

**Tesis soos voorgelê vir die gedeeltelike voldoening van vereistes  
vir MPhil (Visuele Kunste) in die rigting Illustrasie.**

**Betekenis in narratiewe illustrasie:**

'n dissonante samewerking tussen woord en beeld.

**Studieleier: Marthie Kaden**



**Aletta Dorfling**

**14075369**

**November 2008**

## VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: Februarie 2009

---

## *Opsomming*

---

Hierdie tesis is bemoei met die wyses waarop woord en beeld ingespan kan word om konvensionele beskouings van betekenis-making te ondermyn. Ek is van mening dat 'n interessante area van ondersoek blootgestel word wanneer woord en beeld in die selfde konteks teenwoordig is, maar teenstrydig voorkom wat 'n gedeelde narratief betref. My studie fokus ook op die impak wat kultuur-konvensies op die komplekse verhouding tussen beide het en betrek in hierdie opsig 'n bespreking van genderkwessies om dié gewaarwording mee te staaf. Ek posisioneer my argumente binne 'n post-strukturalistiese raamwerk en beskou dus die leser se rol as primêr wat die herbeskouing van betekenis in narratiewe illustrasie betref. Terme soos Barthes se 'derde betekenis', Freud se *uncanny* en 'die merk' word ingespan om die onstabiele aard van betekenis met betrekking tot die woord/beeld-verhouding te bespreek. Volgens my mening herberg die oomblikke waarin woord en beeld mekaar oënskynlik teenwerk die potensiaal om na gewaarwordinge buite elkeen se afsonderlike voorstellings-vermoë te verwys.

## *Abstract*

---

This thesis is concerned with the way in which word and image can be utilized to question conventions about meaning-making. I am of the opinion that an interesting area of research is exposed when word and image are co-joined in a disjunctive relationship within the context of a shared narrative. My study also focuses on the impact that cultural conventions have on the usage of word and image and refer to gender issues to prove my point. My arguments are positioned within a post-structural framework and I therefore emphasize the contribution of the reader as an active agent in the reformation of conventional meaning-making within the context of narrative illustration. Barthes' 'third meaning', Freud's 'uncanny' and 'the mark' serve as points of entry to expose meaning as a fragile contributor to the word/image-relationship. It is my opinion that the disjunctive relationship between word and image has the potential to refer to experiences that neither one could represent or allude to on their own.

*Inhoud*


---

<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
<b>Hoofstuk 1</b>	
<b><i>Woord en Beeld: 'n Verhouding</i></b>	<b>15</b>
Die funksie van dualismes en die problematisering daarvan deur optiese sig	<b>17</b>
<i>Ut pictura poesis</i> : Die droom/illusie van die susterkunste	<b>19</b>
Lessing se <i>Laocoön</i> en die onderskeid tussen tyd en ruimte	<b>23</b>
Modernistiese abstraksie: Die illusie van suiwerheid	<b>28</b>
Die skrif is aan die muur: Konseptualisme en die woord as kunsobjek	<b>32</b>
Quarles se <i>Emblemes</i> (1635): 'n realisering van die <i>ut pictura poesis</i> ideaal?	<b>35</b>
Woord en beeld as gender-kwessie	<b>41</b>
Opsomming	<b>43</b>
<b>Hoofstuk 2</b>	
<b><i>Die ontbinding van betekenis binne die woord/beeld-opposisie</i></b>	<b>45</b>
Semiotiek as ontledingsmetode: 'n Kritiese oorsig	<b>47</b>
Die vreemdheid van 'die merk': Skrif as gebaar ( <i>gesture</i> ) en basiskomponent in die woord/beeld-verhouding	<b>52</b>
Leeswerk in die donker: Die rol van die toeskouer, heroorweeg	<b>59</b>
Leeswerk in die spasie tussen begrip: Roland Barthes se 'derde betekenis'	<b>61</b>
Opsomming	<b>65</b>

<b>Hoofstuk 3</b>	
<b><i>’n Alternatief ten opsigte van visuele illustrasie</i></b>	<b>68</b>
Die gapings binne leeswerk en die broosheid van die teks	<b>71</b>
Onderskeid tussen illustrasie en Skone Kunste	<b>74</b>
Rigtingwysers op ’n dwaalspoor: Die werke van Payne, Katchor en Baxter	<b>76</b>
Die donker kant van begrip: Malcolm Payne en sy <i>Illuminated Manuscripts</i> (2005)	<b>77</b>
Leeswerk tussen die lyne: Die gebruik van woord/beeld-dissonansie in Ben Katchor se komiekstrips	<b>84</b>
Astrante koalisies en onsinnige orde: Glen Baxter en die ironie van begrip	<b>89</b>
Die <i>uncanny</i> as ongekarteerde toevlugsoord vir woord/beeld-kompleksiteite	<b>92</b>
Opsomming	<b>98</b>
<b>Naskrif</b>	<b>100</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>107</b>
<b>Lys van illustrasies</b>	<b>119</b>
<b>Illustrasies</b>	<b>123</b>

## *Inleiding*

---

[P]ictures can belie words...They...provide subtexts, thereby complicating verbal messages. They can suggest what a narrator or a group of characters is not saying...Words, conversely, can shape the way we look at pictures...Words and pictures can work together to convey an idea that neither could convey alone (Varnum & Gibbons 2001:xiv).

Binne die raamwerk van die graadprogram, MPhil in Visuele Kunste (rigting Illustrasie) figureer die kritiese heroorweging van die verhouding tussen woord en beeld as spilpunt wat die teoretiese en praktiese komponent van die kursus betref. Alhoewel ek nie my bespreking rondom eie werk baseer nie, het die insigte wat hierdie navorsingsproses meebring het 'n diepgaande invloed op die benadering van my praktiese uitset gehad. My belangstelling in die onstabiele aard van betekenis dien as impetus vir dié teoretiese werkstuk en word kanaliseer in 'n ondersoek wat 'n alternatiewe benadering tot die woord/beeld-verhouding op die hart dra.

Hierdie tesis word gevolglik aangedryf deur die oortuiging dat woord en beeld 'n belangrike bydrae tot die aftakeling van betekenis-konvensies<sup>1</sup> binne die konteks van narratiewe illustrasie kan lewer. Die illustreerde boek<sup>2</sup> dien as ideale basis

---

<sup>1</sup> My gebruik van die woord, 'konvensie' word in 'n modernistiese raamwerk aangetref. Binne hierdie raamwerk funksioneer rasionele begrip en orde as hoofvereistes wat die verhouding en toepassing van woord en beeld betref. Die konvensionele gebruik van woord en beeld poog om 'n ondubbelsinnige boodskap aan die leser oor te dra. Die implikasie van hierdie ideaal is dat die woord bo die beeld as betekenaar bevoordeel word. Hierdie dualistiese skeidslyn sal breedvoerig in die eerste hoofstuk bespreek word. Dit is die doel van hierdie geskrif om die konvensionele gebruik van woord en beeld, waar die een bloot die ander eggo, krities te bevraagteken.

<sup>2</sup> Alhoewel die term 'boeke-illustrasie', 'n wye ondersoekveld insluit, is my fokus egter gerig op die verhouding wat woord en beeld binne dié konteks openbaar. Hetsy komiekstrip, geïllustreerde *novel*, of prentboek, funksioneer die bydrae van woord en beeld tot die leesbegrip in iederen as die vertrekpunt waarvandaan dié verhouding bespreek sal word. Die idee dat die illustreerder sy beelde as 'n aksent tot die skrywer se werk byvoeg of dat woord en beeld uiteenlopende benaderings tot dieselfde onderwerp bied, word volgens my mening 'n tegniese punt. Dit wil voorkom dat, ondanks die skrywer/illustreerder se eie bedoelings (soos wat in hoofstuk 2 bespreek sal word), woord en beeld immer vir die skep van onverwagse betekenis verantwoordelik is.

vanwaar so 'n ondersoek geloots kan word, aangesien woord en beeld 'n besonder hegte band binne dié kunspraktik openbaar. Dit sal egter duidelik word namate my studie ontwikkel dat alhoewel die woordelike teks en meegaande illustrasie albei hul visuele tuiste in die konteks van die boek vind, hierdie verhouding allermens sonder probleme is.

Dié uitkyk word beaam en sonder versteekte emosie deur Edward Hodnett in *Text and Image: Studies in the illustration of English literature* (1982:12), verwoord:

It would not be absurd to argue that works of literature should never be illustrated. Some readers prefer them not to be. An illustration<sup>3</sup> is a distraction that interposes a precise image for the unfettered suggestions of words (Hodnett 1982:12).

Hierdie aanhaling beskryf, volgens my mening, 'n dubbele diskriminasie wat die onderskeid tussen woord en beeld betref. Eerstens word die beeld se funksie as blote eggo van die geskrewe teks aangedui. Ten tweede beskryf Hodnett die beeld as onbevoeg om die woord se beskrywende funksie te ewenaar en blyk dit dus irrelevant tot die begrip van die teks te wees. Dit is in hierdie opsig dat ek in die laaste hoofstuk die struweling tussen Skone Kunste<sup>4</sup> en illustrasie sal ondersoek. David Bland (1958:16) se stelling dat woord en beeld nie gemeng behoort te word nie, dien as uitgangspunt tot hierdie gesprek. Illustrasiekuns word dus as die toonbeeld van 'n verbasterde misvorming en vervuiling van twee edele kanons (woord en beeld) voorgehou.

---

<sup>3</sup> Binne die konteks van hierdie werkstuk sal ek egter die woord, 'illustrasie' steeds vanuit 'n soortgelyke oogpunt as Hodnett benader. Die rede hiervoor is dat die konteks waarbinne hierdie term (veral in hoofstuk 1) bespreek word, juis met die onderskeid tussen woord en beeld bemoei is. Illustrasie funksioneer dus as 'n beskrywende uitbeelding van die meegaande teks (woord) en word nie as 'n samewerking tussen beide interpreteer nie. In die derde hoofstuk sal die bespreking van illustrasie uitgebrei word om die dissonante samewerking tussen woord en beeld as illuminering van betekenis eerder as illustrasie van 'n woorde-tekst te bespreek.

<sup>4</sup> My gebruik van hoofletters is met opset ingesluit. Wanneer die onderskeid tussen illustrasie en Skone Kuns ondersoek word, lê die klem juis op die hierargie waarvolgens beide rangskik is. Skone Kunste, as baken van modernistiese kunspraktike, staan ietwat verhewe bo die kommersiële aard van illustrasie. Eersgenoemde se kernposisie in die konteks van modernisme veroorsaak gewoonlik dat daar 'n ideologiese agtergrond bestaan waarvolgens dit as hoë kuns (*high art*) klassifiseer is. Dit is met hierdie denkwysse ingedagte dat hierdie term deur die loop van my tesis met 'verhewe' hoofletters aangetref sal word.



Die premis en probleemstelling van hierdie tesis is egter daarop gemik om 'n alternatiewe benadering tot bogenoemde weergawe van die woord/beeld-verhouding voor te stel. Ek ondersoek die oomblikke waar woord en beeld in dieselfde konteks voorkom, maar nie noodwendig na mekaar verwys nie. Hiermee dui ek op die wyse waarop woord en beeld mekaar aanvul om 'n betekenis te skep wat buite die 'vermoë' van elk funksioneer en sodoende konvensionele metodes van begrip teenstaan.

In sy artikel, "Disturbing comics: The disjunction of word and image in the comics of Andrzej Melko, Ben Katchor, R. Crumb, and Art Spiegelman" (2001) ondersoek Frank Cioffi juis hierdie alternatiewe verhouding tussen woord en beeld, en beskryf die alliansie as volg: "Words and pictures can operate on separate parallel tracks, each conveying an independent message [and they] can work together to convey an idea that neither could convey alone" (Cioffi 2001:xiv). Dit is met hierdie stelling as vertrekpunt dat ek in my studie wil aandui hoe die konvensionele verhouding tussen woord en beeld (waar die een bloot die ander eggo) heroorweeg moet word. Ek skaar my by die opinie van W.J.T. Mitchell dat woord en beeld nie ideaal as twee teenstrydige magte kan funksioneer nie. Hy stel in sy boek, *Iconology: Image, text, ideology* (1986) voor dat daar nie gepoog moet word om die gapings tussen woord en beeld te oorbrug nie, maar dat daar op die waarde wat hierdie verskille aan die proses van betekenis-making kan heg, gefokus moet word (Mitchell 1986:44).

Die invloed wat modernistiese ideologieë op die differensiasie tussen woord en beeld uitoefen dien as belangrike agtergrond waarteen die heroorweging van hul (woord en beeld) verhouding binne my studie plaasvind. My bespreking van modernistiese abstraksie en Gotthold Lessing se klassieke teks, *Laocoön* (1766) maak dit duidelik dat die skeiding van woord en beeld juis binne 'n modernistiese raamwerk aangemoedig word. Die bydrae wat strukturalisme tot die woord/beeld-

verhouding lewer is in hierdie opsig ook van belang. Strukturalisme kan as invloedryke rolspeler betrek word wat, ironies genoeg, die konvensionele samewerking tussen woord en die meegaande beeld propageer. Hierdie uitkyk word op modernisme se agting vir die primêre posisie van die outeur baseer. Die beeld lewer dus 'n subordinante funksie wanneer dit as bevestiging van die outeur se stem in die woorde-tekst moet dien.

In reaksie hierop implimenteer ek dekonstruktiewe leeswerk om die hierargie wat woord en beeld van mekaar skei te ondermyn. Daar kan dus tot die gevolg gekom word dat my probleemstelling vanuit 'n post-strukturalistiese oogpunt, die konvensionele gebruik van woord en beeld binne 'n strukturalistiese konteks heroorweeg. Die uitkoms van so 'n benadering lê groter klem op die interaksie tussen die leser en tekst met die gevolg dat hy/sy op 'n onvoorspelbare, maar lonende roete van betekenis-making betrek word. Dit is in hierdie opsig dat my studie ook op die rol van die leesproses sal fokus, veral wanneer woord en beeld beide as visuele tekens beskou word.

Die uiteensetting van my ondersoek sal in drie hoofstukke plaasvind. Waar toepaslik, sal daar melding gemaak word van kunswerke om my argumente mee te staaf. In die **eerste hoofstuk** word daar gekyk na uiteenlopende oogpunte waarvolgens woord en beeld as ewewigtige of onversoenbare metodes van voorstelling rangskik is. Die verhouding tussen woord en beeld is van so 'n aard dat 'n historiese oorsig noodsaaklik voorkom wanneer die omvang van elkeen se bydrae tot die wêreld van tekens (*signs*) herken word. Ek sal egter my fokus tot geselekteerde teorieë beperk wat die wispelturige aard van die woord/beeld-verhouding bevestig.

Ek begin my bespreking in hoofstuk een deur kortliks na dualismes te verwys. Dit is reeds deur Hodnett se voorgenoemde aanhaling bevestig dat woord en beeld in

'n ongelyke magtswis vasgevang is. Dualismes herberg egter 'n teenstrydigheid wat deur Daniel Chandler opgemerk word.

Hy verduidelik in sy boek, *Semiotics: The basics* (2002) dat binêre opposisies 'n fiktiewe onderskeid is wat struktuur aan die kompleksiteite van ons alledaagse bestaan bied (Chandler 2002:92). Dualismes funksioneer dus beide as fiksie en as onmiskenbare noodsaaklikheid binne die konteks van betekenisgemaak. Die wyse waarop die dualistiese skeiding tussen woord en beeld as dryfveer vir (modernistiese) ideologiese funksies ingespan word, lewer 'n deurlopende bydrae tot dié hoofstuk.

My gesprek word van hier af voortgesit deur na twee historiese tekste te verwys wat uiteenlopende oogpunte jeens die woord/beeld-verhouding voorhou. Die frase, *ut pictura poesis* wat aan die Griekse denker Horatius (65-8vC) toegeskryf word en Gotthold Lessing se sleutelwerk, *Laocoön* (1766) dien as twee opponerende sienings<sup>5</sup> wat die woord/beeld-verhouding betref. Eersgenoemde, wat vrylik vertaal kan word as “nes die skilderkuns, so ook gedigte” (Mitchell 1986:49) beklemtoon hul ooreenkomste en die mate waarop woord en beeld beide instaat is om dieselfde onderwerpe aan te spreek (Borowitz 1985:15). Hierteenoor beskryf Joseph Frank in sy artikel, *Spatial form in modern literature* (2000), hoedat Gotthold Lessing woord en beeld op grond van vasgestelde reëls (*laws of aesthetic perception*) onderskei het. Binne laasgenoemde voorskrifte word woord en beeld volgens ‘tasbare verskille’ differensieer<sup>6</sup> en vorm hierdie skeiding ook die basis

---

<sup>5</sup> Dit sal egter deur die loop van my bespreking duidelik word dat *ut pictura poesis* foutief vanuit sy oorspronklike konteks interpreteer is. Die ‘gelyke’ beskouing van woord en beeld is in 'n Renaissance-magstryd tussen skilderkuns en digkuns ingespan om die posisie van eersgenoemde tot dié van digkuns te bevorder.

<sup>6</sup> Frank verwoord Lessing se uitkyk as volg: “Lessing analyzes the laws of aesthetic perception [and] shows how they prescribe necessary limitations to literature and the plastic arts...[his] argument starts from the simple observation that Literature and the plastic arts, working through different sensuous mediums must differ in the fundamental laws governing their creation” (Frank 2000:785).

waarvandaan Lessing sy teorie aangaande die primêre posisie van die woord formuleer<sup>7</sup>.(2000:785).

Ek betrek gevolglik abstrakte modernisme as 'n visuele eksponent wat die skeiding tussen die susterkunste beaam. In hierdie geval word die belange van die beeld egter bo dié van die woord verhef. Die Amerikaanse kunskritikus, Clement Greenberg dien in hierdie opsig as kernfiguur aangesien sy geskifte die ideaal van 'n suiwer beeld binne modernistiese kuns met vurige oorgawe verdedig. Sy wantroue in die bydrae wat literatuur (die woord) tot die vertolking van die beeld lewer word as volg deur James A. Hefferman (Homem & Lambert 2005:26) in die boek, *Writing and seeing: Essays on word and image* (2005) verwoord:

Clement Greenberg saluted abstract art for renouncing depth and perspectival space in favour of 'pure' flatness, and for thus scrapping imitation, 'literature', and narrative of any kind (Hefferman in Homem & Lambert 2005:26).

