingstydperk en later in die Eksistensiële filosofie van Nietzsche en Sartre.

Daar bestaan 'n noue verband tussen Plato se benadering tot estetika en sy denkwyses aangaande metafisika wat bydra tot sy blywende impak en invloed op die beskouinge rondom estetika (Janaway, 2007:3). Vir Plato is slegs die objektiewe rede ewigdurend en universeel, of dan 'n wyse om "essensie" te bekom. Waarheid en essensie, oftewel werklike skoonheid of die estetiese, bestaan slegs in die vorm van die rede of Idees (vgl. Fleming, 2004:21). Plato se onderskeid tussen die ware, objektiewe realiteit soos gevind in die Ideë-werklikheid en nabootsing deur gebruik van die verbeelding ('n kunswerk) tref reeds 'n onderskeid tussen objektiewe waarneming en subjektiewe, meer sinuïglike benaderings. Soos genoem beskou Plato die natuurwerklikheid as slegs 'n afbeelding of *mimesis* van die Ideë-werklikheid en nie 'n oorspronklike skepping nie. Gevolglik huldig Plato 'n meer negatiewe beskouing teenoor estetika en die kunste aangesien hy kuns nie as 'n ware afbeelding van die (Ideë)-werklikheid beskou nie. Kuns is slegs 'n afbeelding van die natuurwerklikheid. Plato se kritiek jeens die kunste stel dat die mens se subjektiewe ervaring van die wêreld met verdenking beskou moet word aangesien die kunste nie die ware werklikheid weerspieël nie. Vervolgens word aangevoer dat kuns staatmaak op die subjektiewe en emosionele eerder as die objektiewe ware werklikheid en dat dit daarom bedrieglik is (vgl. Kearney, 2001:98). Hier kan 'n verband getrek word tussen die misleidende aard van kuns, soos Plato daarvoor

---

<sup>2</sup> Al die Klassieke denkers deel die oortuiging dat alle wese en verandering 'n basiese kern het, bekend as "essensie". Die konsep van "essensie" verwys onder andere na natuurwette of die oorsprong van die wêreld wat die antieke en Klassieke denkers ondersoek het. Hierdie essensie word as die objektiewe waarheid beskou (Ritter, 2011:4). Die konsep van die soeke na essensie speel 'n integrale rol in die kunsbesef van die hoog-Modernisme, waar kunstenaars poog om die essensie van die kunste te verbeeld.

redeneer, en Nietzsche se beskouing van estetika. Nietzsche bou voort op Plato se konseptualisering van die kunste wat die kunswerk beskou as misleidend of 'n afbeelding van die absurde betekenislose. Beide Plato en Nietzsche hou voor dat 'n kunswerk slegs 'n illusie van die waarheid skep wat veroorsaak dat die mens nie die ware werklikheid kan ervaar of verstaan nie.

Plato het die Klassieke beskouing van kuns gehuldig wat die kunswerk met 'n spieël vergelyk. Kuns is volgens hom 'n weerspieëling van die fisieke wêreld. Dit is ook eerder 'n subjektiewe en sintuiglike *afbeelding* van die aardse werklikheid as 'n objektiewe weerspieëling van die waarheid. Om tot 'n diepere verstaan van die wêreld te kom formuleer Plato 'n rangordelike drietraonderskeiding van die werklikheid. Op die boonste vlak van Plato se model word die Ideale vorme aangetref. Plato beskryf estetika of skoonheid as die absolute harmonie, proporsie en eenheid soos gevind word in die Ideë-werklikheid. Hierdie vlak is die waarheid en realiteit agter die aardse werklikheid wat die mens waarneem, die Ideë-werklikheid. Ware kennis aangaande die essensie of oorsprong van die wêreld kan slegs bekom word deur objektiewe kennis te dra van die Ideë-werklikheid. Waarheid en vastigheid word daarom aan dié mens verleen wat hom oorlaat aan sy rasonele, objektiewe rede. Verder kan die objektiewe en rasonele begrip van estetika slegs geskied deur die begrip van die Ideë-werklikheid (vgl. Janaway, 2007:5).

Die middelvlak behels die aardse werklikheid. Die aardse werklikheid verander konstant. Dit beteken dat dié vlak geen essensie besit nie en ook heeltemal vernietig kan word. Dit is slegs 'n ruwe *mimesis* van die perfekte Ideë-werklikheid. Die laagste vlak word gevorm deur verdere afbeeldings van die fisieke werklikheid. Die laagste vlak van Plato se sisteem is daarom die verste verwyder van die essensie en die waarheid. Hieronder klassifiseer kuns, of mensgemaakte beelde; dit is 'n afbeelding van 'n afbeelding. Kuns (en daarmee saam die verbeelding) word daarom as die verste verwyderd en laagste vorm van menslike vermoëns beskou omdat dit die verste verwyderd is van die oorsprong, die waarheid of essensie (vgl. Townsend, 2001:10). Kunstenaars skep hiervolgens nie 'n werklikheid nie, maar weerspieël eerder die valse aardse werklikheid.

Die verbeelding word ook soos kuns as *mimesis* van die werklikheid gekonseptualiseer. Dit beteken dat die verbeelding 'n wesenlike rol speel in die kunstenaar se afbeeldings van die aardse werklikheid. Afbeeldings van die aardse werklikheid rus in die kunstenaar se bewussyn of verbeelding. Kearney (2001:79-81) sluit hierby aan deur te noem dat kuns nie outonoom funksioneer in die Klassieke filosofie nie, maar in 'n noue verhouding met die verbeelding staan. Plato maak regdeur gebruik van beskrywings van beide objektiewe en subjektiewe kompleksiteite in sy benadering tot estetika, maar uiteindelik plaas hy die klem eerder op die objektiewe pool in sy oorwegend rasionalistiese benadering aangesien hy die rede verhef as enigste wyse om ware kennis en essensie te bekom (vgl. Townsend, 2001:12).

Aristoteles het 'n meer uitgebreide bydrae gelewer tot die studie van estetika as Plato (Kearney, 2001:106). Anders as Plato, huldig Aristoteles 'n meer positiewe beskouing teenoor estetika en die kunste aangesien hy kuns beskou as 'n wyse om kennis van die ware werklikheid te bekom. Hy reageer teen en bou voort op Plato se teorie van 'n Ideë-werklikheid hoewel hy tog steeds die oorspronklike teorie van die dualistiese skeiding toepas. Waar Plato redeneer dat alle objekte in die aardse werklikheid, asook objekte in die menslike bewussyn, slegs 'n nabootsing of *mimesis* is van objekte wat bestaan in die Ideë-werklikheid, stel Aristoteles dat objekte in die bewussyn alleenlik refleksies is van objekte wat reeds in die *aardse* werklikheid *bestaan*, daarom is die waarneembare aardse werklikheid die waarheid. Kennis van die waarheid en essensie kan daarom bekom word deur die sintuiglike ervaring van die kunste (Fleming, 2004:54). Aristoteles beskou die kunstenaar se uitbeelding van objekte in die aardse werklikheid as 'n proses waardeur die objek 'n werklikheid word deur die kunstenaar se artikulasie en definitiewe vormgewing (Pappas, 2007:14). Dit impliseer dat die kunstenaar se uitbeelding 'n objektiewe werklikheid word. Verder word die mens se gedagtes en bewussyn gevorm deur dit wat in die aardse werklikheid waargeneem word. Die rede word uiteindelik gevorm deur wat fisies waargeneem word. Anders gestel kan die mens ware kennis van die objektiewe werklikheid deur middel van subjektiewe ervaring bekom. Dit hou ook in dat die mens nie innerlike "idees" of Ideë-werklikhede besit nie en kennis en betekenis uit die

ervaring van die werklikheid moet bekom. Hieruit afgelei leen die natuur daarom aan die subjek kognitiewe inhoud.

Aristoteles bou voort en verskil ook van Plato se konseptualisering van *mimesis*. Vir Aristoteles is subjektiewe ervaring en die kunstenaar se nabootsing van die werklikheid juis 'n wyse waarop kennis van die waarheid en essensie bekom kan word eerder as 'n misleidende uitbeelding. Kearney (2001:105) beskryf Aristoteles se beskouing van die verbeelding as onlosmaakbaar van die begrip van die werklikheid. Dit beteken dat die werklikheid of waarheid nie begryp word sonder om die subjektiewe rol van *mimesis* in ag te neem nie, omdat *mimesis* (waarin die verbeelding 'n rol speel) so 'n belangrike deel daarvan vorm. Aristoteles se beskouing van die belangrikheid van *mimesis* verleen aan die kunste 'n kognitiewe inhoud. Dit is by hierdie uitgangspunte van Aristoteles ten opsigte van die rol van die verbeelding waarby Sartre se beskouing aansluit. Sartre ([1940]2004:6-7) plaas in sy denke oor estetika die klem op die subjektiewe aard van die verbeelding. Volgens Sartre ([1940]2004:6-7) speel die subjektiewe verbeelding 'n belangrike rol teenoor die objektiewe werklikheid wat waargeneem word in die sin dat die verbeelding aan die mens 'n objek aanbied asof dit 'n (tipe) werklikheid is. Die verbeelding vorm daarom die werklikheid soos wat dit deur die mens ervaar word.

In sy benadering tot estetika beskou Aristoteles *mimesis* as 'n nabootsing van die universele element van skoonheid, objektiewe orde en simmetrie van die beeld. Terselfdertyd beskou hy die ervaring van skoonheid in die kunste (deur middel van die wetenskaplik en objektief korrekte aanbieding daarvan), as 'n wyse om die sterkste subjektiewe emosies in die aanskouer te kan oproep (vgl. Pappas, 2007:15). Objektiewe kennis van die werklikheid kan bekom word deur die kunste, wat 'n fisieke uitbeelding is van die (subjektiewe) verbeelding. Aristoteles maak daarom, soos Plato, gebruik van beide subjektiwiteit en objektiwiteit in sy benadering tot estetika.

Om kortliks saam te vat kan hier uitgelig word dat 'n spel tussen objektiwiteit en subjektiwiteit na vore kom in Plato se benadering tot estetika, soos in dié van Aristoteles. Plato, in teenstelling tot Aristoteles, plaas die klem op 'n objektiewe

benadering tot sy Idealistiese konseptualisering. Hierteenoor plaas Aristoteles die klem eerder op die belang van subjektiewe ervaring in die mens se soeke na kennis. Hierdie beskouing van Aristoteles regverdig kuns in die sin dat kuns beskou word as 'n subjektiewe voorwaarde vir rasonale denke, asook 'n bemiddeling van die subjektiewe ervaring van die wêreld en die mens se objektiewe verstaan daarvan (Kearney, 2001:109). Beide Plato en Aristoteles se benaderings tot estetika maak daarom staat op 'n samevoeging van die subjektiewe en die objektiewe.

Die Klassieke dualisties-hiërargiese benadering is voortgesit in die Middeleeuse benaderings wat posgevat het in ongeveer die twaalfde tot veertiende eeu. In die Middeleeue word hierdie dualisme gekonseptualiseer as 'n onderskeid tussen die natuurterrein en genadeterrein (vgl. Garcia & Noone, 2003:34). Die kunste, as deel van die aardse of natuurterrein, staan in diens van die Ideale, die godheid of genadeterrein (in hierdie geval staan dit in diens van spesifiek die Rooms-Katolieke Kerk). Die sin van die bydrae van die kunste was geleë in die bevestiging en versterking van die Middeleeuse kerklike eenheidskultuur. Dit hou in dat die subjektiewe ervaring en interpretasie van die kunstenaar en die rol van die verbeelding minder klem geniet. Die Humanisme en beklemtoning van die belangrikheid van subjektiewe ervaring van skoonheid (wat die Grieke voorop gestel het) is weer voortgesit in die Renaissance- en Verligingstydperk en later deur die Eksistensialisme aangeneem. Die Humanistiese benadering van die Grieke is in 'n mate verwyderd van die denkrigtings wat posgevat het in die Middeleeue. Die Middeleeuse beskouings ten opsigte van estetika het uiteindelik nie so 'n beduidende invloed op die latere Eksistensiële filosofie gehad nie en is daarom nie van spesifieke belang vir hierdie studie nie.

Die oorgang van die Middeleeuse filosofie van estetika na die Renaissance word, soos genoem, gekenmerk aan die herbeklemtoning van die subjektiewe. Die klem word veral geplaas op die rol wat vryheid van interpretasie speel in verhouding tot die objektiewe rede. Dit beteken dat die waarde van die Klassieke Humanistiese benaderings herontdek en herevalueer is in die Renaissance- en Verligingstydperk. Vervolgens word die Renaissance- en Verligingstydperk ondersoek as voortsetting van die Klassieke konseptualisering van skoonheid en estetika.

## 2.4 Die Renaissance (± die vyftiende tot sestiende eeue) en die Verligtingstydperk (± sewentiende tot agtiende eeue)

Gedurende die laat sestiende eeu vind belangrike vooruitgang plaas op die gebied van die visuele kunste en die benadering tot estetika veral ten opsigte van die subjektiewe aard van die verbeelding. Hierdie vooruitgang kan toegeskryf word aan 'n herlewing van die Klassieke denkwyses se bevordering van spesifiek Humanistiese en Rasionalistiese werklikheidsbeskouings (Zagorin, 1999:20). Die toenemende emansipasie van die nie-teologiese wetenskappe in die sestiende eeu plaas ook die kollig op subjektiewe ervaring en die vryheid van die verbeelding. Die opkoms van Sekulêre en Humanistiese werklikheidsbeskouings vorm die basis waarop Nietzsche en Sartre later hulle Eksistensiële filosofie en denke rondom estetika voortbou.

Die estetiese kernideaal van die Renaissance staan in 'n noue verband met naturalistiese, objektiewe wetenskaplik-korrekte uitbeelding. Terselfdertyd word die subjektiewe verbeelding beklemtoon as deel van estetiese ervaring. Hierdie benadering kan waargeneem word in die denke van die Engelse Naturalis Francis Bacon (1561-1626). In Bacon se uitspraak "kennis is mag" omlin hy die kunste as 'n vertakking van objektiewe kennis en geleerdheid (Zagorin, 1999:20). Bacon ([1603]2012:3) stel 'n rasionalistiese en radikale Naturalisme voorop deur die gebruik van wetenskaplike perspektief, proporsie en harmonie te beklemtoon in sy benadering tot estetika. Rasionele en wetenskaplike kennis van die onderwerp, toegepas op 'n sistematiese wyse met 'n logiese struktuur wat die natuurwerklikheid naboots, is van belang vir Renaissance-kunstenaars. Zagorin (1999:22) sluit by hierdie gedagte aan deur na oortuigende naturalistiese afbeelding te verwys as die hoogste vorm van estetiese waarde wat aan 'n kunswerk geheg kan word. Die estetiese word beskou as die *mimesis* van 'n noukeurige, objektiewe ondersoek na die natuur. Dit is daarom 'n voortbouing op Plato en Aristoteles se Klassieke benadering tot die kunste as *mimesis* van die natuurwerklikheid. Die Naturalisme en Rasionalisme wat deel uitmaak van die Renaissance-werklikheidsbeskouing is objektief-gesentreerd as ondersoek en afbeelding van die natuurwerklikheid.

Bacon ([1603]2012:18) beskou egter die funksie van kuns as nie *slegs* 'n empiriese ondersoek na presiese afbeelding van die werklikheid nie, maar ook *aangevul* deur die kunstenaar se subjektiewe verbeelding. Hierdie dualistiese onderskeid tussen die werklikheid en verbeelding vorm die hoeksteen van die Eksistensiële benadering tot estetika van beide Nietzsche en Sartre. Deur beide objektiewe waarneming en die subjektiewe verbeelding te gebruik kan die kunstenaar 'n beeld van die Ideale of die ware (Eksistensiële) werklikheid skep en op só 'n wyse die estetiese uitbeeld (vgl. Fleming 2004:93). Vir die Renaissance-kunstenaar hou dit in dat die kunstenaar die ideale voorbeelde van sy onderwerp in die natuur moet soek. Die kunswerk wat die perfekte objek vanuit die natuurwerklikheid so getrou moontlik, maar tog geïdealiseerd uitbeeld, word as esteties beskou (Fleming 2004:94). Die kunste moet volgens Bacon ([1603]2012:21) die Idealisme en waardestandaarde van die Klassieke benadering naboots en tergelykertyd naturalistiese objektiewe uitbeelding najaag (vgl. Zagorin, 1999:23). Die objektiewe ondersoek word aangevul deur subjektiewe Idealisme. Te midde die paradoksale gebruik van subjektiewe en objektiewe posisies in die Renaissance-benadering tot estetika geniet die beskouing van die kunswerk as geïdealiseerde uitbeelding van die werklikheid die kollig. Fleming (2004:99) som dit goed op soos volg:

The work of art, whether poetry or visual art, as a reflection or mirror of reality, but a reality idealised and brought more into accordance with men's desires than the actual world in which they live and move.

Die Renaissance-benadering tot estetika is ingebed in 'n Humanistiese benadering, wat die klem plaas op die mens se veelsydigheid, intellek en geloof in sy eie vermoëns tot mag oor haar- of homself en die wêreld. Hier kan breedweg twee strominge van die Humanisme onderskei word: Die veertiende-eeuse Fransiskaanse Humanisme, wat 'n uitvloeisel is van die laat-Gotiese idees wat 'n Christelike werklikheidsbeskouing sowel as Naturalisme vooropstel, en die meer wetenskaplike Klassieke Humanisme van die Renaissance (waarvan die denkwyse van Bacon 'n voorbeeld is) (vgl. Fleming, 2004:182; 210). Die kunste in die Renaissance poog om skoonheid (as 'n objektiewe eienskap wat in die natuur voorkom en wetenskaplik bestudeer kan word deur die kunstenaar) te weerspieël deur die toepassing van korrekte orde, harmonie en proporsie. Hieruit afgelei word die visuele kunste as 'n

intellektuele aktiwiteit beskou. Die Renaissance-benadering kom daarom tot uitdrukking in die verheerliking van die subjektiewe rol van die kunstenaar as skepper van die objektiewe estetiese kunswerk. Die kunstenaar word as individu beskou met 'n kreatiewe, subjektiewe verbeelding en intellektuele geleerdheid wat haar of sy talente ontwikkel deur objektiewe wetenskaplike bestudering van die onderwerp.

Die Italiaanse kunsteoretikus en geskiedkundige Giorgio Vasari (1511-1547) en die Nederlandse kunstenaar en digter Karel van Mander (1548-1606) se invloedryke skrywes rondom die verering van die kunstenaar is sprekend van die Renaissance se Humanistiese en subjektiewe Individualistiese benadering. Die konseptualisering van die kunstenaar as Meester en Genie wat posvat in die Renaissance is voortgesit deur Kant (1724-1804) in sy *Kritik der Urteilskraft* (1790) en vorm ook die fondasie van die Romantiek se beskouing ten opsigte van die kunstenaar. Gedurende die Romantiek word die klem geplaas op die kunstenaar as, onder andere, 'n unieke en geïnspireerde individu. Hierdie subjektiewe en individualistiese beskouing word tot 'n hoogtepunt gevoer in die kunsbesef van die hoog-Modernisme, wat ek in Hoofstuk Drie ondersoek (vgl. Hopkins, 2000:1).

Samevattend kan die benadering tot estetika van die Renaissance beskryf word as 'n poging om die kunswerk uit te beeld as 'n *mimesis* van 'n noukeurige, objektiewe ondersoek na die natuur. Dit is egter nie *slegs* 'n empiriese ondersoek na afbeelding van die werklikheid nie, maar word ook *aangevul* deur die kunstenaar se subjektiewe verbeelding waarvan Bacon ([1603]2012:18) se konseptualisering aangaande skoonheid as voorbeeld dien. Hier kan 'n paradoks uitgewys word met betrekking tot die subjektiewe rol wat die kunstenaar vervul teenoor die objektiewe waarneming wat die Renaissance voorop stel. Dit hou in dat die subjektiewe en kreatiewe verbeelding van die kunstenaar 'n aanvullende rol speel terwyl die strewe na objektiewe waarneming en uitbeelding terselfdertyd klem geniet. In die Renaissance-benadering vervul die kunstenaar die rol van skepper of *facitor*. Die kunstenaar boots nie slegs die objektiewe natuurwerklikheid na nie, maar gee in sy kunswerk ook uiting aan sy eie subjektiewe, kreatiewe verbeelding in 'n poging om die Klassieke Idealisme na te streef. Die denkraamwerk ten opsigte van estetika van die Renaissance kom tot

vergestalting in 'n ontmoeting van 'n objektiewe Rasionalistiese benadering met 'n oorwegend subjektiewe Humanistiese en Idealistiese benadering in die kunste.

As voortsetting van die Rasionalistiese en Humanistiese ideale van die Renaissance ontwikkel die estetiese benadering van die sewentiende en agtiende eeuse Verligingstydperk vanuit beide 'n meer objektiewe epistemologiese (kennis van wetenskaplike ondersoek) en subjektiewe ontologiese (ondersoek na die menslike wese) benadering. Verligtingsdenkers, waaronder Spinoza (1632-1677), Locke (1632-1704), Voltaire (1694-1778) en Newton (1643-1727) is beïnvloed deur die vinnige vooruitgang en ontwikkeling van die objektiewe natuurwetenskappe en fisika aan die een kant (vgl. Kenny, 2006:121-213). Aan die ander kant word die subjektiewe aard van die menslike bewussyn en die bewussyn se verhouding tot die liggaam ondersoek. Die implikasies van die opkoms van die natuurwetenskappe vir tradisionele teologiese vraagstukke soos die mens se vrye wil en die ontstaan van 'n sekulêre basis vir etiese en politieke filosofie geniet klem in die Verligingstydperk (Kenny, 2006:211).

Individualisme geniet ook toenemend klem. Die kollig val nou grootliks op die individu (of kunstenaar) as rasonale subjek wat verantwoordelik is om betekenis aan haar/sy lewe te verleen deur objektiewe en inherent ook subjektiewe kennis van die wêreld te bekom (vgl. Guyer, 2005:15). Hierdie beklemtoning van 'n selfrefleksiewe handeling in die soeke na waarheid is grootliks beïnvloed deur die Franse filosoof Descartes (1596-1650) met sy verklaring *cogito ergo sum* (ek dink, daarom is ek) (Oaklander, 1996:16). Descartes verheerlik die toepassing van die menslike rede as die belangrikste wyse van natuurbeheersing. Dit hou in dat die werklikheid wat die mens ervaar, verklaar en verstaan kan word deur middel van die objektiewe en logiese toepassing van die rede. Spinoza (*in* Copleston, 2003:12) brei hierop uit deur die outonomie van die individu te beklemtoon deur die menslike denke en verstand te verhef tot iets wat binne sigself alle kennis bevat en wat self die norm neerlê. Dit beteken dat die individuele subjek die rol van die Ideale of essensie vervul. Hierdie gedagte impliseer dat die potensiaal om waarheid en betekenis te bekom binne die mens self geleë is om persoonlik ontdek te word. Die gedagte dat die mens self betekenis kan bekom vorm 'n belangrike aspek van die Eksistensialisme. Sartre bou

juis voort op hierdie denkwysse deur te stel dat essensie nie bestaan voorafgaan nie, maar dat bestaan essensie voorafgaan (Sartre *in* Preist, 2002:25).

Wat die benadering tot estetika in die Verligtingstydperk betref kan daar, soos in die geval van die Klassieke en Renaissance-denkwyses, subjektiewe sowel as objektiewe beskouings uitgewys word. 'n Oorwegend objektiewe wetenskaplike benadering tot estetika word ingelei deur die Duitse kunsgeskiedkundige en argeoloog Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). In sy *Geschichte der Kunst des Altertums* ([1764]2007:19) word die term *kunsgesiedenis* ook vir die eerste keer gebruik. Hierin volg hy 'n rasionalistiese en objektiewe sistematiese metode om die kunste te ondersoek met inagneming van sosio-maatskaplike omstandighedsfaktore. Winckelmann se objektiewe rasionaliteit geniet voorkeur in die bloeitydperk van die Verligting. Dit behels 'n Humanistiese benadering waar onomstootlike vertroue in die menslike rede die fondasies lê vir morele optrede, etiek en geloof. Winckelmann voer aan dat die doel van kuns wel is om skoonheid te weerspieël en dat die kunswerk hierdie estetiese doel kan verrig indien dit aan sekere sogenaamde objektiewe reëls (soos perfekte proporsie) voldoen. Soos Bacon ([1603]2012:18) redeneer Winckelmann ([1764]2007:199) dat objektiewe persepsie egter aangevul moet word deur die kunstenaar se subjektiewe verbeelding. Potts (2000:24) beskryf hierdie ontmoeting van subjektiwiteit en objektiwiteit binne Winckelmann se beskouing teenoor estetika soos volg:

The true artist, selecting from nature the phenomena suited to his purpose and combining them through the exercise of his imagination, creates an ideal type in which normal proportions are maintained, and particular parts, such as muscles and veins, are not permitted to break the harmony of the general outlines (*in* Potts, 2000:24).

'n Mate van subjektiwiteit is daarom tóg ter sprake binne die oorwegend objektiewe benadering van Winckelmann aangesien die kunstenaar se subjektiewe interpretasie of verbeelding betrokke is wanneer kunswerke Idealisties uitgebeeld word (Potts, 2000:25).

In die laat agtiende eeu het Immanuel Kant ([1790]1987) gereageer teen die oorwegend objektiewe benadering tot estetika en die kunste van Winckelmann (en

ook die Duitse filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten<sup>3</sup> (1714-1762)). Kant ([1790]1987:30) maak verwysing na objektiwiteit, maar plaas die klem eerder op die wyse wat subjektiwiteit 'n *integrale* rol speel in estetiese ervaring. Dit beteken dat die Klassieke mimetiese beskouing wat aan die kunste toegeken is deur Plato en Aristoteles van die hand gewys word omdat kuns nie meer slegs 'n afbeelding van die aardse werklikheid is nie. Kant se sistematiese en objektiewe ondersoek en benadering tot estetika poog om die subjektiewe rol van metafisika te beperk, wetenskaplike kennis te regverdig en albei hierdie konsepte met mekaar te versoen (Kant [1790]1987:31). Die gevolg hiervan is dat Kant poog om in sy objektiewe benadering tot estetika op 'n teenstellende wyse subjektiewe kwessies aangaande etiek en vryheid van die verbeelding te akkommodeer. Townsend (2011:118) in aansluiting by Guyer (2005:426) beskryf hierdie ontmoeting tussen objektiewe wetenskaplike kennis en 'n subjektiewe benadering as 'n hoogtepunt in die denkwyses oor estetika binne die Verligingstydperk.

Kant ([1790]1987:39) aanvaar die bestaan van objekte in die natuurwerklikheid, met ander woorde objekte buite die menslike bewussyn, maar plaas eerder die klem op die rede as *emosie* wanneer die estetiese aard van hierdie objekte ervaar word. Dit beteken dat Kant in sy argument daarop aanspraak maak dat wetenskaplike kennis ook deur subjektiewe ervaring bekom kan word (vgl. van den Braembussche, 2007:146). Kant ([1790]1987:42) argumenteer dat alle ervaring suiwer subjektief van aard is indien dit nie vooraf deur die objektiewe rede verwerk word nie. Volgens Kant ([1790]1987:44) kan *ware* kennis van die wêreld en objekte buite die menslike bewussyn slegs bekom word deur die subjektiewe ervaring daarvan te versoen met objektiewe kennis. Hieruit afgelei kan ware kennis bekom word deur objektiewe waarneming, *aangevul* deur subjektiewe ervaring. Kant verklaar hierdie benadering van hom as 'n transendentale metode waardeur ware kennis bekom kan word: "...all knowledge which is occupied not so much with objects as with the mode of our knowledge of objects in so far as this mode of knowledge is to be possible *a priori*"

---

<sup>3</sup> Baumgarten het bekendheid verwerf vir sy herwaardering van estetika en sy benadering tot die onderwerp en het die fondasies gelê vir hedendaagse estetiese beskouinge. Baumgarten het met sy benadering tot estetika gepoog om 'n objektiewe maatstaf te formuleer waaraan kuns gemeet kan word en waarvolgens objektiewe argumente en debatte gevoer kan word aangaande die waarde van kuns (vgl. Baumgarten, [1739]2013).

(Kant *in* Kearney, 2001:168). Dit impliseer dat die mens se bewussyn en persepsie van objekte buite die bewussyn nie slegs deur daardie objekte gevorm word nie, maar ook deur die subjektiewe ervaring daarvan.

Kant ondersoek die aard van die menslike bewussyn en rede deur sy transendentale metode om daardeur die voorwaardes vir ons ervarings te bepaal. Keuhn (2001:26) redeneer dat hierdie spesifieke benadering tot estetika aan die verbeelding (die subjektiewe) 'n transendentale en spesifiek skeppende aard verleen. Ek gaan hiermee akkoord aangesien dit inhou dat die kunstenaar 'n "nuwe", verbeelde werklikheid skep eerder as om bloot mimeties te werk te gaan om 'n aardse werklikheid uit te beeld. Die skeppende aard wat Kant aan die verbeelding toeskryf speel 'n integrale rol in die ontwikkeling van Sartre se denke rondom estetika (Preist, 2002:21). Sartre beskou die skeppende en subjektiewe verbeelding juis as 'n wyse om vryheid aan die mens te verleen, 'n konsep wat ek in meer diepte bespreek later in hierdie hoofstuk.