Dit is vanaf abstrakte modernisme se ekstreme agting vir die suiwer beeld dat ek konseptualisme as kritiese heroorweging van dié ideaal ondersoek. Hierdie kunsbeweging implimenteer, onder andere, die woord as visuele kunsobjek om juis Greenberg se ideologie van 'n suiwer, woordlose beeld te ondermyn. My studie kom egter tot die gevolgtrekking dat, ondanks konseptualisme se verslakte houding wat die segregasie tussen woord en beeld binne modernisme betref, konsepkuns steeds met die visuele bemoei is. Die woord het bloot as plaasvervanger van abstrakte modernisme se ideale, 'suiwer' beeld ingetree. Waar die woord eers gelees is, word dit nou gesien. Charles Harrison beskryf hierdie

---

<sup>7</sup> My bespreking neem egter 'n wending om die dualistiese skeiding wat Lessing in sy geskrif toepas aan die hand van die natuur/konvensie-dualisme te problematiseer. Laasgenoemde binêre-onderskeid is, volgens my mening, een van die basiskomponente wat woord en beeld binne 'n hierargie gevange hou. Ek betrek egter Claude Lévi-Strauss se bespreking van bloedskande om die mislukking van die natuur/konvensie-onderskeid aan te dui. Hiervolgens word die woord as manifestasie van 'n rasonele, konvensie-gedrewe taalsisteem betwyfel. Die beeld word wedersyds, aan die hand van Ludwig Wittgenstein se *Duck/Rabbit*-prentevoorbeeld, as deel van 'n taal-sisteem herken.

denkskuif in sy boek, *Conceptual art and painting: Further essays on art and language* (2001) as die kruising tussen “reading and looking” (2001:28).

Hiervolgens word die bydrae wat optiese sig tot die gesprek rondom woord en beeld bydra van belang. Die waarde van sig sal in die volgende afdeling as ’n invloed ondersoek raak wat die twis tussen woord en beeld binne ’n onwaarskynlike historiese konteks bepaal het.

Alhoewel die bespreking van Engelse embleemskrywer, Francis Quarles se *Emblemes* (1635) moontlik as chronologiese afwyking beskou kan word, is die bydrae wat dit op hierdie stadium tot my argument bied, nietemin van pas. Ek ondersoek die wyse waarop die embleemboek ooglopend as ’n praktiese uitbeelding van die *ut pictura* poesis-ideaal voorkom, maar by nadere ondersoek ’n versteekte rangorde tussen woord en beeld openbaar. As voorbeeld, bespreek ek ’n paneel uit Quarles se boek wat die bybelse verhaal van Eva en die boom van kennis vertolk. Die assosiasie wat Quarles tussen die sondeval en optiese sig oprig dien as leidraad wat die onenigheid tussen woord en beeld in die embleemboek betref. My ondersoek word ook uitgebrei om die beeld as die ‘liggaam’ en die woord as die ‘siel’ van die embleem te herken (Gilman 1980:61).

Dit is ook hier waar ’n dualistiese skeiding ter sprake is en Leonard Shlain (1998:7) vanuit *The alphabet versus the goddess: The conflict between word and image* (1998) aangehaal kan word om die impak van protestante ikonofobie op die posisie van die beeld te beskryf:

Conceiving of a deity who has no concrete image prepares the way for the kind of abstract thinking that inevitably leads to law codes, dualistic philosophy, and objective science...[these are] masculine values [and] bound to the written word (Shlain 1998:7).

Nie net beskryf sy aanhaling die kontekstuele agtergrond waarin *Emblemes* as protestante leesstof situeer is nie, maar lei dit ook tot die besef dat woord en beeld

deur kultuur-kwessies<sup>8</sup> aangedryf word. Vervolgens word my eerste hoofstuk afgesluit deur na die invloed van gender op die verhouding tussen woord en beeld te kyk. Dit is tot dusver reeds bevestig dat woord en beeld in 'n dualistiese onderskeid as draers van manlike en vroulike kwaliteite identifiseer is.

Hierdie skeiding is egter die ideologiese nasmaak van die patriargale houdings waarin modernisme situeer is.

In die eerste hoofstuk wou ek kortliks 'n oorsig gee van die wyse waarop die soms problematiese verhouding tussen woord en beeld aan die hand van kunsbewegings en kulturele konvensies<sup>9</sup> rasionaliseer is.

In die **tweede hoofstuk** dui ek aan dat die kompleksiteit tussen woord en beeld nog lank nie uitgeput is nie. Ek ondersoek woord en beeld as betekenismakers wat, ironies genoeg, ingespan kan word om betekenis te ondermyn.

Dit is hier waar ek 'die merk' as konsep betrek om aan te dui dat woord (alfabetiese inskripsie) en beeld (lynskets) se tasbare aard nie noodwendig net sprekend van hul onderskeid is nie<sup>10</sup>, maar dat dit ook op 'n formele ooreenkoms kan wys. 'Die merk' is immers die basiskomponent wat vir die vorming van beide verantwoordelik is. Hillis Miller betrek 'die merk' op 'n interessante wyse binne die leesproses wanneer hy in sy boek, *Illustration* (1992) die volgende vraag stel: "What, in fact, is the difference between reading a word and making sense of a picture?" (1992:73).

---

<sup>8</sup> Mitchell beskryf hierdie gewaarwording as volg: "[V]isual and verbal representations are inseparable from struggles in cultural politics and political culture...issues like 'gender, race and class', the production of 'political horrors', and the production of 'truth, beauty, and excellence' all converge on questions of representation" (Mitchell 1994:5).

<sup>9</sup> Hiermee verwys ek na die bydrae wat byvoorbeeld protestante, ikonoklasitiese houdings tot die onderskeid tussen woord en beeld bygedra het. Kultuurkonvensies, wat dualistiese skeidings insluit, is sprekend van 'n oogpunt wat orde aan 'n chaotiese wêreld wil bied en dui op 'n tipies modernistiese en Verligtings-(*Enlightenment*)inslag.

<sup>10</sup> Soos wat Lessing in *Laocoön* verduidelik dat tyd en ruimte die twee kenmerkende metodes van differensiasie in die verhouding tussen woord en beeld is.

Wanneer woord en beeld tot hul basiese komponente reduseer word, staan die voorgenoemde ‘merk’ as die gemene deler wat beide se identiteite bepaal. Johanna Drucker bevestig hierdie stelling in, *The dual muse: The writer as artist, the artist as writer* (1997:92,93) wanneer sy die gebaar (*gesture*) wat artikulasie waarborg as ’n leidraad uitwys wat in die diens van skrif staan:

[W]riting is rooted in gesture...[it is] about scribing, inscribing, bringing into being. It is about the ways in which gesture precedes language as an expressive indication (Drucker 1997:92,93).

Wanneer skrif as ’n gebaar (*gesture*) die basis van woord en beeld vorm, is dit duidelik dat ’n ondersoekveld betree word wat beide op die vlak van die visuele verenig.

Die teoretiese perspektief waarmee die tekens wat woord en beeld herberg mee ondersoek kan word is, volgens Mieke Bal, binne die raamwerk van semiotiek te vind. In haar artikel, “Semiotics and Art History” verduidelik Bal dat semiotiek as nie-diskriminerende ontledingsmetode ten opsigte van woord en beeld toegepas kan word (Mitchell 1994:87). Dit sal egter duidelik word dat ’n semiotiese ontleding sy eie vooropgestelde idees huisves en nie as ’n deursigte, analiseringsmetode van woord en beeld-kwessies is nie. Hierdie gewaarwording is relevant aangesien die bevraagtekening van semiotiek<sup>11</sup> nie net bydra tot die betekenisvorming van beeld en taal nie, maar dit bied ook ’n gepaste oogpunt waarvolgens afwykings van konvensionele leesbegrip bekyk kan word. Dit is hier waar ek die rol van die toeskouer wil beklemtoon wanneer alternatiewe leeswerk van woord en beeld aangepak word.

Roland Barthes se verwysing na ’n ‘derde betekenis’ is hier ter sprake. Hy verduidelik dat die ‘derde betekenis’ na eienskappe in ’n teks verwys wat deur

---

<sup>11</sup> Alhoewel semiotiek binne die konteks van my ondersoek, krities heroorweeg gaan word, kan die waarde wat dit as ontledingsmetode bied nie onderskat word nie. My argument berus op die feit dat hierdie metode nie geneig is om ’n mate van kritiese introspeksie in die vertolking van tekens (*signs*) toe te pas nie.

visuele referente (*signifiers*) opgewek word, maar nie 'n gepaste verwysde (*signified*) besit nie (Barthes 1977:61). Binne die konteks van my studie is hierdie teorie gepas, aangesien Barthes konvensies wat met betekenis-making verband hou, bevraagteken<sup>12</sup>.

Die beskrywing van die 'derde betekenis' as 'n *poetical grasp*<sup>13</sup> (Barthes 1977:53); "a certain manner of reading 'life' and so 'reality itself'" (1977:60), toon veel ooreenkomste met die konsep van Freud se *uncanny* (wat in die laaste hoofstuk bespreek sal word). Bennet en Royle beskryf die komplekse aard van laasgenoemde term as volg: "The Uncanny is not something simply present like an object in a painting. It is rather, an effect" (Bennet & Royle 1995:39).

Die 'derde betekenis' en *uncanny* spreek dus beide die kwessie van betekenisvorming en verhouding tussen woord en beeld aan. Veral in die gevalle waar woord en beeld die strydbyl begrawe het en deur eksentrieke 'samerwerking' hul konvensionele funksie as betekenisvormers sistap. Ek verwys hier na die oomblikke wanneer woord en beeld binne die konteks van illustrasie nie noodwendig na mekaar verwys nie en die verband tussen beide duister voorkom.

Laasgenoemde stelling vorm die ingangspunt tot die **derde hoofstuk** wat, buiten die dissonansie tussen woord en beeld, ook die aard van die leesproses betrek. Gapings van begrip binne tekste word as 'n voorwaarde vir sinvolle leeswerk verantwoordelik gehou. Daar sal spesifiek na Jan Baetens se artikel, *The burden of coherence* (2000) verwys word om die onderwerp verder aan die hand van terme soos *gap filling* en *narcotization* te belig.

---

<sup>12</sup> Barthes se eie verduideliking werp addisionele lig op die alternatiewe aard van die 'derde betekenis': "[it is an] anaphoric gesture without significant content, a sort of gash rased of meaning (of desire for meaning) [it] is not directed towards meaning...it outplays meaning – subverts not the content but the whole practice of meaning" (Barthes 1977:62).

<sup>13</sup> Ek sal deur die verloop van hierdie tesis moeilik vertaalbare terme in engels uitdruk, soos wat ek dit in die bronne aangetref het. Wanneer dit die geval is, sal ek die woord in 'n kursiewe lettertipe aandui.



Baetens verduidelik dat die samehorigheid (*coherence*) in 'n teks van dié twee teenstrydige faktore afhang. Eerstens moet die leser oor die vermoë beskik om 'n aansienlike aantal inligting binne 'n persoonlike denkptraon te integreer. Hierdie proses staan algemeen as *gap filling* bekend. Hierteenoor word die vermoë ook benodig om daardie elemente binne 'n teks, wat klaarblyklik integrasie teenstaan, te ignoreer. Na aanleiding van Umberto Eco se verwysing na 'n soortgelyke proses, word sy (Eco se) term, *narcotization* oor die algemeen met hierdie elimineringsproses geassosieer. Baetens beklemtoon egter dat beide hierdie prosesse noodsaaklik vir die skep van 'samehorigheid' (*coherence*) binne 'n teks is (Baetens 2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/baetens.htm>).

Baetens se eie woorde dien as gepaste aanknopingspunt wat kwessies rondom die leesproses binne my ondersoek betref: "Reading is not the progressive elimination of a text's incoherence... Incoherencies is the motor of Interpretation" (Baetens 2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/baetens.htm>).

Hierdie laaste hoofstuk word dus binne 'n dekonstruktiewe leesruimte gesitueer. Wanneer die leser met 'n teks<sup>14</sup> konfronteer word waarbinne die primêre vereiste vir betekenismaking, naamlik die verband tussen woord en beeld, afwesig is, moet nuwe ingangspunte bedink word. Dit is juis hoekom daar in hierdie ondersoek besondere klem op die rol van die leser, sowel as die aard van die leesproses geplaas sal word.

Robert Darnton verwys in *The great cat massacre and other episodes in French cultural history* (1999:216) dat leeswerk nie net 'n poging is om ooglopende begrip vanuit die teks (hetsy beeld of woord) te delf nie, maar dat die proses ook sy 'krag'

---

<sup>14</sup> My gebruik van die woord, 'teks' word deur die definisie van Roland Barthes beïnvloed om sodoende die woord/beeld-verhouding in illustrasie as 'n komplekse netwerk van intertekste en betekenismaking in my eie bespreking te herken. Cornelius Bucher verwoord Barthes se uitkyk as volg: "The ideal writerly text... would be infinitely plural, a 'galaxy of signifiers, and not a structure of signifieds'. It would be reversible and accessible from many different points of view and at various places. One would be able to read it in many different ways" (Bucher 1990:159). Dit dui nie uitsluitlik op die konvensionele verwysing na 'woorde' nie. Wanneer ek na die teks as literêre geskrif verwys sal ek van die term 'woorde-tekse' gebruik maak.

van buite die bladsy trek. Hy verwys hier na 'n bykans mistieke proses wat eweveel met die konkrete wêreld van kultuur en simbole te make het:

[I]f we could really comprehend [reading], if we could understand how we construe meaning from the little figures printed on a page, we could penetrate the deeper mystery of how people orient themselves in the world of symbols spun around them by culture (Darnton 1999:216).

Malcolm Payne se *Illuminated Manuscripts* (2005), dien as gepaste aansluiting wat die kritiese heroorweging van kultuursimbole deur die leesproses betref. Ludwig Wittgenstein se *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), vorm 'n invloedryke, visuele komponent binne eersgenoemde kunswerk. Die uittreksels wat Payne van die *Tractatus* binne *Illuminated Manuscripts* insluit dien as voorbeelde van Wittgenstein se sogenaamde *picture theory*. Volgens hierdie teorie moet die woord in die vorm van sinne, en beeld 'n eggo van die realiteit wees indien beide enigsins 'n sinvolle betekenis wil oordra (Jones 2003:2).

*Illuminated Manuscripts* dien egter tot 'n mate as teenvoeter vir dié oogpunt. Verskeie ambivalensies word in hierdie werk opgewek, nie net wat die funksie van woord en beeld as betekenisvormers betref nie, maar ook wanneer vraagstukke rondom die *aard* van voorstelling (*representation*) in ag geneem word.

In *An introduction to literature, criticism and theory* (1995:185) verwys Andrew Bennet en Nicholas Royle na *the unrepresentable* as 'n postmoderne verskynsel wat pogings om 'n onderskeid tussen 'n kopie en die werklikheid (referent) bevraagteken. Hulle verwoord dit as volg: "it contests the modes of its own representation of representation itself" (Bennet & Royle 1995:185). Die funksie wat woord en beeld dus as verwysings na 'n konkrete realiteit vertolk, is maar een van die vroeë, te midde van die multivlakkige beelde en kodes, wat *Illuminated Manuscripts* verdoesel.

Die tweede reeks illustrasies onder bespreking word gevind uit die pen van Amerikaanse komiekstrip-kunstenaar, Ben Katchor. Ek verwys na sy boek, *Julius Knipl: Real estate photographer* (1996) om die hoofstuk se fokus op die ondermyning van betekenis, deur woord en beeld, te staaf. In 'n onderhoud met Robert Birnbaum van die aanlyn-navorsingsblad, *Identity Theory*, verwys Katchor na die bydrae wat woord en beeld lewer as afsonderlike metodes waarvolgens die konsep, 'realiteit' saamgevlans word (Birnbaum 2000: <http://www.identitytheory.com/people/birnbaum1.html>). Die rol wat woord en beeld as simboliese vertalings van realiteit speel, toon ooreenkomste met die semiotiese ondersoek na die sogenaamde referent (*signifier*) en verwysde (*signified*). Frank Cioffi brei hierop uit in sy bydrae vir *The language of comics: Word and image* (2001):

We must read between the lines to get a sense of...all of Katchor's works, because the illustrations and words seem to go together but in fact diverge so sharply as to often leave the reader confused and frustrated, not merely about what happens in a given strip, but also about the truth that Katchor reveals, namely that the surface and actuality have little to do with each other (Cioffi 2001:109).

Die werk van Britsgebore, Glen Baxter word vervolgens betrek en toon 'n sterk ooreenkoms met Katchor se aweregse toepassing van woord en beeld. Met sy snydende humor en verdraaide ironie ondermyn Baxter die toonbeeld van gevestigde sisteme, hetsy dit sosiale snobisme of woord/beeld-konvensies is. Ek fokus hoofsaaklik op sy boek, *Glen Baxter: His life – the years of struggle* (1983), aangesien die teenstrydige 'samerwerking' tussen woord en beeld ooglopend in hierdie werk voorkom. Dit moet ook genoem raak dat Baxter in sommige gevalle die beeld en woord met mekaar laat ooreenstem. Sy benadering laat egter die leser voor 'n bykans surrealistiese uitbeelding van tonele waar irrasionele pogings om orde te handhaaf as 'n alledaagse praktyk vertoon word.

Dié verskynsel en fragmentasie van 'n sekwensiële narratief is (net soos in Katchor se reekse oor *Julius Knipf*) ook hier ter sprake. Harriet Lane skryf in 'n resensie<sup>15</sup> vir die aanlyn weergawe van die Britse koerant, *Observer*, dat alhoewel daar nooit twyfel oor die storielyn bestaan nie, die indruk wel geskep word dat Baxter nooit enige klem daarop plaas of dit selfs as noodsaaklik ag nie (Lane 2004: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/dec/12/shopping>). Die voorbeelde wat in my geskrif bespreek word, beklemtoon Baxter se voorstelling van die onsinnige deur 'n alternatiewe toepassing van woord en beeld.

Dit is met die herkenning van woord en beeld as komplekse rolspelers in die konstruksie en afbreek van betekenis dat Mitchell (1986:43) ten slotte aangehaal kan word. Sy woorde bevestig dat dit nie net die verhouding tussen woord en beeld is, maar ook die *metodes* van verligting en agendas wat agter so 'n ondersoek skuil, wat heroorweging kort.

Dit is my mening dat Katchor, Payne en Baxter die hipokritiese aard van praktyke blootlê wat daarop gemik is om die vormers van betekenis te wees. Die historiese wrywing wat enige samewerking tussen woord en beeld in 'n magspel laat onttaard het, sowel as die opstelling van hierargieë wat die rol van illustrasie en Skone Kunste (vandaar die hoofletters) betref, is van die kwessies wat hierdie kunstenaars aanspreek. Betekenis is nie van 'n stofasie gemaak wat afmetings behoort te ken nie:

Among the most interesting and complex versions of this struggle [between word and image] is what might be called the relationship of subversion, in which language or imagery looks into its own heart and finds lurking there its opposite number (Mitchell 1986:43).

---

<sup>15</sup> Die resensie verwys na Baxter se nuutste boek, *Loomings over the Suet* (2004).

## Hoofstuk 1

### Woord en Beeld: 'n verhouding

---

...the frame of [literary] work no more provides place for [illustration] than we expect flesh and fish to be served on the same platter (Henry James in Miller 1992:69).

Dit is in geen onsekere terme dat Amerikaanse skrywer, Henry James die posisie van woord (letterkunde) bo die beeld (illusterasie) stel nie. Hierdie onderskeid vorm ook die basis van my ondersoek wat die komplekse verhouding tussen woord en beeld van nader bekyk. James se stelling maak dit duidelik dat antagonisme en bykans haatdraende dualismes die trant weerspieël, waarvolgens hierdie twee betekenismakers (woord en beeld) teenoor mekaar afgespeel word<sup>16</sup>. Dit is die oogmerk van hierdie eerste hoofstuk om die samewerking en onderskeid wat tussen woord en beeld getref word van nader te bekyk. Ek gebruik *ut pictura poesis* en die tyd/ruimte-skeiding in Gotthold Lessing se *Laocoön* (1766) as teoretiese uitgangspunte om die uiteenlopende aard van die woord/beeld-verhouding mee te bevestig. Die voorbeelde wat uitgekies is, sal die teenstrydige houdings met meer helderheid illustreer. 'n Kritiese beskouing van die dualistiese verhouding tussen woord en beeld moet egter versigtig wees om nie sêlf binêre skeidings op te rig nie. Daar moet gelet word om nie woord en beeld in aparte kampe ten opsigte van hul samewerking en onderskeid te deel en sodoende bloot die binêre raamwerk vanwaar beide ontstaan het te eggo nie .

Dat daar wêl 'n verskil in die houdings jeens woord en beeld binne veral Westerse kultuurkwessies bestaan, kan egter nie ontken word nie. Dit is in hierdie opsig dat

---

<sup>16</sup> Hierdie stelling word bevestig wanneer Edward Hodnett (1982:12) se voorgenoemde inleidende aanhaling herroep word: "It would not be absurd to argue that works of literature should never be illustrated. Some readers prefer them not to be. An illustration is a distraction that interposes a precise image for the unfettered suggestions of words" (Hodnett 1982:12).

ek abstrakte modernisme as 'n kunspraktyk ondersoek wat die waarde van die suiwer beeld bo dié van die woord (literatuur) plaas.

Die Amerikaanse kunskritikus, Clement Greenberg dien as sprekende kampvegter wat die behoud van modernisme en suiwer kunsbeeld betref. Hierteenoor sal ek die bydrae van konseptuele kuns wat veral vanaf die middel-sestigerjare as prominente kunsbeweging figureer het (Colpitt 1992:11) ondersoek om abstrakte modernisme se vertrouwe in die suiwer beeld te ontsenu. My argument berus op 'n bespreking van Mel Ramsden se konseptuele kunswerk, *Guaranteed Paintings* (1967-68) wat die 'woord' as 'n visuele kunsobjek uitstal.

Op hierdie stadium van die ondersoek is die bydrae wat 'optiese sig' tot die gesprek lewer van belang. Wanneer woorde as kuns uitgestal word, word 'n grysarea betree wat Charles Harrison as die kruising tussen "reading and looking" (2001:28) beskryf<sup>17</sup>. Tog lê die uitkomst van konsepkuns (*conceptual art*) se voorgenoemde projek steeds in die visuele. Die toeskouer word dus voor die vraag gestel of die ideaal van 'n suiwer beeld in abstrakte modernisme nie bloot deur die wóórd as 'visuele beeld' in konsepkuns verplaas is nie.

Vraagstukke aangaande optiese sig is egter van belang wanneer die historiese konteks waarbinne die woord/beeld-onderskeid ontstaan het ondersoek word. Dit is juis in hierdie opsig dat ek na Francis Quarles se *Emblemes* (1635) verwys om optiese sig as 'n skeidingsfaktor van die woord/beeld-opposisie te herken.

Embleemboeke staan as onwaarskynlike voorbeeld wanneer die onderskeid tussen woord en beeld bevestig wil word. Dit wil voorkom asof Quarles se *Emblemes* dan juis 'n ewewigtige samewerking tussen woord en beeld realiseer en 'n praktiese voorbeeld van die *ut pictura poesis*-ideaal is. Die bydrae wat Protestante ikonofobie tot die gesprek lewer openbaar egter 'n dualistiese magstryd tussen die beeld en teks wat nie op die oog af herken word nie. Die hoofstuk sal deur 'n

---

<sup>17</sup> Hierdie versmeltingsproses tussen kyk-en leeswerk sal egter meer breedvoerig vanuit hoofstuk 2 bespreek word wanneer ek woord en beeld se funksie as betekenismakers heroorweeg.

bespreking van woord en beeld aan die hand van gender-kwessies afgesluit word en ook die natuur/konvensie-dualisme byhaal as die basis waarvandaan woord en beeld hul tweestryd geërf het.

*Die funksie van dualismes en problematisering daarvan deur optiese sig.*

Voordat die bespreking van *ut pictura poesis* voorgesit word, wil ek kortliks na dualismes verwys aangesien hierdie begrip deurlopend tot die bespreking van die susterkunste in hierdie hoofstuk sal bydra. Daniel Chandler maak 'n interessante stelling in sy boek *Semiotics: The Basics* (2002:92) wanneer hy binêre opposisies as 'n fiksie uitwys wat onontbeerlik vir die sinvolle funksionering van taal is: "While there are no opposites in nature, the binary oppositions we employ in our cultural practices help to generate order out of the dynamic complexity of experience" (Chandler 2002:92).

Roman Jakobson sluit hierby aan wanneer hy verklaar: "[B]inarism is essential; without it the structure of language would be lost" (Chandler 2002:90). Die dualistiese-differensiasie tussen woord en beeld dui egter op 'n wyer arena van kultuurkwessies as die formele funksie wat die skeiding ten opsigte van begrip binne taalstrukture vertolk. Kuns- en mediakritikus, W.J.T. Mitchell verduidelik hierdie gewaarwording as volg in die boek, *Critical Terms for Art History* (2003:59):

The 'shuttling' of the word/image opposition is...almost invariably connected to larger social and cultural issues. Lessing's attempt to police the borders of poetry and painting was linked explicitly to his attempt to defend German literary culture from what he saw as an excessively visual French aesthetic and implicitly to an anxiety about the confusing of gender roles. Greenberg's attack on the blurring of genres in 'literary painting' was a defense of an elitist, avant-garde culture against contamination by mass culture (Mitchell 2003:59).

Die onderskeid wat tussen woord en beeld getref word kan dus, ongeag die behoeftes van taal, nie meer as 'n simplistiese, binêre opposisie interpreteer word

nie (Mitchell 2003:57). Die veelsydige aard van die woord/beeld-verhouding word verdiep wanneer Mitchell verduidelik dat woord en beeld vir 'n wyle mekaar se rolle kan oorneem en vertolk. Hy bedoel dus dat die woord as grafiese (beeld-) merk optree en die beeld wedersyds deur interpretasie en beskrywings die raamwerk van narratief en taal binnedring (Mitchell 2003:51).

Die ooreenkoms wat die beeld met taal deel word verder deur Mitchell (2003:51,52) uitgebrei wanneer hy die filosoof, George Berkeley betrek om optiese sig as 'n komplekse, visuele taal-sisteem te beskryf. Berkeley is van mening dat alle persone 'n tegniese vaardigheid moet bemeester om hom/haarself tussen visuele en tastbare tekens te oriënteer. Hierdie teorie is deur neurosielkundige, Oliver Sacks bevestig wanneer hy optiese sig as 'n kognitiewe tegniek beskryf wat van nuuts af aangeleer moet word indien 'n persoon, wat lank blind was, na aanleiding van 'n operasie sy/haar visie herwin. (Mitchell 2003:51,52). Die vermoë om sig te 'bestuur' is dus nie 'n natuurlike gegewe met betrekking tot die vermoë om te 'sien' nie. Dit word 'n sprekende voorbeeld van die wyse waarop die beeld binne 'n konvensie-gedrewe<sup>18</sup> struktuur soos taal funksioneer.

Deur die herkenning van 'n wisselwerking tussen woord en beeld, waar spore van mekaar in beide gevind word, is die weifellose aard van dualistiese skeidslyne ontsenu. Die verhouding tussen woord en beeld word in die volgende aanhaling as 'n komplekse, paradoksale verhouding voorgestel en bewys dat 'n buigsame houding daarteenoor ingeneem moet word:

We might summarize the predicates that link word and image with an invented notation like "vs/as": "word vs. image" denotes the tension, difference, and opposition between these terms; "word as image" designates their tendency to unite, dissolve, or change places. Both these relations, difference and likeness, must be thought of simultaneously as a vs/as in order to grasp the peculiar character of this relationship (Mitchell 2003:57).

---

<sup>18</sup> Ek sal later meer breedvoerig oor hierdie laaste punt uitbrei wanneer my studie tot 'n gesprek rakende natuur/konvensie-dualismes oriënteer word.



Die woord/beeld-verhouding funksioneer dus binne die speling tussen dissonansie en samewerking. Dit is daarom noodsaaklik om die 'familiegeskiedenis' van die susterkunste te herroep en sodoende die motivering agter hul rolverdeling te begryp.

*Ut pictura poesis: Die droom/illusie van die susterkunste*

'n Natuurlike beginpunt sou 'n verwysing na die *ut pictura poesis*-tradisie wees. Hierdie frase dui op 'n (ooglopend) gemoedelike woord/beeld-verhouding waarvolgens die ooreenkomste, eerder as die verskille tussen beide beklemtoon word. Hierdie term word oor die algemeen aan die Griekse skrywer, Horatius (65-8 vC) toegeskryf en met sy werk, *Ars Poetica* assosieer. Vrylik vertaal, beteken dit 'nes die skilderkuns, so ook gedigte'.(Mitchell 1986:49).

*Ut pictura poesis* berus, met die eerste oogopslag, op 'n simbiotiese balans waarvolgens skilderkuns en digwerk (lees beeld en woord) 'n soortgelyke innerlike krag deel en dieselfde onderwerpe met gemak kan aanspreek (Borowitz 1985:15). Rensselaer Lee verduidelik in sy boek, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*<sup>19</sup> (1967), dat alhoewel hierdie denkwysse 'n onderskeid, tussen die susterkunste se benaderings in terme van uitdrukking en voorstellingsmetodes herken, *ut pictura poesis* se fokus egter meer gerig is op die bykans identiese verwantskap wat skilder- en digkuns (lees woord en beeld) toon wanneer hul 'fundamentele natuur', inhoud en ideale ondersoek word (Lee 1993: <http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/Intro.htm>).

Volgens *ut pictura poesis* word woord en beeld dus as twee kante van dieselfde 'voorstellings-muntstuk' beskou. Dit is egter belangrik om op hierdie punt die herkoms van die *ut pictura poesis* as 'n denkwysse te bevraagteken wat woord en

---

<sup>19</sup> Ek het die aanlyn-weergawe van hierdie boek gebruik en sal vervolgens die datum waarop dit op die internet beskikbaar gemaak is (1993), eerder as die oorspronklike datum (1967) in my verwysings insluit.

beeld as onafskeidbare gelykes sien. Dit is hier waar die implimentering van Horatius se oorspronklike stelling heroorweeg behoort te word.

Renselaer Lee verduidelik dat Horatius se oorspronklike bedoeling buite konteks geneem is en *ut pictura poesis* 'n slagspreuk geword het waarvolgens woord en beeld as onafskeidbare eweknieë van mekaar opgesom is (1993: <http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/Intro.htm>). Daar moet dus ondersoek ingestel word na die funksies en ideologieë wat bevredig sou word indien woord en beeld onder die term, *ut pictura poesis* as ewewigtige betekenaars verklaar is. Charles Harrison verduidelik dat daar tydens die Renaissance 'n spesialiseringveldtog plaasgevind het wat verskeie humanistiese dissiplines (hoofsaaklik die skilder- en digkuns) betrek en op 'n kompeterende grondslag teen mekaar gemeet het. (Harrison 2001:23).

Dit is hier waar Leonardo da Vinci se verwysing na 'n *paragone*<sup>20</sup> (2001:23) van belang is. In die boek, *Anthony and Cleopatra: New critical essays* (2005) verwys Sara Deats onder andere na tonele in dié Shakespeare werk waar karakters stellings maak wat woord en beeld met mekaar vergelyk. Sy som die aard van *paragone* op as 'n siening wat klem op 'n suksesvolle voorstellings-realiteit (*representational truth*) (2005:293) plaas en gevolglik aan 'n standaard voldoen wat sy as volg opsom: “Which art [painting or poetry] reigns supreme in its representation of nature?” (Deats 2005:293).

Renselaer Lee verduidelik dat daar tydens die Renaissance 'n poging was om skilderkuns as die gelyke van dig- en skryfwerk te stel, met die gevolg dat enige teorie wat dié oortuiging sou staaf, bygehaal is om hul ewewigtigheid te bevestig (Lee 1993: <http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/Intro.htm>). Deats se voorgenoemde verwysing na die primêre posisie wat realistiese voorstellings binne

---

<sup>20</sup> In die boek, *The Cambridge history of literary criticism* (2005) beskryf George Kennedy die oogmerk van die Renaissance *paragone* as 'n debat wat die waarde of sogenaamde “precedence” van die susterkunste (skilder- en skryfkuns) as sentrale fokuspunt beskou (2005:168).

die konteks van die Renaissance beklee het, word deur Lee herken as die dryfveer agter skilderkuns se poging om 'n 3-dimensionele realiteit op 'n 2-dimensionele oppervlakte vas te vang (1993: <http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/Intro.htm>).

Tegniese vordering op die vlak van die visuele kunste het gevolglik “the primacy of literature as communicative expressive source” uitgedaag.(Harrison 2001:17). Dit is dus met hierdie doel ingedagte dat skilderkuns-entoesiaste van die Renaissance hul tot Horatius se *Ars Poetica* gewend het om die grondslag vir hul oortuigings te vind. Daniel Albright verduidelik in *Untwisting the serpent: Modernism in music, literature, and other arts* (2000) dat Horatius se gebruik van die frase *ut pictura poesis*, beswaarlik die historiese bagasie verdien waarmee dit vanaf die Renaissance opgesaal is:

Horace said only that poets and painters are equally free to do anything they please, and that poetry is like painting in that some poems, like some paintings, look good up close, whereas others look good from a distance; some look good in the shade, whereas others look good in bright light. This innocent and useless argument might almost be taken as a parody of Horace's own catchphrase *ut pictura poesis* – the urbane poet seems to insinuate that there are a good many poems and paintings that would look best of all in total darkness, and from miles away (Albright 2000:8).

Dit wil dus voorkom asof Horatius grotendeels die kwaliteit van skilder- en digkuns oorweeg het eerder as om beide in 'n onafskeidbare familieverband te wil plaas. Die toepassing van sy stelling het egter 'n wye draai vanaf sy oorspronklike bedoeling geneem en is as gerekende teorie implimenteer om die verband tussen woord en beeld in latere eras te bevestig. Dit is egter interessant dat die ideaal van *ut pictura poesis*, selfs in die gunstigste toestande, steeds nie die gelyke waardering van woord en beeld kan waarborg nie.

Mitchell verwys na twee eras waarin die susterkunste 'n gelyke vloeroppervlakte (onder die vaandel van *ut pictura poesis*) gedeel het. By nadere ondersoek is tekens van 'n ongelyke fondasie egter te bespeur:

[There are] two epochs in the history of western literature and art when the boundaries between the spatial and temporal arts seemed to be especially porous. The first is the eighteenth century<sup>21</sup>, when notions such as *ut pictura poesis*, the sisterhood of the arts, and a psychological criticism grounded in mental imaging tended to blur the boundaries between the arts and reduce them to single principles such as picturing, language, or composite forms of “picture-language”. The other notable period is that of modernism, with its stress on an abstract, nonrepresentational notion of the image, and its emphasis on spatial critical paradigms such as formalism and structuralism. Each of these movements tended to violate the traditional properties of space and time, generally by elevating spatial or imagistic values over temporal ones, and each was met by a reaction which attempted to reassert the boundaries between space and time, usually by an appeal to the superior status of temporal or historical values (Mitchell 1986:114).

Dit wil dus voorkom asof die Renaissance se vertolking van *ut pictura poesis* slegs as teorie bestaan, maar nie in die praktyk deurgevoer kan word nie. Dit mag moontlik wees dat die herkoms van die stelling en die uitkoms van die ideaal onversoenbaar is as gevolg van die verwronge interpretasies waarmee Horatius se stelling verwoord is.

Woord en beeld is dus, ondanks die pogings van *ut pictura poesis*, steeds onversoenbaar gelaat. Dit is opmerklik tot watter mate Mitchell se verwysing na tyd en ruimte in die laasgenoemde aanhaling die leidraad bied waarvolgens die susterkunste se hoop op ’n demokratiese verhouding ontstel en ontleed kan word. Dit is met betrekking tot *hierdie* onderskeid dat Gotthold Lessing die skeidslyn tussen woord en beeld terugplaas.