Kant onderskei in sy benadering tot estetika tussen die konsepte van "skoonheid" of die produkte van die verbeelding (in hierdie geval sluit dit kuns in) en die sublieme (Shaw, 2006:156). Suiwer smaakoordele in terme van "skoonheid", soos gevind in Kant ([1790]1987:94) se beskrywing van kuns, is subjektief van aard en verwys na 'n vryhandelende verhouding tussen die verbeelding en die rede (of die subjektiewe en die objektiewe). Kant redeneer ([1790]1987:100) dat "skoonheid" nie 'n eienskap van 'n kunswerk of 'n natuurlike verskynsel is nie, maar eerder 'n bewustheid van die plesier wat ervaar word wanneer die vrye spel van die verbeelding betrokke is by die *verstaan* van die kunswerk. Dit is nie 'n objektiewe, logiese oordeel wat bepaal of 'n kunswerk esteties is nie, maar eerder 'n subjektiewe oordeel van 'n objektiewe voorwerp. Dit impliseer dat suiwer smaakoordele geen diepere betekenis of konsep dra nie en slegs subjektiewe of emosionele plesier aan die aanskouer verskaf. Die mens kan egter nie tot diepere kennis van die wêreld kom of ware kennis bekom deur suiwer estetiese ervaring alleen nie. Kant se konseptualisering van "skoonheid" hou in dat subjektiewe ervaring aangevul word deur die objektiewe rede. Estetiese oordeel berus daarom slegs op die objektiewe vorm, maar maak terselfdertyd

kontrasterend aanspraak op die belangrike rol van die vrye verbeelding as subjektiewe voorwaarde vir die ervaring van “skoonheid”.

Wanneer Kant verwys na sy konsep van die sublieme, speel objektiewe persepsie ’n groter rol as in sy konseptualisering van “skoonheid”. Guyer (2005:40) beklemtoon dat in die geval van die ervaring van die sublieme word die vrye spel van die verbeelding beklemtoon en objektiewe persepsie speel ’n aanvullende rol. Die ervaring van die sublieme is verdeel in ’n (oorwegend optimistiese) wiskundige sublieme en ’n (oorwegend pessimistiese) dinamiese sublieme. Hierdie verdeling beskryf die twee wyses waarop die verbeelding in verhouding staan tot die rede. Die wiskundige sublieme is gesitueer in die verbeelding se onvermoë om natuurlike objekte wat grensloos, vormloos en “groots” voorkom te begryp (soos die eindelose oseaan). Hierdie onvermoë en angs wat ervaar word, word verlig deur die plesier wat ervaar word in die rede, wat die bekende (objektiewe) *konsep* van eindeloosheid aan die subjektiewe ervaring leen (Kant, [1790]1987:100). Binne Kant se konseptualisering van die sublieme, in teenstelling tot sy omskrywing van “skoonheid” word die rede daarom verhef bo die subjektiewe self.

Hierteenoor kom daar binne die dinamiese sublieme ’n sin van vernietiging van die sintuiglike self voor met betrekking tot die wyse wat die verbeelding probeer sin maak van ’n eindelose en magtige beeld (vgl. Keuhn, 2005:40). Dit beteken dat die grootsheid van die natuur die aanskouer kan oorweldig maar deur die weerstand wat die rede bied kan daar sin gemaak word van hierdie gevoel. Die aanskouer van die sublieme beeld ervaar plesier in die oorkoming van ’n ervaring van moontlike vernietiging. Dié oorkoming geskied deur die subjektiewe verbeelding te transendeer deur middel van die objektiewe rede (Kant, [1790]1987:100). Deur ’n ervaring van die sublieme vorm die subjektiewe verbeelding ’n voorwaarde vir alle objektiewe kennis (Kant, [1790]1987:101).

Kant ([1790]1987:99) argumenteer dat daar uiteindelik ’n ooreenkoms bestaan tussen die “skone” en die sublieme en dat albei in ’n mate vergelyk kan word met die mens se vermoë om beelde te skep. Dit beteken dat die transendentale verbeelding, of *Einbildungskraft*, as ’n oorbrugging tussen subjektiewe, sintuiglike waarneming en

objektiewe kennis funksioneer. Deur die vervaging van die grense tussen die rol van die subjektiewe en die objektiewe wanneer die estetiese ervaar word, word 'n ruimte geskep waarin die subjektiewe of innerlike en die fisieke wêreld mekaar deurvleg. Guyer (2005:187) voer aan dat dit in hierdie ruimte is waar die kunswerk tot vergestaltung kom. Hiermee gaan ek akkoord aangesien die kunstenaar die vermoë besit om die suiwer estetiese, of die skone, sintuiglik te verbeeld en aan te bied as 'n fisieke objek in die wêreld wat rasioneel beredeneer kan word. Kant ([1790]1987:98) verhef in sy filosofie van estetika die kunstenaar tot Meester en Genie aangesien die kunstenaar die objektiewe tegniese vermoë en subjektiewe kreatiewe verbeelding besit om die skone te verbeeld in die vorm van die kunswerk. Die (estetiese) kunswerk word uiteindelik geskep in die ruimte waar subjektiwiteit en objektiwiteit ontmoet en dien as integrasie tussen 'n subjektiewe en objektiewe benadering.

Kant ([1790]1987:125) beklemtoon hierdeur die belangrikheid van kuns vir die mens om die werklikheid te ken en te verstaan. Wanneer die aanskouer oorweldig word deur die skoonheid van 'n kunswerk word dit 'n absolute oorgawe aan subjektiewe ervaring, sonder enige ander bedoeling as slegs dié van 'n estetiese ervaring. Dit is die naaste wat die mens kan kom aan 'n ervaring se "*das Ding an sich*" (of suiwer ervaring as sodanig). Nietzsche reageer in sy benadering tot die estetiese op die konsep van "*das Ding an sich*" deur subjektiewe ervaring as betekenisgewend te beskryf slegs wanneer dit in samehang met die objektiewe werklikheid ervaar word. Vir Nietzsche ([1872]2006:38) is "*das Ding an sich*" daarom nie moontlik as alleenlik 'n subjektiewe ervaring nie.

As voortbouing op die denkwyse van Kant plaas Hegel ([1807]1978:29) die klem op die subjektiewe ervaring van kuns as 'n wyse om nader te kom aan die "onuitbeeldbare", oftewel 'n suiwer estetiese ervaring, of die sublieme (Bowie, 1991:39). Hegel se benadering tot estetika behels 'n beskrywing van die wêreld soos gevorm en ervaar deur die menslike bewussyn. Hegel se filosofiese benadering berus op die beklemtoning van skynbaar onversoenbare paradokse; die gedagte dat alles in die ontwikkeling van die wêreld en alle lewe 'n ritmiese patroon van ontwikkeling wys binne 'n triadiese ontwikkeling vanaf tese na antitese na sintese. Hegel se dialektiese proses is nimmereindigend, aangesien elke effektiewe sintese

weer die tese word van 'n nuwe, meer geïntegreerde (hoewel gedeeltelike) wêreldbeeld (vgl. Maker, 2000:54). Volgens Hegel ([1807]1978:29) berus alle kennis in die mens se eie (subjektiewe) bewussyn. Inwood (2007:72) beskryf hierdie konsep soos volg: "The human being is a mind. A mind essentially knows itself or is, to a degree, self-conscious". Hierdie benadering van Hegel is teoreties gegrond in die gedagte dat menslike interaksie met die wêreld beide die wêreld en die bewussyn beïnvloed en verander (Hegel, [1807]1978:33). Die mens bekom haar of sy begrip van die wêreld deur die ervaring van die kunste as meer as slegs die dekoratiewe funksie wat dit vervul. Hegel verhef die subjektiewe ervaring van skoonheid as 'n wyse om die Ideale en die essensie van die werklikheid te begryp (vgl. Inwood, 2007:71). Die klem word uiteindelik op die subjektiewe ervaring van die estetiese kwaliteite van die kunswerk as objek geplaas. Hierdie gedagte word deur Hegel aangespreek in sy *Phänomenologie des Geistes* (1807).

Hegel ([1807]1978:33) beskou kuns as 'n suiwer sintuiglike ervaring wat die menslike bewussyn voorberei op 'n ontmoeting met sigself. Die hoogste vorm van kuns sal volgens hom 'n immateriële vorm aanneem om die insigte wat die bewussyn bekom moontlik te maak sonder die nodige invloed van die materiële. Hegel se konseptualisering van estetika stel dat slegs die geestelike (of die idee) die ware werklikheid of werklik esteties is. In teenstelling tot die konseptualisering van estetiese ervaring soos deur Hegel ([1807]1978:38) beredeneer, poog Nietzsche ([1872]2006:12) om die estetiese ervaring van die individu te beskryf sonder om te verwys na die formele objektiewe kwaliteite van die rasionaliteit en die rede.

Om saam te vat kan die konseptualiserings ten opsigte van estetika van Kant en Hegel beide beskryf word as 'n integrasie van 'n Humanisties-subjektiewe en 'n rasionalisties-objektiewe benadering. In Kant se konseptualisering van "skoonheid" en die sublieme vervaag hy die rol van die subjektiewe en die objektiewe om 'n ruimte te skep waarbinne die kunswerke uiteindelik tot stand kom. Vir Kant skep hierdie "ontmoeting", soos dit vergestalt word in byvoorbeeld kuns, 'n ruimte waar 'n mate van kennis aangaande die werklikheid bekom kan word. Kant se argument dat *ware* kennis van die wêreld glad nie bekom kan word nie, is 'n vooruitskouing na die Eksistensialisme en die gedagte dat geen kennis van bestaan moontlik is vir die

mens nie. Hegel maak, soos Kant, ook aanspraak op hierdie integrasie tussen die subjektiewe en objektiewe in sy denke aangaande estetika wanneer hy die kunswerk beskou as 'n ontmoeting tussen die objektiewe materiële eienskappe van die werke wat ingelig word deur die subjektiewe ervaring en die menslike verbeelding. Vir beide Kant en Hegel word die subjektiewe en immateriële die belangrikste eienskappe van die kunswerk. Hierdie verwysing na die suiwer subjektiewe en die immateriële is 'n vooruitskouing na die Eksistensialisme se nihilistiese begrip van niksheid of die leemte van betekenis. Verwysing kan ook gemaak word na die dematerialisasie van die kunswerk in die hoog-Modernisme waar die kunsobjek gedematerialiseer word na 'n uiteindelijke leegheid of niksheid. Die idee van 'n soeke of hunkering na betekenis en 'n onbevredigbare verlange het later 'n sentrale rol gespeel in die Eksistensiële filosofie van beide Nietzsche en Sartre.

Om tot so ver kortliks op te som: Die gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit kan in die benaderings tot estetika van die Klassieke, Renaissance- en Verligingstydperk uitgewys word. Wat die Klassieke benadering betref plaas Plato, in teenstelling tot Aristoteles, die klem op 'n objektiewe benadering tot sy Idealistiese metafisika. Plato beskou kuns as misleidend en slegs 'n illusie van die werklikheid, 'n gedagte waarby Nietzsche aansluit in sy Eksistensiële filosofie. Hierteenoor plaas Aristoteles eerder die klem op die belang van subjektiewe ervaring van kuns in die mens se soeke na kennis. Aristoteles regverdig kuns in die sin dat hy die ervaring van kuns beskou as 'n voorwaarde vir rasonale denke. Aristoteles beskou kuns as 'n bemiddeling van die subjektiewe ervaring van die wêreld en die mens se objektiewe verstaan daarvan. Sartre sluit hierby aan deur die rol van die verbeelding as betekenisgewend te beskryf. Die konseptualiserings van beide Plato en Aristoteles is gebaseer op 'n dualistiese skeiding tussen die objektiewe ware werklikheid en die subjektiewe natuurwerklikheid soos dit ervaar word deur die mens. Hierdie dualistiese skeiding tussen subjektiwiteit en objektiwiteit word voortgesit in die benaderings tot estetika in die Renaissance- en Verligingstydperk. Nietzsche en Sartre bou voort op hierdie dualisme in hulle Eksistensiële benaderings tot estetika.

Binne die Renaissance- en Verligingstydperk wys die bydrae van Bacon, Winckelmann, Kant en Hegel op die gebruik van subjektiewe en objektiewe posisies

in hulle denkwyses oor estetika en estetiese ervaring. Die rasionalistiese benadering wat in die Renaissance hoogty gevier het poog om die Klassieke ideale na te jaag, soos vervat in Bacon se konseptualisering van estetika. In die Renaissance-benadering kom terselfdertyd 'n paradoks tussen subjektiwiteit en objektiwiteit voor in terme van die rol van die kunstenaar, waar die kunstenaar 'n toenemend subjektiewe rol vervul. Renaissance-kunstenaars vervul 'n skeppende rol en boots nie slegs die objektiewe natuurwerklikheid na nie, maar leen in hulle kunswerke ook uiting aan hulle eie subjektiewe, kreatiewe verbeelding. Die denkers binne die Verligtingstydperk se konseptualisering van estetika bou voort op die Renaissance-benadering, en wys ook 'n samevoeging van beide die subjektiewe verbeelding en objektiewe waarneming. Die oorwegend Humanistiese en Idealistiese denke van Kant en Hegel maak staat op subjektiewe ervaring as 'n bepalende faktor in terme van hulle beredenering ten opsigte van estetika en estetiese ervaring. Beide Nietzsche en Sartre se benadering tot estetika bou voort op die konsep van die subjektiewe verbeelding as aanvullend tot objektiewe waarneming om sodoende die ervaring van skoonheid as moontlik betekenisgewend te ervaar.

## **2.5 Inleidende opmerkings tot die Eksistensialisme (± laat-negentiende en vroeg-twintigste eeue)**

Die Eksistensiële denkwyse oor estetika ontwikkel gedurende die laat negentiende en veral twintigste eeue en neem bepaalde Romantiese en Idealistiese konsepte, waaronder die belangrikheid van subjektiewe ervaring, van die Verligtingstydperk oor. Die Eksistensiële denkwyse oorheers na die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918), die Groot Depressie (1929-1933) en die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945), wanneer oor die algemeen 'n gees van ontnugtering in die Westerse samelewing heers. Die Eksistensiële filosofie in die breë is 'n denkwyse wat menslike bestaan en beperkinge ondersoek en poog om die mens te beskryf in sy fisieke lewensomstandighede (Kearney, 2001:196). Die Eksistensiële denkwyse word gekenmerk aan 'n bemoeienis met die afwesigheid van 'n rasonale begrip van die wêreld waarbinne die mens funksioneer. Sodoende word 'n lyn getrek na die absurditeit en betekenisloosheid van bestaan. Eksistensialisme reageer byvoorbeeld teen die opvatting dat die wêreld 'n koherente, geslote, samehangende en rasonale

sisteen is. Die klem op irrasionaliteit en absurditeit suggereer die subjektiewe en emosionele stemming van die Eksistensialisme (vgl. Haberman & Stevenson, 1998:170). Gevolglik vorm terme soos onder andere *angs*, *absurditeit*, *niksheid*, *leegheid*, *nihilisme* en *mislukking* die woordeskat van die Eksistensiële werklikheidsbeskouing.

### **2.5.1 Enkele algemene eienskappe van die Eksistensialisme**

Die algemene eienskappe van die Eksistensiële benadering sorteer in die volgende hoofpunte, naamlik (i) 'n Bemoeienis met die individualiteit van die mens en bewussyn in die wêreld, (ii) 'n Ondersoek na die betekenis van menslike bestaan, en (iii) die absolute vryheid van die mens om keuses uit te oefen aangaande sy of haar persoonlike verantwoordelikheid, doel op aarde, waardes en eties-morele optrede (Haberman & Stevenson, 1998:170).

Die breë Eksistensialisme stel dat die uniekheid van die individu binne haar of sy eie lewensverhaal 'n belangrike eienskap van die teorie oor die aard van die mens vorm. Die klem wat op die individu geplaas word is 'n uitvloeisel van die Verligtingsdenke van onder andere Kant wat subjektiewe ervaring beklemtoon as 'n wyse om tot 'n begrip van die werklikheid te kom. Volgens die Eksistensialisme is die mens se besluite gebaseer op *individuele* ervarings, oortuigings en etiese lewensfilosofieë (vgl. Macdonald, 2000:6). Alle kennis is menslike kennis wat uit die subjek self ontgin word (of kennis van die aardse as die waarheid of essensie) (Flynn 2006:71). Oaklander (1996:205) stel dat die menslike bewussyn altyd betrokke is in die mens se individuele of subjektiewe ervaring van die werklikheid. Hier kan 'n onderskeid getref word tussen die bewussyn en selfbewustheid (veral die konsep aangaande selfbewustheid - wat insluit dat die bewussyn buite sigself moet staan om 'n perspektief op sigself te bekom). Dit is 'n universele eienskap van die Eksistensiële filosofie (vgl. Stewart, 2010:218).

Die Eksistensiële ondersoek na die betekenis van menslike bestaan verwerp die gedagte om bestaan aan die hand van wetenskaplike waarhede te interpreteer. Eksistensialisme is 'n subjek-gesentreerde benadering wat terselfdertyd 'n radikale reaksie is teen die objektiewe Positivisme en empiriese denkrigtings wat deel

uitgemaak het van die denkrigtings van die Renaissance en Verligting. Aangesien objektiewe sekerheid van die hand gewys word, kan geen absolute waarhede deur die mens bekom word nie. Eksistensiële perspektiewe herlei alle menslike strewes en soeke na waarheid na betekenisloosheid, soms na verwys as die absurde. Die Eksistensiële uitgangspunte stem ooreen in beskouinge ten opsigte van die onvolmaaktheid van menslike bestaan, asook dat bestaan in die wêreld nie bevredigend kan wees nie. As voorbeelde van die Eksistensiële gedagte van die werklikheid as betekenisloos en absurd kan hier verwys word na die Franse skrywer Camus (1913-1960) se essay *The myth of Sisyphus* (1942) wat die mens se strewe as inherent absurd en betekenisloos uitbeeld. Ook die werke van Beckett (1906-1989), onder andere *Waiting for Godot* (1953) handel oor die Eksistensiële konsep van betekenisloosheid en die absurde.

Aangesien die lewe as sulks absurd is en nie betekenis dra nie, moet die mens self betekenis aan haar of sy lewe gee. Dit impliseer dat die mens die vrye wil besit om onafhanklik van ander invloede op te tree, en dat die mens se aard deur hierdie vrye wil en keuses tot stand kom. Sartre (1943:38; 174) beklemtoon die belangrikheid van die konsep van vryheid deur te sê, "The only foundation for our lives is the freedom to choose" en ook, "There is no meaning inherent in our existence, in this sense, human life is absurd or abandoned in this world, we have to decide for ourselves". Dit hou in dat betekenis (of waarheid of essensie) nie reeds bestaande konstruksie is in die werklikheid wat deur die mens se bestudering daarvan bekom kan word nie. Die mens het daarom die vryheid en persoonlike verantwoordelikheid om self betekenis aan haar of sy bestaan te verleen (vgl. Biro, 2000:18). Gevolglik, en op 'n paradoksale wyse kan menslike bestaan tóg 'n mate van betekenis dra deurdat die individu dit self ontgin.

Eksistensialisme beskou kunsskepping as een van die belangrikste wyses van bestaan en is daar vir die mens om haar of sy vryheid uit te leef. Daardeur word kuns 'n wyse vir die kunstenaar om die absurde en betekenislose essensie van die werklikheid te ondersoek. Beide Nietzsche ([1872]2006:8) en Sartre ([1940]2004:14) maak spesifiek aanspraak op skoonheid of die estetiese as wyse vir die mens om betekenis te bekom. Nietzsche beskou kuns as werklikheidsontvluggend. Die ervaring

van die estetiese bied volgens Nietzsche ([1872]2006:89) aan die mens 'n wyse om vryheid te bekom vanaf die Eksistensiële werklikheid. Daarteenoor beskou Sartre ([1940]2004:14) die skeppende aard van die verbeelding as wyse vir die mens om vryheid te ervaar. Ek bespreek vervolgens Nietzsche se konseptualisering van estetika en estetiese ervaring.

### **2.5.2 Nietzsche**

Nietzsche se denke oor estetika is beïnvloed deur Hegel ([1807]1978:38), in navolging van Kant ([1790]1987:102) (vgl. ook Kearney, 2001:181). Nietzsche bou ook voort op Schopenhauer (1788-1860) se benadering tot estetika (vgl. Young, 1999:24). Schopenhauer herlei die Kantiaanse onderskeid tussen die ervaring van objekte in die wêreld en die wêreld soos dit valslik<sup>4</sup> sintuiglik ervaar word deur die mens na onderskeidelik die wil en die mens se persepsie van die wil. Nietzsche ([1872]2006:24) bou hierop voort deur die wêreld te beskryf as bestaande, in hoofsaak, uit slegs die wil: 'n menslike drang wat blindelings na 'n onbekombare uiteindelijke betekenis strew. Anders gestel is die wil die mens se konstante betekenislose stewe op aarde (vgl. Berrios & Ridley, 2007:98). Dit beteken dat die grondslag van die aard van die werklikheid volgens Nietzsche ([1872]2006:18) die lyding is wat veroorsaak word deur 'n onherstelbare leemte van betekenis.

Nietzsche voer ook Schopenhauer se epistemologiese pessimisme verder, en meen dat dit die mens se valse persepsie van die werklikheid is wat angstigheid en emosionele lyding tot gevolg het (Nietzsche, [1872]2006:26). Hierdie lyding word ervaar aangesien die mens se soeke na die ware werklikheid futiel is en die essensie van die werklikheid nooit ten volle aan die mens ontbloom sal word nie. In teenstelling tot Schopenhauer se pessimistiese beskouing van die werklikheid as 'n nimmereindigende siklus van lyding, wil Nietzsche tóg 'n oplossing bied (vgl. Berrios & Ridley, 2007:97).

---

<sup>4</sup> Nietzsche se beskouing dat die werklikheid valslik ervaar word deur die mens steun op die Klassieke benadering wat die natuurwerklikheid as slegs 'n valse afbeelding of illusie van die ware werklikheid beskou (Berrios & Ridley, 2007:98).

Nietzsche se oplossing wat hierdie pessimisme en angstigheid sal genees neem die vorm aan van 'n ondersoek na menslike waardes. Volgens Nietzsche ([1872]2006:40) vind die mens haar of hom in 'n wêreld waar geen waardes meer bestaan nie en daarom het die mens geen doel op aarde nie. Nietzsche se benadering ondersoek hierdie probleem om vas te stel of 'n nuwe doel vir die mens ontdek kan word waardeur pessimisme teengewerk kan word en vreugde, geluk en betekenis weer ervaar kan word ten spyte van hierdie verlore waardes (Young, 1999:31).

Nietzsche ([1872]2006:40) argumenteer dat die Eksistensiële angs van die betekenisloosheid alledaagse bestaan wat die mens ervaar verlig kan word. Die mens kan weer vreugde en betekenis bekom deur die ervaring van die skone of estetiese (vgl. Young, 1999:32). Nietzsche verwys spesifiek na Klassieke Griekse drama of tragedie as voorbeeld van die estetiese. Die effek wat die Klassieke Griekse drama op die aanskouer het is om die Eksistensiële werklikheid te ontbloot en dit aan te bied op 'n hanteerbare wyse sodat die betekenisloosheid van die absurde Eksistensiële werklikheid nie die aanskouer heeltemal oorweldig nie. Dit behels dat die (betekenislose of absurde) werklikheid wat die Klassieke Griekse tragedie aanspreek en ontbloot terselfdertyd ook versluier word (vgl. Ridley, 2007:13).

“Goeie” kuns (spesifiek met betrekking tot die Griekse tragedie), kom volgens Nietzsche ([1872]2006:89) tot stand in 'n ruimte waarbinne beide subjektiewe en objektiewe aspekte van kunsskepping mekaar deurvleg en wedersyds versterk. Nietzsche se konseptualisering maak daarom staat, soos dié van Hegel ([1807]1978:30), op 'n samehangende filosofiese raamwerk wat rekenskap eis van die geïntegreerde wyse waarop subjektiwiteit en objektiwiteit 'n rol speel in sy benadering tot estetika.

Die subjektiewe en objektiewe aspekte van Nietzsche ([1872]2004:37) se konseptualisering staan bekend as die *Dionisiese* en die *Apolliniese*. Beide hierdie aspekte kan beter gekonseptualiseer word in drie kategorieë, naamlik: die metafisiese, die epistemologiese en estetiese. Wat die *Dionisiese* betref kan die

metafisiese aspekte daarvan beskryf word as die negatiewe en donker “... *ursprünglichen Einheit*” ... (Nietzsche, [1872]2004:37). Eldridge (2003:7) sluit hierby aan deur die *Dionisiese* te beskryf as die vernietiging van die mens as individu. Die epistemologiese aspekte van die *Dionisiese* kan vergelyk word met ’n toestand van bedwelming en die mens se oorlewering aan hedonisme en oordadigheid, waardeur die mens ’n vlugtelike blik op die mees “*schreckliche Wahrheit*” oftewel die afgryslike Eksistensiële waarheid kan kry (Nietzsche, [1872]2006:60). Bowie (1990:44) tref ’n vergelyking tussen die estetiese aspek van die *Dionisiese* en die Kantiaanse sublieme: daardie oorweldigende, vreeswekkende dog opheffende ervaring wat alle rasonale verklaring daarvan oortref. Die *Dionisiese* staan in die plek van die ware werklikheid of essensie en kan vergelyk word met ’n toestand van bedwelming. Die *Dionisiese* pool van Nietzsche se konseptualisering is subjektief van aard aangesien dit die werklikheid uit die oog laat ter wille van die individu se oorlewering aan die ervaring van die absurde. Aangesien die *Dionisiese* element konflik aanvaar, word dit ook die oorheersende eienskap van Griekse tragedie.

In kontras met die subjektiewe *Dionisiese* konstruk staan die objektiewe *Apolliniese* konstruk, wat die doel dien om die aanskouer in ’n mate te beskerm teen die volle impak wat die *Dionisiese* op haar of hom sal hê. Metafisies impliseer dit die valse uitbeelding van die werklikheid as “... *schein des Scheins* ...” (skyn van die skyn) (Nietzsche, [1872]2006:34). Die *Apolliniese* hang konsepte van vorm en orde aan. Dit kan beskou word as die “vastighede” of objektiewe aspekte (rede, orde en wetenskap) van die werklikheid. Epistemologies dui die *Apolliniese* op ’n droomagtige toestand waarbinne die mens as individu verkeer. Die *Apolliniese* word esteties beskou as absolute skoonheid, waardeur die werklikheid beleef word as betekenisvol vir die mens. Dit onderhou die illusie van betekenis en induseer in die aanskouer ’n droomagtige gevoel van veiligheid.

Skoonheid word gevorm deur die *Dionisiese*, wat die mens as lewensbevestigend ervaar, en versterk deur die *Apolliniese*. Sonder die *Dionisiese* sal die kunswerk/drama slegs die *illusie* van vreugde, geluk en betekenis aan die aanskouer bied, en sonder die *Apolliniese* sal die aanskouer psigologies vernietig word deur die belewenis van die ware werklikheid. Soos genoem is die estetiese of skoonheid ’n

wedersydse versterkende ontmoeting van beide die *Dionisiese* met die *Apolliniese*. Albei hierdie aspekte van die kuns is nodig aangesien die mens nie sal kan funksioneer sonder die illusie van betekenis nie. Beide die *Dionisiese* en die *Apolliniese* is ook nodig, om tot 'n beter verstaan te kom van die werklikheid deur middel van 'n ervaring van skoonheid of die estetiese. “ ... only as aesthetic phenomenon are existence and the world justified to eternity” (Nietzsche, [1872]2006:83). Die ervaring van die estetiese is vir Nietzsche daarom juís die wyse waarop die lewe bevestig kan word en as betekenisvol ervaar kan word.

Ek sluit aan by Young (1999:43), wat aanvoer dat die ervaring van skoonheid of die estetiese 'n platform bied waardeur die Eksistensiële werklikheid ontbloot word, aangesien die mens daardeur genees kan word van die angstigheids wat ervaar word wanneer hy of sy met die absurde betekenisloosheid gekonfronteer word. Bowie (1990:235) ondersteun ook hierdie beskouing deur te redeneer dat die ware werklikheid, aangebied as 'n estetiese verskynsel, vir die mens draagbaar sal wees.

Kortliks kan Nietzsche se konseptualisering van estetika opgesom word as 'n wyse vir die mens om die absurde werklikheid te konfronteer en daaroor te besin deur die ervaring van die estetiese, wat gevorm word in 'n ruimte wat geskep word deur die ontmoeting van die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese* konstrakte. Kuns bied dus vir die mens 'n wyse om die Eksistensiële waarheid te ervaar sonder om oorweldig te word deur die absurde betekenisloosheid daarvan. Kuns red uiteindelik daarom die mens. Daarom word Nietzsche se benadering (en ook dié van Sartre) as 'n filosofie van hoop beskou.

Sartre, soos Nietzsche, bied in sy filosofiese denkraamwerk 'n voortsetting van die gedagte dat kuns die mens uit sy Eksistensiële angs kan bevry. Sartre verwys in sy werke na die letterkunde wanneer hy konsepte van skoonheid aanspreek, maar hierdie voorbeelde waarvan hy gebruik maak is ook van toepassing op die visuele kunste. Ek fokus vervolgens op Sartre se Eksistensiële filosofie en spesifiek sy bydraes oor estetika.

### 2.5.3 Sartre

Sartre se filosofiese denkwysse rondom estetika steun grootliks op sy konseptualisering van die menslike verbeelding as 'n wyse om die mens van die betekenisloosheid van die Eksistensiële werklikheid te red. Sartre ([1940]2004:2) se benadering tot die verbeelding maak staat op beide die mens se vryheid van keuse en die konsep van bestaan in die wêreld, of *being* (vgl. Haberman & Stevenson, 1998:169; Honderich, 1995:259).

Sartre ([1940]2004:3) bou voort op die Eksistensiële konsep dat die mens die vryheid het om self betekenis aan haar of sy bestaan te verleen (vgl. Biro, 2000:18). Die mens het die vryheid om haar of sy eie koers te bepaal. Dit hou in dat die lewe inherent betekenisloos is voordat die mens haar of sy eie betekenis daaraan heg (Honderich, 1995:82). Op hierdie wyse bou hy voort op die Fenomenologiese<sup>5</sup> benaderings van Husserl<sup>6</sup> (1859-1938) en veral Heidegger<sup>7</sup> (vgl. Haberman & Stevenson, 1998:170) wat stel dat die menslike bewussyn organiseer, konstitueer en betekenis of essensie aan die werklikheid gee. Bestaan gaan dus essensie vooraf (vgl. ook Oaklander, 1996:205). Wat menslike bestaan of *being* betref onderskei Sartre verder tussen verskillende tipes *being*. Volgens Sartre ([1940]2004:2) dui

---

<sup>5</sup>Fenomenologie is 'n vroeg twintigste-eeuse filosofiese beweging gelei deur Edmund Husserl. Fenomenologie, soos deur Husserl beredeneer, plaas die fokus op die sistematiese analise en refleksie op die strukture van die menslike bewussyn en die elemente wat voorkom binne alle bewustelike handeling (Sokolowski, 2000:159). Fenomenologie plaas daarom die fokus op die direkte ervaring van verskynsels in die werklikheid, sonder om verwysing te maak na voorafbestaande kennis, logiese beredenering of wetenskaplike feite. Dit is 'n soeke na essensie of waarheid wat waargeneem word deur middel van direkte ervaring of intuïsie. 'n Sleutelkenmerk van alle Fenomenologiese ondersoeke is dat dit die bewussyn (of dit nou nadink, voel, onthou of selfs verbeelding behels) beskou as intensioneel gerig op die objek waarvan dit bewus is (Chaplin, 2007:160). Dit beteken dat die bewussyn altyd bewus is van *iets*, afgesien van die feit dat hierdie *iets* bestaan (bome, huise, persone) of nie (feetjies, spoke ens.) Intensionaliteit vorm uiteindelik die basis van die bewussyn.

<sup>6</sup> Husserl se teorie dat afwesigheid 'n kardinale element van bestaan en bewustheid vorm word spesifiek 'n fokus in Sartre se denke (Macdonald, 2000:297).

<sup>7</sup> *Being* volgens Heidegger (1962:67; vgl. Heidegger, 1962:193-247) het menigte betekenis; as filosofiese terminologie wat reeds in gebruik is, moet die term nie beïnvloed word deur reeds bestaande interpretasies nie. Heidegger gebruik die konsep *sous rature* om sy konsep van *being* te beskryf (Heidegger, 1962:67-75). *Sous rature*, of *under erasure*, is 'n strategiese filosofiese konstruk (vgl. Heidegger, 1962:67-75). Dit behels dat 'n woord ~~uitgewis~~ word, maar steeds neergeskryf en leesbaar bly. Dit word gedoen om aan te dui dat die betekenis van die woord oneindig uitgestel word en dat die woord nie heeltemal gepas is om die konsep wat dit verteenwoordig uit te beeld nie, maar die beperkinge van taal waarin dit geskryf word kan nie 'n beter oplossing bied nie (Sarup, 1993:33).

*being* eerstens op 'n (subjektiewe) menslike bewustheid as iets apart van 'n (objektiewe) nie-menslike objek. Tweedens verwys dit na 'n spesifieke modus van *being*, waar bewustheid tekenend is van die bewus wees van eie bestaan. Sartre ontwikkel sy konseptualisering oor estetika vanuit die voorafgenoemde posisies oor absolute vryheid van keuse en *being* wat, soos genoem, beide 'n rol speel in sy beskrywing van die verbeelding as moontlike wyse om betekenis te bekom (Sartre, [1940]2004:5).

Sartre se konsep van die verbeelding stel dat die menslike verbeelding 'n intensionele aktiwiteit is. Die verbeelding moet ook as apart van blote waarneming beskou word (Kearney, 1991:49). Die klem word daarom op die subjektiewe aard van die verbeelding geplaas aangesien dit blote objektiewe waarneming aanvul. Sartre plaas die fokus van sy filosofie rondom die verbeelding grootliks op die aard van die mens se verbelende bewussyn en hoe dit vergelyk met ander vorme van bewuswees en denke. Dit is belangrik om hier te verwys na Sartre se gebruik van die term "bewussyn" aangesien dit verskil van 'n meer algemene onderskeid wat gemaak word tussen 1) die bewussyn as 'n eienskap van sekere verstandelike toestande en prosesse, 2) daardie toestande en prosesse self (denke) en 3) die entiteit wat daardie toestande of prosesse vermoedelik uit bestaan of impliseer (verstand). Sartre se gebruik van die term stem grootliks ooreen met die tweede beskrywing hierbo, naamlik die bewussyn as denke (Sartre, [1940]2004:4).

Sartre ([1940]2004:6-7) argumenteer dat 'n beeld wat waargeneem word nie *in* die bewussyn berus nie en ook nie blote verbeelde inhoud is nie. Hy verwys na hierdie posisie wat hy inneem as *the illusion of immanence*. Hy hou voor dat 'n beeld waarvoor nagedink of verbeel word en 'n beeld wat ekstern waargeneem word egter nie twee fundamenteel verskillende tipes ervarings is nie. Hier kan daarom 'n mate van spanning waargeneem word wat ontstaan tussen subjektiewe verbeelding en objektiewe waarneming. Sartre ([1940]2004:6-7) illustreer hierdie benadering aan die hand van die volgende beskrywing:

When I perceive a chair, it would be absurd to say that the chair is *in* my perception. My perception is ... a certain consciousness, and the chair is

the object *of* that consciousness. Now I close my eyes and I produce the image of the chair that I just perceived. The chair, now being given as imaged, can no more enter *into* consciousness than previously. An image of a chair is not and cannot be a chair. ...it is simply that consciousness is *related* to this same chair in two different ways. In both cases, it aims at the chair in its concrete individuality, its corporeality. Only, in one of these cases, the chair is “encountered” by consciousness, in the other, it is not ([1940]2004:6-7).

Hieruit afgelei is die beeld uiteindelik slegs iets wat in verhouding tot die menslike bewussyn staan. Die bewussyn onderskei daarom tussen objektiewe waarneming en subjektiewe verbeelding as unieke oriëntasies tot die inhoud wat in die bewussyn rus. In beide gevalle is die bewussyn bewus van iets buite die bewussyn self, selfs al word die objek verbeel. Chaplin (2007:162) brei verder hierop uit deur te noem dat 'n beeld slegs betekenis dra wanneer die aanskouer daarvan dit binne haar of sy eie konteks waarneem. Die aanskouer se eie subjektiewe verwagtinge en vorige ervarings speel 'n rol wanneer die beeld oor nagedink word. Dit beteken dat 'n beeld in die bewussyn daarom nooit 'n perfekte, objektiewe afbeelding van die werklike objek is nie. Die intensionaliteit van die aanskouer speel daarom 'n belangrike rol in hoe die beelde ervaar word deur die aanskouer. Anders gestel, word alle beelde, fisies of verbeel, deur subjektiewe intensionaliteit omlin (vgl. Kearney 2001:225).

Sartre ([1940]2004:21) onderskei verder tussen twee toestande van bewus wees binne die menslike verbeelding. Die eerste sluit in vrees, onthou en begeer van 'n reeds bestaande beeld. Die tweede tipe verbeelding waarna Sartre verwys is die aktiewe vorming van nuwe beelde. Om nuwe beelde te vorm behels dat die verbeelding 'n objek wat nie teenwoordig is nie as 'n niksheid aanbied, of skep beelde uit 'n niksheid. Die bewussyn skep in hierdie geval daarom 'n beeld uit 'n afwesigheid. Vir 'n niksheid om te bestaan impliseer dit 'n vernietiging van die objektiewe werklikheid (vgl. Kearney, 2001:227). Hierdie negering van die werklikheid binne die bewussyn kan manifesteer op drie wyses: (i) die bewustheid van 'n objek wat nie werklik bestaan nie, of 'n ruimtelike onwerklikheid, (ii) die bewus wees van 'n objek wat bestaan, maar tans afwesig is, of temporele onwerklikheid en (iii) die

bewus wees van die moontlike bestaan van 'n objek of situasie, of binne-wêreldse werklikheid (Chaplin, 2007:163; Kearney, 2001:228).

Negering van die werklikheid is volgens Sartre (1943:41) 'n voorwaarde vir kreatiwiteit en vryheid omdat die verbeelding op niksheid staatmaak om nuwe beelde te manifesteer. Die bestaan van 'n leemte of niksheid bied die vryheid om daardie niksheid met die verbeelding te vul. Sartre se konseptualisering van *néantisation* van die Eksistensiële werklikheid kan vergelyk word met Nietzsche se beskouing van die estetiese aangesien sy filosofie van die kunste staat maak op die bestaan van 'n ruimte of 'n leegheid (of dan *néantisation*) waarbinne representasie tot stand kom (vgl. Berrios & Ridley, 2007:98). Wanneer *néantisation* plaasvind om die objektiewe werklikheid te vermy word hierdie ruimte gevul met die subjektiewe (verbeelding). Die mens kan vir haar- of homself 'n wêreld van onwerklikhede skep en verbeel. Op hierdie wyse leen die verbeelding juis die vryheid aan die mens om enige beelde te skep (verbeel) en daarom enige betekenis daaraan te heg. Die verbeelding is uiteindelik 'n voorwaarde vir vryheid. Sartre se beskouing van die verbeelding as voorwaarde vir vryheid skep vir die mens 'n wêreld van moontlikhede, en is terselfdertyd ook 'n bron van Eksistensiële angs (vgl. Howells, 2009:229).

Sartre se Eksistensiële konseptualisering van vryheid is juis van toepassing op die kunstenaar, aangesien die kunstenaar verdoem is tot vryheid, tot die konstante strewe na die skep van nuwe beelde. Hieruit afgelei is negering van die werklikheid 'n voorwaarde vir kreatiwiteit. Dit behels dat die kunstenaar slegs werklik kreatief kan wees wanneer sy of hy die objektiewe werklikheid totaal uit die oog laat en staatmaak op die subjektiewe verbeelding. Kunswerke kom daarom tot stand binne 'n ontmoeting van subjektiwiteit en objektiwiteit.

Begeerte speel verder ook 'n belangrike rol in die verbeeldingslewe van die mens. Die beeld wat gevorm word is volgens Sartre ([1940]2004:141) 'n intensionele skepping van 'n reeds bestaande, subjektiewe begeerte. Die moontlikhede wat ontstaan binne die verbeelding of die onwerklike, verskaf aan die mens die vryheid om sy eie subjektiewe werklikheid te skep. "... it is the hint of an absent world which pulls our present one into shape" (Kearney, 1991:68). Chaplin (2007:164) gaan

hiermee akkoord en stel dit as volg: “For Sartre, the imaginative power to negate the present is a prerequisite for free-consciousness”.

Uit die bogenoemde bespreking word dit duidelik dat beide Eksistensiële benaderings van Sartre (1943; [1940]2004) en Nietzsche ([1872]2006) estetiese ervaring beskou as die enigste wyse om tot ’n diepere verstaan van die absurde Eksistensiële werklikheid te kom. Die ervaring van skoonheid of die estetiese bied ’n oplossing vir die mens se ervaring van angstigheids en betekenisloosheid. In die geval van Nietzsche kan kuns ’n nuwe stel waardesisteme daarstel vir die mens en daardeur weer betekenis aan haar of sy lewe te verleen. Nietzsche se konseptualisering van estetika kan opsommend beskryf word as ’n wyse vir die mens om die Eksistensiële werklikheid te konfronteer deur middel van die ervaring van skoonheid. Die ervaring van die estetiese, wat volgens Nietzsche ([1872]2006:83) ontstaan in ’n ruimte wat vorm as gevolg van die ontmoeting van die subjektiewe *Dionisiese* konstruk en die objektiewe *Apolliniese* konstruk, bied vir die mens ’n wyse om die Eksistensiële werklikheid te ervaar en daaroor te besin sonder om oorweldig te word deur die absurde betekenisloosheid daarvan. Kuns “red” uiteindelik daarom die mens. Hierteenoor meen Sartre dat kuns die bron van alle menslike vryheid vorm en dat die subjektiewe verbeelding en kreatiwiteit die enigste uitweg bied. Die verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde kom tot stand binne “niksheid” wat gevorm word deur die objektiewe uit die oog te laat en met die subjektiewe verbeelding te vervang. *Néantisation* is daarom die voorwaarde vir alle betekenis (Sartre, [1940]2004:59). Sartre se konseptualisering wys daarom, soos dié van Nietzsche na ’n ruimte van “niksheid” wat vorm wanneer die aanskouer met die estetiese of kuns gekonfronteer word. Dit is binne hierdie ruimte waar moontlike betekenis aan die aanskouer blootgelê sal word.

## **2.6 Slotbeskouinge**

In hierdie hoofstuk is die teoretiese basis vir hierdie navorsing uiteengesit. ’n Bondige ideë-historiese ondersoek is gerig na gekose denkwyses vanuit die Klassieke, Renaissance- en Verligtingstydperk. Die doel hiervan is om aan te toon

op watter wyse die gekose denkraamwerke gebruik maak van beide subjektiewe en objektiewe posisies in hulle beredenering van estetika. Die invloed wat hierdie benaderings gehad het op die ontwikkeling van die Eksistensiële denkwyses rondom estetika is ook belang.

Die dualistiese onderskeid tussen subjektiwiteit (die verbeelding van die kunstenaar) en objektiwiteit (die werklikheid) vanuit die Klassieke filosofie van Plato en Aristoteles vorm die konseptuele raamwerk waarop Bacon en Winckelmann in die Renaissance voortbou. As voortsetting van die Renaissance-benadering ontwikkel die estetiese benadering van Kant en Hegel in die Verligtingstydperk vanuit beide objektiewe en subjektiewe posisies. Vir Kant skep die ontmoeting tussen subjektiwiteit en objektiwiteit, soos dit vergestalt word in die kunste, 'n ruimte waar 'n mate van betekenis bekom kan word. Hegel maak, soos Kant, aanspraak op hierdie integrasie tussen die subjektiewe en objektiewe in sy benadering wanneer hy die kunswerk beskou as 'n ontmoeting tussen die objektiewe materiële eienskappe van die werke, ingelig deur subjektiewe menslike verbeelding. Vir beide Kant en Hegel word die subjektiewe en immateriële die belangrikste eienskappe van die kunswerk. Hierdie verwysing na die belangrikheid van die subjektiewe is 'n verdere vooruitskuiwing na die Eksistensialisme se konsepte van die leemte van betekenis wat deur die subjek self gevul moet word.

Nietzsche se konseptualisering van estetika kan kortliks beskryf word as 'n wyse vir die mens om die Eksistensiële werklikheid te konfronteer deur middel van die ervaring van skoonheid. Die ervaring van die estetiese, wat tot stand kom binne 'n ontmoeting tussen die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese*, bied vir die mens 'n wyse om oor die absurde te besin sonder om oorweldig te word deur die Eksistensiële betekenisloosheid van die werklikheid. Sartre argumenteer dat die subjektiewe verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde, tot stand kom binne 'n ruimte wat gevorm word deur die objektiewe uit die oog te laat, bekend as *néantisation*. *Néantisation* word sodoende die voorwaarde vir alle betekenis. Beide Nietzsche en Sartre verwys na 'n ruimte wat vorm wanneer die aanskouer met die estetiese gekonfronteer word waardeur betekenis moontlik aan die aanskouer blootgelê sal word wanneer oor die absurde besin word.

Beide die posisies wat Nietzsche en Sartre inneem ten opsigte van die integrale rol wat *néantisation* speel in die soeke na 'n moontlike betekenis transponeer ek in hierdie studie na die hoog-Modernisme se gebruik van figuratiewe en non-figuratiewe abstraksie. Die gekose hoog-Modernistiese kunswerke wat ek ondersoek vergestalt juis binne hierdie ruimte van *néantisation* deur 'n materiële objek te vervleg met 'n subjektiewe boodskap. Deur “niks” in 'n kunswerk uit te beeld nie word die werk daarom juis met betekenis gelaai vir die aanskouer. Beide Nietzsche en Sartre se konseptualisering van 'n ruimte (van niksheid) wat vorm wanneer die aanskouer met kuns gekonfronteer word waarbinne moontlike betekenis aan die aanskouer blootgelê word bied uiteindelik die teoretiese raamwerk aan die hand waarvan die metode vir analise vorm en waardeur die gekose hoog-Modernistiese kunswerke ontleed en geïnterpreteer word in Hoofstuk Vier.

Die volgende hoofstuk dien as kontekstualisering om aan te dui op watter wyse die kunsbesef van die hoog-Modernisme ook gebruik maak van beide subjektiewe en objektiewe posisies. Die kunsbesef van die drie gekose kunstenaars word ook onder die loep geneem.

## Hoofstuk Drie

### Subjektiviteit versus objektiviteit in die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway binne die Modernistiese paradigma

#### 3.1 Inleiding

In Hoofstuk Twee is die teoretiese raamwerk vir hierdie navorsing geskets. 'n Bondige ideë-historiese ondersoek is gerig na denkwyses vanuit die Klassieke, Renaissance- en Verligtingstydperk. Die doel hiervan was om aan te toon op watter wyse en in hoe 'n mate subjektiewe en objektiewe posisies met betrekking tot denkwyses oor skoonheid of die afwesigheid van skoonheid (estetika) deur die eeue 'n invloed op latere beskouings van estetika, soos in die Eksistensialisme, gehad het. Die invloed wat die gekose denkwyses se gebruik van subjektiewe en objektiewe benaderings gehad het op die Eksistensiële konseptualisering van beide Nietzsche en Sartre is in meer diepte ondersoek. Die Eksistensiële denkwyses van Nietzsche en Sartre is aangewend om 'n metodologiese raamwerk te formuleer waarop die skynbaar onversoembare paradoks van subjektiviteit teenoor objektiviteit in die gekose kunswerke in Hoofstuk Vier geïnterpreteer word.

Hierdie hoofstuk dien as kontekstualisering met betrekking tot subjektiviteit en objektiviteit in die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway. Die doel van hierdie ondersoek is om aan te dui op watter wyse beide subjektiewe en objektiewe posisies uitgewys kan word in die hoog-Modernistiese kunsbesef waarbinne die kunstenaars werk. Om die gekose drie kunswerke te ondersoek word die algemene *Zeitgeist* van die Modernisme eerstens aan die orde gestel. Dit behels ook 'n ondersoek na die wyse wat die *Zeitgeist* van die Modernisme die Modernistiese en inherent die hoog-Modernistiese kunsbesef beïnvloed het. Ter verheldering van die argumente word deurlopend verwys na kunstenaars en kunsbewegings as voorbeelde van die kunsbesef van die Modernisme en hoog-Modernisme. Daarna word die drie gekose kunstenaars se kunsbesef bespreek. Die hoofstuk sluit af met 'n samevatting van hoofargumente en gevolgtrekkings uit my hoofargumente as slotbeskouinge.

Vervolgens word oorgegaan tot 'n bespreking van die *Zeitgeist* en die kunsbesef van die Modernisme.

### **3.2 Die *Zeitgeist* en kunsbesef van die Modernisme (± tweede helfte van die negentiende eeu tot ± eerste helfte van die twintigste eeu)**

Die term *Modernisme* verwys in hierdie navorsing breedweg na die tydperk vanaf die tweede helfte van die negentiende- tot ongeveer die eerste helfte van die twintigste eeu. Die hoog-Modernisme verwys na ongeveer die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog. Die Modernisme as paradigma word geassosieer met die vinnige vooruitgang en verandering van die industriële era (Fleming, 2004:630). Die wortels van die Modernisme kan so ver teruggevoer word soos die sewentiende eeuse Rasionalisme en Humanisme wat grootliks beïnvloed is deur Descartes (1596-1650) se verklaring *cogito ergo sum*, of “ek dink, daarom is ek” (vgl. in hierdie verband my bespreking van die Humanisme en Rasionalisme van die Renaissance- en Verligingstydperk in Hoofstuk Twee).

Die *Zeitgeist* van die Modernistiese paradigma word gekenmerk aan twee skynbaar paradoksale benaderings tot die werklikheid, naamlik 'n subjektiewe en objektiewe benadering. Beide die subjektiewe en objektiewe benaderings van die Modernistiese *Zeitgeist*, in wisselwerking met mekaar, beïnvloed die kunsbesef van die Modernisme en hoog-Modernisme. Soos die Modernistiese *Zeitgeist*, kan 'n meer subjektiewe en 'n meer objektiewe tendens ook in die kunsbesef van die hoog-Modernisme uitgewys word. Die subjektiewe pool van die hoog-Modernistiese kunsbesef kom tot uitdrukking in die informalistiese tendens terwyl die objektiewe pool in die formalisme uitgewys kan word.

'n Sleutelkenmerk van die *Zeitgeist* van die Modernisme is die beskouing dat die werklikheid konstant verander en vernuwe. Volgens Gaiger (2003:5) is die werklikheidsbeskouing van die Modernisme streng gewortel in die “hede”, met 'n geloof in vooruitgang en die aanname dat verandering onvermydelik en selfs gewens is. Hierdie vooruitgang neem die vorm aan van toenemende industrialisering, sekularisering en verstedeliking, wat deur onder andere die twee industriële rewolusies (ongeveer 1760-1840 en 1840-1870) voortgebring is. Die industriële

rewolusies het in Engeland ontstaan waarna dit na België, Frankryk, Duitsland en Swede (en ook Amerika) versprei het (Hudson, 1992:11). Gaiger (2003:16) noem verder dat die konstante verandering en vooruitgang van die Moderne tydperk 'n al vinniger pas aangeneem het.

Die Modernistiese *Zeitgeist* beklemtoon die mens se vermoë om die vooruitgang en verandering van haar of sy wêreld te kan beheer en haar of sy werklikheid te verbeter deur middel van wetenskapsbeoefening en tegnologie. Dié meer objektiewe benadering wat Rasionalisme beklemtoon is 'n oorwegend optimistiese beskouing teenoor die werklikheid wat die klem volgens Fineberg (2011:16) in die geloof in die menslike vermoë plaas. Dit is hierdie rasionalistiese, objektiewe en oorwegend optimistiese benadering waaruit die formalistiese tendens in die hoog-Modernistiese kunsbesef ontwikkel.

Die absolute vertrouwe in Rasionalisme en die wetenskap as 'n poging om orde te skep en alle fasette van die werklikheid te beheer word deur die Modernistiese werklikheidsbeskouing beklemtoon as 'n wyse om struktuur aan (onder andere) sosiale verhoudinge te verleen. Wat die vooropstelling van 'n vaste struktuur betref waarvolgens sosiale verhoudinge organiseer word kan verwys word na die Strukturalistiese<sup>8</sup> aanvaarding van binêre opposisies. Die Strukturalisme aanvaar dat 'n verhouding bestaan tussen konsepte wat die eerste term as dominant teenoor die tweede term beskou, byvoorbeeld manlik/vroulik, goed/sleg, orde/wanorde en kuns/nie-kuns. Die Strukturalistiese benadering kom tot uitdrukking in die Modernistiese kunsbesef in die wyse wat dit die kunstenaar in die dominante posisie plaas teenoor die aanskouer. Die kunswerk word ook beskou as die produk van die kreatiwiteit en unieke vaardigheid van die kunstenaar (vgl. Hopkins, 2000:82). Die verering van die kunstenaar as Meester en Genie kan teruggevoer word na die skrywes van Vasari en Van Mander in die Renaissance- en Verligingstydperk (Fleming, 2004:182; 210; kyk Hoofstuk Twee). 'n Gevolg van die kunstenaar wat in

---

<sup>8</sup> Die Strukturalistiese denkers argumenteer dat betekenis bekom kan word uit 'n vaste, leesbare en verstaanbare universele struktuur wat die werklikheid onderlê (Fineberg, 2011:292).

'n dominante posisie geplaas word, is die klem wat die Modernistiese kunsbesef plaas op elitisme en eksklusiwiteit in die kunste.

Die rasionalistiese en objektiewe benadering van die Modernisme hang ook nou saam met die konsep van metanarratiewe. Metanarratiewe kan beskryf word as enige universele, totaliserende, wyd aanvaarde narratief of perspektief van die wêreld. Childers en Hentzi (1995:186) beskryf metanarratiewe as "...a comprehensive narrative *about* narratives of historical meaning, experience and knowledge, which offers society legitimation through a master idea". As voorbeelde van metanarratiewe vanuit 'n sosiologiese perspektief kan verwys word na onder andere Funkisionalisme, Marxisme en Feminisme. Polities-ekonomiese metanarratiewe sluit in onder andere Kapitalisme, Kommunisme en Fascisme. Die Modernistiese werklikheidsbeskouing beklemtoon egter op 'n paradoksale wyse die belangrikheid van subjektiewe normgewing met betrekking tot metanarratiewe. Dit beteken dat persoonlike waardes en besluitneming nie voorgeskryf word aan die mens deur enige wyd aanvaarde metanarratiewe nie. Die klem op subjektiewe normgewing kan uitgewys word in die Modernistiese kunsbesef wat die konsep van die kunstenaar as Meester aanhang. Dit hou in dat die kunstenaar dikwels onafhanklik en krities omgaan met invloede van heersende metanarratiewe/denkwyse. Die Modernistiese werklikheidsbeskouing en kunsbesef is daarom terselfdertyd paradoksaal objektief én subjekgesentreerd aangesien dit die rasionalistiese objektiewe benadering aanhang, maar steeds die klem op eie normgewing plaas (vgl. Fleming, 2004:423). In die kunsbesef van die Modernisme kan 'n wegbreek vanaf metanarratiewe daarom uitgewys word, wat in lyn is met die Modernistiese strewe na konstante verandering.

Wat die subjektiewe reaksie van die Modernistiese *Zeitgeist* tot die vernuwende Westerse samelewingsomstandighede betref kan 'n verband getrek word tussen die Modernisme se subjekgesentreerde strewe na eie normgewing en die uitgangspunte van die agtiende eeuse Romantiek. Dit is juis die Romantiek se klem op subjektiwiteit en die konsep van die unieke, geïnspireerde individu, waarvan die wortels in die Verligtingstydperk lê, waarop die Modernistiese kunsbesef voortbou (Hopkins, 2000:1; vgl. Fineberg, 2011:17). Die Modernisme bou voort op die

Romantiek se subjektief-georiënteerde werklikheidsbesef en beskouing van die individu as 'n outonome en 'n unieke wese. Die klem op die mens se subjektiewe ervaring van die werklikheid is ook 'n reaksie op die moderne samelewingsomstandighede van industrialisasie en die vinnig-veranderende werklikheid. Subjektiewe ervaring van die werklikheid word beklemtoon as gevolg van 'n diepgaande sosiale vervreemding wat die gevolg is van die vinnig-veranderende werklikheid en afwys van bestaande ideale en geloof. Die mens se vervreemding in 'n industriële samelewing word nog verder beklemtoon deur toenemende meganisasie van onder andere produksiewyses. Meganisasie van produksiewyses hou in dat die mens nie meer so direk betrokke is by die skep van produkte of die lewering van dienste nie. Die individu sien nie die proses deur van begin tot einde nie en die werk wat sy of hy verrig vorm slegs 'n klein deel van die groter geheel. Die waarde wat die mens toevoeg aan die produk of diens wat sy of hy produseer word daarom weggeneem. Die mens word deur die masjien vervang. Die sosioloog Max Weber (1864-1920) (*in* Antliff & Leighton, 2001:25) sluit hierby aan deur die tydsgees te beskryf as:

... a modern economic order ... bound to the technical conditions of machine production, which had come to determine the lives of all the individuals who are born into this mechanism. Modernity had become an iron cage.

Die gevolg van die sosiale vervreemding wat ervaar word in die Modernisme is uiteindelik 'n oorwegend pessimistiese reaksie op die werklikheid. Die informalistiese tendens van die hoog-Modernistiese kunsbesef ontwikkel uit hierdie meer subjektiewe benadering wat die klem op die mens se ervaring van die werklikheid plaas. Die informalisme kan beskou word as die resultaat van die kunstenaars se subjektiewe en pessimistiese ervaring van vervreemding in die Modernistiese *Zeitgeist*.

'n Verband kan getrek word tussen die soms pessimistiese wêreldbeeld van die Eksistensialisme wat die klem op die *subjektiewe ervaring* van die werklikheid plaas en die subjektiewe benadering van die Modernistiese *Zeitgeist*. Die Eksistensialisme beklemtoon die belangrikheid van die mens se subjektiewe ervaring as 'n wyse om tot 'n begrip van die werklikheid te kom (vgl. Flynn 2006:70). Soos ondersoek in die

vorige hoofstuk word die Eksistensiële gees van pessimisme en vervreemding benadruk in die Modernistiese tydperk en inherent in die hoog-Modernisme. Eksistensialisme as werklikheidsbeskouing het Europa egter meer direk geraak as ander wêrelddele as gevolg van die geografiese impak van sowel die Eerste as die Tweede Wêreldoorloë (vgl. Gaiger, 2003:25). Die ervaring van vervreemding in die vinnig-veranderende werklikheid kom tot uitdrukking in die kunsbesef van die Modernisme as 'n soeke na nuwe wyses van uitbeelding. Die kunsbesef van die Modernisme (en hoog-Modernisme) poog om vernuwing te gebruik as 'n wyse om die unieke ervaring van die Modernistiese werklikheid uit te beeld en te verstaan.