### *Gotthold Lessing se Laocoön: die onderskeid tussen tyd en ruimte*

---

<sup>21</sup> Dit is egter van belang om die literêre tendens tydens die Romantiese periode (±1800-1850) as uitsondering te noem wanneer die kwessie van die susterkunste bespreek word. Met ’n besondere anti-piktoriale inslag, was Romantisme moontlik die teenvoeter vir die grenslose verhouding tussen woord en beeld (Heffernan 1987:63). Coleridge mag moontlik bygehaal word om die punt in sy eie woorde te illustreer: “What are deemed fine descriptions...produce their effects almost purely by a charm of words, with which and with whose combinations, we associate *feelings* indeed, but no distinct *Images*” (Altick 1985:57).

In sy klassieke teks, *Laocoön* (1766) reduseer Gotthold Lessing die fundamentele verskille tussen woord en beeld tot 'n basiese vraagstuk wat die invloed van tyd en ruimte in beide gevalle betref (Mitchell 1986:96). Volgens hierdie model word ruimte die beweegarea van die skilderkunste (beeld), terwyl tyd weer vir die gedig (woord) afgebaken is. Hy verduidelik dat die ontknoping van begrip binne die geskrewe woord, sekweniël van aard is en kontrasteer dit met die wyse waarop die beeld, daarteenoor die boodskap in 'n enkele moment moet oordra. (Mitchell 1994:129). Dié onderskeid is, volgens Lessing, onverbiddelike grense wat nie oorskry mag word nie:

...the greatest painting, like the greatest poetry, observes the limitations of its medium...it is dangerous for a spatial art like painting to attempt the progressive effects of a temporal art like poetry (Mitchell 1986:97).

In haar boek, *The culture of fragments: Word and images in futurism and surrealism* (1997:11) verduidelik Clara Orban ook hoedat Lessing die onderskeid tussen woord en beeld aan die hand van 'n tyd/ruimte-differensiasie toepas. Volgens Lessing funksioneer die beeld in 'n beperkte raamwerk waar die skilder slegs een oomblik kan inspan om die essensie van die narratief te beskryf. Hierteenoor het die woord geen formele boeie wat dit tot 'n enkele, selekteerde oogpunt bind nie. (Orban 1997:11).

Dit wil voorkom asof Lessing beide skilder-(beeld) en digkuns (woord) as instrumenteel in die proses van voorstelling beskou. Hy verwoord hul vermoë om gedagtes tot tasbare vorm 'te vertaal', as 'n onskuldige vervalsing (*deceit*) van die realiteit (Lessing 1961:3). Lessing is egter wantrouig teenoor enige pogings om die eienskappe van skilder- en digkuns as soortgelyk te beskou<sup>22</sup>, met die gevolg dat laasgenoemde deur die 'beperkte' voorstellings-vermoë van die sigbare beeld

---

<sup>22</sup> "Still, as two friendly, reasonable neighbours will not at all permit that one of them shall make too free with the most intimate concerns of the other, yet will exercise in things of less importance a mutual forbearance and on either side condone drifting? Interferences with one's strict rights to which circumstances may give occasion, so it is with Painting and Poetry" (Lessing 1961:65).

gekniehalter sou word. Hy vermoed dat 'n skildery nie die artikuleerde stellings van die gedig kan volstaan nie (1961:4). Lessing se voorkeur vir die sistematiese aard van die woord, word dus ooglopend wanneer hy verklaar dat 'n gedig verby die beperkinge van die visuele funksioneer<sup>23</sup> en in daardie opsig die skildery se meerdere is. Digwerk is immers (volgens Lessing) die skilderkuns se voorganger: “If painting will be the sister of poesy, let not the younger forbid to the elder all the garniture and bravery which she herself cannot put on” (1961:39).

In *A companion to aesthetics* (1992), verduidelik Carolyn Wilde dat Lessing se voorkeur vir die geskrewe woord bepaal is deur die wyse waarop dit die arbitrêre betekenstruktuur van taal inspan en dus abstrakte en morele kwessies kan aanspreek wat nie noodwendig 'n visuele pasmaat in die sigbare wêreld van tekens het nie. Indien die skilder 'n poging sou aanwend om dieselfde onderwerpe uit te beeld sal dit, volgens Lessing, tot 'n afgewaterde weergawe van die skildery lei wat uiteindelik net allegorie en simbolismes kan inspan om die temas van die woord te eggo (Wilde in Cooper 1992:269).

Hierdie onderskeid, waar die woord as beeld se meerdere beskou word, herinner veel aan Lessing se bespreking van dualismes se rol binne die woord/beeld-differensiasie. In haar artikel, *Dualism: The logic of colonisation* (1993), verduidelik Val Plumbwood hoedat dualismes 'n konstruk voorstel waarin die rol van 'subordinante ander' deur 'n statiese, onoorkombare skeiding weerhou word om 'n interaktiewe verhouding met die teenoorgestelde, binêre meester te deel:

Dualism is a relation of separation and domination inscribed and naturalised in culture and characterised by radical exclusion, distancing and opposition between orders constructed as systematically higher and lower, as superior and inferior, as ruler and ruled, which treats the division as part of the natures of beings construed,

---

<sup>23</sup> “Now the poet...can raise to this degree of illusion the representations even of other than visible objects. Consequently the artist must necessarily be denied whole classes of pictures in which the poet has the advantage over him” (Lessing 1961:53).

not merely as different, but as belonging to radically different orders or kinds, and hence as not open to change (Plumwood 1993:47,48).

Plumwood se bogenoemde aanhaling oor die naturalisering van ongelyke magsverhoudings binne dualismes kan as maatstaf dien waarvolgens woord en beeld van mekaar in Lessing se oogpunt onderskei is. In hierdie hoofstuk is daar tot dusver juis bevestig dat woord en beeld beide deur konvensies aangedryf word. In die boek, *Critical terms for art history* (2003) verduidelik Mitchell die skakel tussen woord en beeld as volg, en word die herkenning van 'n objek as beeld as 'n aangeleerde konvensie bevestig:

For images to do their work, they have to intersect with the domain of language, this time by appealing to the role of custom and convention. The image of the tree signifies a tree, not *just* because it resembles it, but because a social agreement or convention has been established that we will 'read' this sign as a tree. The abstract or ornamental image that resembles and represents nothing is seen as an image because it functions like an image in social practice (Mitchell 2003:57).

Dit is in hierdie opsig dat ek kortliks die dualistiese verhouding tussen natuur en konvensie (of natuur en kultuur) wil ondersoek en die verband wat woord en beeld daarmee toon uitlig. Christina Howells verduidelik in die boek, *Derrida: Deconstruction and phenomenology to ethics* (1999) dat die onderskeid tussen natuur en kultuur 'n sentrale posisie binne die konteks van Westerse filosofie beklee. Sy verwys na die Franse antropoloog, Claude Lévi-Strauss wat 'n besonder indiepte ondersoek na hierdie binêre groepering geloods het. (Howells 1999:38). Volgens Lévi-Strauss is die opposisie tussen natuur en kultuur in 'n paradoksale stryd gewikkel, aangesien dit beide onontbeerlik en ongeloofwaardig is. Hierdie gevolgtrekking is afgelei van die feit dat sy pogings om die natuur/kultuur-opposisie te definieer heeltyds op 'n mislukking uitloop. (1999:38). Howells (1999:38) beskryf Lévi-Strauss se gewaarwording as volg:

His attempts to redefine the opposition inevitably run into constant problems: for example, having set up the standard definitions of nature as what is universal and

spontaneous, and culture as what is varied and socially determined, he is immediately faced with the anomalous situation of the incest taboo (Howells 1999:38).

'n Bespreking van bloedskande-taboes, alhoewel tematies verwyderd van my ondersoek rondom woord en beeld, bied tog 'n kontekstuele raakpunt wat die ondermyning van natuur/kultuur-differensiasie betref. Lévi-Strauss verduidelik dat die taboe van bloedskande nie uitsluitlik as deel van die natuur of kulturele konvensies beskou kan word nie (Lévi-Strauss in Howells 1999:38): “[It] is universal and appears part of nature, but [it also] depends on prohibition [and is therefore] part of culture”(1999:38).

Howells verwys ook na Derrida wat na aanleiding van Lévi-Strauss se ondersoek, tot die gevolgtrekking kom dat bloedskande slegs as 'n skandaal gesien word aangesien dit die binêre sisteem waarbinne dit moes funksioneer oorskry (*transgress*). Hy gaan voort om bloedskande as afwyking van dualistiese raamwerke soos volg te beskryf: “it cannot be thought or theorized within that system [therefore] language carries within it the necessity of its own critique” (Howells 1999:38).

Die rede waarom ek hierdie bespreking betrek, word aangedryf deur my opinie dat die beeld 'n soortgelyke skande tot die woord/beeld-dualisme bydra. George Berkeley se beskouing van die beeld as taal-objek, bevestig juis hierdie gewaarwording. Dit dra by dat die onderskeid tussen woord en beeld as 'n aangeleerde konvensie eerder as natuurlike verskynsel beskou is.

In *Critical terms for art history* (2003) verduidelik Mitchell die onderliggende taalstruktuur wat die leser se herkenning van die beeld bepaal aan die hand van 'n voorbeeld wat Ludwig Wittgenstein vir hierdie doel ingespan het. Die sogenaamde 'Duck/Rabbit'-illustrasie (fig.1) word deur Wittgenstein gebruik om die komplekse spel tussen woord en beeld binne dié prent te illustreer. Die vermoë om die haas



én die eend wedersyds te aanskou is, volgens Wittgenstein, slegs moontlik vir wesens (*creatures*) wat die ervaring van prente en woorde; visuele beelde en taal kan koördineer (Mitchell 2003:52). Mitchell verwoord dit as volg: “As a practical matter, the recognition of what visual images represent, even the recognition that something *is* an image, seems possible only for language-using animals” (2003:52).

Die bespreking van Lessing se *Laocoön*, is volgens my mening, ’n belangrike diskursiewe basis vanwaar die onderskeid tussen woord en beeld aan die hand van ’n konvensionele raamwerk (binêre-opposisies) bespreek is. Daar is aangedui hoedat Lessing die beeld op ’n laer vlak as die woord beskou het, aangesien dit nie abstrakte temas met dieselfde sukses as taal in ’n sigbare beeldvorm kan omskryf nie (Lessing 1961:4). Hy het ook beide groepe onderskei deur sekwensiële voorstelling van ’n woordelike narratief teenoor die enkele oomblik waarin ’n beeld funksioneer teen mekaar af te speel (Mitchell 1986:96).

Die onderskeid tussen tyd en ruimte; natuur en konvensie, kan beide as binêre-groepeerings herken word wat, volgens Daniel Chandler poog om struktuur aan ’n soms verwarrende leefervaring te gee: “The binary oppositions we employ in our cultural practices help to generate order out of the dynamic complexity of experience” (Chandler 2002:92).

Tot op hede is dit duidelik gemaak dat die verhouding tussen woord en beeld met teenstrydighede deurweef is. Die implimentering van Lessing se tyd/ruimtelike-onderskeid en die mate waarop woord en beeld dié raamwerk systap, is ’n bewys dat kompleksiteit as ’n inherente kenmerk van hierdie verhouding gesien moet word.

Dit is egter van belang om die praktiese implikasies van ’n toegepaste onderskeid te bestudeer aangesien dit, volgens my mening, in die praktyk is wat woord en beeld hulself van teoretiese raamwerke onderskei.

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat ek modernistiese abstraksie se beskouing van die suiwer beeld sal bespreek. Clement Greenberg, wat reeds vroeër bekendgestel is, sal 'n gewigtige bydrae tot die gesprek kan lewer aangesien hy 'n voorstander vir die kunsobjek as suiwer beeld is. Hiermee bedoel ek dat hy die teenwoordigheid van literatuur as 'n afleiding van die visuele beeld beskou het (Mitchell 2003:59). Dit is met hierdie teoretiese agtergrond ingedagte dat ek vervolgens Greenberg se beskouing van die suiwer beeld, en 'n ondermyning van dié illusie wil aanvoer.

### *Modernistiese abstraksie: die illusie van suiwerheid*

Suzanne Langer se beskrywing van 'n samewerking tussen die literêre en visuele sfeer van kuns, maak dit duidelik dat die afwesigheid van 'n dualistiese skeidslyn tussen woord en beeld, volgens haar, geen gelukkige huwelik in die vooruitsig stel nie: “[T]here are no happy marriages in art – only succesful rape (Suzanne Langer in Mitchell 1986:55). Haar beeldspraak dui hier op 'n essensiële onderskeid waarin 'n poging om die magte van woord en beeld te verenig, klaarblyklik tot niks goeds sal lei nie.

Dit is egter in die voorafgaande bespreking bevestig dat so 'n binêre-onderskeid op pogings dui om orde aan die kompleksiteit van die woord/beeld-verhouding te bied. Mitchell verklaar in 'n onderhoud met Andrew McNamara (1996:8) dat 'n onderskeid tussen laasgenoemde twee terme vrugteloos sou wees aangesien beide inherent spore van mekaar dra. Hiermee bedoel hy dat woord of beeld nog nooit nié 'n 'onbesoedelde' identiteit besit het nie:

Whenever we deal with representations, media, art forms or precepts we are dealing with “mixed media”, or what I’ve called “imagetexts”. There’s no such thing as an unmixed medium (though this utopian concept continues to haunt artistic practice and theory) (Mitchell in McNamara 1996:8).

Binne die konteks van modernistiese abstraksie is die verband tussen woord en beeld egter nie so vreedsaam nie en word 'n onderskeid ten gunste van die beeld gemaak.

Hierdie stelling vind 'n teoretiese basis in die Clement Greenberg se artikel, "Towards a newer Laocoön" (1940). Denise Green verduidelik in haar boek, *Metonymy in contemporary art: A new paradigm* (2005) dat Greenberg die suiwerheid van vorm en medium as die bakens van abstrakte kuns aangedui het en die inmenging van sosiale en politieke diskoerse as ongewens beskou het (Green 2005:16). Dit wil voorkom asof Greenberg hier homself tot 'n soortgelyke *paragone*-debat wend as wat tydens die Renaissance prominent was. Dít word ooglopend wanneer Daniel Albright, Greenberg se onderspeling van literatuur teenoor die visuele kunste binne die konteks van "Towards a newer Laocoön" herken.

Volgens Albright beskou Greenberg literatuur as 'n ongewensde element wat die suiwerheid van die beeld aantast (2000:11). Dit wil voorkom asof Greenberg die onderskeid wat Lessing tussen woord en beeld tref, ter harte neem, maar dat die bevoordeling van die woord (in die oorspronklike *Laocoön*) hewig onderspeel word:

For Greenberg, painting was in danger of becoming subsumed in literariness, as if literature were a kind of monster that wanted to eat up all the other arts: 'Painting and sculpture in the hands of the lesser talents...become nothing more than ghosts and "stooges" of literature (Albright 2000:11).

Wanneer Verligtings-filosofie (*Enlightenment*) en wetenskaplike belangkewessies soos *pure vision* en intuïsie bygesleep word, kan die ideaal van die 'suiwere beeld' in abstrakte kuns eweveel as impakspeler binne wetenskap, religie- en eties-politiese kwessies gesien raak (Mitchell 1994:227). Mitchell verduidelik dat die denkwys van *pure vision*, 'n toeskouer noop om 'n abstrakte skildery met

dieselfde ‘objektiwiteit’ te benader as wat filosowe en teoretici hulself voor die aangesig van wetenskaplike of sosiale tendense oriënteer:

The “innocent eye” of the ideal spectator was at once the unbiased eye of science and the spiritually purified eye of the individuals in a new social order to be produced by religions reformation and/or material revolution. The totems of this new religious/social order were to be the paintings themselves, now finally emergent as the dominant art form of advanced culture (Mitchell 1994:228).

Ten spyte van die erkenning wat modernisme aan die “ideale” toeskouer bied, wil dit voorkom asof die objektiwiteit (*disinterested eye*) waarmee die observasieproses gepaard gaan, bloot die woordlose monoloog van die kunswerk self beaam. Harrison betrek weer die rol wat spesialisering en skeiding van die susterkunste tot die uiteindelijke mislukking van die suiwer beeld het. Hy verduidelik dat hierdie tendens tot die dogmatisering van ’n eksklusief-visuele kunsvorm gelei het. Met die afwesigheid van teks bly die beeld in ’n vakuum van “onartikuleerde intellektuele inhoud” (Harrison 2001:20).

Die kompleksiteit wat die (sogenaamde) suiwer beeld omring kan egter nie hier gelaat word nie. Die wyse waarop Harrison die abstrakte, suiwer beeld onder die mag van ’n gedoemde stilstuipe beskou, is ’n observasie wat slegs die oppervlakte van die mislukking van die projek aanraak. Die illusie van die suiwer beeld se literêre onafhanklikheid word egter vanuit dié puristiese kunsobjek se eie binnekamers weerspreek. Ek sal vervolgens die leë skilderdoek (*blank canvas*) as gepaste voorbeeld betrek om my laasgenoemde stelling mee te bevestig. Dit kan as ’n kunsproduk gesien word wat, as die toonbeeld van modernisme, deur middel van imposante stiltes regeer. Die teenwoordigheid van ’n teoretiese fluisterstem kan egter nie ontken word nie.

Dit is in hierdie opsig dat W.J.T Mitchell se verwysing na *ut pictura theoria* van belang is. Hierdie term verwys na ’n ontmaskering van ideale wat die suiwerheid

van beeld as kern van die modernistiese diskoers uitwys. Die glypunt van dié argument lê juis in die term, ‘diskoers’. Robert Morris word in *Picture Theory* (1994) aangehaal wanneer hy modernistiese kuns nie met suiwer, visuele voorstellings assosieer nie, maar eerder die tekstuele teorieë wat daarmee gepaard gaan uitlig:

[E]arly abstraction [...] builds principally on the theoretical manifestos written by the artists’ themselves, and based on their readings of nineteenth-century idealist philosophy; American abstract expressionism tends to rely more on critics like Clement Greenberg, a division of labour between the silent artist and his critical spokesman (Morris in Mitchell 1994:222).

Die diskoerse wat katoen-leemtes (*blank canvases*) teen die galerymuur hou, is geensins sonder ‘n teoretiese agtergrond nie. Dit word beaam deur Rosalind Krauss wat die kunstenaar van modernistiese abstraksie se onlosmaaklike verhouding met die woord as volg raakvat: “The ‘greatest fear’ of the abstract artist, is that he may be making mere abstraction, abstraction uninformed by subject – contentless abstraction” (Krauss in Mitchell 1980:223).

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat Mitchell weer die diskursiewe raamwerk agter die ‘purisme’ van abstraksie ontdek en besef dat die beeld onlosmaaklik deel van ‘n teoretiese voedingsbron is. Dit is dus ironies dat Greenberg, wat die onderskeid tussen die susterkunste beaam het, sêlf die teoretiese komponent is wat die mislukking van die skeiding veroorsaak. Met die klem op die modernistiese beeld as visuele kunsofjek ingedagte, wil ek graag konseptualisme betrek om die wóórd in ‘n soortgelyke posisie te plaas. Hierdie benadering dien as ‘n speelse ondermyning van Greenberg se ideaal wanneer die woord eendersyds as visuele ‘beeld’ kan funksioneer.

*Die skrif aan die muur: Konseptualisme en die woord as kunsofjek.*

Indien abstrakte modernisme se wantroue in die woord uitgedaag word, bied dit 'n gepaste ingangspunt waarvolgens dié Greenbergse skeidings-ideaal beproef kan word. Die geskikste konteks vir so 'n eksperiment word binne die raamwerk van konseptualisme gevind.

Volgens Arthur Danto is die fokus van konseptualisme op die idéé wat die kunswerk herberg eerder as 'n waardering vir die tasbare kunsobjek self (1998:13). Mel Ramsden beskryf konsepkuns as die senuwee-ineenstorting van modernisme en dit kan dus as 'n serebrale reaksie teenoor die diktatuur van modernistiese, visuele kuns beskou word (Ramsden in Harrison 2001:27).

Alhoewel konseptuele kuns nie uitsluitlik op die illusie van die suiwer beeld kritiek lewer nie, bly die ongelyke balans tussen die suiwer beeld en kognitiewe begrip (lees diskursiewe woord) 'n dryfveer agter konseptualisme (Harrison 2001:21). Michael Baldwin verduidelik dat die status van woord en teks as afsonderlike betekenaars in geen opsig 'n stabiele identiteit binne konsepkuns beklee het nie (in Harrison 2001:25).

As voorbeeld is Mel Ramsden se *Guaranteed Paintings* (1967-68) (fig 2.) gepas, veral wanneer die rol van die toeskouer in ag geneem word. Laasgenoemde moet hom/haarself gedurig binne die leesproses herposisioneer wanneer 'n vertolking van dié werk aangedurf word. Hierdie stelling word bevestig wanneer Ramsden die woordelike teks onstabiel verklaar en die woord se konvensionele funksie as betekenismaker ondermyn (Harrison 2001:25). Baldwin verduidelik dat *Guaranteed Paintings* 'n vreemde wisselwerking tussen woord en beeld openbaar wanneer eersgenoemde as 'n 'visuele' kunswerk uitgestal word (in Harrison 2001:25). Vanuit hierdie posisie betree die geskrewe teks 'n interessante terrein wat, vanuit 'n Greenbergse-oortuiging, slegs vir die beeld bestem is.

'n Beskrywing van die oomblik waar woord in beeld omskep raak, word as volg deur die *Art & Language*-groep verwoord: "If a text is treated pictorially the recovered pictorial detail will go to a cultural terrain which the text itself may not be able to touch" (*Art & Language*, 1999 in Harrison 2001:28). Harrison beskryf hierdie kruispunt as die vereniging van observasie en leeswerk ("reading and looking") (2001:28). Michael Baldwin verduidelik dat dít wat eers as *kuns* klassifiseer kon word, skielik 'n vreemde area betree waar die woord se optiese waarde beklemtoon is:

There was still some ambiguity...as to whether one was nominating as art what was referred to by the text, or offering the text itself as some sort of art in itself...This ambiguity...remains either a central dilemma in what might be called the aesthetic ontology of Conceptual Art, or an aporetic complexity vital to its cultural functionality (Baldwin in Harrison 2001:25).

Die poging om geskrewe teks as kuns uit te stal<sup>24</sup>, delf in 'n ondersoekveld wat die onderskeid tussen woord en beeld op grond van 'n visuele lees/kykproses elimineer. Harrison noem dat alhoewel die 'woord as beeld' altyd 'n semantiese herkoms sal hê, die identiteit daarvan bepaal word in die mate waarop dié woorde nie sprekend is nie, maar (visueel) wys:

...perhaps "writing as art" might be thought of as writing that, in hazarding though not necessarily voiding its semantic content, tends to generate quasi-theoretical or quasi-poetic structures and gestalts rather than arguments or narratives, and that in doing so bears critically on ordinary assumptions about the means by which such structures and gestalts are brought to mind (Harrison 2001:29).

Die woord se tradisionele funksie as betekenismaker word dus ondermyn en lei die toeskouer in 'n lees-wêreld waar die eens herkenbare alfabet nou as 'n vreemde hierogliewe-geskrif bestaan. Dit wil voorkom asof woord en beeld in 'n utopia van 'die visuele' versmelt het. Hiermee bedoel ek bloot dat die onderskeid

---

<sup>24</sup> Harrison verwys daarna as, "*writing as art*" (Harrison 2001:29).

wat tussen beide opgerig is nou, op grond van elk se visuele/optiese aard as irrelevant verklaar is.

Die vrede blyk egter om slegs teen die oppervlakte van hierdie woord/beeldvereniging te wees. Mel Ramsden kan herroep word om die teenwoordigheid van 'n herleefde *paragone* tussen woord en beeld aan die hand van vroeërgenoemde, *Guaranteed Paintings* (1967-68) sigbaar te maak:

[T]ext and image were made to bear critically on one another, in such a manner that they seem to compete for the *same* space in the spectator's/reader's attention, rivaling each other in their powers of definition (Harrison 2001:24).

Tot dusver is twee arenas uitgesonder waarbinne woord en beeld onderskeidelik hul identiteite laat geld. Eerstens is daar na abstrakte modernisme, met die fokus op 'n verhewe posisie van 'n suiwer beeld aan die hand van Greenberg se teorieë gekyk. Daarna is die oogpunt tot konsepkuns verskuif en is die visuele aard van die woord beklemtoon sodat die modernistiese geloof in 'n suiwer beeld (wat geen literêre invloede toon) gevolglik ontsenu kan word. Alhoewel daar nie 'n bitsige houding jeens die beeld binne die konteks van konsepkuns ingeneem word nie, laat die woord (as kunsobjek) tog nie sy ignorering deur modernistiese abstraksie afskryf nie.

Ramsden se *Guaranteed Paintings* mag dalk meer as 'n indekskaartjie vir 'n afwesige beeld wees, maar die verplasing van die visuele en omverwerping van konvensie is geen subtiele denkskuif nie. Dit dien as die ondermyning van begrip deurdat die toeskouer nie verseker weet of 'n konseptuele kunswerk soos Ramsden s'n, gelees of aanskou moet word nie.

Die ambivalensie waarmee woord en beeld in bogenoemde kontekste funksioneer ontbloom hul posisies as onafhanklike invalides. Hiermee bedoel ek dat alhoewel elkeen 'n eie identiteit openbaar, hul verhouding steeds op wisselwerking en



interaksie gegrond is. Dit is vanuit hierdie oogpunt dat ek my fokus op 'n geforseerde samewerking tussen woord en beeld wil rig. Die bespreking van Francis Quarles se embleemboeke blyk om chronologies-gesproke buite konteks te wees wanneer dit met voorafgaande gesprekke rondom modernisme en konseptuele kuns vergelyk word. Dit is egter, volgens my mening, 'n baie ryk besprekingsveld vanwaar ek wyer kultuurkwessies, waarop die woord/beeld verhouding 'n invloed uitoefen, wil ondersoek. Kwessies wat gender, die onderskeid tussen die liggaam en die siel en die rol van optiese sig insluit, sal by die bespreking van die embleemboek betrek word.

*Quarles se Emblemes: 'n realisering van die ut pictura poesis-ideaal?*

Daar is tot dusver gepoog om die mate waarop woord en beeld hulself vertolk en van mekaar onderskei in bogenoemde paragrawe uiteen te sit. Dat 'n onderlinge stryd en ambivalente kameraderie tussen die twee groepe bestaan, kan nie ontken word nie. Die herkoms van die tweespalt is egter steeds onduidelik.

Voorgenoemde spesialisering-veldtogte tydens die Renaissance kan wel as 'n bydraende faktor tot die skeiding genoem raak, maar die tendens is, volgens my mening, slegs simptome van 'n invloed wat verrykende gevolge op die menslike bewussyn gelaat het. 'n Soektog wat die herkoms van woord en beeld se gesplete weë wil ontsyfer, lê te midde van 'n onwaarskynlike vertrekpunt.

Sewentien-eeuse embleemboeke kan as die praktiese eksponent van die *ut pictura poesis*-ideaal beskou word en dit is *hier* waar die ironiese mislukking van die woord/beeld-huwelik ook versteek is.

In hedendaagse terme word die embleemboek as saamgeflanse boekweergawes van woord/beeld-koalities met 'n kritiese oog heroorweeg. Rosemary Freeman word deur Ernest Gilman aangehaal wanneer sy die literêre/visuele-mislukking van die embleemboek toeskryf aan die gekke wyse waarop betekenis deur geforseerde jukstaposisering van woordelike teks naas 'n voorafbestaande beeld, afgedwing word (1980:59).

Wanneer die implikasie van 'n idealistiese toepassing van *ut pictura poesis* egter beskryf wil word, dien embleemboeke as die geskikte vertrekpunt. Die skrywers van embleemboeke was daarop gemik om 'n onomkeerbare vereniging van woord en beeld binne elk van hul letterlike metafore toe te pas.

In haar boek, *English emblem books* (1970), beskryf Rosemary Freeman die embleemskrywers se houding, as volg: “[They believed that] the two [word and image] should be so strictly united together, that being considered apart, they cannot explicate themselves distinctly the one without the other” (1970:18).

Embleemboeke betree dus 'n ideologiese gebied wat as 'n ekstreme vorm van *ut pictura poesis* beskou kan word. Wanneer woord en beeld egter in so 'n smorende posisie langs mekaar geplaas word kan die leser verseker wees dat onenigheid binnekort bespeur sal wees. Die terugkeer van dualismes bevestig die ongelyke verhouding tussen beide, ten spyte van embleemboeke se poging om woord en beeld bloot as twee eggos van mekaar te vertolk.

Francis Quarles se *Emblemes* (1635) kan as gepaste voorbeeld uitgelig word wat die bespreking van versteekte dualismes betref. Hierdie werk bestaan as 'n reeks simboliese beeldboeke waarin Christelike dogmas en morele waardes deur die teks op die meegaande beeld toegepas word. Hier, waar woord en beeld onafskeidbaar voorkom, is die tekens van 'n ongelyke verhouding te bespeur en dit dui op die mate waarop die embleemskrywers (moontlik) onwetend vir die implimentering van 'n hierargie tussen woord en beeld verantwoordelik is. Die utopiese ewewig wat embleemboeke propageer, blyk om inderwaarheid 'n 'skuilnaam' vir 'n onderdrukte meester/slaaf-verhouding tussen beide groepe te wees.

Ernest Gilman verduidelik in sy artikel, “Word and image in Quarles' *Emblemes*” (1980) dat tradisionele vertolkings van embleemboeke die beeld as die 'liggaam' en die meegaande teks as die 'siel' van die embleem interpreteer het. Wanneer die

twee betekenaars (woord en beeld) kragte saamsnoer, is daar geglo dat die gedeelde effek veel treffender is as wanneer elkeen apart voortbestaan (Gilman 1980:61). Beide is as komplimentêre kodes beskou wat parallel van mekaar funksioneer, terwyl elkeen die sleutel tot die ander se ontsyfering herberg (1980:61).

Mitchell verduidelik dat alhoewel die konsep van die susterkunste as gevestigde ideologie voorgehou word, die praktyk egter onreëlmatighede uitwys (1994:227). Dit word alreeds duidelik wanneer Quarles se gebruik van woord en beeld, met betrekking tot betekenismaking, ondersoek raak. Dit is deur die gebruik van wóórde dat die beelde 'belig' en kanaliseer word. Die betekenis van die geskrewe teks word op die meegaande beeld 'monteer'. Dit is hier waar die eerste leidraad van 'n wanbalans gevind word. Dit wil voorkom asof die beeld, te midde van embleemboeke se ooglopende klem op gelykheid, in hierdie geval die onderspit delf.

Embleemboeke funksioneer binne 'n raamwerk wat ongemaklike houdings jeens die beeld koester. Hierdie stelling blyk om teenstrydig te wees met die embleemskrywers se vertolking van woord en beeld as die 'siel' en die 'liggaam' van die teks (Gilman 1980:61). Maar dit is juis *hierin* waar die ewewig tussen woord en beeld misluk. Dit is gevolglik noodsaaklik om 'n moontlike rolspeler te vind wat vir die onmin verantwoordelik is.

Die verhouding tussen die liggaam en die siel besit 'n ryk geskiedenis van assosiasies binne die Christelike geloof. Dit kan met taamlieke sekerheid gesê word dat Quarles se lesers die assosiasies wat met die verhouding gepaard gaan, insitinktief sou herken en die konvensie as waar sou beskou (Gilman 1980:60). Alhoewel dit ooglopend onwaarskynlik voorkom, moet woord en beeld se liefde/haat-verhouding as 'n dualistiese band van opponerende magte geles

word<sup>25</sup>. Die simboliese assosiasies wat hierdie twee groepe onderskeidelik huisves, val onder binêre kategorieë wat Lig en Duisternis; die Goeie en die Bose insluit (Gilman 1980:63). Die Sewentien-eeuse Engelse huise waarin Quarles se embleemboeke veral gewild was, spreek van 'n sterk Protestantse agtergrond en dien as gepaste verklaring wat die subordinansie van die beeld betref (Gilman 1980:63). Sou een van Quarles se embleme van nader beskou word, is die tekens van *paragone* besonder ooglopend, ten spyte van die onafskeidbare band wat embleemskrywers tussen die twee propageer het (fig.2).

Dekonstruktiewe leeswerk maak die onderliggende hegemonie sigbaar soos wat in die volgende aanhaling gesien kan word. Paneel 1 (boek 1) van *Emblemes* wys 'n tipiese uitbeelding van die oomblik, in die Bybelse vertolking van die Sondeval, wanneer Eva voor haar besluit onder die boom van Kennis staan. Die slang word met 'n welbekende S-vormige krul om die boomstam aangetref. Eva gee 'n tree nader. Haar voorarms is ietwat gelig en lewer 'n suggestie van 'n gebreekte kruis (wat Quarles-lesers moontlik as 'n simboliese verband met die Bose kan vertolk), terwyl haar hande besluiteloos in teenoorgestelde rigtings dui. Wat die verband met woord en beeld betref, sal 'n oppervlakkige vertolking die toneel uitwys as die oomblik waarin die liggaam, die siel versaak het. Die enigheid is verbreek toe Eva haar hand na die verbode vrug uitsteek. 'n Algemene wantroue in die liggaamlike word vanuit 'n Protestante uitkyk, veral na aanleiding van Calvin se leerstellings beaam (Shershow 1995:22). Indien die beeld dus die 'liggaam' van die woord/beeld-vereniging voorstel, het die woord uit die staanspoor 'n beter posisie bekleed.

Edward Gilman bied egter 'n leidraad wat, volgens my mening, 'n meer waarskynlike rede agter die skeiding verwoord en ook kompleksiteit omarm. Sy interpretasie laat die kritiese leser van Quarles se *Emblemes* met 'n gewaarwording

---

<sup>25</sup> Die stelling wat die dualistiese skeidslyn tussen woord en beeld as 'n 'onwaarskynlikheid' verklaar, berus op die feit dat die rol wat teenoorgesteldes in so 'n verhouding sou speel, nie binne woord en beeld herken kan word nie.

van versteekte seine en Freudiaanse ‘glip-stellings’. Wanneer die eerste, inleidende sin van die Eva-verhaal oorweeg word, is die gesplete aard van woorde as wapen teen die beeld reeds sigbaar: “Every man is tempted, when he is *drawne* away by his own lust, and enticed.” (my kursivering).

Nie net word die invloed van sonde verwoord as ’n mag wat siele meesleur nie (“*drawne away*”), maar die onbewuste sinspeling waarmee Quarles se woorde die meegaande illustrasie geselskap hou, vorm ’n direkte band tussen sy woordkeuse, “lust” en die tekening (beeld) wat vir die ontvoering van onskuld verantwoordelik is (“*drawne away*”).

Die simboliese kern van die sondeval berus dus op ’n aspek so eenvoudig, dat dit maklik misgekyk word, naamlik optiese sig. Gilman verduidelik hoedat die beeld se onlosmaaklike band met die visuele tot die veroordeling daarvan lei: “The serpent’s insidious and successful method had been less to befuddle Eve’s reason or stimulate her taste than to awaken her visual lust...” (Gilman 1980:75).

Wanneer die slang as’t ware die rol van bemarker inneem, word sy keuse van woordeskat sprekend van begeertes wat die oog as ingangspunt na die hart uitsoek. “*See*”, “*Look*”, “*Observe*”, “*Mark*”, “*Cast an eye*” word deur Gilman uitgelig as senupunte wat die slang in die stryd werp om Eva oor te haal (1980:75). Die kompleksiteit en tweespalt wat deur die gewaarwording opgerig word, berus op die feit dat die leser self as medebeskuigde voor die visuele embleem staan: “...the serpent in effect undermines the authority of all engravings by making us realize both their covertly lustful appearance and our complicity in that lust” (1980:75).

Quarles se *Emblemes* is ’n terrein van paradoksale spanning. Dit is, soos Gilman terreg opmerk, ’n area waarin die behoefte tot sig en die teenstrydige skade wat dié sintuig meebring die rol van die beeld en die leser kompliseer (1980:75). Die onreg wat die visuele beeld tot die woord aanrig, word onvergeeflik wanneer die

Protestantse-‘oogpunt’ dit as ’n ongehoorsaamheid aan die Wet (naamlik die Woord van God) beskou. Wanneer Quarles (onbewustelik dalk) die waarde van die woord bo dié van die beeld stel, impliseer dit ’n evangeliese oorwinning van die lig teenoor die duister. Orde word deur die linguistiese raamwerke van die woord op die onvoorspelbare aard van die beeld implimenteer: “The scene of [the] emblem... ‘degenerated’ as it is to the sight, is still invested with an exemplary moral value by the text” (Gilman 1980:75).