Beide die subjektiewe en objektiewe benaderings van die Modernistiese *Zeitgeist* streef na konstante vernuwing en verandering. Hierdie vernuwende aard word volgens Atkins (1997:119) vasgevang in die konsep van die *avant-garde*. *Avant-garde* is 'n militêre begrip van Franse oorsprong wat na die soldate op die voorhoede verwys. Die term is in die laat negentiende eeu vir die eerste keer gebruik om vernuwende neigings in die kunste in die tydperk na die Eerste Wêreldoorlog te beskryf, wat in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog voortgesit is in die hoog-Modernisme. Soos Sassower en Cicotello (2000:4) tereg uitwys verwerp die *avant-garde* ingesteldheid alle voorafgaande werklikheidsbeskouings en poog om bestaande werklikheidsbeskouings te herskep om voortdurend vernuwing te weerspieël. Die *avant-garde* ingesteldheid is radikaal toekomsgerig en eksperimenteel van aard. Die Modernistiese kunsbesef is 'n kritiese benadering wat innovasie bo alle ander kriteria (soos natuurgetroue of Idealistiese uitbeelding) verhef. Dié ingesteldheid kan opgesom word as 'n verwerping van tradisie en 'n omhelsing van alles wat nuut is (Sassower & Cicotello 2000:4). Dit is voorts 'n kritiese reaksie op sekere aspekte van die agtiende eeuse Neoklassisisme<sup>9</sup>, soos tradisionele landskapskildering en figuurstudies, deur eksperimenteel en toekomsgerig te werk. Met "tradisionele" word bedoel die konvensionele onderskeid tussen die kunsvorme soos skilderkuns, beeldhoukuns, tekenkuns en argitektuur wat

---

<sup>9</sup> Die begrip Neoklassisisme is in die 1880's geskep om te verwys na 'n herlewing van die Klassieke uitbeeldingswyses in die kunste. Die Neoklassisisme strewde daarom na die Idealistiese en Rasionalistiese uitbeeldingswyses in die kunste van die Klassieke Grieke en Romeine (Fleming, 2004:375).

as aparte kunsvorme beoefen word. In die geval van die skilderkuns verwys dit ook na die algemene onderskeid tussen genres soos onder andere landskapskildering, figuurstudies en portretstudies. “Tradisionele” verwys ook na die kunsbeskouings wat bevorder was deur staatsbeheerde kunsakademies, waaronder die Neoklasisisme en Romantiek wat die wat die Modernisme voorafgegaan het en waarop die hoog-Modernisme voortgebou het (vgl. Fleming, 2004:366).

Fleming (2004:691) beskryf die Modernistiese, *avant-garde* kunsbesef soos volg: “...to designate innovators whose experimental art challenges the values of the cultural establishment or even those of the immediately preceding *avant-garde* style...”. Bürger (2010:5) brei hierop uit deur te noem dat *avant-garde* terselfdertyd ook wys op ’n gees van vernuwing in die kunste; elke kunswerk word beskou as ’n antwoord en ’n reaksie op voorafgaande werke (vgl. Dedić, 2008:394). Sporre (1990:432) vat die kern hiervan raak deur te stel:

“‘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.”

Die vooropstelling van konstante vernuwing het die gevolg dat ’n snelopeenvolging en selfs parallelloping van bewegings en stylrigtings in die Modernisme uitgewys kan word. Snyman (1994:98) beskryf hierdie as ’n tydperk van “ismes” wat poog om die tradisionele beskrywing van kuns omver te werp (vgl. Van den Braembussche, 2009:155). Hier kan verwys word na onder andere die Fauvisme (1904-1907), die Kubisme (1909-1914) en die Onafhanklike Ekspressionisme (±1909), Orfisme (1912-1914) en Rayonisme (1913-1914). Die snelopeenvolging van stylrigtings is voortgesit in die tydperk na die Eerste Wêreldoorlog in die vorm van onder andere die Suprematisme (1913-1919), Konstruktivisme (1914-1930), Surrealisme (1924-1939), en FunkSIONALISME (±1925). Hierdie tendens kan ook in die hoog-Modernistiese tydperk ná die Tweede Wêreldoorlog uitgewys word in die Tachisme (1945-1950), Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme (1945-1956) en Minimalisme (1960’s), om enkele voorbeelde te noem.

Die *avant-garde* kunsbesef en eksperimentele aard van die Modernisme het die gevolg dat kunswerke nie ’n *mimesis* van die werklikheid is nie, maar eerder ’n wyse

word om die visuele werklikheid te herskep. Dit is in lyn met die Klassieke denkwysse oor estetika wat kunswerke eerder as 'n afbeelding van die (valse) visuele wêreld beskou as 'n objektiewe weerspieëling van die ware werklikheid. Die klem val egter steeds in die Klassieke beskouing op *mimesis* van die visuele wêreld. Die vernuwende estetiese uitgangspunte en eksperimentele aard van die *avant-garde* soeke na 'n wegbeweging van tradisionele uitbeelding kom tot uitdrukking in die kunste op verskillende wyses, waaronder die vermenging van kunsvorme en die gebruik van nuwe moderne materiale wat nie voorheen beskikbaar was nie. In die Modernisme kan verwys word na die bydraes van die Kubiste wat gebruik gemaak het van collage tegnieke en ook gevonde voorwerpe as deel van hulle kunswerke aangebied het (vgl. Arnason & Mansfield, 2012:482). Die konsep van die gebruik van gevonde voorwerpe is voortgesit deur die Europese Dadaïste in hulle gebruik van *readymades* (Gaiger, 2003:10). Hierdie eksperimentele tendens kan uitgewys word in die Popkuns van die 1960's en 1970's soos verteenwoordig deur Rauschenberg (1925-2008) en sy toevoeging van gevonde materiale/voorwerpe tot sy kunswerke en ook in die collage tegnieke van Hamilton (1922-2011).

'n Verdere wyse waarop die *avant-garde* benadering vernuwing in die kunste bring, en wat beklemtoon word in hierdie hoofstuk, is die hoog-Modernisme se neiging tot toenemende abstraksie (vgl. Van den Braembussche, 2009:155). Die kunsbewegings wat die Modernisme voorafgegaan het en waarop die Modernisme ook voortgebou het, soos byvoorbeeld die Neoklassisisme, het 'n meer geïdealiseerde en Klassieke benadering getoon wat klem op die wyse van uitbeelding geplaas het. In die Modernistiese benadering vind 'n klemverskuiwing plaas na die subjektiewe inhoud van die kunswerke eerder as die wyse van uitbeelding. Wollen (2004:24) beskryf dit as 'n fokus op die konseptuele aspekte eerder as die tegniese aspekte van die kunswerke. Dié klemverskuiwing kan beskou word as 'n poging om die unieke ervaring van die sosio-maatskaplike omstandighede van die moderne tydperk uit te beeld (vgl. Meecham & Sheldon, 2005:185). Adams (2007:65) brei hierop uit deur te stel dat die subjektiewe 'n belangrike deel uitmaak van die *avant-garde* ingesteldheid. Abstrakte kunswerke kan daarom beskou word as subjektiewe stellings oor die *Zeitgeist* en die moontlikhede wat die vinnige vooruitgang van wetenskap en tegnologie skep. Abstraksie kan

geïnterpreteer word as subjektief-simbolies van die vinnig-veranderende en ontnugterende werklikheid waarin die kunstenaars hulle bevind het. Deur abstraksie as uitgangspunt te stel het kunstenaars kunswerke geskep wat outonoom en onafhanklik bestaan as 'n nuwe objek en suiwer vrug van die subjektiewe verbeelding. Die belangrikheid van die rol wat die subjektiewe verbeelding speel in die Modernisme is 'n voortbouing op die filosofie van estetika van die Verligtingstydperk, veral ten opsigte van die skeppende aard van die verbeelding soos wat Kant daarvoor argumenteer (Kant, [1790]1987:42). Die werklikheid word deur die kunstenaars se verbeelding eerder verteenwoordig/voorgestel en gerekonstrueer deur gebruik te maak van abstrakte uitbeelding (vgl. Van den Braembussche, 2009:103). In hierdie verband kan na die geometriese en abstrakte vormgewing van die Orfisme as voorbeeld verwys word. Orfisme plaas die klem op kleur as simboliese uitbeelding eerder as 'n mimetiese uitbeelding van die werklikheid. Die kunswerke van Delaunay (1885-1941) kan as voorbeeld van die uitgangspunte van die Orfisme dien. Delaunay (*in* Cottingham, 2004:77) beskryf die Orfisme as 'n wegbreek van 'n narratiewe en beskrywende skilderstyl wat objekte uit die natuurwerklikheid omvorm tot iets nuuts deur middel van verbeeldingryke omgang met die werklikheid. Die abstrakte vormgewing van die Orfisme is deur Delaunay (Delaunay *in* Cottingham, 2004:77) ook beskou as 'n vertakking van die Kubisme. Die gefragmenteerde uitbeeldings van onder andere Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963) en Gris (1887-1927) dien as 'n voorbeeld van die Kubistiese uitgangspunte van abstraksie wat die *avant-garde* ten doel gestel het. Hierdie kunstenaars se kunswerke is 'n anti-naturalistiese uitbeelding van die visuele wêreld eerder as natuurgetroue afbeelding daarvan. Die Kubiste interpreteer die werklikheid deur geometriese vormgewing en fragmentering van kontoere tot hoekige vlakke. Hulle poog ook om gelyke uitbeeldings van dieselfde voorwerp vanuit verskillende hoeke tot vergestaltung te bring. Die benadering van die Kubisme stel 'n toenemende reduksionisme en voortdurende vereenvoudiging van die prentvlak voorop. Hierdie kunstenaars se nie-mimetiese benadering tot uitbeelding plaas die klem op strak lineêre kwaliteite en vlak vormgewing. Hoewel die Kubisme steeds van herkenbare onderwerpe gebruik maak wat abstrak weergegee word, het dié benadering 'n belangrike invloed gehad op die ontwikkeling van sowel figuratiewe as non-

figuratiewe abstraksie in die hoog-Modernisme, veral in terme van die vooropstelling van toenemende vereenvoudiging/reduksionisme.

Binne die toenemende abstraksie wat die kunsbesef van die hoog-Modernisme vooropstel as wyse om vernuwing te bring, kan beide 'n meer subjektiewe en meer objektiewe tendens uitgewys word. Die meer objektiewe benadering kom tot uitdrukking in die formalistiese tendens. Hierdie tendens is min of meer gelyklopend teenstrydig met die meer subjektiewe benadering wat uitgewys kan word in die informalistiese tendens van die hoog-Modernistiese kunsbesef (vgl. Fineberg, 2011:16).

Die formalistiese tendens van die hoog-Modernistiese kunsbesef hang nou saam met die Modernistiese vooropstelling van rasionalisme en objektiwiteit in die Modernistiese *Zeitgeist*. Die formalistiese benadering van die hoog-Modernisme is 'n benadering waarin die basiese vormtaalelemente en strukturele aspekte van die kunswerk die klem geniet. Die formalistiese benadering voer aan dat kuns outonoom moet funksioneer sonder om enige objekte in die werklikheid uit te beeld óf daarna te verwys. Slegs die vorm-definiërende aspekte van die werk geniet daarom die voorrang. Die afwys van die herkenbare objek kom tot uitdrukking in die kunste in suiwer, figuratiewe en non-figuratiewe objektiewe abstraksie wat vry staan van enige fisiese beskrywende eienskappe. Deur figuratief en non-figuratief abstrak te werk te gaan (met ander woorde deur die gebruik van slegs die vorm-definiërende aspekte) strewe die formalistiese benadering na 'n universele taal wat die suiwerheid van die medium en essensie van die werk vasvang. Ek gaan akkoord met Jones (1996:260) wat argumenteer dat die formalistiese soeke na suiwerheid of essensie deur die gebruik van alleenlik vormtaalelemente uiteindelik lei na die bevryding van die tradisionele beskouing oor estetika. Dit beteken dat die estetiese werklikheid as onafhanklik van die natuurwerklikheid beskou word. Die kunstenaars se soeke na essensie in die skilderkuns lei daartoe dat estetika reageer teen vaste norme, reëls en waardes in die gees van die *avant-garde* kunsbesef van die hoog-Modernisme.

Die soeke na essensie, deur middel van toenemende abstraksie, kan teruggevoer word na Plato se stelling dat die basis van die ware werklikheid vereenvoudig en

geometries is (vgl. die bespreking van Plato se benadering teenoor estetika in 2.3). Die ware en visuele werklikheid word ook volgens Plato (2003:60-67) beskou as 'n universele waarheid. Dit beteken dat die natuurwerklikheid in essensie slegs uit die basiese vormtaalelemente bestaan, naamlik lyn, kleur, vorm, ritme, proporsie en ruimte. Kuns, deur gebruik van hierdie basiese vormtaalelemente, poog om gestalte te gee aan 'n universele idee (of die konsep van essensie of die ware werklikheid) (vgl. Wartenburg, 2002:xiii). Blote nabootsing van die visuele werklikheid kan daarom nie die diepere verstaan van die ware werklikheid (essensie) kommunikeer nie. Hierdie gedagte is 'n voortbouing op die Verligtingsdenke van Kant oor die belangrike rol wat die subjektiewe speel in die soeke na ware kennis. Volgens Kant ([1790]1987:44) kan ware kennis van die werklikheid slegs bekom word deur die toevoeging van die subjektiewe ervaring daarvan. Abstrakte uitbeelding in kunswerke moet geskied deur die gebruik van basiese vorm-definiërende aspekte om eerder die essensie wat die objek onderlê (of die universele waarheid) uit te beeld. In hierdie geval kan as voorbeeld verwys word na die streng geometriese abstraksie soos uitgebeeld in die Russiese Konstruktivisme (1914-1922). Die Russiese Konstruktivisme, wat voortbou op die Kubistiese konsepte van toenemende vereenvoudiging, word gekenmerk deur eenvoudige vorms en eenvormige kleurvlakke. Konstruktivisme toon 'n vereenvoudiging van uitbeelding na figuratiewe en non-figuratiewe abstraksie en geometriese vormgewing. Die uitbeelding van blote objektiewe vorms is 'n wyse waardeur die Konstruktiviste poog om 'n universele boodskap te kommunikeer. Dit is 'n formalistiese abstrakte kuns wat die klem plaas op die eksperimentele gebruik van nuwe materiale en die interaksie van vorms en ruimte (veral in die beeldhoukuns). Die Russiese Suprematisme (1913-1933) van Malevich (1879-1935) kan hier as verdere voorbeeld dien. Suprematisme word deur Drutt (2003:20) beskryf as 'n kunsvorm van abstraksie wat *mimesis* verwerp deur kunswerke te beskou as 'n uitdrukking van 'n "suiwer" gevoel, of subjektiwiteit, grootliks deur gebruik te maak van slegs plat vlakke en geometriese vorms. Die Konstruktivistiese en Suprematistiese ideale van abstraksie wat 'n universele waarheid of essensie uitbeeld is vanaf Rusland ook uitgedra na die res van Europa. In hierdie verband kan die gebruik van suiwer plat kleurvlakke van die De Stijl-beweging (1917-1931) in Nederland as voorbeeld dien.

De Stijl is ook 'n voorloper van Geometriese Abstraksie in die VSA ( $\pm$ 1930-1950) in die hoog-Modernisme.

Naas die formalistiese tendens kan ook 'n meer subjektief, emosioneel intuïtiewe benadering in die hoog-Modernistiese kunsbesef uitgewys word wat beskryf word as informalisme. In die informalisme geniet die kreatiewe proses klem as 'n spontane aksie. In hierdie geval kan verwys word na byvoorbeeld *L' Art Informel* (1945-1950). *L' Art Informel* is 'n benaming wat aan 'n groep kunstenaars toegeken is wat in 'n meer informele en ekspressionistiese, abstrakte idioom werk. Die benaming verwys na ontwikkelinge in Europa soortgelyk aan die aksieskilder-stroming (*action painting*) van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme (1945-1965) (aksieskilder word later in hierdie hoofstuk in meer detail bespreek). Abstraksie in die informalisme kan beskou word as 'n uitbeelding van 'n subjektiewe ervaring en simboliese uitbeelding is van die Eksistensiële tydgees. Dit is 'n poging deur die kunstenaar om die onuitbeeldbare (die ervaring) uit te beeld. Die gedagte van die uitbeelding van die onuitbeeldbare vind ook aansluiting by Hegel se benadering tot estetika. Hegel ([1807]1978:29) beklemtoon die subjektiewe ervaring van kunswerke as 'n wyse om nader te kom aan die onuitbeeldbare, oftewel 'n suiwer estetiese ervaring.

Die skynbaar paradoksale formele en informele stylneigings van die hoog-Modernistiese kunsbesef vervleg met mekaar en is nie noodwendig onversoenbaar met mekaar nie. Dit is in lyn met die ideë-historiese ontwikkeling van estetika wat staatmaak op 'n samevoeging van subjektiewe en objektiewe posisies, soos ondersoek in die vorige hoofstuk van hierdie navorsing. In die hoog-Modernistiese kunsbesef kom hierdie paradoks tot vergestaltung in abstrakte kunswerke wat na aanleiding van 'n formalistiese benadering geskep is, maar wat ook van 'n mate van subjektiwiteit spreek. Deur die klem weg te skuif vanaf objektiewe waarneming val die kollig op die subjektiewe aspekte van die kunswerk. Die kunsbesef wat die Modernisme inlig is in werklikheid juis die (toenemende) afwysing van die herkenbare objek ten gunste van die subjektiewe ervaring.

Die hoog-Modernisme se beklemtoning van die subjektiewe idee wat aanleiding gee tot die kunswerk word tot 'n hoogtepunt gevoer in die progressiewe reduksionisme

van die Minimalisme in die 1960's. Die Minimalisme loop uiteindelik uit op 'n verdere vereenvoudiging in die "vorm" van die dematerialisasie (1960's/1970's) van die kunswerk (vgl. Lippard 1997; Hunter & Jacobus, 2002:321). Die werk *The Void* (1958), van Klein kan as voorbeeld dien. Dit is aangebied as 'n leë galery, wat beskou kan word as emblematis van die hoog-modernistiese neiging na vereenvoudiging wat uitloop op dematerialisasie. In hierdie verband kan ook verwys word na die "leë" ruimte werke van Micheal Asher (1943-2012), soos *Vertical columns of accelerated air* (1966) en Robert Irwin (1928- ) se *Experimental Situation* (1970). Met die dematerialisering van die kunswerk ontvang die idee of konsep (die subjektiewe) wat tot die werk aanleiding gegee het die klem eerder as die materiële eienskappe (die kunswerk as objek of die *objektheid*) van die kunswerk. Konseptuele kunstenaars soos LeWitt (1928-2007) en Kosuth (1945- ) stel dat geen kunswerke bestaan buite die kunstenaar se denke wat dit gekonseptualiseer het nie (Green, 2001:31). Die wegbeweeg van die objektheid van die werk laat die aanskouer met dokumentasie van die kunswerke waarmee subjektiewe inhoud gekommunikeer word.

Samevattend tot dusver is vasgestel dat die kunsbesef van die hoog-Modernisme 'n direkte uitloop is van en samehangend verstaan moet word binne die Modernistiese *Zeitgeist* wat vernuwing en verandering vooropstel. Die Modernistiese strewe na eksperimentering en vernuwing in die kunste kom tot vergestaltung in die vorm van toenemende abstraksie. In die abstraksie wat die kunsbesef van die hoog-Modernisme as uitgangspunt stel kan beide 'n objektiewe, formalistiese en 'n subjektiewe, informalistiese tendense onderskei word. Hierdie teenstellings skakel mekaar nie noodwendig uit nie. Die formalistiese en meer objektiewe teenpool van die hoog-Modernistiese kunsbesef stel 'n toenemende reduksionisme voorop deur gebruik van blote abstrakte vormgewing. Deur die gebruik van slegs abstrakte vorms eerder as *mimesis*, word die klem op die subjektiewe idee agter die kunswerk geplaas eerder as objektiewe uitbeelding. Die subjektiewe benadering kan ook uitgewys word in die informalistiese tendens. Die informalisme kan beskou word as die resultaat van die kunstenaars se subjektiewe en pessimistiese ervaring van vervreemding in die Eksistensiële werklikheid.

Die gebruik van sowel subjektiewe as objektiewe posisies kan ook in die kunsbesef van die drie gekose kunstenaars uitgelig word. Vervolgens ondersoek ek die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway onderskeidelik om hulle aan die leser bekend te stel en die gebruik van beide subjektiewe en objektiewe posisies in hulle kunsbesinning uit te wys.

### 3.3 Ad Reinhardt (1913-1967)

Adolph Frederick Reinhardt is 'n Amerikaanse kunstenaar, gebore in New York. Reinhardt studeer kunsgeskiedenis aan Columbia Universiteit vanaf 1931-1935 en neem skilderklasse nadat hy afgestudeer het. Aan die einde van die 1930's sluit hy aan by die Amerikaanse Abstrakte Kunstenaarsgroep (gestig in 1936). Die doel van hierdie groep was om diskoers rondom abstraksie (veral abstraksie wat van geen herkenbare narratief of figuratiewe uitbeelding gebruik maak nie) in die kunste te bevorder. Die rede hiervoor was dat abstrakte kuns ten tye teengestaan is en streng kritiek ontvang het in die VSA<sup>10</sup> (Gregg, 2009:7-8; vgl. Leick, 2009:36). In die 1920's en 1930's is die Amerikaanse skilderkuns grootliks gekenmerk deur 'n meer realistiese benadering soos uitgebeeld deur die Amerikaanse Streekskuns en Amerikaanse Sosiale Realisme van die *Ash-can* groep (1930-1949). Dié realistiese benadering was heeltemal uit pas met die abstraksie van die Europese *avant-garde*<sup>11</sup>. Sosiale Realisme plaas die kollig op die alledaagse sosiale strukture van die Modernistiese tydperk deur die objektiewe en naturalistiese uitbeelding van geleenthede, tonele of objekte uit die Moderne industriële samelewing (Morgan, 2004:2). Amerikaanse Streekskuns en Sosiale Realisme toon daarom 'n narratiewe en figuratiewe benadering, wat in teenstelling is tot die abstraksie wat die Amerikaanse Abstrakte Kunstenaarsgroep probeer bevorder het.

---

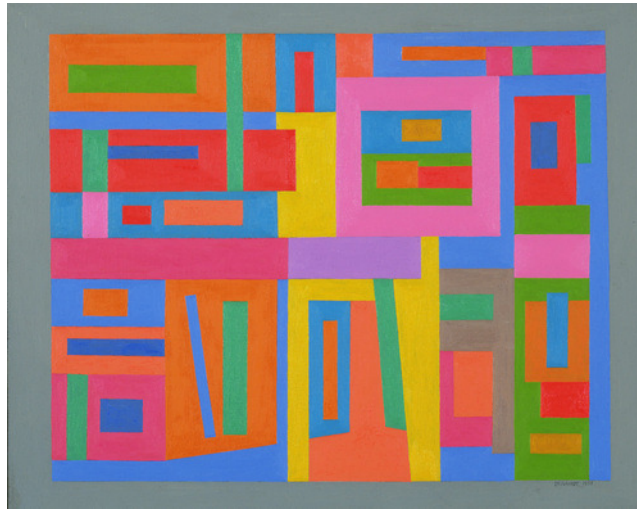
<sup>10</sup> Reeds met die *Armory Show* in 1913 is die Europese *avant-garde* kunsbesef en stylrigtings in die VSA bekendgestel. Die uitstalling van abstrakte kunswerke is streng gekritiseer en is nie gunstig deur die publiek ontvang nie. Die uitstalling is volgens Leick (2009:36) teengestaan omdat die Europese abstrakte style so onbekend was in die VSA. Dit het egter 'n belangrike invloed op Amerikaanse kunstenaars gehad (Gregg, 2009:7).

<sup>11</sup> 'n Soortgelyke situasie was waarneembaar in Suid-Afrika waar 'n tradisionele Realisme beklemtoning ontvang het eerder as wat abstraksie as uitgangspunt gestel is. Die situasie in Suid-Afrika word verder onder die loep geneem wanneer ek die kunsbesef van Portway bespreek later in hierdie hoofstuk.

Die Amerikaanse Abstrakte Kunstenaarsgroep het die weg gebaan vir die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme, waarvan Reinhardt een van die eksponente is. Hoewel sommige outeurs, waaronder Fineberg (2011) en Hopkins (2000), Reinhardt se werk as Post-Abstrakte Ekspresionisme beskou, gaan ek akkoord met Gaiger (2003) en Corris (2008) wat hom saam met die Abstrakte Ekspresionisme groepeer, aangesien sy werke grootliks dieselfde uitgangspunte stel in terme van 'n toenemende reduksionisme (vgl. Corris,2008:62). Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme is 'n versamelnaam wat aan 'n groep kunstenaars toegeken is wat vanaf 1942 tot 1956 in New York werksaam was (Corris, 2008:61). Die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme het aan Amerikaanse kuns internasionale status verleen in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog. Die begrip *New York School* is ook gebruik om die Amerikaners van hulle Europese eweknieë, soos *l' Art Informel*, te onderskei (Herskovic, 2000:8). Die toevloed van Europese kunstenaars wat na die VSA as vlugteling verhuis het na die Tweede Wêreldoorlog het 'n groot invloed op die Amerikaanse kuns in hierdie tydperk gehad. Die gevolg hiervan is ook dat New York Parys as kunssentrum vervang het (Wollen, 2004:172). Die *avant-garde* benadering van die Europeërs het 'n beduidende invloed gehad op die kunstenaars wat binne die Abstrakte Ekspresionistiese idioom gewerk het.

Reinhardt werk vanaf die begin van sy loopbaan, in die laat 1930's en vroeg 1940's, in die streng abstrakte styl waarvoor die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme bekend was. In hierdie tydperk skep Reinhardt abstrakte kunswerke wat bestaan uit 'n rangskikking van verskeie blokke, gewoonlik in helder kleure, soos uitgebeeld in *Untitled* (1938) (kyk Figuur 1) (vgl. Lyon, 1991:4). Reinhardt se vroeë abstrakte kunswerke staan vry van enige figuratiewe of narratiewe eienskappe deur eerder gebruik te maak van 'n komposisie van blokke in helder en kontrasterende kleure as die enigste herkenbare vormtaalelemente. Die rangskikking van blokke en vlakke in hierdie werk herinner aan die geometriese stylbenadering van De Stijl. Peiffer (2012:55) skryf Reinhardt se geometriese, abstrakte styl toe aan sy eksperimentering met collage. Deur net van enkele vormtaalelemente gebruik te maak toon *Untitled* 'n neiging na die streng *avant-garde* abstraksie en die hoog-Modernistiese konsep van die vooropstelling van die outonomie van die kunswerk. Reinhardt se kunswerke voer volgens Hopkins (2000:131) die gedagte van 'n

objektiewe outonome kuns tot 'n uiterste (vgl. Fineberg, 2011:282). Dit hou in dat die streng abstrakte werke funksioneer as kunswerke deur na niks buiten sigself te verwys nie. Reinhardt (1962:82) som hierdie beskouing op as: “The one object of fifty years of abstract art is to present art-as-art and as nothing else, to make it into the one thing it is only, separating and defining it more and more, making it purer and emptier”.



**Figuur 1. Reinhardt, A. *Untitled* (1938)**

Deur totaal abstrak te werk te gaan en slegs gebruik te maak van plat kleurvlakke, vereenselwig Reinhardt hom met die meer objektiewe en formele Kleurveldstroming (*Colour field*) van die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme. Vir die Kleurveldkunsenaars gaan dit grootliks om die stelling van 'n abstrakte teken, simbool of beeld in terme van groot en eenvormige kleurvlakke, soos ook uitgewys kan word in die werke van Rothko (1903-1970) en Newman (1905-1970). Die Kleurveldstroming is 'n meer formele benadering tot kunsskepping aangesien die objektiewe visueel-gerigte vormtaalelemente in die kunswerke rasioneel en bewustelik beplan en georganiseer word op die prentvlak. Reinhardt se streng objektiewe, rasionalistiese benadering tot kunsskepping wys enige toevalligheid, ekspressiewe vorm, tekstuur en ruimte van die hand. Hunter (1991:29) noem dat die Kleurveldkunsenaars daarna streef om die hoog-Modernistiese kunsbesef met betrekking tot die ontwikkeling na suiwerheid in die kunste tot 'n uiterste te voer deur totaal abstrak en toenemend reduserend te werk te gaan. Met suiwerheid bedoel ek dat die Kleurveldkunsenaars poog om die essensie van die skilderkuns uit te beeld

deur vereenvoudiging tot blote vormtaalelemente. Deur vereenvoudigend te werk te gaan word vergestaltung aan die konsep van 'n universele waarheid of essensie gegee eerder as 'n herkenbare of figuratiewe narratief. Die Kleurveld-stroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme was een van die belangrikste invloede op Portway se kunsbesef.

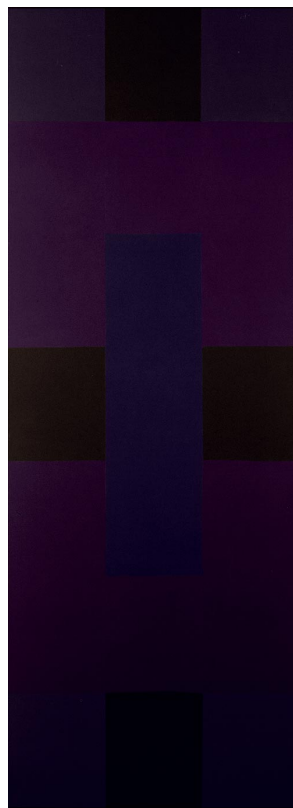
Naas die Kleurveld-stroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme word ook 'n meer informele Aksie-stroming (*Action painting*) onderskei. Hierdie sogenaamde Aksieskilders plaas volgens Arnason en Mansfield (2012:388) die klem op kwaswerk en tekstuur, sowel as die fisieke proses as uitdrukkingsmedium. Die benadering van die Aksie-stroming herinner aan die meer informele en ekspressionistiese wyse van uitbeelding van die Europese *l' Art Informel*. Die begrip *Aksieskilder* verwys ook na die kunstenaar se fisieke betrokkenheid by die skepping van die kunswerk. Die kunswerk word 'n meer informele, toevallige en spontane handeling eerder as 'n formele, vooraf beplande komposisie (soos die geval is met die Kleurveld-stroming). Aksieskilders beskou die kunswerk as dokumentasie van die skeppingsproses eerder as finale produk (vgl. Hopkins, 2000:24). Die betekenis van die kunswerk is in 'n groot mate geleë in die skeppingsaktiwiteit self en nie soseer die uiteindelijke produk nie. Die kunswerk kan daarom beskou word as 'n uitvloeisel van die kunstenaar se subjektiewe gemoedstoestand gedurende die skeppingsproses. Pollock (1912-1956), de Kooning (1904-1997), Kline (1910-1967) en Sher (1934- ) se kunswerke spreek van hierdie meer informele tendens.