Binne die konteks van die embleem (fig. 2) word daar ’n nimmereindigende kringloop geskep waarvolgens die beeld<sup>26</sup> heeltyds skuldig gemaak word aan ’n ontduiking van die morele kode wat die woord daar stel. In die bespreekte voorbeeld word die gevriesde oomblik waarin die hoofkarakters van die sondeval hul bevind, ’n visuele grysarea wat insigself die teenwoordigheid van sonde ontken. Die meegaande teks van dié embleem funksioneer as die stem van gewete, van oordeel en vereis ’n gewigtige boetedoening van die optiese sondaar.

Wat die leser voor sy aangesig sien afspeel, is ’n dualistiese magspel wat die kern van modernistiese konvensies huisves. Die beeld, wat volgens Lessing, ’n holisitiese ruimte van begrip uitstraal, kan gevolglik aan natuur-assosiasies gekoppel word, terwyl die sekwensiële aard van die woord daarteenoor die kenmerkende stempel van kultuurkonvensies dra. Hierdie onderskeid dien as grondslag vanwaar rasionaliteit, kultuur en patriargale denke (onder andere) as inherent mensgemaakte konsepte binne ’n westerse diskoers funksioneer. Val Plumwood stel die keerkant ook bloot wanneer sy dierlikheid, die natuur en femininiteit as ‘subordinante ander’ van voorgenoemde dualistiese meerderes uitlig (1993:43). Die klinklare sekerheid wat so ’n raamwerk aan struktuur-honger moderniste bied, lei tot die gevolg dat geen teenstand ten opsigte van die sisteem geduld sal word nie.

---

<sup>26</sup> In die genoemde voorbeeld word die sondeval letterlik deur die paneel uitgebeeld.

### *Woord en Beeld as Gender-kwessie*

Dit is in hierdie opsig interessant om die mate waarop woord en beeld in terme van manlik en vroulike magkwessies begryp kan word, te oorweeg. In sy boek, *The alphabet versus the goddess: The conflict between word and image* (1998), ondersoek Leonard Shlain juis die moontlikheid van so 'n onderskeid. Hy beskryf die uiteenlopende leesproses wat woord en beeld van mekaar differensieër as volg:

To perceive things such as trees and buildings through images delivered to the eye, the brain uses wholeness, simultaneity, and synthesis, to ferret out the meaning of alphabetic writing, the brain relies instead on sequence, analysis and abstraction (Shlain 1998:5).

Wanneer die laaste drie woorde van die aanhaling van nader beskou word, wil dit voorkom asof die kernaspekte van 'n modernistiese ideologie hierin ter sprake is. 'Sequence, analysis and abstraction', verwoord die leefwêreld van die verligtings-subjek in 'n soektog na beproefde waarhede wat binne 'n raamwerk van rasionele denke analiseer en bevestig kan word. Hierdie is sonder twyfel 'n patriargaal-oriënteerde ruimte. Die beeld staan binne die modernistiese verbeelding as 'n duister teken van ongeartikuleerde vrees en onbekendes. Soortgelyk aan die wispelturige gemoedswendings van 'n Moeder Natuur, word die beeld daarteenoor as 'n simboliese voorstelling van irrasionele vroulikheid vertolk wat alle pogings tot orde en artikuleerbare begrip ondermyn.

Dit is egter baie interessant om op hierdie stadium weer na Gotthold Lessing se *Laocoön* terug te keer. Sy verwysing na die onderskeid tussen woord en beeld in terme van tyd en ruimte is reeds vroeër bespreek. Hy voeg egter (moontlik ontwetend) ook gender- kwessies by sy argument wanneer hy woord en beeld onder die terme, 'aksie' en 'liggaam' kategoriseer:

Objects, whose wholes or parts exists near one another, are called bodies.  
Consequently, bodies, with their visible properties are the peculiar objects of

painting. Objects, whose wholes or parts are consecutive, are called actions. Consequently, actions are the peculiar subject of poetry (Lessing 1967:101).

Dit is dus baie duidelik dat Lessing die woord met 'n selfstandige, manlike subjek assosieer wat 'aksies' deur 'n sekwensiële ontknoping van begrip vertolk. Die beeld, daarteenoor is as statiese 'liggaam' vasgevang wat slegs deur die uitbeelding van 'n enkele moment haar narratief moet oorvertel.

Dit wil op hierdie stadium van my studie voorkom asof die skeiding én samewerking tussen woord en beeld futiel is. Die leser/toeskouer word heeltyds in 'n doolhof van magskwessies aangetref waarin geen besliste oorwinning ooit behaal word nie. Puristiese beskouings van die onderskeie magte, huisves eerder die besef dat beide steeds spore van mekaar dra. Daarteenoor bring 'n poging tot 'n vreedsame koalisie slegs wrywing en onderdrukte dualismes na die voorgrond. Geen skikking kan blykbaar op gelyke grondvlak bereik word nie. Daar is, volgens my mening, slegs een area wat moontlik, deur 'n alternatiewe samewerking tussen die twee betekenaars, 'n vatplek in die donker kan meebring. Dit is die oomblik waarbinne woord en beeld nie saamwerk om bloot 'n bevestiging van mekaar se voorstellings te vorm nie. Die binnewerkinge van beide is op hul interessanste wanneer woord en beeld elk sy eie koers volg, sonder om hoop op 'n vaste, gedeelde betekenis in die vooruitsig te stel.

### *Opsomming*

Ek het in hierdie hoofstuk gepoog om die kompleksiteit van die woord/beeld-verhouding te illustreer deur na uiteenlopende teorieë en praktiese voorbeelde te verwys waar beide woord en beeld die verwagte kriteria wat aan hulle gestel is, sistap. Gotthold Lessing se literêre werk, *Laocoön* en die frase, *ut pictura poesis* is as ingangspunt gebruik vanwaar diverse houdings jeens woord en beeld openbaar is.



Die praktiese implimentering van beide oogpunte het egter die kompleksiteit van die woord/beeld-verhouding bevestig aangesien die onderskeid (soos gevind in Lessing se *Laocoön*) en samewerking (*ut pictura poesis*) tussen woord en beeld nie aan die onderskeie raamwerke getrou bly nie. Hierdie stelling is deur die bespreking van abstrakte modernisme, konsepkuns en embleemboeke bevestig. Die skeiding tussen woord en beeld word veral binne die konteks van abstrakte modernisme gevind. Alhoewel hierdie kunsbeweging se voorkeur vir die beeld nie op Lessing se onderskeid gegrond is nie, is beide se idealisme vir puristiese segregasie tussen woord en beeld deur 'n modernistiese ideologie voortgedryf. Wat die bespreking van abstrakte modernisme betref, is daar tot die gevolg gekom dat hierdie beweging se ideaal om 'n suiwer beeld nie volgehou kan word aangesien dit deur 'n diskursiewe, teoretiese grondslag bepaal is.

Die bespreking is gevolglik in die rigting van konsepkuns oriënteer om die ideaal van 'n suiwer beeld in die lig van Mel Ramsden se *Guaranteed Paintings* te ontsenu. Dié werk poog om die geskrewe woord binne die konteks van die visuele kunswerk te verplaas. Die toeskouer word dus voor die kwelvraag gebring hetsy die werk 'gelees' of 'aanskou' moet word. In hierdie opsig is die ondersoek na 'n bespreking van 'optiese sig' gerig. Hierdie benadering problematiseer die dualistiese skeiding van woord en beeld wat beide aan die hand van 'n binêre, natuur/konvensie-differensiasie wil onderskei. Die teorieë van George Berkeley is ingespan om beide woord en beeld as konvensie-gedrewe kultuurskeppings te herken. In die lig van Berkeley se teorie kan die betrokkenheid van optiese sig in die skeiding van woord en beeld as 'n ironiese teenstrydigheid beskou word.

Hierdie variasie is gevolglik aan die hand van die Engelse embleemskrywer, Francis Quarles se *Emblemes* bespreek. Die paneel wat uitgelig is beeld Eva oomblikke voor die sondeval uit. Die gebeurtenis word nie net visueel voorgestel nie, maar beklemtoon Eva se verleiding ook as 'n optiese daad (Gilman 1980:75) aangesien haar versoeking deur die visuele aantreklikheid van die vrug meebring

is. Die gesprek is ook uitgebrei om die protestante tradisie, waar beeld as die 'liggaam' en die woord as die 'siel' van die embleem beskou is, in ag te neem (1980:61).

Dit is vanuit hierdie gewaarwording dat hoofstuk een met 'n bespreking van woord en beeld aan die hand van genderkwessies afsluit. Die onderskeid tussen beide, waar woord as manlik en beeld as 'n vroulike entiteit beskou is, dui op 'n patriargaal-oriënteerde konteks wat noodgedwonge binne 'n raamwerk van dualistiese skeidings verval.

In die lig van hierdie hoofstuk se bespreking aangaande woord/beeld-kompleksiteite is 'n gedeeltelike agtergrondskennis hopelik aan die leser gebied om hom/haar na die volgende hoofstuk te vergesel. Daar sal in die tweede hoofstuk op teorieë gefokus word wat die vreemde gedrag wat woord en beeld in bogenoemde bespreking openbaar het, verwelkom en ondersoek. Hierdie teorieë herken die feit dat woord en beeld inherent spore van mekaar dra met die gevolg dat daar nie na elkeen as afsonderlike en eksklusiewe identiteite verwys kan word nie.

## Hoofstuk 2

### *Ontbinding van betekenis binne die woord/beeld-opposisie*

---

When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas, they have I think almost always failed; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, whether the painter did not intend something ludicrous (Edmund Burke in Mitchell 1986:126).

Words don't stick. They are "Janus-faced", "fickle", indifferent to discourses of truth and meaning (Della Pollock in Phelan & Lane 1998:73).

Tot dusver is die komplekse aard van die woord/beeld-verhouding bekendgestel met die oogpunt om binêre-opposisies of 'n toepassing van *ut pictura poesis* as ideale met ideologiese agendas te ontbloot. Dit is egter die doel van hierdie hoofstuk om die onkonvensionele en verskuilde identiteit van woord en beeld aan die lig te bring. Die toepasbaarheid van 'n semiotiese ontleding binne die konteks van my eie gesprek is dus van belang en 'n kernvraag waarteen die res van dié hoofstuk afgespeel word. Hierna sal ek die posisie van die 'merk' as basiskomponent van woord en beeld ondersoek en ook die rol van die toeskouer heroorweeg. Roland Barthes se teorie aangaande 'n 'derde betekenis' sluit my gesprek af en vorm die teoretiese fondasie waarbinne die aard van betekenis krities betwyfel word.

Na die bespreking wat in hoofstuk een plaasgevind het, mag die disassosiasie tussen die woord en beeld tot 'n kortsigtige gevolgtrekking lei dat elk hom by sy lees moet hou. Vanuit rasionele Verligtingsdenke is woord en beeld gradeer volgens die mate waartoe elkeen tot die vertolking van 'n klink-klare betekenis instaat is (Deats 2005:239). Volgens hierdie maatstaf is die woord as toonbeeld van weifellose artikulasie uitgelig en die beeld tot 'n subordinante posisie afgemerk.

Die beeld blyk immers meer van 'n suggestie as 'n 'stelling' te wees<sup>27</sup>. Dit wil dus voorkom asof woord en beeld se vermoë om 'waarheidstellings' te maak hul betekenis-waarde (*signification*) bepaal (Deats 2005:239). Laasgenoemde, as 'n Calvinistiese drogbeeld van afgodery, word die area van skimme en onbevestigdes. Die woord, daarteenoor, word die spreekbuis van 'waarheid' en 'bevestigdes' en beklee 'n posisie vanwaar dit nie maklik onttoon kan word nie. Dit word 'n komplekse magspel wat om die kwessie van voorstelling (*representation*) draai. Christopher Norris bespreek juis die verhouding tussen waarheid, betekenis, en die korrekte interpretasie daarvan as 'n gebied wat uiteenlopende reaksies uitlok. Die oogpunt wat egter by hierdie bespreking aansluit, word binne 'n epistemologiese aanslag gevind wat Norris voor die deur van Kant en Descartes plaas:

Truth became a matter of accurate *representation*, of achieving a proper correspondence between ideas, propositions or a priori concepts on the one hand, and experience, perception or sensuous intuitions on the other[...] [this links to] the idea that thought and language depend on "conceptual schemes", or systems of representation, whereby reality is somehow construed in accordance with our sensemaking concepts and categories (Norris 1989:66).

Volgens hierdie aanhaling word dit duidelik dat die 'skep' van waarheid afhang van 'n dualistiese ontmoeting tussen die abstrakte wêreld van idees en die tasbare, sinuïglieke wêreld van 'realiteit'. Daar is in die vorige hoofstuk verwys na Lessing se oogpunt dat slegs die woord, deur middel van 'n arbitrêre tekensisteem, instaat is om abstrakte en morele kwessies aan te spreek (Wilde 1992:269). Die woord sou dus, na aanleiding van bogenoemde aanhaling, die voortou moes neem wat die voorstelling van 'waarheid' deur die vertolking van abstrakte idees betref.

---

<sup>27</sup> Ek lei hierdie bewering af van Lessing se opinie dat die beeld in 'n beperkte raamwerk funksioneer aangesien die skilder slegs een oomblik kan inspan om die essensie van die narratief te beskryf. Hierteenoor het die woord geen formele boeie wat dit tot 'n enkele, selekteerde oogpunt bind nie. (Orban 1997:11).

Die dissonansie wat tussen die voorstellings-vermoë van woord en beeld bestaan, het egter die beeld se rol as voorganger tot die alfabet misgekyk. W.J.T. Mitchell bevestig dié gedagte wanneer hy sê dat dit moeilik sou wees om die bestaan van piktogramme te regverdig indien dit nie ook komplekse verbale indrukke kon uitbeeld nie (1994:161). Dit wil dus voorkom asof die rangorde waarvolgens woord en beeld se bevoegdheid in betekenismaking tot op hede beskryf is, nie alle variasies van die verhouding in ag neem nie. Sensitiewe leeswerk is nodig om die vertrouwe van beide in mekaar te herstel. Watter metode egter gevolg moet word, is 'n vraag wat self tot 'n verdieping van die konflik kan bydra.

### *Semiotiek as ontledingsmetode: 'n Kritiese Oorsig*

Die moontlikheid van 'n konstruktiewe gesprek tussen woord en beeld is 'n ideaal wat nie 'n eenvoudige antwoord in die vooruitsig stel nie. Dit wil immers voorkom asof die rol waarvoor beide as betekenaars bestem is op ontbinding en dissonansie uitloop. In hul artikel, "Semiotics and Art History", beskryf Mieke Bal en Norman Bryson hoe semiotiek, as nie-diskriminerende struktuur, die ideale metode is waarvolgens woord en beeld ontleed kan word (Mitchell 1994:87). Die besef dat Lessing se voorkeur vir taal bo die beeld, steeds die aanvaarde rangorde binne kontemporêre woord/beeld-oortuigings is, word klaarblyklik deur 'n semiotiese aanslag besweer:

...since semiotics is fundamentally a transdisciplinary theory, it held to avoid the bias of privileging language that so often accompanies attempts to make disciplines interact (Mitchell 1994:87).

Mitchell, wat hierdie stelling met 'n kritiese oog heroorweeg, voel nie oortuig wanneer semiotiek se interdisiplinêre en demokratiese deugde besing word nie. Volgens hom is die eliminasië van taal-voorkeur, wat die speelveld vir 'n gelyke ondersoek beskikbaar stel, hoogs onwaarskynlik (1994:87). Die wyse waarop woord en beeld binne 'n semiotiese ontleding behandel word, dra geensins tot 'n resultaat by wat ambivalensie as 'n inherente sterkpunt binne beide groepe herken

nie. George Dillon verduidelik in sy artikel, “Art and the Semiotics of Images”(1999), dat beelde, nes die woord, ’n retoriek van betekenis-making (*a rhetoric of arrangements which signify*) huisves, maar dat daar geen konvensionele sintaks bestaan wat die visuele leidrade en tekens van die beeld aan mekaar bind nie (1999:<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>). W.J.T. Mitchell verduidelik op ’n soortgelyke trant in *Iconology: Image, text, ideology* dat taal die model is wat alle simboliese betekenis-sisteme (insluitend die visuele) bepaal (1986:56). Hy betrek Roland Barthes by hierdie argument deur sy oortuiging van semiotiek se onafskeidbare taal-alliansies te beklemtoon:

[T]o perceive what a substance signifies is inevitably to fall back on the individuation of language; there is no meaning which is not designated, and the world of signifieds is none other than that of language (Roland Barthes in Mitchell (1986:56).

Tog is dit nodig om in gedagte te hou dat alhoewel ’n semiotiese ontleding slegs aan die hand van gegewe tekens funksioneer en nie poog om ’n betekenis op die betrokke teks af te dwing nie, die soektog na betekenis, nietemin ewig teenwoordig is. T.R. Quigley, verduidelik in die artikel, “Semiotics and Western Painting: An Economy of Signs” (1994) hoedat alle skilders hul beelde binne ’n ‘piktoriale taal’-raamwerk verwesenlik. Hierdie skeppingsruimte bestaan uit konvensies wat eweveel binne die geskrewe teks as die visuele beeld teenwoordig is. Hy verwys na Pablo Picasso se *Les Femmes d’Alger (O.K.R.)* (1907) (fig.4) om sy stelling mee te illustreer. Die kenmerkende liggaamshouding van die sentrale figuur in Picasso se werk bevat, volgens Quigley, die ideale leidrade waarvolgens linguistiese en piktoriale tekens as rolspelers binne die groter konteks van semiotiese analise figureer (1994: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/semiotics.html>). *Vénus Anadyoméne* (fig.5), ’n kunshistoriese konvensie wat sedert die Klassieke era die ideale van ’n rein Venus én sensuele skoonheid

weerspieël, word deur Picasso ingespan om 'n geïdealiseerde liggaamshouding binne die als behalwe verhewe konteks van die *Demoiselles*-prostituete te posisioneer (1994: <http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/semiotics.html>). Dit word op gepaste wyse deur Quigley as 'n "gendered signifier of unblemished availability" beskryf. Die rol wat taal binne dié konteks vertolk blyk homself heeltyds voor 'n kunshistoriese en sosiale agtergrond te posisioneer. Op dieselfde wyse wat taal as die som van 'n versameling woorde voorkom, word kunstenaars soos Picasso in die besit van 'n 'visuele woordeskat' geplaas wat, volgens Quigley, die teuels en vrypas tot die vertolking van konvensies bied (1994:<http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/semiotics.html>). Hierdie stelling word bevestig wanneer hy die invloed van 'n visuele 'taal' op die skeppingsproses omskryf: "This history provides you with a visual vocabulary that both enables and constrains what you can and will say with your painting. The painter inherits a 'language' – a set of conventions"(1994:<http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/semiotics.html>).