Soos die meeste hoog-Modernistiese benaderings sluit die teenstellende oorwegend subjektiewe Aksieskilder en die oorwegend objektiewe Kleurveld-benadering mekaar nie noodwendig uit nie. Beide subjektiewe en objektiewe posisies kan in beide stromings uitgelig word. Reinhardt se kunswerke dien volgens Hopkins (2000:131) as 'n eksemplariese voorbeeld van die paradoks tussen subjektiwiteit en objektiwiteit in die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme. Fineberg (2011:32-34) brei hierop uit deur te noem dat die streng abstraksie en bewustelike toepassing van vereenvoudiging van Reinhardt se benadering paradoksaal die aksent verskuif na subjektiewe inhoud. Dit is in lyn met die kunsbesef van die hoog-Modernisme, waar die klem geplaas word op die subjektiewe idee wat aanleiding tot die kunswerk

gegee het eerder as objektiewe uitbeelding. Corris (2008:87) sluit hierby aan deur Reinhardt se progressiewe reduksionisme en abstraksie te beskryf as oop vir interpretasie, sodat die aanskouer 'n subjektiewe boodskap daarin kan lees. Lyon (1991:22) wys ook op 'n paradoks tussen subjektiwiteit en objektiwiteit in Reinhardt se kunswerke. Die afwesigheid van 'n herkenbare en direkte boodskap moedig juis 'n meer subjektiewe interpretasie daarvan aan wat betekenisgewend kan wees (vgl. ook Hunter & Jacobus 2002:32; Jachec, 2000:56) Fineberg (2011:99; 282) stel dat Reinhardt se benadering enersyds 'n streng afwys van enige herkenbare objek is en andersyds 'n poging om 'n subjektiewe ervaring vas te vang.

In die laat 1940's en vroeg 1950's begin Reinhardt die Zen-Boeddhisme bestudeer (Westgeest, 1997:67). Zen-Boeddhisme is 'n subjekgesentreerde werklikheidsbeskouing wat die aard van die werklikheid ondersoek deur middel van die subjektiewe ervaring daarvan. Dit behels 'n sistematiese benadering tot die verstaan van die werklikheid waardeur die individu deur middel van sekere praktyke, waaronder meditasie, tot 'n diepere verstaan van die werklikheid kan kom (Suzuki, 2010:xiii). In dieselfde tydperk begin Reinhardt eksperimenteer met 'n vorm van monochromatiese kuns. Sy kunswerke word toenemend vereenvoudig deur van 'n beperkte verskeidenheid kleure te gebruik te maak en minder vorms te uit te beeld. Reinhardt het (in lyn met die konsepte van die Zen-Boeddhisme) 'n sistematiese benadering toegepas deur sy werk toenemend te vereenvoudig (vgl. Westgeest, 1997:71). Die monochromatiese kunswerk moedig 'n toestand van refleksie of meditasie aan, aangesien dit aanvanklik as nie-herkenbaar voorkom. Die konsepte van refleksie en meditasie van die Zen-Boeddhisme kom na vore in Reinhardt se beklemtoning van reduksionisme en toenemende abstraksie om nabetraging oor die werk aan te moedig. Die Zen-Boeddhisme het ook die kunsbesef van Klein en Portway beïnvloed (Westgeest, 2010:71; Stevenson & Perryer, 2004:10). Volgens Hunter en Jacobus (2002:32) word Reduksionisme, as 'n estetika en as 'n proses, die hoofneiging in Reinhardt se werk. 'n Voorbeeld van Reinhardt se toepassing van Reduksionisme in sy kunswerke sluit in *Abstract Painting* (1954) (kyk Figuur 2). Hierdie kunswerk is geometries-georden en byna monochroom in kleurkombinasies van donkerrooi en donkerblou. Die kunstenaar volg 'n rasonale en streng intellektuele proses van eliminasië waardeur kleur sistematies gereduseer word tot

slegs enkele kleure (Corris, 2008:75). Sy proses spreek daarom van die benadering van die hoog-Modernistiese kunsbefes wat suiwerheid in die kunste vooropstel om daardeur die essensie van die werk (die subjektiewe *ervaring* daarvan) vas te vang. Lyon (1991:4) noem dat Reinhardt in sy soeke na die essensie van die skilderkuns sy kleurpalet reduseer deur van 'n donkerder palet gebruik te maak. Donker kleurblokke sowel as die vorm van die werk bly herkenbaar vir die aanskouer as 'n rasionalistiese en objektiewe begrip. Al wat die aanskouer waarneem is kleure wat eenvormig aangewend is en kleurvlakke wat die hele doek in beslag neem. Tóg is die kleurvlakke nie geheel en al plat nie, aangesien die kwaswerk varieer by nadere inspeksie. Die essensiële element in sy werk is die suiwerheid, helderheid en intensiteit van kleur. Deur selfs verder objektief-abstrak en reduserend te werk te gaan beklemtoon Reinhardt die emosionele aspekte daarvan aangesien, soos in sy vroeëre kunswerke, geen objektief herkenbare narratiewe figurasie waargeneem kan word nie. Die vereenvoudigende neiging wat waargeneem kan word vanaf *Untitled* (1938) na *Abstract Painting* (1954) kan beskou word as voorlopend tot Reinhardt se latere oorheersende Minimalistiese en monochromatiese styl van die 1960's.



**Figuur 2. Reinhardt, A. *Abstract Painting* (1954)**

Die kunswerke wat Reinhardt in die laat 1950's en 1960's lewer wys 'n verdere Reduksionisme. Hy vat hierdie uitgangspunt van vereenvoudiging saam in sy "twaalf reëls" vir die skilderkuns wat hy lys as: geen tekstuur, geen kwashale, geen tekeninge, geen vorms, geen ontwerp, geen kleur, geen lig, geen ruimte, geen tyd, geen grootte of skaal, geen beweging en laastens geen herkenbare objek (Corris, 2008:38). Reinhardt se konseptualisering van vereenvoudiging kan uitgewys word in sy bekendste kunswerke, die sogenaamde "swart-reeks". Hy lewer in die laaste sewe jaar (1960-1967) van sy loopbaan uitsluitlik 'n reeks donker werke. Sy werk *Ultimate painting nr 39* vorm deel van hierdie reeks en is die werk wat vir hierdie studie gekies is. In *Ultimate painting nr 39* val die klem op skakerings van 'n donker kleur (Hunter & Jacobus, 2002:33).

Om op te som kan Reinhardt se kunsbesef beskryf word as verteenwoordigend van die Kleurveldstroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme. Sy kunswerke wys 'n formele benadering tot kunsskepping aangesien die objektiewe visueel gerigte aspekte in die kunswerke rasioneel en bewustelik georganiseer is op die prentvlak. Reinhardt volg 'n rasonale en streng intellektuele proses van eliminasië waardeur hy vorm en kleur reduseer tot net die essensiële. Deur toenemend reduserend te werk te gaan word vergestaltung aan 'n konsep of idee gegee eerder as 'n herkenbare of figuratiewe narratief. Sy kunsbesef dui daarom op beide 'n objektiewe Rasionalistiese toepassing van vereenvoudiging wat op 'n paradoksale wyse eerder die subjektiewe konsep agter die werk belig.

### **3.4 Yves Klein (1928-1962)**

Yves Klein is 'n Franse kunstenaar, gebore in Nice. Beide Klein se ouers was kunstenaars, wat onderskeidelik in Post-Impressionistiese en *l' Art Informel*-style geskilder het. Klein se ouers het deel gevorm van kunstenaarsirkels in Parys. Dit het meegebring dat Klein vanaf 'n vroeë ouderdom met *avant-garde* kunsstyle in aanraking gekom het. Terwyl Klein in Parys aan die *École Nationale de la Marine Marchande* en die *École Nationale des Langues Orientales* (1942-1943) studeer het, het hy 'n belangstelling in die *Rosicurianisme* ontwikkel en die *Rosicurian Cosmo-Conception* (boek) bestudeer (Jones, 1998:277). Die *Rosicuriansme* huldig die

siening dat 'n emansipasie sal plaasvind vanaf die huidige materiële wêreld na 'n toekomstige waarbinne die suiwer spirituele (of subjektiewe) die fokus sal geniet. Klein is ook blootgestel aan die Zen-Boeddhisme met sy reise na Japan in 1952-1953. Beide die *Rosicuranisme* en die Zen-Boeddhisme beklemtoon die konsep van suiwer spirituele of subjektiewe ervaring as wyse om tot 'n diepere verstaan van die werklikheid te kom. Klein, soos Reinhardt, hang die gedagte van die suiwer subjektiewe aan in teenstelling tot die objektiewe materiële werklikheid soos voorop gestel in die Zen-Boeddhisme. Zen-Boeddhisme het ook 'n beduidende invloed gehad op die kunsbesef van Portway.

Klein skop sy loopbaan as kunstenaar af deur die produksie en bekendstelling van 'n klein katalogus, *Yves Peintures* (1954) (kyk Figuur 3), ongeveer 24.4cm x 19.7cm groot (Cabañas, 2007:7; Hopkins, 2000:79). *Yves Peintures* is 'n nabootsing van 'n kontemporêre kunskatalogus, met 'n voorblad, voorwoord en afdrucke van kunswerke met byskrifte. In *Yves Peintures* word die teks met swart lyne vervang en eenvormig gekleurde papiertjies in plaas van fotografiese afdrucke, tesame met die titel en stad waar die werk geskep is, in plaas van formele titels. Klein se kunsbesef toon van die begin af 'n neiging na die *avant-garde* uitgangspunte van vernuwing deur van nie-tradisionele uitbeeldingswyses gebruik te maak. Dit beteken dat Klein, soos Reinhardt, glad nie in 'n narratiewe of mimetiese styl skilder nie. Die kunswerke wat in hierdie katalogus uitgebeeld is, is non-figuratiewe monochromatiese uitbeeldings van niks anders as 'n kleur self nie. Met sy monochromatiese kunswerke verwerp Klein die ekspressiewe vormgewing van *l' Art Informel* ten gunste van die uitbeelding van suiwer kleur. Klein skilder daarom van die begin af in 'n monochromatiese styl, waar Reinhardt se oeuvre 'n sistematiese reduksionisme na 'n monochromatiese styl getoon het wat eers in sy laaste kunswerke uitgebeeld is. Klein (*in Klein et al.*, 2010:54) beskryf sy keuse om monochroom te begin skilder as 'n wyse om die "gevoel" of die "atmosfeer" van die gekose kleur te kommunikeer. Die klem word op hierdie wyse op die subjektiewe ervaring van kleur geplaas. Klein (*in Klein et al.*, 2010:56) brei uit: "Yellow, for example, is quite sufficient in itself to render an atmosphere... leaving the possibility to interpret it in many different ways".



**Figuur 3. Klein, Y. *Yves peintures* (1954)**

Die subjektiewe ervaring kan volgens Klein (*in Klein et al.*, 2010:80) vasgevang word in suiwer kleur en kommunikeer eenheid, openhartigheid en die oneindigheid van ruimte (vgl. Fineberg, 2011:209). Klein bewerkstellig daarmee nie slegs 'n uiterste vorm van die hoog-Modernistiese klem op die suiwerheid van die kunsobjek nie maar voer dit ook verder deur die klem te verskuif vanaf die "suiwer" kunsobjek na blote ruimte. Fineberg (2011:209) beskryf Klein se benadering tot monochromatiese uitbeelding as "... seeking to guide the world into a new 'Age of Space'... free of form, objects ...". Hierdie benadering is in ooreenstemming met die *avant-garde* strewe na die wegbeweging van 'n realistiese uitbeelding van die werklikheid en toenemende Reduksionisme. Deur na blote ruimte te verwys, waar die fisieke vorm nie meer 'n rol in die kunswerk speel nie, verwys Klein ook vooruit na die konseptuele kuns van die Postmodernisme. Die konsep en verwysing na ruimte eerder as vorm kan ook in Portway se kunsbesef uitgelig word.

Klein bring vernuwing in sy kunswerke op twee wyses: Eerstens as 'n afwys van figuratiewe uitbeelding en tweedens as 'n poging om suiwerheid te bewerkstellig deur 'n enkele kleur te gebruik. Klein se poging om suiwerheid in sy kuns aan te bied behels die afwys van alle figuratiewe aspekte, lyn en vorm. Hy werk daarom ook in ooreenstemming met die hoog-Modernistiese kunsbesef van toenemende vereenvoudiging. Hy maak, soos Reinhardt, gebruik van 'n enkele kleur (vgl. Fineberg, 2011:209). In teenstelling tot Reinhardt is geen kleurvlakke egter sigbaar in sy werke nie. Klein se werke toon 'n heeltemal eenvormige oppervlak.

In 1955 begin Klein sy benadering tot vereenvoudiging, waar hy uitbeelding in die kunswerk reduceer tot 'n enkele kleur, toepas op groot, monochromatiese doeke wat hy in helder pienk, oranje, blou en goud (goudblad) uitvoer. *Monochrome orange* (1954) kan as voorbeeld van dié werke dien (kyk Figuur 4). Die werke bestaan uit 'n enkele kleur wat eenvormig aangewend is tot op die rant van die doek om sodoende die *hele* oppervlak eenvormig te vul (Fineberg, 2011:209). Klein verwerf bekendheid vir hierdie monochromatiese werke in 1956, wanneer dit in Parys uitgestal word in die Galérie Colette Allendy, asook by die Galérie Iris Clert (Solnit, 2005:178).



**Figuur 4. Klein, Y. *Monochrome orange* (1954)**

Klein beperk vanaf 1956 sy kunswerke tot blou aangesien dié spesifieke kleur vir hom as simbolies funksioneer en die oneindigheid van ruimte ten beste vasvang (Hopkins, 2000:79; vgl. Cone, 2000:60). Hy patenteer selfs in 1956 sy blou verfpigment as *International Klein Blue*, en skep die meeste van sy opvolgende werke slegs in hierdie kleur. In hierdie geval kan verwys word na sy werk *Monochrome bleu (IKB 3)*. Hierdie spesiale pigment is so ontwikkel dat die verfpigment nie verdof wanneer dit aan die doek aangewend word nie.

Klein ontwikkel vanaf 1956 'n paradoksale teorie van monochromatiese kleurgebruik wat op beide subjektiewe en objektiewe posisies steun wanneer hy sy reeks blou

werke beskryf. Hy (*in Klein et al.*, 2010:90) beskryf sy teorie as 'n poging om kleur (die subjektiewe volgens hom) in sy werke objektief uit te beeld deur dit te ontnem van subjektiewe emosie. Op hierdie wyse poog Klein om juis aan kleur 'n metafisiese kwaliteit te verleen, aangesien die blou kleur as simbolies vir subjektiewe ervaring funksioneer. Deur objektief en monochroom te skilder poog Klein om op 'n paradoksale wyse aan die kunswerk 'n subjektiewe kwaliteit te verleen.

Klein se paradoksale gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit kan volgens Cabañas (2007:9) ook uitgewys word in sy skrywes rondom die dominansie van kleur teenoor lyn. Klein keer kleur se tradisionele status as sekondêr binne idealistiese estetiese diskoers om, om sodoende aan kleur 'n dominante posisie te verskaf.<sup>12</sup> Klein se poging om kleur as dominant teenoor lyn te beskryf staan in direkte kontras tot sy uitgangspunte om kleur juis van alle subjektiwiteit en ervaring te ontnem. Hy vereenselwig sy uitgangspunte rondom die dominansie van kleur op hierdie wyse met Koloriste soos Delacroix<sup>13</sup> (1798-1863). Klein (*in Klein et al.*, 2010:10-11) skryf dat hy die aanvullende teenoor die essensiële verkies: "... colour is more natural and human and is nothing but sensitivity turned into matter, matter in its primordial state". Dit hou in dat Klein kleur (gewoonlik as aanvullend beskou) as suiwerheid of die essensiële beskou. Hierdie kontraste in sy uitgangspunte kan in sy kort essay *My position in the battle between line and colour* (*in Klein et al.*, 2010:11) uitgelig word wanneer hy ook kleur as beide positivistiese materiaal en simboliese illusie beskryf, empiriese feit en perseptuele toevalligheid, visuele onmiddellikheid en liggaamlike produksie: materieel en immaterieel. Die kleur neem daarom die vorm aan van beide 'n fisieke teenwoordigheid as 'n illusie van ruimte. Anders gestel beskou Klein kleur terselfdertyd as sprekend van subjektiewe eienskappe en objektiewe eienskappe. Die gedagte sluit duidelik aan by die kunstenaar se opposisionele uitgangspunte

---

<sup>12</sup> Lyn word tradisioneel geassosieer met die Modernistiese rasonale uitgangspunte, terwyl kleur eerder verteenwoordigend is van emosie. Hierdie opposisie spruit uit die debatte van die sestiende eeu tussen Poussin (1594-1665) en Rubens (1577-1640) waar hulle onderskeidelik geargumenteer het oor die rol van lyn (*disegno*) in skilderkuns as aanduidend van 'n intellektuele benadering daartoe waar kleur (*colore*) weer aanduidend is van 'n emosionele benadering. Hierdie debatte het weer opgevlam in die vroeg negentiende eeu met die Neoklassisisme (Osborne, 1981:768-169; 905-910; 1021-1023).

<sup>13</sup> Delacroix was 'n Franse kunstenaar en een van die 'n eksponente van die Romantisme. Delacroix se ekspressiewe kwashale en sy bestudering van die invloed van ligwerking op kleure het 'n belangrike invloed op die Impressionisme gehad (Fleming, 2004:375).

rondom subjektiwiteit en objektiwiteit en die hoog-Modernistiese kunsbesef se beklemtoning van beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Klein ken 'n funksie toe aan sy monochromatiese kunswerke. Die doel van sy kunswerke is om die werke se objektheid as 'n skakel met die spirituele en subjektiewe te beskou (vgl. Solnit, 2005:177). Die objektheid is die totvergestalte bring van dit wat abstrak en "onuitbeeldbaar" is. Hy (*in Klein et al.*, 2010:236) brei uit op sy teorie van monochromatiese kleurgebruik wat 'n direkte ervaring van die "ideale", essensiële of onsigbare wêreld bied. Klein beskryf sy teorie as:

In order to reach Delacroix's *indéfinissable*, the very essence of painting, I have embarked on the "specialization" of space, which is my ultimate way of treating colour. It is no longer a matter of seeing colour but of perceiving it. My recent work with colour has led me progressively and unwillingly to search for the realization of matter with some assistance (of the observer, of the translator), and I have decided to end the battle. My paintings are now invisible (*Klein in Klein et al.*, 2010:236).

Klein pas daarom die hoog-Modernistiese konseptualisering van toenemende vereenvoudiging toe deur te beweeg vanaf 'n fisieke objek wat slegs 'n uitbeelding van kleur is, na blote ruimte. Deur middel van redusering tot 'n uiteindelijke leemte poog hy om deur middel van die "onuitbeeldbare" of die essensie, subjektiewe betekenis aan die werk verleen. Klein se konseptualisering van die leemte kom tot uitdrukking in sy werk *Le Vide* (1958) waar hy slegs die ruimte binne 'n leë galery aanbied as 'n ervaring vir die aanskouer. Hier kan ook verwys word een van Klein se *performances*, *The painter of space hurls himself into the void*, (1962). Klein se werke wys op beide 'n onmiddellikheid en 'n sterk teenwoordigheid, al is dit die teenwoordigheid van die nie-materiële (of niksheid of die suiwer subjektiewe ervaring) (vgl. Solnit, 2005:179). Al wat Klein uitbeeld in hierdie kunswerk is 'n leemte of "niksheid".

In 1960 vorm Klein, saam met Arman (1928-2005), Raysse (1930-2003), Restany (1930-2003), Spoerri (1930), Tinguely (1925-1991), Dufrêne (1930-1982), Hains (1926-2005) en De la Villeglé (1926- ) die *Nouveaux Réalisme*, 'n beweging benoem deur Restany in Parys. Die uitgangspunte van die *Nouveaux Réalisme* word deur Hopkins (2000:76) beskryf as 'n reaksie op die Modernistiese *Zeitgeist* in Europa in die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog wat vernuwning en verandering vooropstel.

Verandering is beskou as 'n wyse beskou om weg te breek van die gevoel van ontnugtering wat in Europa geheers het na die Tweede Wêreldoorlog. Die manifes van die *Nouveaux Réalistes* verklaar tradisionele skilderwyses sieltogend en dat 'n Franse herinterpretasie van Dada nodig is. Hieruit word die oorsprong van die alternatiewe term vir die *Nouveaux Réalisme*, naamlik Neo-Dada, duidelik. Die oorsprong van die term Neo-Dada kan gevind word in die kunstenaars se toepassing van meestal dieselfde uitgangspunte as die Dadaïste. Dada-kunstenaars het Westerse kulturele waardes bevraagteken en gepoog om sogenaamde individualistiese kuns te maak wat tradisionele en institusionele opvattings van wat kuns is totaal verwerp in die gees van die Modernisme (Arnason & Mansfield, 2012:482). Dadaïste het verandering gebring in die kunste deur onder andere gevonde voorwerpe as kunswerke aan te bied. Die *Nouveaux Réalisme* neem hierdie benadering aan in die hoog-Modernisme deur alledaagse voorwerpe en materiale in hulle kunswerke te inkorporeer, deur Restany (*in* Stremmel, 2004:13) beskryf as “a poetic recycling of urban and industrial reality”.

Klein beeld die verandering wat die *Nouveaux Réalisme* voorop stel uit deur nuwe tegnieke van verfaanwending toe te pas. Hy wend die verf (in al sy monochromatiese werke) met 'n industriële verfroller aan. Hierdie tegniek verwys ook, myns insiens, na die hoog-Modernistiese strewe na suiwerheid van die kunswerk aangesien hierdie tipe aanwending tot gevolg het dat die kunswerke geen ekspressiewe kwasmerke besit nie en heeltemal eenvormig voorkom. Klein se werke is daarom nog *verder* gereduseer as dié van Reinhardt, aangesien kwashale steeds in Reinhardt se werke waargeneem kan word. Deur die verf met 'n verfroller aan te wend maak Klein, in ooreenstemming met die Dadaïste se gebruik van industriële materiale, ook van 'n industriële element gebruik in sy kunswerkskepping. 'n Verwysing na massavervaardigingstegnieke kan uitgelig word in sy gebruik van die verfroller. Hierdie benadering sal die latere Popkunstenaars beïnvloed, soos gesien kan word in hulle gebruik van gevonde voorwerpe en massavervaardigingstegnieke in hulle kunsskepping, wat uitgewys kan word in die collage tegnieke van Rauschenberg (1925- ) en die syskermdrukwerk van Warhol (1928-1987).

Ten slotte kan Klein se kunsbesef as verteenwoordigend van die uitgangspunte van vernuwing van die *Nouveaux Réalisme* beskryf word. Hy bring vernuwing in sy kunswerke deur alle figuratiewe aspekte af te wys en toenemend abstrak en reduserend te werk te gaan om uiteindelik monochromatiese kunswerke te lewer wat niks anders as 'n suiwer kleur uitbeeld nie. Klein se toenemende vereenvoudiging van die prentvlak wat uiteindelik slegs monochromatiese kleurgebruik uitbeeld maak aanspraak daarop dat beide subjektiwiteit en objektiwiteit 'n rol speel in die ervaring van sy kunswerke. Die werke se objektheid dien as objektiewe materiële teenwoordigheid wat 'n subjektiewe ervaring daarvan kommunikeer.

### **3.5 Douglas Portway (1922-1993)**

Douglas Portway is 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar, gebore in 1922 in Johannesburg. Portway lewer die meeste van sy kunswerke, en ook die grootliks monochromatiese werke wat die fokus van hierdie studie vorm, in Europa. Terselfdertyd is Portway grootliks beïnvloed deur die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme (veral die Kleurveldstroming waarvan Reinhardt deel vorm) en die Europese Ekspresionisme, soos *l'Art Informel*, eerder as Suid-Afrikaanse kunsstyle<sup>14</sup>.

Portway het skone kunste studeer in Johannesburg aan die Witwatersrand Tegnikon en nadat hy afgestudeer het 'n doseerpos aan die Universiteit van Witwatersrand aanvaar. Sy eerste eenman-uitstalling het plaasgevind in 1945. Die kunswerke wat hier uitgestal is, is uitgevoer in 'n styl wat aan die Impressionisme herinner en die invloede van Naudé (1868-1941) en Higgs (1898-1986) kom na vore in sy gebruik van herkenbare komposisies en figuratiewe en narratiewe vormgebruik. Portway skilder daarom nie, soos Reinhardt en Klein, van die begin van sy loopbaan totaal abstrak nie. Volgens Peffer (2009:134) is die werke wat Portway in die 1940's lewer sterk beïnvloed deur die Europese Sintetiese Kubisme van Picasso. Die invloed van die Kubisme kan uitgewys word in Portway se gebruik van geometriese vorms wat

---

<sup>14</sup> Die fokus van hierdie kontekstualisering is gevolglik nie op die komplekse Suid-Afrikaanse Kunstgeskiedenis gerig nie, maar eerder op die Amerikaanse en Europese invloede op Portway se kunsbesef.

byna die hele oppervlak vul in helder, primêre kleure. Sommige Suid-Afrikaanse kunstenaars wat in 'n abstrakte idioom gewerk het, het ten tye in Europa gestudeer, waaronder Laubser (1886-1973) en Stern (1894-1966). Die invloed van die Europese *avant-garde* (veral die Kubisme) op Suid-Afrikaanse kunstenaars kan uitgewys word in die hoekige en plat kleurvlakke van Hillhouse (1908-1989) en Sekoto (1913-1993), wat soos Portway, in 'n abstrakte maar steeds figuratiewe styl skilder. In hierdie verband kan ook na die styl en vormgewing van Pierneef (1886-1957) verwys word. Pierneef skilder in 'n abstrakte maar herkenbare styl wat tekenend is van die hoekige vormgewing van die Kubisme.

Op grond van die sukses van Portway se eerste eenman-uitstalling word hy die eerste Suid-Afrikaanse kunstenaar wat 'n studiebeurs vanaf die Instituut van Internasionale Opvoeding in 1952 ontvang. Hierdie beurs het Portway in staat gestel om na die VSA te gaan. Ten tye Portway se besoek aan die VSA het die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme hoogty gevier. Soos uitgewys het die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme 'n groot invloed op Portway se kunsbesef gehad. Abstrakte Ekspresionisme was minder bekend in Suid Afrika in die 1950's en Portway het onderneem om die Amerikaanse style aan 'n Suid-Afrikaanse gehoor bekend te stel met sy terugkeer na Suid-Afrika (vgl. Stevenson & Perryer, 2004:10). Die Suid-Afrikaanse kunslandskap waarheen Portway teruggekeer het, het in 'n groot mate steeds onder die invloed van 'n akademiese en realistiese benadering verkeer. Dit hou in dat die kunsbesef in Suid-Afrika in die middel negentiende eeu, soos die VSA in die vroeg negentiende eeu, 'n mate van tradisionalisme weerspieël het. Figuratiewe en narratiewe herkenbare vormgewing in die kunswerke van die tydperk was steeds die norm gewees eerder as totale non-figuratiewe abstraksie (Hecker, 2011:11).

Hodin (1983:32) noem dat die heersende kunsbesef in Suid-Afrika ten tye Portway se terugkeer op 'n ooreenkomstige wyse gereageer het op die Modernistiese *Zeitgeist* van verandering soos uitgewys is in die kunsbesef van die VSA en Europa. Die *avant-garde* stylbewegings, soos byvoorbeeld die abstraksie van die Fauvisme en Kubisme wat invloedryke verandering meegebring het in die kunsbesef van die VSA en Europa, het ook 'n belangrike invloed op Suid-Afrikaanse kunstenaars

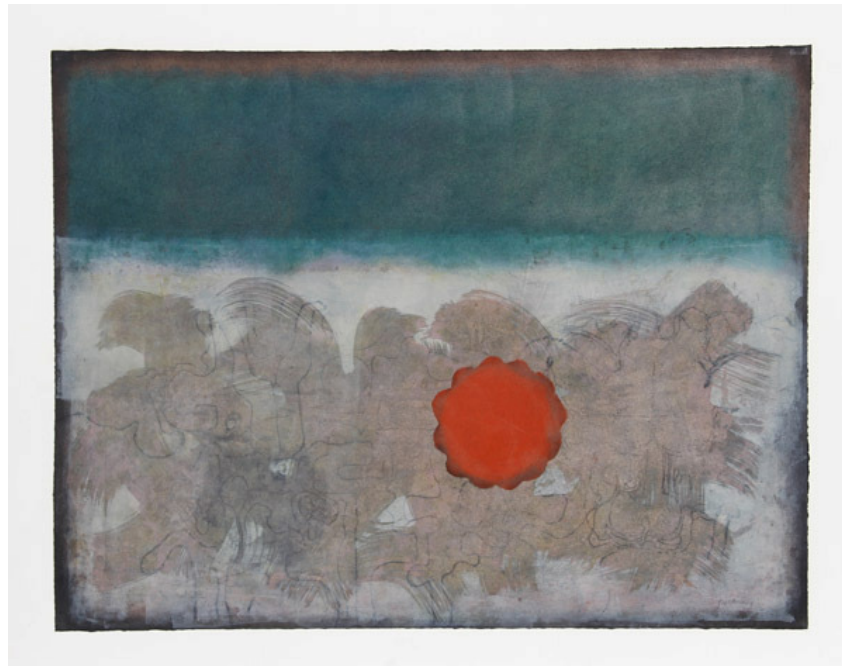
gehad. Peffer (2009:20) noem dat die *avant-garde* en Modernistiese tendense deur Suid-Afrikaanse kunstenaars aangeneem is maar ook omvorm is tot 'n unieke styl, of "geafrikaniseer" is, as gevolg van die unieke Suid-Afrikaanse landskap. In hierdie verband kan na die gebruik van Afrika-motiewe in die werke van Battiss (1906-1982), Preller (1911-1975) en Sibiyi (1942-1999) verwys word.