Wanneer woord en beeld dus vanuit hierdie oogpunt ontleed word, is die tekens (*signs*) wat semiotiese leeswerk moontlik maak volop. Die oorgawe waarmee Mitchell die toepaslikheid van semiotiek as ontledingsmetode van die beeld verwerp, blyk ongegrond te wees. Dit wil tot op hede voorkom asof woord en beeld beide as 'wetsgehoorsame' betekenaars binne 'n voorstellingsstelsel kan funksioneer. Elkeen blyk 'n samestelling van tekens te wees wat die semiotiese verhouding tussen referent (*signifier*) en verwysdes (*signified*) beaam. Selfs wanneer Roland Barthes die polisemiese aard van die beeld as 'n 'drywende ketting' van verwysdes (*signifieds*) herken, maak hy dit duidelik dat sekere institusionele maatreëls in plek gestel is om die angstigheid wat 'n betekenis-disfunksie sal meebring, te kelder (Barthes in Dillon 1999: <http://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/signifiers/signsave.html>.)

George Dillon haal Barthes vanuit *Image-Music-Text* (1977) aan waarin hy die vrees vir ontsnapte verwysdes verwoord as 'n drogbeeld wat slegs deur die implimentering van 'n 'linguistiese boodskap' besweer kan word. Byskrifte, handboeke, en diskoerse is elkeen 'n metode van afbakening (*insititutional apparatuses*) wat op hul beurt deel van 'n groter diskoers uitmaak waarbinne interpretasie en toepassing van die beeld stabiliseer word (1999:<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>). Vanuit dié benadering word 'n hanteerbare verhouding tussen woord en beeld opgestel waarvolgens elkeen sy semiotiese plig as betekenaar nakom deur mekaar te belig en aan te vul:

[W]hen an image is used in a textbook or a treatise, we assume it is there to illustrate and support the meanings and information provided by the text. When an image occurs in advertisement we assume that it is there to help sell the product, as by depicting an instance of someone enjoying possession and consumption of the product. This we have in these standard deployments of text and image the harmonious relations of explication (by text) and illustration (by image) (George Dillon 1999:<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>).

Die raamwerke waarbinne woord en beeld in genoemde konteks funksioneer regverdig en bevestig die sterkpunte van semiotiek as ontledingsmetode deurdat woord en beeld binne 'n voorspelbare konteks kanaliseer word sodat die uitkoms altyd binne die aanvaarde norme van historiese en sosiale sisteme sal uitloop. Dit is egter, volgens Dillon, 'n projek wat beperkings op die leesproses stel: “[I]n studying the fenced-in image, some of the signifying potentials suppressed by the standard cases wil go unrecognised” (Dillon 1999:<http://faculty.washington.edu/Dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>).

Op die oog af is daar geen rede om aan die goeie bedoelings en konstruktiewe funksie van 'n semiotiese ontleding te twyfel nie. Die mate waarop onkonvensionele toepassings van woord en beeld egter ignoreer word, laat 'n



vraagteken bo die moontlikheid om dit as oorkoepelende metode van ontleding van beide te beskou. Mitchell verduidelik hoe semiotiek as smorende dekmantel vir die kompleksiteit van betekenis-making dien, as volg:

[Interartistic comparison] suffers, in short, from comparison...and from its inability to do anything but confirm received versions of cultural history. [It] substitut[es] scientism for artiness (1994:87).

Dit is egter die oogmerk van hierdie hoofstuk om die verskuilde agenda agter woord en beeld te ondersoek en gevolglik ag te slaan op die bespreekte stellings waarmee Mitchell 'n onrustigheid rondom die veilige strukture van aanvaarde teks-analises uitspreek. Die invloed wat *ut pictura theoria* agter die skerms op die analises van visuele tekste uitoefen, is klaarblyklik eweveel binne die konteks van semiotiek as die raamwerke van modernistiese abstraksie te vinde. Die vraag bly egter wáár die soektog na die onderdrukte 'talente' van woord en beeld sy aanvang moet neem.

Tot dusver is die rebelsheid van beide groepe (woord en beeld) binne sisteme gevind wat deur konvensie aangedryf word. Semiotiek se begeerte tot die bevestiging van tekens en betekenaars, sowel as Lessing se onderskeid tussen die twee in terme van tyd en ruimte, kan as die bopunt van 'n versameling analiserings-metodes gesien word wat woord en beeld ewig binne die konteks van voorstelling (*representation*) wil implimenteer. Die mate waartoe elk tot die oorlewering van 'n heldere boodskap instaat is, en deur Lessing en modernistiese abstraksie propageer word, lê die klem op die voorgestelde boodskap wat beide moet oordra eerder as die binnewerkinge van woord en beeld self. Marshall McLuhan se slagspreuk 'The Medium is the Message' is volgens W.J.T. Mitchell (1994:159) op verwarrende wyses binne teenstrydige ideologieë toegepas, maar die mate waarop dié stelling ook 'n bydrae tot die gesprek lewer, kan nie ignoreer word nie. Dit wil voorkom asof hul onderskeie vertolkings van 'n ideologiese boodskap bepaal watter een, woord óf beeld as die heerser sal uittree.

Die 'medium' wat die verwysde (*signified*) op die treffendste wyse kan raakvat laat die kompeterende skaal van betekenisgemaak vir 'n wyle in die 'wenner' se guns leun.

*Die vreemdheid van 'die merk': Skrif as gebaar (gesture) en basiskomponent in die woord/beeld-verhouding*

Ek wil gevolglik poog om afstand te doen van die oogpunt wat woord en beeld as blote vertolkings van 'n voorafbepaalde (geïnspireer deur outeur) boodskap voorstel. Die area wat betree sal word is ontvanklik vir die tasbare kwaliteit van die merk, sowel as oomblikke waarin woord en beeld kante ruil en mekaar se rolle wedersyds vervul.

Wanneer beide woord en beeld binne die vertolking van 'visuele taal' volgens hul letterlike, tasbare aard beoordeel word, is dit dán dat sig/spraak en skilder/drukkuns ineenvloei en as verenigde medium die area van skrif betree (Mitchell 1994:113). Plato verwys reeds in *Phaedrus* (370 vC) hierna wanneer hy sê dat skrif (*writing*) baie na aan skilder is, en skilderkuns op sy beurt weer heelwat met die piktogram, die eerste vorm van skryfkuns in gemeen het<sup>28</sup> (Mitchell 1994:113). Die rigting waarin die bespreking 'n natuurlike uitvloeisel sal vind, is binne die ondersoekveld van grammatologie. Nie net is dié aanslag, volgens Mitchell, met die grafiese voorstelling van spraak bemoei nie, maar met alle merke, spore en tekens – in watter medium hul ook al uitting vind:

[Grammatology] includes an interpretive method for deconstructing the complex ruses of writing and for tracing the play of differences that both [word and image] generates and frustrates the possibility of communication and meaning (Mitchell 1994:113).

---

<sup>28</sup> Hierdie stelling stem op die oog af veel ooreen met Horatius se *ut pictura poesis* wat die skilderkuns en gedigte op 'n soortgelyke wyse vergelyk. Dit moet egter genoem raak dat die klem hier op die 'merk' as sulks gerig is en dat woord en beeld hier hul tasbare identiteit, eerder as hul vermoë om dieselfde onderwerpe aan te spreek, beklemtoon.

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat woord en beeld as 'n 'teenwoordigheid' in eie reg heroorweeg moet word. Die kurwe en draai van 'n letter, die merke en skadus van die tekening, rig die fokus van die ondersoek op die vertolking (*performance*) wat woord en beeld lewer en die betekenis wat hieruit geskep en gesystap word. Della Pollock beskryf die toestand in haar artikel "Performing Writing" (1998:75), as volg:

...at the brink of meaning, poised between abjection and regression, writing as *doing* displaces writing as meaning, writing becomes meaningful in the material, dis/continuous act of writing. Effacing itself twice over – once as meaning and reference, twice as deferral and erasure – writing becomes itself, becomes its own means and ends, recovering to itself the force of action (Pollock 1998:75).

Die werk van die Switserse kunstenaar Paul Klee doen homself as natuurlike uitvloeisel van bogenoemde aanhaling voor (fig.6). Deels verdoesel as kriptiese skrif, delf sy beelde in die bogrond van die gryasarea wat Pollock verwoord het. Sarah Wyman (2004:139) beskryf sy alternatiewe benadering tot die uitbeelding van woord en beeld sowel as die leesproses wat daarmee gepaard gaan as volg:

"These works do not depict what the artist sees; they describe *how* human beings may see or make meaning from a world written in ciphers" (Wyman 2004:139).

Dit wil dus voorkom asof die fokus van Klee se piktogramme in die teken/skryfproses lê. Dit herinner veel aan Pollock se voorgenoemde aanhaling en waarin sy dié gewaarwording as volg beklemtoon: "writing as doing displaces writing as meaning" (Pollock 1998:75).

Wat Klee se werk so gepas binne die ondersoek maak, is dat sy versameling skrifsimbole, wat nommers, sterre, leestekens, pyle en ander fragmente insluit, na eksterne assosiasies óf bloot hulself kan verwys (Wyman 2004:139).

Nie net verval die leesbaarheid van die tekens deurdat dit nie eksklusief as woord of beeld herken word nie, maar die ideaal wat Lessing in *Laocoön* daar gestel het, word ook in die duister gelaat. Woord en beeld word in Klee se *Wasserpflanzenschriftbild* (fig. 6) beide as sekwensiële leeswerk en oombliklike kyk-ervaring opgesom. Wyman bevestig dat die onderskeid wat tradisioneel tussen die susterkunste bestaan, hewig deur Paul Klee verwerp is. Die oogpunt wat woord en beeld in aparte kampe aankeer, is ignoreer en in sy plek is 'n alternatief ingestel wat tyd as 'n inherente element van ruimte uitwys. (2004:139). Die leesproses is dus van 'n oortuiging verwyder waarin betekenis in terme van holistiese of sekwensiële metodes van begrip, benader is.

Die band van die teks binne die beeld en beeld binne die teks, kan dus nie met konvensionele variasies van semiotiese ontleding geskei word nie. 'n Differensiasie, ten einde om 'n mate van dualistiese orde te herstel, is geensins die doel van hierdie ondersoek nie. Jean Fischer beaam my oogpunt wanneer hy in die boek, *Vampire in the text* (2005) verduidelik hoe dié bloedskande binne die semantiese-genealogie van die susterkunste heroorweeg moet word:

The intention here is to reconsider "contamination" to think of it not as an undesirable quality but as a productive process of cultural exchange, beginning from the premise that we cannot know what an authentic state of existence is (Fischer 2005:252).

Dit word dus duidelik dat die ideaal om woord en beeld as argetipes te sien laat vaar moet word. Hiermee bedoel ek dat, soos Fischer aantoon, daar nie 'n suiwer vertolking van woord en beeld bestaan wat deur skrywers en kunstenaars nagestreef kan word nie.

In die katalogus vir 'n gelyknamige uitstalling, *The dual muse: The writer as artist, the artist as writer* (1997:92) beskryf Johanna Drucker hoe skrif 'n samestelling van beide toeval en konvensie is. Iewers tussen hierdie uiterstes lê die vreemdheid

van die merk wat die suggestie van 'n ondeurdringbare betekenis saam met 'n deels-herkenbare geskrewe teken (*written sign*) uitbeeld. (Drucker 1997:92).

Die kern van hierdie beskrywing word binne die beweging (*gesture*) wat beide tot die lewe roep, gevind. Die implikasie van so 'n stelling lei daartoe dat woord en beeld nie net op dieselfde basis as optiese merke bestaan nie, maar dat die proses wat hul skepping en bestaan waarborg ook in ag geneem moet word:

[W]riting is rooted in gesture...gesture precedes language as an expressive indication. Gesture is human action outside of the fixed parameters of language, anterior to language historically, independent of it conceptually, and more primal, more fundamental, as a human self-assertation in the space of the cosmos, the material world, and the social group (Drucker 1997:93).

Die merk se 'antagonisme' teenoor die konvensie van betekenis, veroorsaak dat alle verhoudings daarmee nie vanuit tradisionele oogpunte benader kan word nie. Die merk neem dus eienaarskap oor hom/haarself<sup>29</sup> en weier selfs in sommige gevalle, om die bousteen van 'n groter begrip te wees. Ek baseer hierdie afleiding op die ondersoek wat James Elkins in sy boek, *On pictures and the words that fail them* (1998) geloods het. Sy aanslag is verfrissend wat die benadering tot die merk se ambivalente posisie as die *enfant terrible* van woord en beeld betref.

Die neiging om die problematisering van betekenis as 'n nihilistiese praktyk te sien, word deur Elkins in 'n oefening omskep wat poog om buite betekeniskonvensies te werk. Ter illustrasie, verwys hy na 'n byna onleesbare skets deur die Renaissance kunstenaar, Jacopo Pontormo (fig.7). Toevallige merke, reënskade, inkvlekke en die natuurlike verweer wat tyd meebring, word die sluier waardeur die leser moet veg om die 'oorspronklike' beeld te aanskou. Elkins beskou die verwoeste skets as 'n teks waarin die beeld nie as 'n samestelling van

<sup>29</sup> Indien die voorafgaande hoofstuk se ondersoek na die gender-dualisme in terme van woorde en beeld herroep word, sal die natuurlike gevolgtrekking in hierdie geval wees dat die merk – as gemene deler – ietwat dubbelslagtig voorkom.

maklik identifiseerbare tekens (*signs*) figureer nie - tog staan dit nie in die pad van in-diepte leeswerk en observasie nie.(Elkins 1998:17,18). Dié alternatiewe benadering is daarop toegespits om toevallighede as 'n teenwoordigheid te herken wat tot die algehele begrip van die beeld bydra. Hy beskryf die bydrae van die onbeplande merke as 'n belangrike komponent van die skets wat 'n definitiewe invloed op die algehele lees/kykwerk en begrip daarvan het:

There is a sense, for example, in which Pontormo's project in the late drawings can be understood as a single overriding desire to avoid expected meanings and forms, and to escape, both in his life and his work, from whatever seemed bound by the contemporary language of criticism or supported by common assent. Let me call this impulse *hiding* ...If something like this account is right – if hiding, or some similar term, is at work in the various strategies of [his] drawings – then some of the illegible passages, the stray marks and stains, scuffed surfaces, and cloudy darkneses are not just annoying artifacts of preservation that need to be mentally subtracted to see what Pontormo meant, but parts of the meaning of the drawings themselves (Elkins 1998:16,17).

Elkins (1998:17) verduidelik dat hierdie eienskap die waarborg bied om betekenis, wat buite die grense van konvensionele tekens strek, by te reken. Dit wil voorkom asof hierdie benadering 'n dekonstruktiewe inslag toon, deurdat geen element oor die hoof gesien word om 'n bydrae as impakspeler binne die konteks van die teks te lewer nie:

To speak *only* of what must exist in spite of the marks against which it struggles – only of the figure, or the represented thing – is to capitulate to a concept of pictures that imagines a gap between marks and signs, and that the way to come to terms with it is to omit both the gap and everything that comes before it. To elide the crucial moments of darkness, when the picture, in all its incomprehensible, nonlinguistic opacity, confronts us as something illegible, is to hope that pictures can deliquesce into sense (Elkins 1998:18).

Dit kan uit bogenoemde aanhaling afgelei word dat Elkins 'n grysarea van betekenis blootstel waar onbegrip en sin (*sense*) gelyktydig figureer en die oningeligte 'merk' en beplande teken beide van uiterste belang is wanneer dit binne die konteks van die Pontormo-skets figureer.

Indien die bespreking van die 'merk' tot dusver herroep word, mag dit voorkom asof dit 'n weerwraak aan die kant van die beeld ten opsigte van die woord bevestig. Die redes vir so 'n teenaanval is breedvoerig in die vorige hoofstuk bespreek waar die woord as heersende betekenaar binne die konteks van Quarles se embleemboeke en Lessing se *Laocoön* posisioneer is. Die beeld staan klaarblyklik as die aartsmoeder vir uitgeworpe betekenis wat nie end-uit deur 'n semiotiese ontleding opgesom kan word nie.

Dit is in hierdie opsig dat ek graag na Tony Bond wil verwys wat in *Art beyond representation: The performative power of the image* (2004) aangehaal word. Sy stelling beskryf die mate waarop die beeld 'n moeilike terrein vir semiotiese ontledings blootlê en bevestig 'die merk' as tasbare (maar moeilik verwoordbare) teken wat leeswerk kompliseer: “[W]hile semiotic analysis may have provided us with the tools for unpicking the social ‘text’ embedded in the image, it is seldom sensitive to the sensory effect of materials that engage bodily memory” (Bond in Bolt 2004:166).

Hierdie verwysing na 'n *bodily memory* is, volgens my mening, naby aan Elkins se beskrywing van die toevallige merk in die Pontormo-skets verbind. Indien die onbedoelde vlekke wat die oorspronklike tekening 'verwoes' het as kontekstualiserende merke van die prent se 'verlede' beskou word, is dit ook tergelyktydig 'n bepalende faktor wat die beeld se 'toekoms' betref. Hiermee bedoel ek dat die Pontormo skets ewig deur die toevallige merk herontwerp word

en op so 'n mate as 'n praktiese voorbeeld van Sara Pollock se voorgenoemde bespreking van *performance writing* beskou kan word<sup>30</sup>.