Hoewel Portway, soos genoem, aanvanklik in 'n narratiewe figuratiewe styl skilder, skep hy in die tydperk na 1952 kunswerke wat 'n meer non-figuratief-abstrakte styl toon. Sy oeuvre toon, soos dié van Reinhardt en in teenstelling tot Klein, 'n ontwikkeling na 'n toenemende reduksionisme eerder as om van die begin af in 'n totaal non-figuratiewe styl te skilder. Stevenson en Perryer (2004:10) sluit hierby aan deur te noem dat Portway die *avant-garde* benadering van die hoog-Modernisme wat abstraksie en toenemende vereenvoudiging voorop stel ten volle in sy kunswerke geassimileer het in die tydperk na 1952. Die invloed wat die Abstrakte Ekspressionisme, vanuit beide die VSA en Europa, gehad het op die Suid-Afrikaanse kunsbesef kan ook uitgewys word in die ekspressiewe vormgewing in die abstrakte skilderstyle van Coetzee (1929-2000) en Cilliers-Barnard<sup>15</sup> (1914-2010). Portway se kunswerke is uitgevoer in ooreenstemming met die meer objektiewe en formele Kleurveldstroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspressionisme. Dit beteken dat Portway se werke 'n meer formele benadering tot kunsskepping toon waar die objektiewe, visueel gerigte vormtaalelemente die voorrang geniet. Daardeur poog Portway, soos Reinhardt en Klein, om die essensie van die skilderkuns uit te beeld deur vereenvoudiging tot basiese vorms. Kyk in hierdie verband sy werk *Untitled* (1959) (kyk Figuur 5). Portway se kunsbesef is voorts in ooreenstemming met die hoog-Modernistiese kunsbesef met betrekking tot die suiwerheid van die kunste. Hy vereenselwig hom met die hoog-Modernistiese benadering tot suiwerheid deur totaal abstrak en toenemend reduserend te werk te gaan. Deur reduserend te werk te gaan word vergestaltung aan 'n konsep of idee gegee eerder as 'n herkenbare of figuratiewe narratief. Portway se behoefte om weg te beweeg van

---

<sup>15</sup> Coetzee en Cilliers-Barnard was veral in die vyftigerjare streng beïnvloed deur die ekspresionistiese styl van die "School of Paris" (vgl. Green, 2000:7),

herkenbare en figuratiewe uitbeelding word versterk deur sy keuse om na Spanje te emigreer in 1957.



**Figuur 5. Portway, D. *Untitled* (1959)**

Die kunswerke wat Portway lewer na 1957 het nie slegs alle herkenbare figuratiewe aspekte uitgeskakel nie, maar hy het ook sy kleurgebruik vereenvoudig tot 'n grootliks monochromatiese palet. Sy kleurpalet is, met enkele uitsonderings donker, dikwels blou soos Klein se werke of amper swart soos Reinhardt se werke. Portway se kleurgebruik toon, soos dié van Reinhardt en Klein, 'n toenemende vereenvoudiging na 'n enkele kleur. Die donker kleurgebruik leen kunswerke 'n sombere voorkoms. Berman (1993:348) beskryf Portway se byna monochromatiese kleurgebruik as 'n vereenvoudigende benadering ten opsigte van die vormtaalelemente van die werk om sodoende die klem op subjektiewe ervaring van die werke te plaas. Dit beteken dat Portway, deur middel van toenemende vereenvoudiging na uitbeelding in 'n byna monochromatiese kleurpalet, poog om 'n subjektiewe ervaring te kommunikeer. Portway se keuse om totaal abstrak te begin skilder is beïnvloed deur sy nuutgevonde belangstelling in Oosterse kulture, spesifiek die Zen-Boeddhisme wat die klem op die individu/subjek plaas. Soos bespreek het die Zen-Boeddhisme ook 'n invloed gehad op die kunsbesef van beide Reinhardt en Klein (vgl. Corris, 2008:87). Portway (*in* Berman, 1993:348) beskryf die

verandering in sy skilderstyl vanaf figuratief na meer non-figuratief-abstrak en monochroom as 'n behoefte om 'n innerlike ervaring te kommunikeer.

In 1967 emigreer Portway na Engeland. Hoewel hy in die tydperk na 1967 steeds grootliks monochromatiese kunswerke gelewer het, kom dit tog voor asof addisionele dimensies daaraan verleen word deur die toevoeging van sagte, wolkagtige massas en teksture wat 'n mate van dieptewerking skep. Die meeste van sy grootliks monochromatiese kunswerke toon 'n opbou van verflae. Die tekstuur en voorkoms van die oppervlak is 'n belangrike element wat 'n fokuspunt word in hierdie werke. Dit is in kontras tot die monochromatiese kunswerke van Reinhardt en Klein. Waar die oppervlak en teksture van Reinhardt se werke byna glad en eenvormig voorkom, en dié van Klein totaal glad en eenvormig is, toon Portway se grootliks monochromatiese werke 'n definitiewe tekstuur. Dié wyse van uitbeelding herinner aan die gebruik van groot, amper deursigtige kleurvlakke in die werke van Rothko (wat deel uitmaak van die Kleurveldkunstenaars). Die tekstuur in Portway se werke leen ook daaraan 'n meer subjektiewe, handgemaakte dimensie, veral in vergelyking met die plat kleurvlakke van die werke van Klein wat voorkom asof dit moontlik meganies geproduseer is. Portway se grootliks monochromatiese kunswerke toon ook, in vergelyking met dié van Klein, meer herkenbare vormtaalelemente soos lyne en vorms. In hierdie verband kan verwys word na sy werk *White Painting* (1971) (kyk Figuur 6). Dit is uitgevoer in verskillende skakerings van wit en grys wat op sekere dele donkerder aangewend is as ander. Vorms en lyne in dieselfde wit en grys kleurpalet is egter sigbaar op die werk.



**Figuur 6. Portway, D. *White Painting* (1971)**

Portway se kunsbesef toon 'n paradoksale gebruik van beide subjektiwiteit en objektiwiteit. Sy werke is uitgevoer in ooreenstemming met die formele benadering aangesien die vormtaalelemente voorkom asof dit rasioneel en bewustelik vereenvoudig en georganiseer is op die prentvlak. Die afwesigheid van 'n figuratiewe narratief moedig 'n subjektiewe interpretasie daarvan aan aangesien dit geen herkenbare boodskap aan die aanskouer bied nie. Portway, soos Klein, benadruk 'n paradoksale benadering as 'n metode om sy kunsbesef uit te beeld. Hy (Portway *in* Hodin, 1983:77) beklemtoon die vooropstelling van sy paradoksale besinning in sy kunsbesef soos volg:

I believe that one of the most important properties of a work of art is the attempt to reconcile opposites, and in their fusion to achieve a 'wholeness' or 'oneness'...The resolving into a state of unity of various elements which are in conflict – opposites – has been the overall dominant factor in my painting.

Portway se kunswerke dien daarom as 'n eenheid waarin skynbaar teenstrydige aspekte met mekaar vervleg. Dit is verteenwoordigend, soos in die geval van beide Klein en Reinhardt, van 'n "ontmoeting" van subjektiwiteit en objektiwiteit. Sy grootliks monochromatiese werke wat 'n meer objektiewe formalisme vooropstel wys terselfdertyd op 'n subjektiewe benadering. Deur die gebruik van slegs

vormtaalelemente word die klem op die subjektiewe idee wat aanleiding gegee het tot die kunswerk geplaas eerder as die objektiewe uitbeelding daarvan.

Om saam te vat kan Portway se kunsbesef beskryf word as verteenwoordigend van die vernuwende uitgangspunte van hoog-Modernisme wat 'n toenemende vereenvoudiging van die prentvlak vooropstel. Dit kan uitgewys word in die ontwikkeling van sy kunsbesef vanaf 'n abstrakte maar steeds figuratiewe, Impressionistiese na 'n totale abstrakte en uiteindelik grootliks monochromatiese skilderstyl. Portway se kunsbesef kan vergelyk word met dié van die meer formalistiese Kleurveld-stroming van die Amerikaanse Abstrakte Ekspresionisme. Sy werke is rasioneel en objektief beplan en uitgevoer. Portway se kuns dui op só 'n wyse op 'n paradoksale manier na 'n subjektiewe benadering. Deur die gebruik van blote vormtaalelemente en 'n grootliks monochromatiese kleurpalet word die klem, soos genoem, op die subjektiewe idee wat aanleiding tot die kunswerk gegee het eerder as die objektiewe uitbeelding daarvan.

### **3.6 Slotbeskouinge**

In hierdie hoofstuk is die kunsbesef van elk van die onderskeie kunstenaars, Reinhardt, Klein en Portway, binne die konteks van die hoog-Modernisme ondersoek. Om hierdie ondersoek te doen is die *Zeitgeist* van die Modernisme kortliks bespreek, asook die wyse waarop die *Zeitgeist* van die Modernisme die hoog-Modernistiese kunsbesef beïnvloed het.

Die gebruik van beide subjektiewe en objektiewe benaderings kan waargeneem word in die kunsbesef van al drie die kunstenaars en is verteenwoordigend van die kunsbesef van die hoog-Modernisme. Die hoog-Modernistiese strewe na eksperimentering en vernuwing in die kunste kom tot vergestaltung in die vorm van toenemende abstraksie en vereenvoudiging. Die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway kan as verteenwoordigend van die spanning wat ontstaan tussen die streng objektiewe uitbeelding van die hoog-Modernistiese skilderkuns teenoor die subjektiewe inhoud van die werke beskou word (vgl. Hunter, 1991:27). Die figuratiewe en non-figuratiewe abstraksie waarvan die drie gekose kunstenaars gebruik maak word op 'n kontrasterende wyse beskou as 'n wyse om suiwerheid in

die kunste te bewerkstellig ten einde 'n subjektiewe aard daaraan te verleen (vgl. Fineberg, 2011:209). Hierdie skynbaar teenstellende tendense skakel mekaar nie noodwendig uit nie. Deur die gebruik van slegs abstrakte vorms en toenemende vereenvoudiging eerder as *mimesis*, word die klem op die subjektiewe idee agter die kunswerk geplaas eerder as objektiewe uitbeelding.

In Hoofstuk Vier word die kunswerke gelees en interpreteer. Dit word gedoen aan die hand van Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualisering van estetika en estetiese ervaring. Die doel hiervan is om ondersoek in te stel na die wyse waarop subjektiewe en objektiewe aspekte, soos gekonseptualiseer deur Nietzsche en Sartre, binne die gekose kunswerke gelees kan word.

Eerstens beskryf ek die visueel-waarneembare aspekte van die drie kunswerke, met ander woorde die vormtaalelemente. Daarna interpreteer ek die onderskeie kunswerke op 'n dieper, vergelykende wyse aan die hand van die teoretiese uitgangspunte van Nietzsche en Sartre met betrekking tot die rol wat dit speel en die wyse wat dit binne die gekose kunswerke situeer. Die hoog-Modernisme as konteks word hier deurgaans in ag geneem. Die doel hiervan is om vas te stel op welke wyse die gekose werke 'n subjektiewe betekenisgewende funksie kan vervul terwyl dit steeds aan die hoog-Modernisme se uitgangspunte van die objektiewe en outonome kunswerk voldoen.

## Hoofstuk Vier

### 'n Eksistensiële lees en interpretasie van gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway

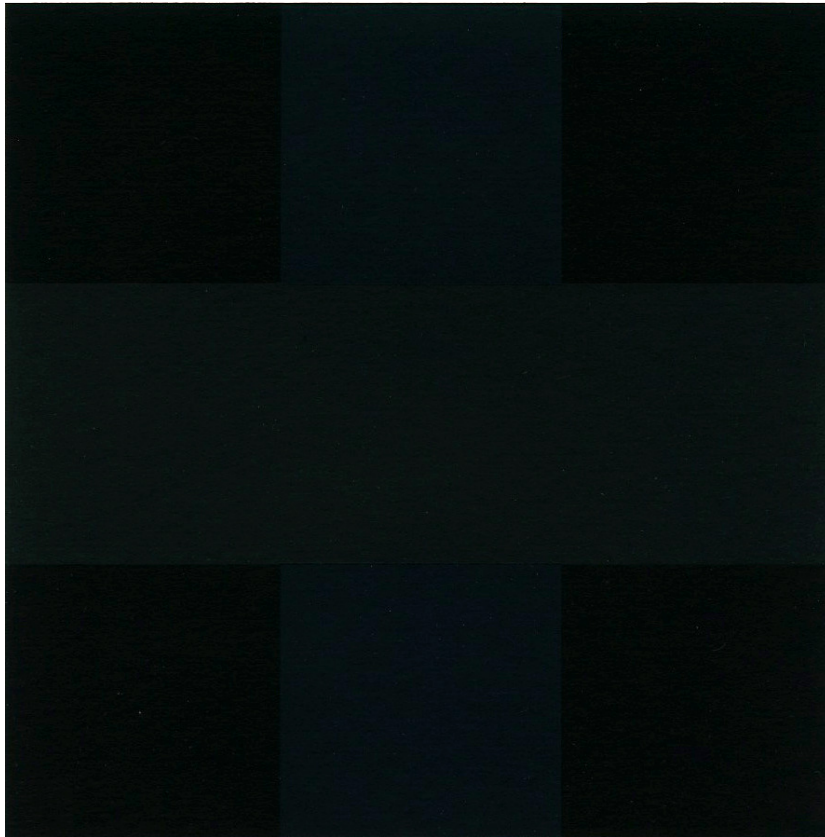
#### 4.1 Inleiding

In Hoofstuk Drie is die kunsbesef van elk van die onderskeie kunstenaars, Reinhardt, Klein en Portway, binne die konteks van die hoog-Modernisme ondersoek. Die algemene *Zeitgeist* van die Modernisme is belig asook die invloede daarvan op die Modernistiese en hoog-Modernistiese kunsbesef. Die kunsbesef van die kunstenaars is ondersoek volgens hulle gebruik van beide subjektiewe en objektiewe posisies soos dit na vore kom in hulle kunsbesef en kunspraktyk. Dit is nie alleenlik gedoen om die kunstenaars aan die leser bekend te stel nie, maar ook om die gekose kunswerke binne die onderskeie kontekste van die hoog-Modernisme te situeer.

In hierdie Hoofstuk word Reinhardt se *Ultimate painting nr 39*, Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* van Portway vergelykenderwys gelees en geïnterpreteer. Dit word gedoen aan die hand van Nietzsche en Sartre se teorieë met betrekking tot die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese* konstrunkte. In aansluiting hierby word die werke ook geanaliseer aan die hand van Sartre se konseptualisering van die verbeelding en *néantisation* wat, soos bespreek in Hoofstuk Twee, ook staatmaak op beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Die lees en interpretasie van Reinhardt, Klein en Portway se werke word gedoen in samehang met die kontekstuele raamwerk in Hoofstuk Drie. Eerstens word 'n beskrywing van die visueel-waarneembare aspekte van die onderskeie kunswerke aangebied met die fokus op beskrywing, eerder as interpretasie. Daarna volg 'n diepere, vergelykende lees en interpretasie van die werke aan die hand van Nietzsche se *Dionisiese* en *Apolliniese* konstrunkte en Sartre se konseptualisering van die verbeelding en *néantisation*.

## 4.2 Beskrywende lees van die kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway

### 4.2.1 *Ultimate painting nr 39* (1963)



Figuur 7. Reinhardt, A. *Ultimate Painting Nr 39* (1963)

Reinhardt het *Ultimate Painting Nr 39* uitgevoer op 'n vierkantige skilderdoek met die afmetings 152.4 cm x 152.4 cm en dit is ongeraam gelaat. Die hele oppervlak van die doek is opgedeel in plat kleurvlakke in drie verskillende skakerings van donker kleure. Die kleurvlakke is egalig met 'n verfkwas angewend en toon geen deursigtigheid nie<sup>16</sup>. Op die oppervlak van die werk is kwashale/teksture skaars sigbaar en kan slegs waargeneem word waar die horisontale en vertikale kleurbande mekaar kruis en waar dit van die swart "agtergrond" van die werk onderskei kan word. Die kunswerk is uitgevoer in dowwe kleure, met ander woorde die oppervlak toon geen glans nie. Die drie donker kleure (swart, blou en groen) vorm 'n analogiese samehang in teenstelling tot byvoorbeeld komplementêre kleure wat kontras verbeeld. Kleur vorm om hierdie rede een van die belangrikste

<sup>16</sup> Dit is in teenstelling met byvoorbeeld Portway se werk wat ligter, amper deursigtige en onegalige donkerder dele toon, wat later in hierdie hoofstuk bespreek word.

vormtaalelemente van hierdie kunswerk. Schoenholz-Bee *et al.* (2013:243) noem dat die donker kleurvlakke opgebou is uit lae donkerrooi, donkergroen en donkerblou wat eenvormig vertoon. Die oppervlak van die werk is in nege vlakke gedeel op beide die horisontale en vertikale as. Die horisontale kleurband (uitgevoer in 'n donker groen-swart kleur) kruis die vertikale kleurband (uitgevoer in 'n donker blou-swart kleur) in die middel van die doek. Hierdie kleurbande skep in 'n groter geheel 'n Griekse kruisvorm. Die Griekse kruisvorm is die enigste herkenbare figuratiewe geheel in hierdie kunswerk.

#### 4.2.2 *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956)



**Figuur 8. Klein, Y. *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956)**

In *Monochrome Bleu (IKB 3)* beeld Klein 'n non-figuratief-abstrakte werk in 'n monochromatiese blou kleur uit. Die afmetings van die werk is 195.1 cm x 140 cm. Die hele oppervlak van die reghoekige doek is tot op die rante bedek in dieselfde helder *International Klein Blue*. Al wat waarneembaar is, is 'n ondeursigtige, suiwer blou kleurvlak. Sodoende word kleur in beide Klein en Reinhardt se werke een van die belangrikste aspekte. Klein het die verf met 'n verfröller angewend (eerder as met 'n verfkwas soos Reinhardt) op 'n gladde en eenvormige wyse regoor die oppervlak van die doek. Gevolglik kan geen teksture, vorms of lyngebruik onderskei word nie. Klein se werk is soos dié van Reinhardt, uitgevoer in 'n dowwe verf en weerkaats geen glans nie.

#### 4.2.3 *The thin red line* (1970)



**Figuur 9. Douglas Portway, *The thin red line* (1970)**

Portway se abstraksie word in hierdie kunswerk sigbaar in sy oorwegend monochromatiese skilderstyl wat tot 'n hoogtepunt gevoer word in *The thin red line*. Hierdie kunswerk toon dun, amper deursigtige kleurwasse in verskillende skakerings van blou. Die hele oppervlak van die werk bestaan uit hierdie blou kleure wat aangewend is tot op die rante van die doek en die werk is ongeraam gelaat. Die afmetings van die skilderdoek is 36.5 cm x 55 cm. Die klem val op die kleur as belangrikste vormtaalelement van die werk, soos in die geval van Reinhardt en Klein. In die regterkantse boonste hoek en die linkerkantse hoeke kom dit voor asof die blou effens dikker en donkerder aangewend is. Terselfdertyd kan aan die onderkant van die werk in die voorgrond, 'n donkerblou, amper swart, reghoekige vorm waargeneem word. Die oppervlak van die kunswerk is opgebou uit lae dun blou gouache<sup>17</sup> verfwasse wat onegalig aangewend is. Dit leen aan die werk 'n

---

<sup>17</sup> Gouache is 'n tipe waterbasis verfpigment wat geen glans toon nie.

wasige of mistige voorkoms en dit lyk asof daar drywende vorms op die oppervlak is. Sekere dele van die werk kom ligter voor en ander donkerder, wat die indruk skep dat die werk 'n mate van dieptewerking toon.

Naas die verskillende blou vorms wat op die blou agtergrond dryf is 'n dun, vertikale, reguit donkerrooi lyn aan die linkerkant van die doek sigbaar wat strek vanaf die bokant van die kunswerk tot aan die onderkant. In teenstelling met Reinhardt se werk, maak Portway gebruik van komplementêre kleure om sterker kontraste te skep. Daar kan ook drup- en krabbel-merke, in dieselfde donkerrooi kleur, oor dele van die blou agtergrond waargeneem word. Portway se kunswerk bestaan uit 'n grootliks monochromatiese kleurvlak. Terselfdertyd bevat die werk, soos dié van Reinhardt, en in teenstelling tot dié van Klein, meer vorm-differensiasie wat tot herkenbare vormgewing lei.

### **4.3 Inleiding tot 'n Eksistensiële interpretasie van die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway**

In hierdie afdeling word die drie gekose kunswerke vergelykenderwys geïnterpreteer aan die hand van Nietzsche ([1872]2006:89) se *Apolliniese* en *Dionisiese* konstruksie sowel as Sartre ([1940]2004:59) se konseptualisering van die verbeelding en *néantisation* soos dit in die teoretiese begroning van hierdie verhandeling uiteengesit is (kyk Hoofstuk Twee). Beide Nietzsche en Sartre se benaderings, soos bespreek in Hoofstuk Twee, maak staat op die daarstelling van 'n oneindige ruimte vanweë die groot oppervlaktes van die kunswerke wat slegs afgesper word deur die rante van die skilderdoeke. Dit skep 'n gevoel van "leegte" wat nihilisties geïnterpreteer kan word. Wat Nietzsche se konseptualisering van ruimte betref onderskei hy tussen 'n subjektiewe *Dionisiese* en 'n objektiewe *Apolliniese* konstruksie (kyk Hoofstuk Twee). Skoonheid of die estetiese kom volgens Nietzsche ([1872]2006:89) tot stand in 'n ruimte waarbinne die *Dionisiese* en die *Apolliniese* aspekte van kunsskepping mekaar deurvleg en wedersyds versterk. Die ervaring van die estetiese kan, volgens Nietzsche ([1872]2006:89), as betekenisgewend ervaar word in die Eksistensiële werklikheid. Hierteenoor argumenteer Sartre dat die ervaring van skoonheid of die estetiese die bron van alle menslike vryheid vorm (kyk

Hoofstuk Twee met betrekking tot Sartre se benadering van vryheid). Die mens besit volgens Sartre ([1940]2004:141) daardeur die vryheid om betekenis aan haar of sy lewe te heg binne 'n Eksistensiële werklikheid. Die kreatiewe verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde, kom tot stand, soos in die geval van Nietzsche se teoretiese insigte, in 'n ruimte wat gevorm word deur die ontmoeting van die objektiewe met die subjektiewe ervarings. Hierdie ruimte word geskep deur die *néantisation* van die objektiewe werklikheid, en word gevul met die subjektiewe verbeelding (Sartre, [1940]2004:60).

Vervolgens word die gekose kunswerke vergelykend geïnterpreteer aan die hand van die teoretiese begroning in Hoofstuk Twee en die kontekstualisering van die hoog-Modernisme in Hoofstuk Drie. Eerstens word 'n lees en interpretasie van *Ultimate painting nr 39* deur Reinhardt gedoen, gevolg deur *Monochrome bleu* deur Klein en *The thin red line* deur Portway.

#### **4.4 Vergelykende interpretasie van die *Dionisiese* en *Apolliniese* konstrukte, verbeelding en *néantisation* in *Ultimate painting nr 39*, *Monochrome bleu* (IKB 3) en *The thin red line***

Die gebruik van kleur vorm 'n integrale deel van al drie die gekose kunswerke aangesien dit 'n dominante rol vervul in die skep van 'n "oneindige" ruimte waarin die estetiese tot vergestaltung kom. In die beskrywende lees van die werke is uitgewys dat *Ultimate painting nr 39* van Reinhardt uitgevoer is in skakerings van donker kleure wat die oppervlak van die werk vul. In 'n Westerse tradisie word die kleur swart volgens Gage (1999:83) geassosieer met subjektiwiteit en emosies van pessimisme, negatiwiteit, dood, donker, skadu en negatiewe ruimtes (vgl. Pastoureau, 2009:38; Downey, 2013:152). Deur die donker kleurgebruik in Reinhardt se werk met die subjektiwiteit en die emosies te assosieer, word aangesluit by Nietzsche se subjektiewe *Dionisiese* konstruk, wat in Hoofstuk Twee na aanleiding van Nietzsche se benadering verwys na die emosionele, die donker, die oorsprong en die absurde betekenisloosheid (Nietzsche [1872]2006:37). Deur die donker kleurskakerings van die werk in verband te bring met die emosionele en absurde *Dionisiese* konstruk moedig dit 'n subjektiewe interpretasie van die werk aan wat

tekenend is van 'n oorwegend pessimistiese emosie. Wasserman (*in* Fineberg, 2011:209) brei uit op die subjektiewe kwaliteite van Reinhardt se werk deur die donker kleurgebruik soos volg te beskryf:

Because his canvasses are not black, but rather very, very dark values or tones of red and blue and other colours, no black and white reproduction can possibly suggest the radiant energies that glow and interact with each other on the satin surface of his canvasses. His colours are subtle, eloquent, elusive, mysterious. They bring a mystical presence to one's ken of awareness.

Soos Wasserman (*in* Fineberg, 2011:209) uitwys moedig die subjektiewe kwaliteite van Reinhardt se kleurgebruik besinning aan oor die ruimte wat die kunswerk skep deur die fokus te plaas op die uitbeelding van kleur. Die subjektiewe *Dionisiese* konstruk kom tot uitdrukking in Reinhardt se werk, aangesien 'n toestand van besinning of refleksie, onder andere weens die grootte van die skilderdoek, 'n eienskap is van die *Dionisiese* konstruk (vgl. Nietzsche, [1872]2006:34). Verder suggereer die donker, amper swart kleure 'n subjektiewe ervaring van 'n oorwegend pessimistiese aard by die aanskouer. Die Griekse kruis wat gevorm word deur die kleurbande moedig ook, soos die kleurgebruik, 'n subjektiewe of spirituele ervaring van die werk aan. Die Griekse kruisvorm, of die *crux immissa quadrata*, het as simbool van die spirituele vir onder andere die Antieke Grieke gefunksioneer, so ook in die vroeë Christendom in die Midde-Ooste (Peet, 2012:296). Die donker kleurgebruik in *Ultimate painting nr 39* kan gevolglik in ooreenstemming met die subjektiewe *Dionisiese* konstruk van Nietzsche se benadering interpreteer word aangesien dit verteenwoordigend is van 'n subjektiewe ervaring. Verder moedig die kleurgebruik, asook die uitbeelding van 'n Griekse kruis 'n toestand van refleksie aan.

Deur die kleurgebruik in *Ultimate painting nr 39* te interpreteer aan die hand van Sartre se konsep van *néantisation*, omskep die donker kleure, as 'n bykans "oneindige" ruimte wat slegs deur die rante van die skilderdoek ingeperk word, maar juis 'n gevoel van ruimte gee gebaseer op die grootte van die skilderdoek, die kunswerk as 't ware in 'n ruimte van *néantisation*. Die ruimte wat ontstaan kan oor nagedink word en deur die uitbeelding en die simboliek verbonde aan 'n Griekse

kruis, kan Sartre se konseptualisering van die verbeelding, 'n moontlike betekenis aan die kunswerk bied.

Die Griekse kruisvorm is van belang in Reinhardt se werk, wat soos aangetoon in die beskrywing van die werk, die enigste herkenbare figuratiewe geheel in die kunswerk is. Die kunswerk is tekenend van die vereenvoudiging wat die formalisme gedurende die hoog-Modernisme (kyk Hoofstuk Drie) vooropstel deur slegs die kruisvorm uit te beeld in skakerings van donker kleure. Die vereenvoudiging van die werk tot die uitbeelding van die Griekse kruisvorm leen, met ander woorde, 'n subjektiwiteit of mate van spiritualiteit aan die werk wat die aanskouer kan interpreteer as 'n moontlike (religieuse) boodskap omdat die kruis sentraal in die skilderdoek geplaas is en horisontaal en vertikaal tot aan die einde van die skilderdoek strek. Die kruisvorm staan op so 'n wyse in die plek van Nietzsche se subjektiewe *Dionisiese* deur op 'n subjektiewe vlak na 'n spirituele boodskap te verwys. Wanneer die aanskouer vir 'n lang tydperk gefokus na die kunswerk kyk, sou dit kon lei tot 'n gevoel van refleksie of meditasie wat 'n eienskap is wat 'n belangrike rol vervul in die ervaring van die *Dionisiese* konstruk (kyk Hoofstuk Twee; vgl. Nietzsche, [1872]2006:34). Uit die ondersoek na Reinhardt se kunsbesef in Hoofstuk Drie is die invloed wat meditasie en die Zen-Boeddhisme op sy kunsbesef gehad het duidelik. Hierdie invloed kom na vore in die subjektiewe refleksie wat die kunswerk aanmoedig deur 'n ruimte te skep waar daar oor die Eksistensiële soeke na betekenis nagedink kan word (vgl. Hunter, 1991:29). Die Zen-Boeddhisme verwys na 'n subjektiewe toestand van refleksie wat die ervaring van die kunswerk aanmoedig as "tussen die bewuste en onderbewuste", met ander woorde 'n toestand van meditasie. Peiffer (2012:54) bevestig die interpretasie van die kunswerk as tekenend van 'n gevoel van refleksie en meditasie wanneer hy die ervaring daarvan beskryf as 'n konfrontasie deur die aanskouer met 'n "wall of meditation". Die subjektiewe ervaring van die kunswerk kan uiteindelik met 'n toestand van meditasie vergelyk word aangesien die objektiewe (of die fisieke kunswerk self) ondersteunend tot die aanskouer se persoonlike refleksie op die kunswerk, 'n subjektiewe betekenis daaraan heg wanneer oor die ruimte nagedink word.

In teenstelling tot die subjektiewe en spirituele element wat waargeneem kan word in *Ultimate painting nr 39* kan objektiewe aspekte ook uitgelig word. Hoewel *Ultimate painting nr 39* vereenvoudig is tot donker kleurvlakke kan 'n Griekse kruisvorm herken word. Die kunswerk kom daarom voor as 'n uitbeelding van die hoog-Modernistiese strewe na abstraksie en suiwerheid van medium (kyk Hoofstuk Drie). Die werk verbeeld, myns insiens, 'n soeke na betekenis. Die Griekse kruis funksioneer as 'n rasonale en betekenisgewende element aangesien dit 'n simboliese rol vervul (as 'n moontlike spirituele element) wat in ooreenstemming is met die objektiewe betekenisgewende *Apolliniese* konstruksie van Nietzsche se benadering. Die meer rasonale *Apolliniese* konstruksie wat die Griekse kruis versimboliseer sou geïnterpreteer kon word as die skep van 'n illusie van betekenis wat aan die ervaring gebied word (vgl. Nietzsche [1872]2006:34 en my bespreking in Hoofstuk Twee). Dit beteken dat die *Apolliniese* (kruisvorm) in die plek staan van objektiewe rasionaliteit omdat dit as betekenisgewend funksioneer. Aangesien die kruisvorm as betekenisgewend funksioneer, kan dit in verband gebring word met Sartre se konseptualisering van estetika- waar die kruisvorm aan die aanskouer bykomend die geleentheid bied om rasoneel te besin oor die formalistiese eienskappe wat objektief waargeneem kan word.

Om kortliks saam te vat: Die belangrikste element in Reinhardt se kunswerk, naamlik die kleurgebruik, kan in verband gebring word met beide Nietzsche en Sartre se konseptualiserings van estetika. Nietzsche se subjektiewe *Dionisiese* konstruksie kan uitgewys word in die donker kleurgebruik van *Ultimate painting nr 39* deurdat die kleur van die werk 'n subjektiewe interpretasie aanmoedig en 'n ruimte skep waarbinne die Eksistensiële soeke na betekenis oor nagedink kan word. Hierdie ruimte kan ook vergelyk word met Sartre se konsep van *néantisation* en op so 'n wyse 'n ruimte word waarin die verbeelding geprojekteer kan word om betekenis te verkry. Naas die kleurgebruik kan die Griekse kruisvorm met beide Nietzsche en Sartre se konseptualiserings aangaande estetika in verband gebring word. Deur betekenisgewend te funksioneer, kan die Griekse kruisvorm in verband gebring word met Sartre se konseptualisering van estetika aangesien die kruisvorm aangebied word as 'n wyse om rasoneel oor die kunswerk se formalistiese eienskappe te besin en moontlike betekenis daaraan te heg. Die kunswerk spreek voorts in lyn met

Nietzsche se *Dionisiese* en *Apolliniese* teoretisering, van Sartre se konstruk van *néantisation* wat hy as die voorwaarde vir betekenis beskou deurdat die werk verwysing maak na beide subjektiewe en objektiewe aspekte (vgl. Sartre, [1940]2004:60).

Klein se gebruik van kleur in *Monochrome bleu (IKB 3)* is, soos in die geval van Reinhardt se werk en soos uitgewys in die kunswerkbeskrywing, myns insiens, ook die belangrikste vormtaalelement in die kunswerk. Klein beeld die toenemende vereenvoudiging wat die formalistiese tendens van die hoog-Modernisme voorop stel uit (vgl. Hoofstuk Drie) deur non-figuratief-abstrak te werk te gaan in 'n enkele kleur. Hierdie is een van Klein se eerste kunswerke wat hy uitgevoer het in slegs die gepatenteerde *International Klein Blue* (kyk Hoofstuk Drie). Die blou kleur wat die hele oppervlak van die skilderdoek vul, asook die afmetings van die groot skilderdoek, kan in verband gebring word met beide subjektiewe en objektiewe konseptualiserings oor estetika soos vergestalt in Nietzsche se *Dionisiese* en *Apolliniese* konstruksies en Sartre se konseptualisering van *néantisation* en die verbeelding (kyk Hoofstuk Twee). Klein (1958:26) stel dat die kleur blou 'n spirituele boodskap kommunikeer. Gevolglik kan hier 'n lyn deurgetrek word na die simboliese gebruik van 'n Griekse kruis in Reinhardt se kunswerk. Soos genoem in Hoofstuk Drie, beskou Klein sy blou kunswerke as 'n fisieke skakel met die subjektiewe en die spirituele en dit vervul daarom volgens Klein se interpretasie, 'n subjektiewe rol. Aansluitend hierby beklemtoon Solnit (2005:178) die simboliese waarde van Klein se kleurgebruik deur te stel dat: "Blue, the colour represents the spirit, the sky, and water, the immaterial and the remote, so that however tactile and close up it is, it is always about distance and disembodiment". Die subjektiewe funksie wat Klein aan sy kunswerke toeken, sou gevolglik geïnterpreteer kon word as in ooreenstemming met Nietzsche se konsep van die *Dionisiese* aangesien die *Dionisiese* in die plek van die subjektiewe staan. 'n Verband kan voorts getrek word tussen die blou kleur wat volgens Klein (1958:23) die oneindigheid van ruimte verbeeld en die subjektiewe *Dionisiese* deurdat beide die *Dionisiese* en die blou kleur verwys na ruimtelike aspekte. Hierby moet die grootte van die skilderdoek in aanmerking geneem word. In Klein se geval, omdat die kunstenaar self aan die blou 'n simboliese betekenis heg, en anders as in die geval van Reinhardt, sou die blou ruimtelike aspek beskou kan

word as 'n oneidige leegheid, “niksheid” of betekenisloosheid. Die blou kleur dui egter ook, soos deur Klein (1958:10) gestel op 'n uitbeelding van die soeke na essensie of betekenis. Klein se benadering is in lyn met die kunsbesef van die formalisme gedurende die hoog-Modernisme se soeke na essensie deur middel van 'n reduksionistiese Minimalisme tot 'n blote kleurvlak (kyk Hoofstuk Drie). Die blou kleurvlak, as verteenwoordigend van 'n leë ruimte en die soeke na essensie sou ook geïnterpreteer kon word as 'n Nietzscheaanse *Dionisiese* soeke na essensie en oorsprong (kyk Hoofstuk Twee). Beide die blou kleur in Klein se kunswerk en die *Dionisiese* konstruk van Nietzsche se konseptualisering verteenwoordig die subjektiewe (spirituele) en beide is verteenwoordigend van 'n ruimte van “niksheid” wat herlei kan word na die Eksistensiële soeke na betekenis in 'n absurde wêreld.

Die wyse van kleuraanwending kom, soos in Reinhardt se *Ultimate painting*, voor as plat kleurvlakke. Klein se kunswerk neem die vorm van toenemende vereenvoudiging van kleurvlakke aan, in teenstelling tot Reinhardt se werk waar 'n kruisvorm, of sewe blokke waargeneem kan word. Klein wend die verf egalig met 'n verfroller aan eerder as met 'n verfkwas soos wat Reinhardt se werkswyse toon. Hierdie wyse van kleuraanwending deur Klein lei daartoe dat geen kwashale sigbaar is nie en die hele skilderdoek se oppervlak eenvormig voorkom. Klein se wyse van eenvormige kleuraanwending sou daartoe kon lei dat die aanskouer die werk ervaar asof dit geen subjektiewe en ekspressiewe eienskappe vertoon nie. Sodoende word die klem geplaas op die objektiewe meganiese wyse van aanwending. Die kleuraanwending in Klein se werk gee aanleiding tot 'n interpretasie van die *Zeitgeist* van die modernisme met die klem op 'n tegnologiese dimensie, asof deur 'n fabriek of masjien geskep. Hierdie “masjienagtige” voorkoms van die werk sou gevolglik aanleiding kon gee tot 'n ervaring van vervreemding by die aanskouer (kyk Hoofstuk Drie met betrekking tot die verband tussen vervreemding en industrialisasie). Op sy beurt gee die gevoel van vervreemding aanleiding tot 'n verbandlegging met die Eksistensiële vervreemding van die subjek in 'n absurde werklikheid (vgl. die bespreking van Eksistensialisme in Hoofstuk Twee).

In die ondersoek na Klein se kunsbesef in Hoofstuk Drie is uitgewys dat Klein kleur op 'n paradoksale wyse gebruik as die subjektiewe in sy werk deur dit objektief uit te

beeld. Dit beteken dat hy aan die kleurgebruik in sy kunswerk subjektiewe kwaliteite toeskryf, maar terselfdertyd monochroom skilder in ooreenstemming met die hoog-modernisme se objektiewe en rasionalistiese uitgangspunte van reduksionisme (Hoofstuk Drie; vgl. Klein *et al.*, 1958:90). Klein se kunswerk, wat spreek van die meer objektiewe formalistiese stylneiging van die hoog-Modernisme waarin die basiese vormtaalelemente en strukturele aspekte van die kunswerk die klem geniet, vind myns insiens aansluiting by Nietzsche se objektiewe *Apolliniese* konstruksie wat vorm en orde verteenwoordig. Die objektiewe aanbieding van die kunswerk as 'n rasioneel beplande en uitgevoerde kleurvlak weerlê egter die subjektiewe aard wat Klein self aan die kleurgebruik toedig. Die werk sou daarom die illusie by die aanskouer kon skep dat dit bloot 'n objektiewe uitbeelding van kleur is, terwyl volgens Klein se verklaring dit wel ook 'n subjektiewe betekenis dra. Die kunswerk wat as 'n illusie van blote objektiewe uitbeelding voorkom, sou dus in verband gebring kon word met die *Apolliniese* pool van Nietzsche se konseptualisering wat verteenwoordigend is van 'n illusie (vgl. Hoofstuk Twee; vgl. Nietzsche [1872]2006:34). Anders gestel, die objektiewe uitbeelding van Klein se kunswerk dien as 'n illusie van objektiviteit of van die ver-beel-ding van 'n leegheid of 'n "niksheid" wat die subjektiewe aard wat Klein aan die kunswerk toeskryf, versluier. Waarop dit neerkom is dat Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)*, wat op die oog af spreek van die objektiewe formalistiese tendens van die hoog-Modernisme waarin die vormtaalelemente en strukturele aspekte van die kunswerk die klem geniet, aansluiting vind by Nietzsche se objektiewe *Apolliniese* konstruksie wat vorm en orde verteenwoordig.

Die non-figuratiewe uitbeelding van *Monochrome bleu (IKB 3)* bied ook 'n verwysingsraamwerk na die subjektiviteit/objektiviteit-paradoks. Soos uitgewys in Hoofstuk Drie (in die bespreking van die formalistiese tendens van die hoog-Modernisme) kom die suiwer non-figuratiewe-abstraksie tot uitdrukking in *Monochrome bleu (IKB 3)*. Waarop dit neerkom is dat hierdie werk vry is van enige narratiewe beskrywende eienskappe. Deur op beide die subjektiewe en objektiewe aspekte te steun, kom Klein se kunswerk tot stand in 'n ruimte waar die subjektiewe en objektiewe met mekaar vervleg. Hierdie verwysing na ruimte spreek van Sartre se konsep van *néantisation* omdat dit staatmaak op 'n negering van figurativiteit en

gevolglik 'n skep van 'n objektiewe, non-figuratiewe en abstrakte werklikheid. In Klein se werk kan, soos in die geval van Reinhardt, die verbeelding van die aanskouer in 'n ruimte van besinning wat deur die kunswerk geskep en geprojekteer word, lei tot betekenisgewing. Die gebrek aan figuratiewe vormgewing wat aanleiding gee tot geen herkenbare narratief nie, sou voorts aanleiding kon gee tot 'n betekenisloosheid van 'n ervaring van leegheid of absurditeit.

Met inbegrip van die Eksistensiële konsep van die absurde as ook verwysend na die mundane en alledaagse, sou 'n verband getrek kon word na Nietzsche se idees met betrekking tot die absurde en subjektief-ervarende *Dionisiëse*. Klein se abstrakte kunswerk toon myns insiens geen oënskynlik rasionele verklaring vir die werk nie aangesien dit geen figuratiewe vorm of herkenbare narratief toon nie. Die subjektiewe *Dionisiëse* konstruksie staan (soos bespreek in die ondersoek na Nietzsche se beredenering oor estetika in Hoofstuk Twee) in die plek van essensie en kan in verband gebring word met die non-figuratiewe aard van die werk. Hierdie non-figuratiewe aard is tekenend van die formalistiese neiging van die hoog-Modernisme se soeke na die essensie van die skilderkuns (vgl. Hoofstuk Drie). Deur die kunswerk te reduceer tot 'n blote blou oppervlak stem Klein se kunsbesef wat reduksionistiese Minimalisme vooropstel ooreen met die formalistiese hoog-Modernistiese strewe om essensie uit te beeld.

Opsommend kan Klein se kunswerk beskryf word as verteenwoordigend van die *Dionisiëse* ervaring van 'n subjektiewe absurditeit. Beide die blou kleur (volgens Klein) en die *Dionisiëse* (volgens Nietzsche) asook die ruimtelike aspekte van die skilderdoek is verteenwoordigend van 'n soeke na essensie in 'n absurde wêreld. Klein neem Reinhardt se uitbeelding van die Modernistiese vereenvoudiging van die prentvlak verder deur geen herkenbare elemente uit te beeld nie (in teenstelling tot die kruisvorm wat sigbaar is in Reinhardt se werk). Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)* wat tot stand kom in 'n ruimte wat gevorm word deur die ontmoeting van subjektiewe en objektiewe ervaring, sou in verband gebring kon word met Sartre se konsep van *néantisation*, waarin verbeeldingryke betekenis sou gevind kon word in die geprojekteerde ruimte en die grootte daarvan. Deur non-figuratief en abstrak te werk te gaan kom die kunswerk as absurd en betekenisloos voor. Dieselfde non-

figuratiewe abstraksie in *Monochrome bleu (IKB 3)* dui egter teenstellend op objektiwiteit, wat aansluit by Nietzsche se *Apolliniese* konstruk. Die objektiewe aanbieding van die kunswerk weerlê die subjektiewe aard daarvan, wat in ooreenstemming is met die *Apolliniese* pool van Nietzsche se konseptualisering wat as illusie van subjektiewe betekenis dien. Klein se werk weerspieël daarom beide die subjektiewe en objektiewe aspekte van Nietzsche se benadering, en kan as betekenisgewend beskou word, aangesien dit aan Nietzsche se kriteria van die estetiese voldoen (vgl. Hoofstuk Drie). Die werk kan ook in verband gebring word met Sartre se konsep van *néantisation*, wat as voorwaarde vir subjektiewe betekenis dien.

In Portway se kunswerk vorm kleur, in ooreenstemming met die werke van Reinhardt en Klein, die fokuspunt. Soos in die geval van Klein se werk, vertoon *The thin red line* 'n oorhoofse gebruik van blou wat die skilderdoek oorheers. Waar Reinhardt se werk 'n gestruktureerde vorm uitbeeld in die vorm van 'n Griekse kruis, is dit nie die geval in Portway se kunswerk nie, waar 'n mistige en drywende gevoel weergegee word. Die blou kleurgebruik kan, soos in die geval van Klein se werk, as simboliese van spiritualiteit en ruimte beskou word. In ooreenstemming met die interpretasie van Klein se werk, herinner die spirituele of subjektiewe kwaliteite van die blou kleur aan Nietzsche se *Dionisiese* konstruk, wat in die plek van subjektiewe ervaring staan (vgl. Nietzsche [1872]2006:38). Hierby moet in gedagte gehou word dat ook die vertikale as van Reinhardt se Griekse kruis blou tinte vertoon. Die simboliese aspek word gevolglik in al drie werke met die blou kleur geassosieer.

In teenstelling tot Klein se *Monochrome bleu (IKB 3)*, wat, soos die titel aantoon en bevestig 'n eenvormige kleuraanwending toon, kom dit voor asof Portway se werk 'n mate van dieptewerking wys wat in Klein se werk afwesig is. Waar Reinhardt en Klein se kleuraanwending voorkom asof dit meer rasioneel beplande en egalig (of selfs meganies-) uitgevoerde oppervlaktes is, toon Portway se kleuraanwending 'n meer intuïtiewe en spontane benadering en kom dit voor asof dit meer organies aangewend is in dun verfwasse. Hierdie meer intuïtiewe benadering tot kleuraanwending is die gevolg van die lae verfwasse wat dunner op sekere dele is en in meer lae op ander dele aangewend is en die effek skep van drywende vorms in

die blou agtergrond. Gevolglik plaas die meer ekspressiewe eienskappe wat die kunswerk weerspieël, soos die organiese vormgewing en lyngebruik, die klem op subjektiwiteit eerder as objektiewe en meganiese kleuraanwending. Die subjektiewe kwaliteite van die wyse van kleuraanwending in *The thin red line* vind aansluiting by die subjektiewe *Dionisiese* aspek van Nietzsche se besinning, aangesien die *Dionisiese* die klem op die subjektiewe pool plaas in die ervaring van die estetiese.

Die meer subjektiewe ver-beeld-ing van kleur wat die gevolg is van die onegalige wyse van kleuraanwending dui myns insiens wel paradoksaal op 'n mate van objektiwiteit wanneer dit aan die hand van Sartre se benadering tot estetika geïnterpreteer word. Dié objektiwiteit hou in dat die mens se rasonele rede as betekenisgewend optree (vgl. Sartre, [1940]2004:3). In hierdie interpretasie word Portway, Klein en Reinhardt as skeppers van hulle kunswerke, die betekenisgewers of betekenis-toeseggers van hulle onderskeie kunswerke. Dit sou kon dui op 'n rasonele nadenke in die skep van die werke. Die objektiewe aspekte van die werke kan nie net met Sartre se benadering in verband gebring word nie, maar moet ook geïnterpreteer word aan die hand van Nietzsche se objektiewe *Apolliniese* konstruk wat 'n objektiewe benadering tot die kunswerke vereis. Soos uiteengesit in Nietzsche se beredenering van estetika in Hoofstuk Twee, word die *Apolliniese* as verteenwoordigend beskou van die objektiewe rede. Hier moet spesifiek gelet word op die rol wat Sartre aan die mens toeken as 'n rasonele wese wat konstant betekenis binne 'n absurde werklikheid soek. Portway se blou kleurgebruik en die meer mensgemaakte subjektiewe dimensie wat die wyse van kleuraanwending aan die werk verleen kan daarom in verband gebring word met sowel die subjektiewe *Dionisiese* as die objektiewe *Apolliniese* konstruk van Nietzsche se benadering. Terselfdertyd sou dit kon spreek van Sartre se konseptualisering van die menslike rede as rasoneel, objektief en soekend na betekenis.

Een van die gevolge van die wyse van kleuraanwending in Portway se kunswerk in dun verflae is dat, soos in die beskrywing uitgewys, die oppervlak van die werk amper mistig voorkom. Die donkerder vorms in Portway se werk wat voorkom asof dit in 'n ligter (blou) ruimte dryf, skep 'n illusie van dieptewerking. Die gevoel van dieptewerking wat geskep word deur die drywende vorms in Portway se werk

(alhoewel die reghoek aan die onderkant van die skilderdoek nie drywend voorkom nie) is in teenstelling tot Reinhardt en Klein se eenvormige kleuraanwending. Terwyl Reinhardt en Klein se kunswerke met ruimte in verband gebring kan word deur egalige kleurvlakke, is dit die mistige voorkoms en mate van dieptewerking van Portway se werk wat die illusie van ruimte skep. Die illusie van ruimte (wat in hierdie studie as 'n leë ruimte of *néantisation* beskou kon word soos beredeneer in Sartre se teoretisering) sou gevolglik subjektief betekenisgewend geïnterpreteer kon word deurdat die aanskouer die geleentheid gebied word om oor die ruimte te besin. Soos uit Hoofstuk Twee blyk is *néantisation* die voorwaarde vir kreatiwiteit (vgl. Sartre:1943:41). Sartre se *néantisation* maak, soos uitgewys in Hoofstuk Twee, staat op die afwys van 'n objektiewe werklikheid. Die ruimte wat op die skilderdoek geskep word, asook die afmetings van die kunswerk sou beskou kon word as die ervaring van 'n subjektiewe belewing van die kunswerk deur die kreatiewe verbeelding. Die werk bied aan die aanskouer, in ooreenstemming met Sartre se konseptualisering van vryheid, die vryheid om haar of sy eie werklikheid na aanleiding van haar of sy begeertes te skep (kyk Hoofstuk Twee). Sodoende vorm dit 'n ruimte waarbinne subjektiewe betekenis deur die aanskouer geprojekteer word. Hecker (2011:11) sluit aan by hierdie interpretasie van Portway se estetiese benadering deur 'n subjektiwiteit aan Portway se werk toe te skryf waarby die aanskouer haar of homself betrokke vind in 'n tipe dialoog met die werk se onobjektief-aanskoulikheid. Sodoende word ruimte gelaat dat die aanskouers hulle subjektiewe en verskillende betekenis-toeseggings aan die werk kan heg. Portway (*in* Hecker, 2011:21) bevestig hierdie interpretasie deur die doel van sy kunswerk te beskryf as om die aanskouer aan te moedig om oor die kunswerk na te dink om aan aanskouer die vryheid te gee om enige moontlike nuwe, subjektiewe betekenis daaraan te heg (vgl. Hoofstuk Drie in verband met die kunsbesef van Portway).

Die rooi lyn aan die linkerkant van die werk kom, in teenstelling tot die meer deurlopende blou kleuraanwending, vir die aanskouer voor asof Portway 'n logiese beplanning vooraf gedoen het ten einde 'n rasonale besluit te kan neem in die plasing van die lyn links op 'n presiese plek op die skilderdoek. Soos gesien kan word, loop die lyn geometries parallel met die rant van die skilderdoek is en reguit (asof met behulp van 'n liniaal) uitgevoer. Op hierdie wyse kan die rooi lyn, deur die

plek van die rasonele in te neem, in verband gebring word met Nietzsche se gebruik van die *Apolliniese* konstruksie as 'n objektiewe benadering wat die rasonele verteenwoordig. Dit beteken dat die rooi elemente in die kunswerk 'n illusie van betekenis, sowel as orde kan skep (vgl. Nietzsche [1872]2006:34). Die rooi elemente skep egter myns insiens 'n valse illusie van die werklikheid, soos die *Apolliniese*, aangesien dit uiteindelik geen herkenbare figurasie of narratiewe uitbeelding nie.

Om bondig saam te vat: Portway se blou kleurgebruik en wyse van kleuraanwending kan in verband gebring word met Nietzsche se subjektiewe *Dionisiese* konstruksie aangesien die blou kleur as simbolies sou kon funksioneer van 'n subjektiewe en spirituele aard en interpretasie van die werk. Hierdie subjektiwiteit sou geïnterpreteer kon word as paradoksaal tot 'n mate van objektiwiteit ten opsigte van Sartre se teoretisering waar objektiwiteit met rasionaliteit en rasonele denke in verband gebring word. Nietzsche se objektiewe *Apolliniese* konstruksie sluit by só 'n beklemtoning van rasionaliteit aan in die *Apolliniese* soeke na betekenis in 'n absurde werklikheid. Die rooi elemente in Portway se werk sou ook geïnterpreteer kon word as verwysend na hierdie *Apolliniese* objektiewe en rasonele benadering. Die rede hiervoor is dat die rooi elemente 'n illusie van 'n rasonele soeke na betekenis skep vir die aanskouer. Terselfdertyd moet in gedagte gehou word dat die rooi kleurgebruik in Portway se kunswerk geïnterpreteer kan word as 'n valse illusie van 'n rasonele werklikheid aangesien dit geen herkenbare figurasie of narratiewe aandui nie.

#### **4.5 Slotbeskouing**

In hierdie Hoofstuk is *Ultimate painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* van onderskeidelik Reinhardt, Klein en Portway vergelykenderwys geïnterpreteer aan die hand van Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualisering met betrekking tot 'n ontmoeting tussen subjektiwiteit en objektiwiteit in die interpretasie van die kunswerke. Wat Nietzsche se benadering behels is die kunswerke geïnterpreteer aan die hand van die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese* konstruksie. Die werke is verder geanaliseer aan die hand van Sartre se konseptualisering van die verbeelding en *néantisation* wat ook

staatmaak op beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Die werke is voorts geïnterpreteer aan die hand van die kunsbesef van die onderskeie gekose kunstenaars binne die konteks en *Zeitgeist* van die hoog-Modernisme wat in Hoofstuk Drie aan die hand gekom het.

Uit hierdie vergelykende interpretasie is tot die slotsom gekom dat die gekose kunswerke, deur gebruik te maak van subjektiewe en objektiewe eienskappe, 'n platform bied waarop die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese* aspekte van Nietzsche se benadering tot estetika met mekaar vervleg. In samehang hiermee is die rol wat Sartre aan die verbeelding as betekenisgewend toeken aangetoon. Terselfdertyd, en in samehang met Nietzsche se benadering, is *néantisation* in 'n toepassing van Sartre se teoretiese begronding in die werke geïnterpreteer. Daar is uitgewys dat *néantisation* as 'n soeke na betekenis in 'n absurde werklikheid, vir Sartre 'n voorwaarde is vir kreatiwiteit. Sodoende ontstaan daar in die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway 'n ruimte waarbinne die aanskouer se subjektiewe verbeelding in die kunswerk geprojekteer kan word. Daar is bevind dat die gekose kunswerke 'n ruimte vir verskillende interpretasies skep deur die subjektiewe verbeelding van die aanskouer. Sodoende bied die vryheid waaroor die aanskouer in 'n Eksistensiële werklikheid beskik aan haar of hom die geleentheid om hul eie werklikheid na aanleiding van 'n subjektiewe soeke na betekenis te skep.

In Hoofstuk Vyf word 'n samevatting aangebied van die hoofargumente wat in elke hoofstuk aangevoer word sowel as 'n gevolgtrekking.

## Hoofstuk Vyf

### Slotbeskouinge

#### 5.1 Inleiding

In hierdie verhandeling is 'n vergelykende ondersoek geloods na gekose figuratiewe en non-figuratiewe, monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke van die Amerikaanse kunstenaar Ad Reinhardt, die Franse kunstenaar Yves Klein, en die Suid-Afrikaanse kunstenaar Douglas Portway. Die kunswerke wat gekies is, is Reinhardt se grootliks monochromatiese *Ultimate painting nr 39* (1963), Klein se *Monochrome bleu* (1956) en die grootliks monochromatiese *The thin red line* (1970) van Portway. In die lees en interpretasie van die gekose kunswerke is die klem geplaas op die subjektiewe, moontlik betekenisgewende funksie van die oënskynlik objektiewe, outonome kunswerke soos gekonseptualiseer vanuit Nietzsche en Sartre se Eksistensiële benadering tot estetika. Die fokus is gerig op die teoretiese sleutelkonsepte van Nietzsche, naamlik die *Dionisiese* en *Apolliniese* konstrunkte, asook Sartre se konseptualisering van *néantisation* en die verbeelding. Die verband tussen Nietzsche en Sartre se onderskeie Eksistensiële benaderings oor kuns en estetiese ervaring is geleë in hulle ooreenstemmende gebruik van subjektiwiteit en objektiwiteit. Beide Nietzsche en Sartre beklemtoon dat die ontmoeting van subjektiwiteit en objektiwiteit 'n ruimte skep waarin die Eksistensiële soeke na betekenis in 'n absurde werklikheid oor besin kan word.

Reinhardt, Klein en Portway is gekies as verteenwoordigend van enersyds die oorwegend objektiewe, formalistiese stylneiging van die hoog-Modernisme se kunsbesef van toenemende abstraksie en andersyds 'n bemoeienis met die subjektiewe betekenis van die kunswerke. Die gekose kunswerke word 'n direkte weerspieëling van die spanning wat ontstaan tussen die hoog-Modernistiese kunsbesef se subjektiewe en objektiewe benaderings. Hiermee word bedoel dat 'n paradoksale spanning ontstaan deur die outonomie van die kunswerk as objektiewe eindproduk en die subjektiewe intensies van die kunstenaars wat dit as 'n

veruiterliking van 'n voortdurende subjektiewe ervaring aanbied. In hierdie verhandeling is gevolglik geargumenteer dat Reinhardt, Klein en Portway se onderskeie kunsbesef en kunspraktyke, soos dit tot vergestaltung kom in *Ultimate painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* aanduidend is van hierdie subjektiewe en objektiewe paradoks van die hoog-Modernisme. My argument is daarop gebaseer dat die ontmoeting van hierdie paradoksale elemente in die gekose kunswerke 'n ruimte bied waar die Eksistensiële bevraagtekening en subjektiewe soeke na betekenis oor besin kan word.

In hierdie Slothoofstuk bied ek eerstens die gevolgtrekkings waartoe ek gekom het rakende die subjektiewe en objektiewe posisies binne die ideë-historiese ontwikkeling van estetika as invloed op onderskeidelik Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualiserings. Dit word gevolg deur my gevolgtrekkings oor die *Zeitgeist* van die Modernisme en die wyse wat dit die kunsbesef van die drie gekose kunstenaars beïnvloed het. Ek sluit die hoofstuk af met my gevolgtrekkings oor die lees en interpretasie van *Ultimate painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)* en *The thin red line* aan die hand van die genoemde sleutelkonstrukte van Nietzsche en Sartre.

## **5.2 Gevolgtrekkings met betrekking tot die ideë-historiese ontwikkeling van estetika**

Hoofstuk Twee het gedien as teoretiese basis vir hierdie navorsing waarin 'n bondige ideë-historiese ondersoek gerig is na gekose denkwyses vanuit die Klassieke, Renaissance- en Verligtingstydperk. In Hoofstuk Twee is tot die gevolgtrekking gekom dat die ideë-historiese ontwikkeling van estetika, en daarby ingebed die spesifieke denkraamwerke wat as invloede vir die Eksistensiële estetiese benadering van Nietzsche en Sartre dien, onderskeidelik verwysing maak na beide subjektiewe en objektiewe posisies in hulle beredenering oor estetika.

In die Rasionalistiese Klassieke filosofie van Plato en Aristoteles word 'n dualisties-hiërargiese onderskeid getref tussen subjektiwiteit en objektiwiteit, ook gekonseptualiseer as die subjektiewe verbeelding en die objektiewe werklikheid. Plato beskou kuns as bedrieglik en 'n illusie aangesien dit 'n subjektiewe *mimesis*

van die reeds onvolmaakte *mimesis*, of die aardse werklikheid, is. In teenstelling hiermee beskou Plato die Ideë-werklikheid as die ware objektiewe werklikheid. Nietzsche sou later voortbou op Plato se dualistiese siening in sy Eksistensiële benadering van estetika deur 'n onderskeid te tref tussen die objektiewe werklikheid en die subjektiewe rol van die verbeelding. Aristoteles, in teenstelling met Plato, beskou kuns as 'n wyse om kennis van die Ideë-werklikheid, dit wil sê die ware objektiewe werklikheid, te bekom. Aristoteles argumenteer voorts dat ware kennis deur kuns bekom kan word aangesien die subjektiewe verbeelding gebruik word. Dit is by Aristoteles se konseptualisering van die rol wat die subjektiewe verbeelding as betekenisgewend vervul waarby Sartre se Eksistensiële beskouing van die verbeelding aansluit. Sartre beskou die ware werklikheid, soos wat dit deur die mens ervaar word, as gevorm deur die subjektiewe verbeelding.

Rasionalisme soos geformuleer en beskou deur die Klassieke filosofie van Plato en Aristoteles vorm die konseptuele raamwerk waarop Bacon en Winckelmann se benaderings tot estetika voortbou gedurende die Renaissance. Die Renaissance-benaderings van Bacon en Winckelmann beskryf die estetiese as 'n rasionalistiese, empiriese – 'n objektiewe – ondersoek na presiese afbeelding van die werklikheid (*mimesis*). Dié objektiewe ondersoek word aangevul deur die kunstenaar se subjektiewe verbeelding. Dit is hierdie onderskeid wat Bacon en Winckelmann tref tussen die objektiewe werklikheid en die subjektiewe verbeelding wat die hoeksteen vorm van Nietzsche en Sartre se Eksistensiële beredenering oor estetika. Nietzsche, sowel as Sartre, in aansluiting by Bacon en Winckelmann, verwys na objektiewe waarneming wanneer 'n beeld (deur die kunstenaar) van die objektiewe (Eksistensiële) werklikheid geskep word. Deur die toevoeging van die subjektiewe verbeelding tot die skepping van die beeld van (die objektiewe Eksistensiële werklikheid), kan dit volgens Nietzsche en Sartre 'n uitbeelding van die estetiese word. Die invloed van die oorwegend Individualistiese en Humanistiese benadering van die Renaissance-denkers kan nie slegs uitgewys word in die Eksistensialisme nie, maar ook in die kunsbesef van die hoog-Modernisme wat nou met die Eksistensialisme saamhang. Die Modernistiese en inherent die hoog-Modernistiese kunsbesef het voorts die kunstenaar as 'n Meester en Genie beklemtoon.

As voortsetting van Bacon en Winckelmann se benaderings maak die filosofie van Kant en Hegel in die Verligingstydperk staat op beide objektiewe en subjektiewe posisies in hulle beskouing van die estetiese. Kant beskou die kunswerk as 'n ontmoeting tussen die subjektiewe verbeelding en objektiewe waarneming van die werklikheid. Waar die subjektiewe verbeelding en objektiewe waarneming in Kant se beredenering vervleg, ontstaan 'n ruimte wat die aanskouer van die estetiese (of 'n kunswerk) as betekenisvol kan ervaar. Soos Kant maak Hegel ook aanspraak op hierdie integrasie tussen die subjektiewe verbeelding en die objektiewe waarneming van die materiële aspekte in sy filosofie deurdat hy die estetiese of die kunswerk beskou as 'n ontmoeting tussen die objektiewe materiële eienskappe van die werk, ingelig deur subjektiewe menslike verbeelding. Die oorwegend Humanistiese en Idealistiese denke van Kant en Hegel maak staat op die subjektiewe ervaring van die aanskouer van die estetiese as die belangrikste bepalende faktor in hulle argumente oor estetika en estetiese ervaring. Die individualistiese aard wat Kant en Hegel toeskryf aan die subjektiewe verbeelding is 'n vooruitskousing op die Eksistensialisme. Hiermee bedoel ek dat Nietzsche en Sartre as voortbouing op Kant en Hegel die integrale rol wat die subjek speel as subjektiewe betekenisgewer in haar of sy eie lewe beklemtoon. Nietzsche en Sartre benadruk, soos die Verligingsdenkers se beskouings van die estetiese, die subjektiewe verbeelding as aanvullend tot objektiewe waarneming om sodoende die ervaring van die estetiese as moontlik betekenisgewend te ervaar.

Dit het geblyk vanuit die ondersoek na die ideë-historiese ontwikkeling van die filosofie van estetika in Hoofstuk Twee dat beide Nietzsche en Sartre se argumente oor die estetiese voortbou op voorafgaande denkwyses se beskouings van die subjektiewe verbeelding as aanvullend tot objektiewe waarneming. Nietzsche se konseptualisering van die estetiese kan opgesom word as 'n ontmoeting binne 'n ruimte wat ontstaan waar die subjektiewe *Dionisiese* en objektiewe *Apolliniese* konstrakte met mekaar vervleg. Die ervaring van die estetiese in hierdie ruimte word as 'n wyse beskou vir die mens om die Eksistensiële of betekenislose werklikheid te konfronteer en betekenis daarin te vind sonder om daardeur oorweldig te word. Hierteenoor maak Sartre se beredenering staat op die subjektiewe verbeelding, wat verantwoordelik is vir die skep van betekenisgewende beelde. Betekenisgewende

beelde kan egter net deur die subjektiewe verbeelding geskep word wanneer 'n ruimte of "niksheid" bestaan wat gevorm word deur die objektiewe uit die oog te laat. Hierdie proses staan volgens Sartre bekend as *néantisation*. Sartre se verbeeldingskonsepsie stel daarom dat *néantisation* die voorwaarde vir die mens se ervaring van betekenis word. Teen hierdie teoretiese uitgangspunte is dit duidelik dat beide Nietzsche en Sartre se konseptualiserings van die estetiese staatmaak op 'n ruimte waar die subjektiewe en objektiewe ontmoet. Dit is binne hierdie ruimte waar moontlike besinning oor die absurde Eksistensiële werklikheid kan plaasvind.

Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualisering van subjektiwiteit en objektiwiteit vind aansluiting by die figuratiewe en non-figuratiewe abstraksie van die formalistiese tendens van die hoog-Modernisme. Dit kan uitgewys word in die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway wat verteenwoordigend is van 'n ruimte van *néantisation* wat gevorm word deur die materiële objek (die kunswerk) te vervleg met 'n subjektiewe boodskap. Dit hou in dat die kunswerke, wat met eerste oogopslag voorkom asof dit "niks" uitbeeld nie aangesien dit blote uitbeeldings van kleur is, juis met subjektiewe betekenis gelaai word vir die aanskouer daarvan.

### **5.3 Gevolgtrekkings met betrekking tot subjektiwiteit en objektiwiteit in die kunsbesef van die gekose kunstenaars binne die Modernistiese paradigma**

In Hoofstuk Drie is die kunsbesef van Reinhardt, Klein en Portway soos dit situeer binne die hoog-Modernisme as kontekstuele raamwerk geskets. Die invloed van die *Zeitgeist* op die kunsbesef van die Modernisme en hoog-Modernisme is ook belang.

In Hoofstuk Drie is bevind dat die kunsbesef van die geselekteerde kunstenaars tot uitdrukking kom in onderskeidelik *Ultimate Painting nr 39, Monochrome bleu (IKB 3)*, en *The thin red line*. Die gekose kunstenaars se kunsbesef is terselfdertyd beïnvloed deur die oorwegend objektiewe uitbeelding wat die formalistiese tendens van die *avant-garde* reeds vooropgestel het asook deur die onderliggende subjektiewe inhoud van die kunswerke.

Die *Zeitgeist* van die Modernistiese paradigma, in ooreenstemming met die gekose filosofiese uitgangspunte wat in Hoofstuk Twee ondersoek is, word gevorm uit twee

skynbaar paradoksale, subjektiewe en objektiewe benaderings tot die werklikheid. Eerstens kan 'n meer objektiewe benadering, as voortbouing op die gekose Renaissance- en Verligtingsdenkers se vooropstelling van Rasionalisme uitgewys word. Hierdie is 'n oorwegend optimistiese beskouing teenoor die werklikheid wat die klem op die geloof in die menslike vermoë plaas. Tweedens kan, in teenstelling tot die objektiewe Rasionalistiese benadering wat op Bacon en Winckelmann se benaderings voortbou, 'n subjektiewe tendens uitgewys word wat in verband gebring kan word met die subjekgesentreerde strewe na eie normgewing van die Romantiek. Dit is geskoei op die Romantiek se beklemtoning van subjektiwiteit en die konsep van die unieke, geïnspireerde individu, waarvan die wortels in die Verligtingstydperk lê. Soos bevind in Hoofstuk Twee kan die subjektiewe pool van die *Zeitgeist* van die Modernisme in verband gebring word met die Eksistensialisme se beklemtoning van die *subjektiewe* (soms pessimistiese) *ervaring* van die werklikheid.

Wat die kunsbesef van die hoog-Modernisme betref is die gevolgtrekking gemaak dat twee skynbaar paradoksale tendense uitgewys word. Eerstens kan 'n objektiewe, formalistiese tendens onderskei word en tweedens kan 'n subjektiewe, informalistiese tendens uitgewys word. Hierdie twee tendense beïnvloed mekaar wedersyds. Gevolglik toon die meer objektiewe formalistiese tendens terselfdertyd paradoksaal 'n subjektiewe benadering en andersom. Die objektiewe formalisme maak daarom ook gebruik van die informalistiese subjektiewe aspekte wat uiteindelik aanleiding gee tot non-figuratiewe abstrakte kunswerke soos Klein se *Monochrome bleu* (IKB 3).

Uit die bogenoemde gevolgtrekkings word dit duidelik dat Reinhardt, Klein en Portway se formalistiese kunsbesef en inherent die gekose kunswerke beïnvloed was deur die formalisme gedurende die hoog-Modernisme. Al drie die kunstenaars beeld die hoog-Modernisme se soeke na toenemende abstraksie en vereenvoudiging van die prentvlak uit in die vorm van hulle monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke. Die gevolg van die toenemende abstraksie wat die kunsbesef voorstaan is dat die oënskynlik objektiewe kunswerke aanvanklik die subjektiewe intensies van die kunstenaars weerlê. Die kunstenaars bied die kunswerke aan as beide 'n veruiterliking van subjektiewe ervaring en as 'n moontlik

subjektiewe ervaring vir die aanskouer. Die drie gekose kunswerke word uiteindelik voorbeelde van die hoog-Modernistiese kunsbesef se soeke na absolute objektiwiteit.

#### **5.4 Gevolgtrekkings oor die Eksistensiële lees en interpretasie van gekose kunswerke van Klein, Reinhardt en Portway**

Wat betref die beskrywende lees en vergelykende interpretasie van die gekose kunswerke in Hoofstuk Vier is die gevolgtrekking dat Nietzsche en Sartre se Eksistensiële konseptualisering van die rol van subjektiwiteit en objektiwiteit die moontlik betekenisgewende aard van die kunswerke aanspreek. Wat Nietzsche se benadering behels is die kunswerke geïnterpreteer aan die hand van die subjektiewe *Dionisiese* en die objektiewe *Apolliniese* konstrunkte. Die werke is verder geanaliseer aan die hand van Sartre se konseptualisering van die verbeelding en *néantisation* wat ook staatmaak op beide subjektiewe en objektiewe aspekte. Die kunsbesef van die onderskeie gekose kunstenaars binne die konteks en *Zeitgeist* van die Modernisme (en die hoog-Modernisme) is ook deurgaans in samehang met die teoretiese interpretasie van die werke toegepas.

Uit die vergelykende interpretasie van die gekose kunswerke aan die hand van Nietzsche se teoretisering is tot die slotsom gekom dat die kunswerke 'n ruimte bied waar Nietzsche se subjektiewe *Dionisiese* en objektiewe *Apolliniese* konstrunkte ontmoet. Terselfdertyd en in samehang met die interpretasie aan die hand van Nietzsche se benadering wat aanduidend is van 'n ruimte of "niksheid", kan die kunswerke geïnterpreteer word aan die hand van Sartre se konseptualisering van die verbeelding wat as betekenisgewend funksioneer binne 'n ruimte van *néantisation*. *Néantisation* is verder in 'n toepassing van Sartre se teoretiese begronding in die werke geïnterpreteer. Die gevolgtrekking is gemaak dat *néantisation* na vore kom in die kunswerke as 'n Eksistensiële soeke na betekenis in die absurde werklikheid, wat volgens Sartre funksioneer as 'n voorwaarde vir kreatiwiteit. Die resultaat hiervan is dat daar in die gekose kunswerke van Reinhardt, Klein en Portway 'n ruimte ontstaan waarbinne die aanskouer se subjektiewe kreatiewe verbeelding in die kunswerk geprojekteer kan word.

Ek kom tot die uiteindelijke slotsom dat die Eksistensiële vraagstuk na subjektiewe betekenis, soos gekonseptualiseer deur onderskeidelik Nietzsche en Sartre, verwesenlik word in die gekose figuratiewe en non-figuratiewe monochromatiese (en grootliks monochromatiese) kunswerke as skynbaar objektiewe stukke. Daar is bevind dat die gekose kunswerke 'n ruimte vir verskillende interpretasies daarvan skep deur verwysing te maak na die subjektiewe verbeelding van die aanskouer. Sodoende bied *Ultimate Painting nr 39*, *Monochrome bleu* en *The thin red line* die vryheid aan die aanskouer waaroor sy of hy in 'n Eksistensiële wêreld beskik om daardeur hulle eie subjektiewe werklikheid te skep na aanleiding van die voortdurende soeke na betekenis. Die kunswerke word daarom 'n fisieke vergestaltung van die konstante Eksistensiële soeke na betekenis deur die individu (die kunstenaar of die aanskouer), na iets buite, of groter as, die individu. Die gekose kunswerke word, deurdat dit as 'n subjektiewe ruimte funksioneer, 'n platform waarop die Eksistensiële soeke na betekenis oor besin (en moontlik selfs belig) kan word.

## **Bibliografie**

Adams, E.E. 2007. *After the rain: Surrealism and the post-World War II avant-garde: 1940-1950*. Ann Arbor: UMI.

Aji, H. 2003. *Ezra Pound and referentiality*. Parys: L'Université de Paris-Sorbonne Presse.

Anfam, D. 2008. *Abstract expressionism: A world elsewhere*. New York: Haunch of Venison.

Antliff, M & Leighton, P. 2001. *Cubism and culture*. Londen: Thames and Hudson.

Atkins, R. 1997. *Art speak: A guide to contemporary ideas, movements and buzzwords*. New York: Abbyville.

Arnason, H.H. & Mansfield, E.C. 2012. *History of modern art*. Londen: Thames and Hudson.

Bacon, Francis. 1603. *Valerius Terminus: Of the interpretation of nature*. 2012. New York: Bottom of the Hill Publishing.

Barasch, M. 1998. *Theories of art: From Plato to Winckelmann*. New York: New York University Press.

Barry, P. 2009. *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. New York: Manchester University Press.

Baumgarten, A.G. 1739. *Metaphysics: A critical translation with Kant's elucidations, selected notes, and related materials*. Uit die Duits vertaal deur Fugate, C.D & Hymers, J. New York: Bloomsbury Academic.

Berman, E. 1993. *Painting in South Africa*. Kaapstad: Southern Book Publishers.

Berrios, R & Ridley, A. 2007. *Nietzsche*. (*In* Gaut, B & Lopes, D. eds. *The Routledge companion tot aesthetics*. Londen: Routledge. p. 97-108).

Biro, M. 2000. Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger. New York: Cambridge University Press.

Bowie, A. 1990. Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche. Manchester: Manchester University Press.

Bürger, P. 2010. Dada's manifestoes and the theory of the avant-garde. Norderstedt: Books on Demand.

Cabañas, K.M. 2007. Yves Klein's performative realism. *Grey Room*, 31(2): 6-31.

Carroll *et al.* 2000. Beyond aesthetics: Philosophical essays. Cambridge: Cambridge University Press.

Chaplin, A.D. 2007. Phenomenology: Merleau-Ponty and Sartre. (*In* Gaut, B & Lopes, D. eds. *The Routledge companion tot aesthetics*. Londen: Routledge. p. 159-172).

Childers, J & Hentzi, G. 1995. *The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism*. New York: Columbia University Press.

Childs, P. 2005. *Modernism*. Londen: Taylor & Francis Books.

Cone, M.C. 2000. The French fifties: Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes. *Yale French Studies*, 89(4): 50-65.

Copleston, F. 2003. *A history of philosophy*. Londen: Burnes and Oates.

Corris, M. 2008. *Ad Reinhardt*. Londen: Reaktion Books.

Cottingham, D. 2004. *Cubism and its histories*. Manchester: Manchester University Press.

Cross, C. 2006. *Marcel Duchamp: Critical lives*. Londen: Reaktion Books.

De Almeida, R.M. 2006. *Nietzsche and paradox*. New York: State University of New York Press.

Dedić, N. 2008. Poststructuralism as a theoretical context of post-avant-garde art in Slovenia. *Sodobnost*. 72(3):394-402.

Downey, J.E. 2013. Creative imagination. *Studies in the psychology of literature*. London: Routledge.

Drutt, M. 2003. Kazimir Malevich: Suprematism. New York: The Guggenheim Museum Press.

Eldridge, R. 2003. The persistence of Romanticism: Essays in philosophy and literature. Cambridge: Cambridge University Press.

Fineberg, J. 2011. Art since 1940: Strategies of being. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc.

Fleming, W. 2004. Arts and ideas. Fort Worth: Harcourt Brace College.

Flynn, T. 2006. Existentialism: A brief insight. Oxford: Oxford University Press.

Frankl, V.E. 1963. Man's search for meaning: An introduction to logotherapy. New York: Washington Square Press.

Gaiger, J. 2003. Frameworks for modern art. New Haven: Yale University Press.

Gage, J. 1999. Colour and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction. London: Thames and Hudson.

Garcia & Noone. 2003. A companion to philosophy in the Middle Ages. London: Blackwell Publishing.

Gilbert, K.E. & Kuhn, H. 1972. A history of aesthetics. Westport: Greenwood Press Publishers.

Gilbert, I. 1993. Reflections on paintings by Douglas Portway. Edinburgh: Geo Stewart and Co. Ltd.

Grayling, A.C. 1998. *Philosophy: Further into the subject*. Oxford: Oxford University Press.

Green, C. 2004. *Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Green, C. 2000. *Art in France: 1900-1940*. New Haven: Yale University Press.

Gregg, F.J. 2009. *For and against: Views on the infamous 1913 Armory Show*. New York: Hol Art Books.

Guyer, P. 2005. *Beauty, freedom, and morality: Kant's Lectures on anthropology and the development of his aesthetic theory*. (In Guyer, P. *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 163-189).

Guyer, P. 2005. *Ethical value of the aesthetic: Kant, Alison, and Santayana*. (In Guyer, P. *Values of beauty: historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 190-221).

Haberman, D.L en Stevenson, L. 1998. *Ten theories of human nature*. Oxford: Oxford University Press.

Hecker, J.B. 2011. *Impressions from South Africa, 1965 to now: Prints from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.

Hegel, G.W.F. 1978. *Phenomenology of spirit*. Oxford: Clarendon Press.

Heidegger, M. 1962. *Being and time*. Oxford: Basil Blackwell.

Heidegger, M. 1977. *Letter on humanism*. (In Krell, D.F ed. *Martin Heidegger: Basic writings*. New York: Harper and Row. p. 193-247).

Herskovic, M. 2000. *New York School Abstract Expressionists: Artists choice by artists. A complete documentation of New York painting and sculpture 1951-1957*. New York: New York School Press.

- Hodin, J.P. 1983. *Douglas Portway: A painter's life*. Norfolk: Fletcher and Son Ltd.
- Hogue, W.L. 2001. An existential reading. *Melus*. 26(4):113-145.
- Honderich, T. 1995. *The Oxford companion to philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hopkins, D. 2000. *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Howells, C. 2009. *Sartre: The necessity of freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hudson, P. 1992. *The industrial revolution*. Londen: Edward Arnold.
- Hunter, S. 1991. Ad Reinhardt: Sacred and profane. *Princeton University Art Museum*. 50(2):26-38.
- Hunter, S & Jacobus, J. 2002. *Modern Art: Painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Inwood, M. 2007. Hegel. (In Gaut, B & Lopes, D. eds. *The Routledge companion tot aesthetics*. Londen: Routledge. p. 71-82).
- Jachec, N. 2000. *The philosophy and politics of abstract expressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Janaway, C. 2007. Plato. (In Gaut, B & Lopes, D. eds. *The Routledge companion tot aesthetics*. Londen: Routledge. p. 3-14).
- Jones, A. 1996. *Body Art/Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, C. A. 1996. *Machine in the studio: Constructing the post-War American artist*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kant, I. 1790. *Critique of judgement*. Uit die Duits vertaal deur Pluhar, W.S. 1987. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

- Kearney, R. 2001. *The wake of imagination*. New York: Routledge.
- Kearney, R. 1991. *Poetics of imagining: from Husserl to Lyotard*. Londen: Harper Collins Academic.
- Kenny, A. 2006. *A new history of Western philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Keuhn, I. 2001. *Kant: A biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klotz, H. 1991. German painting: The transition from abstraction to a new objectivity. (In Papadakis, A., Farrow, C & Hodges, N. eds. *New art: An international survey*. Londen: Academy Group. p. 127-133).
- Klein, Y., Brougher, K., Vergne, P. 2010. *With The Void: Full powers*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Klein, Y. 1958. My position in the battle between line and colour. *Zero*, 16(2), p 10-11. 2010. Cambridge: MIT Press.
- Lippard, L. 1997. *The six years: The dematerialisation of the art object form 1966-1972*. Berkeley: University of California Press.
- Leick, K. 2009. *Gertrude Stein and the making of an American celebrity*. New York: Routledge.
- Lucie-Smith, E. 2001. *Movements in art since 1945*. Londen: Thames and Hudson.
- Lyon, C. 1991. Making a difference: Yves-Alain Bois on Ad Reinhardt's "black" paintings. *MoMA*, 8(4), p 1-22.
- Lyotard, J-F. 1984. *The postmodern condition: A report on knowledge*. St Paul: University of Minnesota Press.
- Macdonald, P.S. 2000. *The Existentialist reader: An anthology of key texts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Maker, W. 2000. Hegel and aesthetics. New York: State University of New York Press.

Marie, A. 2007. The most radical art: Harold Rosenberg, Barnett Newman and Ad Reinhardt. Ann Arbor: Proquest Information and Learning Company.

Margolis, J.Z. 2005. Philosophy looks at the arts: Contemporary readings in aesthetics. Philadelphia: Temple University Press.

McEvelley, T. 2006. Modernism, Postmodernism and the end of art. *New England Review*, 27(1):129-148.

Meecham, P & Sheldon, J. 2005. Modern art: A critical introduction. New York: Routledge.

Morgan, S.I. 2004. Rethinking Social Realism. Athens: University of Georgia Press.

Nietzsche, F.W. 1872. The birth of tragedy from the spirit of music. Uit die Duits vertaal deur D. Smith. 2006. Londen: NuVision Publications.

Oaklander, N.L. 1996. Existentialist philosophy: An introduction. New York: Prentice-Hall.

Orenstein, A.D. 2005. Sociological theory: Classical statements. Boston: Pearson Education.

Osborne, H. 1981. The Oxford companion to twentieth century art. Oxford: Oxford University Press.

Pappas, N. 2007. Aristotle. (In Gaut, B & Lopes, D. eds. The Routledge companion tot aesthetics. Londen: Routledge. p. 15-28).

Pastoreau, M. 2009. Black: the history of colour. Princeton: Princeton University Press.

Peet, S.D. 2012. Myths and symbols: Religions in America. Altenmünster: Jazzybee Verlag/Jürgen Beck.

Peiffer, P. 2012. Opening lines: Prudence Peiffer on the paintings of Ad Reinhardt. *Art International*, (2):54-57.

Peffer, J. 2009. Art and the end of Apartheid. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Pfeffer, R. 1972. Nietzsche: Disciple of Dionysus. Cranbury: Associated University Presses Inc.

Plato. 380 v.C. The Republic. Uit die oorspronklike Grieks vertaal deur Desmond Lee. 2003. Londen: Penguin Books.

Potts, A. 2000. Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of art history. Boston: Yale University Press.

Preist, S. 2002. Jean-Paul Sartre: Basic writings. Londen: Taylor and Francis.

Prettejohn, E. 2008. Art for art's sake: Aestheticism in victorian painting. Londen: Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

Quinton, A. 1995. The Oxford companion to philosophy. Oxford: Oxford University Press.

Reinhardt, A.F. 1962. Art-as-Art. *Art International*. 12(2):82-85.

Ridley, A. 2007. Nietzsche. (In Gaut, B & Lopes, D. eds. The Routledge companion tot aesthetics. Londen: Routledge. p. 97-108).

Ritter, 2011. The essence of Plato's philosophy. New York: Russell & Russell.

Rose, B. 1991. Art-as-art: The writings of Ad Reinhardt. New York: The Viking Press.

Sartre, J.P. 1940. The psychology of imagination. Uit die Frans vertaal deur die Philosophical Library Inc. 2004. Londen: Methuen and Co. Ltd.

Sartre, J-P. 1943. Being and nothingness. Washington: Washington Square Press.

Sarup, M. 1993. An introductory guide to post-structuralism and postmodernism. Atlanta: University of Georgia Press.

Sassower, R & Cicotello, L. 2000. The golden avant-garde: Idolatry, commercialism and art. Richmond: University of Virginia Press.

Schoenholz-Bee, H., Heliczer, C., & McFadden, S. 2004. MoMA Highlights: 350 works from the Museum of Modern Art, New York. Londen: Thames and Hudson

Shaw, P. 2006. The sublime. Londen: Routledge.

Snyman, P.G.W. 1994. Estetika en die kunshistoriese metode. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit, Dept Kunstgeskiedenis.

Sokolowski, R. 2000. Introduction to phenomenology. Cambridge: Cambridge University Press.

Solnit, R. 2005. Yves Klein and the blue of distance. *New England Review*, 26(2): 176-182.

Steinberg, C.S 1941. Aesthetic theory of St. Thomas Aquinas. *Philosophical Review*. 50 (5):483-497.

Stevenson, M. & Perryer, S. 2004. South African Art: 1850 to now. Berkely: The University of California Press.

Stewart, J. 2010. Ideas and Existentialism: Hegel and nineteenth and twentieth century European philosophy. Londen: Continuum International Publishing Group.

Stremmel, K. 2004. Realism. Londen: Taschen.

Suzuki, S. 2010. Zen mind, beginner's mind. Boston: Shambhala Publications Inc.

Tatarkiewicz, W. 2006. History of aesthetics. Londen: Continuum International Publishing Group.

Teichman, J & Evans, K.C. 1999. Philosophy: A beginner's guide. Londen: Blackwell Publishing.

Townsend, D. 2001. Aesthetics: classical readings from the Western tradition. Belmont: Wadsworth Thomson Learning.

Van den Braembussche, A. 2009. Thinking art. Brussels: Springer Science.

Van Meter, A. 1951. Existentialism and the arts. *Journal of aesthetics and art criticism*. 9 (3):252 – 256.

Wartenburg, T. E. 2002. The nature of art: an anthology. Fort Worth: Harcourt College.

Wasserman, B. 1965. Reinhardt. *Art education*. 9(18):33-48

Westgeest, H. 1997. Zen in the Fifties: Interaction in art between East and West. Zwollen: W Books.

Williams, J. 1998. Lyotard: Towards a postmodern philosophy. New York: Polity Press.

Winckelmann, J.J. 1764. History of the art of antiquity. Uit die Duits vertaal deur Mallgrave, F. 2007. Los Angeles: The Gerry Research Institute Publications.

Wollen, P. 2004. Paris Manhattan: Writings on art. Londen: Verso.

Young, J. 1999. Nietzsche's philosophy of art. Cambridge: Cambridge University Press.

Zagorin, P. 1999. Francis Bacon. Princeton: Princeton University Press.

## Indeks van Figure

### FIGUUR 1

REINHARDT, Ad. **Untitled** (1938). Olie op doek. 40.6 cm x 50.8 cm. Museum of Modern Art, New York. (Schoenholz-Bee *et al.*, 2008:215).

### FIGUUR 2

REINHARDT, Ad. **Abstract painting** (1954). Olie op doek. 276 cm x 102 cm. Museum Ludwig, Ludwig. (Fineberg, 2004:243)

### FIGUUR 3

KLEIN, Yves. **Yves peintures** (1954). Papier collage. 24.4cm x 19.7cm. The Yves Klein Archives, Parys. (Cabañas, 2007:8).

### FIGUUR 4

KLEIN, Yves. **Untitled: Monochrome orange** (1954). Olie op doek. 57 cm x 37 cm. Privaatversameling. (Cabañas, 2007:9).

### FIGUUR 5

PORTWAY, Douglas. **Untitled** (1958). Olie op doek. 50.8 cm x 66 cm. Privaatversameling. (Hodin, 1983:17).

### FIGUUR 6

PORTWAY, Douglas. **White painting** (1971). Olie op doek. 122 cm x 122 cm. Privaatversameling. (Hodin, 1983:48).

### FIGUUR 7

REINHARDT, Ad. *Ultimate painting nr 39* (1963). Olie op doek. 152.4 cm x 152.4 cm. Museum of Modern Art, New York. (Schoenholz-Bee *et al.*, 2004:243).

### FIGUUR 8

KLEIN, Yves. *Monochrome bleu (IKB 3)* (1956). *IKB* op doek. 195.1 cm x 140 cm. Museum of Modern Art, New York. (Fineberg, 2011:222).

### FIGUUR 9

PORTWAY, Douglas. *The thin red line* (1970). Gouache op doek. 36.5 cm x 55 cm. Privaatversameling. (Hodin, 1983:46).