Paul Klee kan op hierdie punt weer betrek word wanneer die teken/skryf-*proses* (*mark making*) eerder as die uiteindelijke produk beklemtoon word. Wyman verduidelik dat Klee se woord/beeld-sintese nie 'n voorstelling van sy observasies is nie, maar dat dit fokus op die *wyse* waarop die mens betekenis uit 'n kode-wêreld van letters delf. Wyman beskryf dit as die kristallisering van oomblikke wat in beweging is (Wyman 2004:139).

Dit is egter in hierdie opsig, waar die merk as opwekker van woord en beeld beskou word, dat die posisie van die *getikte* woord as uitsondering voorkom. Laasgenoemde mag moontlik as subordinante byspeler tot die gesprek beskou raak aangesien die sensitiwiteit van die handgeskrewe merk deur 'n masjien gestol is. Roman Jakobson word deur Wyman aangehaal wanneer hy egter die poëtiese aard van die woord deur sy klank en vorm herken. Die klank en resonansie word, volgens my mening, die bewegende gebaar en luisterbare merk waarmee woord moontlik sy eweknie in die beeld vind. Wyman beskryf 'n soortgelyke gewaarwording as volg:

In poetry, says Jakobson, words are not simply strung together for the sake of the thoughts they convey...but with extraordinary attention to patterns of similarity, opposition and parallelism created by their sound, rhythm and semantic connotations. Literary language, that of the poetic text, proclaims its material being, inviting attention to itself as an acoustic and graphic substance, rather than functioning as an invisible glass passage to meaning (Wyman 2004:139).

Die redusering van woord en beeld tot 'n elementêre bousteen van 'merke' blyk 'n reduksionele reaksie teen die soektog na betekenis te wees. Illustrasie, as 'n

---

<sup>30</sup> Dit mag selfs oorweeg word dat hierdie tekening Gotthold Lessing se onderskeid tussen woord en beeld in terme van tyd en ruimte omverwerp, deurdat die beeld heeltyds 'n sekwensiële werk-in-progressie (*work in progress*) is en op so 'n mate die werkspasie van die woord betree.



samewerking tussen woord en beeld, is tóg gebind tot die uitbeelding van begrip. Watter doel sou 'n oefening in die ondermyning van bestaande voorstellingskonvensies dien? Die merk moet egter nie as die brokstukke van 'n verlore betekenis uit die oorblyfsels van woord en beeld gesien word nie. Die negentiende-eeuse, Engelse skrywer en kunskritikus, John Ruskin beskryf en vergelyk woord en beeld juis as 'n *primordial* gebaar. Dit stam uit die behoefte om teen 'n oppervlakte te krap en 'n teken (*sign*) agter te laat (Ruskin in Miller 1992:75). Hillis Miller verduidelik in sy boek, *Illustration* (1992) hoe Ruskin die teenwoordigheid van 'n narratief binne die kleinste komponent van begrip, naamlik die aard van die merk herken:

[E]ach assembly of signs, for Ruskin, expresses in one way or another love, war and death, or is bordered by these as things no sign can signify other than indirectly. For Ruskin, not only are signs always verbal and pictorial, but also any configuration of signs has a temporal and narrative dimension. To trace out a sign is to tell a story (Miller 1992:75).

James Elkins kan ten slotte bygehaal word wanneer hy verduidelik dat merke (in samewerking met die beelde wat dit vorm) altyd deur ouderdom, ongelukke en 'mekaar' in ongemaklike (*compromised*) posisies gebring word. Die gevolg is 'n deels kriptiese boodskap wat uiteindelik sy eie onleesbaarheid moet erken. Hierdie eienskappe vorm egter die skakel tot betekenis wat onafhanklik van die merk funksioneer (Elkins 1998:17). Dit is in hierdie opsig dat daar gevolglik na die rol van die toeskouer gekyk moet word. Na aanleiding van die bogenoemde bespreking is dit duidelik dat hy/sy in 'n uitdagende posisie gedompel is aangesien woord en beeld nie meer op sigswaarde geneem kan word nie.

### *Leeswerk in die donker: die rol van die toeskouer, heroorweeg*

Wanneer woord en beeld as materiële medium binne die konteks van betekenis-making (*signification*) oorweeg word, word die klem vanaf verwagte kunshistoriese konvensies tot die gebied van die sintuie geskuif. Eerder as 'n teken

(*sign*) wat deur vasgestelde kanale van begrip benader word, moet die leser hom/haarself voor die voorstelling van 'n gebaar (*gesture*) oriënteer. Elkins se ontleding van die Pontormo-skets beweeg in 'n soortgelyke denksfeer as wat vroeër deur Johanna Drucker bevestig is. Die merk as gebaar, hetsy in die diens van taal of beeld, is 'n fundamentele deel van die bevestiging van Self (*human self-assertion*) (Elkins 1998:93). Dit is deel van 'n proses wat, soos Fischer terreg sê, nooit sy eindbestemming sal bereik nie: “[A]rt is a speaking, not an already spoken” (2005:253). Dit is 'n terrein waar 'n ewige kringloop van herinterpretasie en selfomskepping plaasvind.

Indien die leser 'n begeerte toon om die ongekarteerde leefruimte van woord/beeld-identiteite te betree, moet 'n denkskuif gemaak word om woord en beeld se pligte ten opsigte van voorstelling (*representation*) nie as 'n eksklusiewe funksie te beskou nie. Die leser moet bereid wees om beide groepe op 'sigswaarde' te ontmoet. Na voorgaande bespreking waarin modernistiese abstraksie die monopolie op die suiwer beeld besit het, wil dit voorkom asof hierdie beroep om woord en beeld op sigswaarde te neem, bloot 'n terugkeer tot 'n essensiële vertolking van beide se onversoenbare identiteit te wees. Die verskil lê egter in die besef dat die betekenis wat genereer word nie op die vertolking van konvensie berus nie, maar op 'n vertrouwe in die leidrade wat die donkerte van ambivalensies en onbekendes huisves:

No image possesses representation so fully that it is not excavated by inaccessible meanings. Representation itself is a filling in, and also a hollowing out, and there are gaps and cavities in any picture where it gradually or suddenly stops making sense and gives way to the thought of something that it's not. The “blindness”, as I have been calling them, are built onto any picture, and no reading can forsake them without also abandoning the picture itself (Fischer 2005:226).

Martin Lister en Liz Wells beskryf juis in hul artikel, “Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual” (2001) hoe die sigbare

merk in 'n simbiotiese verhouding met die toeskouer staan. Die interpretasie daarvan berus op 'n behoefte van die leser se kant af om gegewe leidrade te ontsyfer. Dit impliseer sy/haar bevoegdheid om die 'optiese merk' te ontleed, maar dui ook op die persoonlike agtergrond en individuele oortuigings waarmee die leser die werk benader. (Lister & Wells 2001:72). Dit is 'n posisie wat Miller met soortgelyke assosiasies in die werk van Klee herken:

Text and image are something seen with the eyes and made sense of as a sign. What, in fact, is the difference between reading a word and making sense of a picture? (Miller 1992:73).

Ek wil tot die gevolg kom dat die mate waarop woord en beeld 'n skikking in die sintuiglike bydrae van die merk ontdek, nie reduceer kan word tot 'n uitkyk wat beide onder die vaandel van 'n materiële ooreenkoms<sup>31</sup> wil versoen nie. Die area wat woord en beeld die graagste deel, word binne die poëtiese gevind. Die leeswerk wat in hierdie hoofstuk bespreek is, hetsy dit die gebaar van die geskrewe merk of die toeskouer se siening daarvan is, neig om die area van aanvaarde konvensies te verlaat. Dit stel 'n omgewing bloot wat semanties-braak lê en die onsekerheid wat 'suggestie' eerder as 'n 'stelling' lewer, met ope arms verwelkom. 'n Samewerking tussen die twee is nie ondenkbaar nie en Mitchell bevestig dit deur die feit dat beide 'n gedeelde doel voor oë hou:

Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language, because communicative/descriptive "speech acts" are not medium-specific (Mitchell 1994:160).

### *Leeswerk in die spasie tussen begrip: Roland Barthes se 'derde betekenis'*

Tot op hede is 'n poging aangewend om te verduidelik dat woord en beeld oor die vermoë beskik om hul eie 'werkbeskrywing' te sistap. Die verwagtings wat deur konvensie op beide ingeprent is, lei daartoe dat elkeen se identiteit deur 'n

---

<sup>31</sup> Hiermee bedoel ek dat woord en beeld nie bloot tot susterkunste verklaar word op grond van die wyse waarop die 'merk' as 'n basiskomponent van beide figureer nie.

algemeen aanvaarde gedragskode gevorm word. Wat blyk om inherente karaktertrekke te wees, is egter 'n manifestasie van 'n heersende ideologie.

Mitchell stel 'n vraag wat die beskouing van woord en beeld as onveranderlikes met essensiële funksies, heroorweeg: “How many times do we need to unveil the fact that something taken to be “natural” is really only a convention?” (Mitchell 1996:10).

Die toepaslikheid van dié stelling is van so 'n aard dat dit bykans as onderskrif tot hierdie hoofstuk kan optree. Dit moet egter genoem raak dat die neiging om woord en beeld tot dusver as ietwat onbegrensbare entiteite te beskryf, nie as 'n verplasing van konvensies na die kantlyn van betekenismaking te beskou nie. Dit is eerder 'n oefening wat wil aandui dat begrip op dieptes kan voorkom waar hoofstroom verwagtings van woord en beeld-funksies dit nie kan peil nie. Hierdie vreemde ondersoekveld word selde betree, maar die bestaan daarvan kan nie ontken word nie. Dit is, soos Mitchell verduidelik, 'n spasie wat tussen woord en beeld bestaan. Dit is 'n gaping vanwaar idees, drifte, narratiewe en voorstellings ontsnap. Dit is, volgens hom, die ‘derde spasie’ – die tussenin-gebied wat deur onwaarskynlikhede aangedryf word (Mitchell 1996:10).

Roland Barthes is bewus van hierdie onartikuleerde teenwoordigheid en bespreek dit aan die hand van beeldgrepe uit Russiese filmregisseur, Sergei Eisenstein se werk. Die ‘derde betekenis’ funksioneer buite bestaande ordes van begrip. Dit is 'n praktyk wat konvensie van ‘homself<sup>32</sup>’ vervreem en volgens Barthes teen die grein van die gegewe narratief beweeg (1982:328). Die indrukke wat die ‘derde betekenis’ vanuit die visuele teks projekteer, spreek van 'n poëtiese begrip (*a poetical grasp*) en is nie in alle tekste teenwoordig nie (1982:319).

---

<sup>32</sup> Hierdie voornaamwoord is bloot ingesluit om die sinskonstruksie tegemoet te kom. Dit is nie my bedoeling om gender-kwessies op hierdie stadium te betrek nie.

Barthes posisioneer dié alternatiewe leesproses buite linguistiese raamwerke en hy verduidelik dat indien die ‘derde betekenis’ uit die teks verwyder sou word, kommunikasie en betekenis-making (*signification*) steeds sou voortbestaan (1982:325).

Dit wil egter voorkom asof taal nie noodwendig voor ’n sprakelose beeld afsterf wat heeltyds verwarrende funksies uitstraal nie. Mitchell se voorgenoemde aanhaling is van belang deurdat hy die spasie *tussen* woord en beeld uitsonder as die area waarbinne die vreemdheid van ’n derde betekenis genereer word<sup>33</sup>. Daar is genoeg ruimte om meer as een indruk aan te hoor:

[It consists of] a multi-layering of meanings which always lets the previous meaning continue, as in a geological formation, saying the opposite without giving up the contrary (Barthes 1982:323).

*Ivan the Terrible* (1944), dien as grondteks vanwaar Barthes hierdie neiging tot ‘andersheid’ in geselekteerde beeldgrepe (*film stills*) herken en bespreek. Een van die voorbeelde wat hy uitlig toon ’n bejaarde vrou (fig.8) met droewige gesigsuitdrukking wat haar vuis as teken van rou, teen haar bors vasklem. Die ooglopende betekenis (*obvious meaning*) word, volgens Barthes, sonder verrassings deur die toeskouer herken. Haar angstige houding spreek van ’n konvensionele liggaamstaal wat ondubbelsinnige droefheid uitbeeld. Barthes verwoord dit as volg:

[I]t is a meaning which seeks me out, me, the recipient of the message, the subject of the reading, a meaning which...goes on ahead of me...held in a complete system of destination (1982:319).

Wat is dit dus wat Barthes in hierdie beeld herken sodat die teenwoordigheid van ’n ‘oortollige’ betekenis daarin gelees kan word? Die leidraad kan volgens Barthes

---

<sup>33</sup> “The space between words and images is a kind of void into which (and from which) ideas, passions, narratives, representations emerge. It is the “third space,” the in-between where contingency rules” (Mitchell in McNamara 1996:10).

in die vermomming/kostuum<sup>34</sup> van die vrou gevind word; in die wyse waarop haar kopdoek onnatuurlik laag oor haar hoof getrek is, sodat dit met 'n sinistere strook materiaal haar voorkop afets. Hy beskryf dat die andersheid van die indruk nes “'n vis uit water’, nie die bedoeling van die beeld ooit verseker kan vaspen nie (1982:323). Dit is 'n referent (*signifier*) sonder 'n verwysde (*signified*) wat as aksent soos 'n vou of kreukel in 'n berg van informasie en betekenis (*significations*), aangetref word (1982:326,327). Barthes verduidelik dat indien die onmoontlike poging om die ‘derde betekenis’ in woorde verklaar aangedurf sou word, dit heel geredelik met die digvorm van 'n Japanese *haiku* sou ooreenstem<sup>35</sup> (1982:327). Die beeld van die huilende vrou sal dus in 'n fragment omskep kan word wat as volg sou lui:

Mond verwring, gesplete skrefies-oë,  
Kopdoek laag oor hoof,  
Sy ween (eie vertaling 1982:327).

Barthes verduidelik dat hierdie beklemtoning én uitstel van betekenis nie die fokus op die sin daarvan wil rig nie. Inteendeel, dit stel nie eens 'n verplasing (*elsewhere*) van betekenis voor nie (Barthes 1982:327). Die ‘derde betekenis’ is geneig om teenproduktief in die konteks van betekenis-making te wees en ondermyn ook die verwagtings wat die oorspronklike narratief van Eisenstein<sup>36</sup> se film oordra (1982:328). Dit is in hierdie opsig dat die vreemdheid wat Barthes in die voorbeeld herken, ook tot die meegaande verhaallyn spreek. Gotthold Lessing se verwagtings in die onderskeid tussen tyd en ruimte word deur die ‘derde

---

<sup>34</sup> Dit is interessant om 'n verband tussen hierdie verwysing na ‘kostuum’ en Elkins se voorgenoemde bespreking van die Pontormo-skets te trek. Volgens Elkins (1998:18) is laasgenoemde tekening 'n visuele uitdrukking wat vir betekenis wegkruip. Die ‘toevalligheid’ van die onbeplande merke word deur die term, *hiding* opgesom en stem ooreen met die onbeplande impak wat die Eisenstein-karakter se kopdoek op die invoer van ekstra betekenis het.

<sup>35</sup> “[A]n anaphoric gesture without significant content, a sort of gash rased of meaning (of desire for meaning)” (Barthes 1982:327).

<sup>36</sup> Eisenstein was heel waarskynlik bewus van 'n ‘derde betekenis’ (alhoewel Barthes hierdie term eers heelwat later vasgelê het) en dat dit 'n teenwoordigheid aandui wat nie sy werk van binne sou verteer nie. Die afleiding kan gemaak word deur die feit dat Barthes, Eisenstein self aanhaal om die onaardsheid van die vrou se houding te illustreer: “[It is somewhere between] the shadows of the cathedral and the enshadowed cathedral” (Eisenstein in Barthes 1982:322).

betekenis' teleurgestel. Die donker kopdoek, die afgeremde houding en saamgepersde aard van die vrou se gesig, word deur Barthes as 'n parallelle teks naas die oorspronklike verhaallyn gesien (1982:328). Die fragment wat vanuit 'n sekwensiële narratief geneem is, ondermyn die vasgestelde storielyn deur die aandag op die 'vreemdheid' daarvan te fokus. Die onbetroubaarheid van die beeld om aan semiotiese analises te voldoen vertolk 'n soortgelyke teenreaksie deur konvensionele leeswerk vir 'n wyle uit te stel.

Dit wil voorkom asof Barthes die 'derde betekenis' as 'n denkskuif sonder 'n bestemming uitwys. Voor die hand liggend én kompleks, staan dit as 'n baken wat heroorweging van aanvaarde betekenis-verwagtings betref. Binne 'n gesprek wat die woord/beeld-verhouding ondersoek, is dit noodsaaklik om 'n benadering soos Barthes s'n te betrek. Die 'derde betekenis' is nie in alle tekste te vind nie, maar waar dit wel voorkom, word dit 'n aanduiding dat 'n alternatief bestaan waarin die beeld nie sê wat dit wys nie en die woord nie die begrip daarvan kan omskryf nie. Dit word 'n betekenis sonder die ideale van sin en betree, volgens Barthes, 'n onrustige gebied – 'n onderwêreld wat herkenbares vir spookbeelde verruil het:

[T]he obtuse meaning appears to extend outside culture, knowledge, information; analytically, it has something derisory about it: opening out into the infinity of language, it can come through as limited in the eyes of analytic reason; it belongs to the family of pun, buffoonery, useless expenditure. Indifferent to moral or aesthetic categories (the trivial, the futile, the false, the pastiche), it is on the side of the carnival (Barthes 1982:320).

### *Opsomming*

Deur die verloop van hierdie hoofstuk het ek die waarde van semiotiek as 'n ontledingsmetode van beelde heroorweeg. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat, alhoewel Mieke Bal dit as gepas binne die konteks van beide woord en beeld-analises beskou (Mitchell 1994:87), laasgenoemde soms die poging teleurstel

aangesien dit nie altyd aan betekenis-konvensies (*signifying practices*) getrou bly nie. Hierdie gewaarwording is bevestig deur 'die merk' as gemene deler van beide woord en beeld te herken. Gevolglik is die 'gebaar' (*gesture*) en 'toevallige' merk betrek om die gesprek na Sara Pollock se bespreking van *performance writing* te stuur.

Volgens hierdie beskouing is die fokus gerig op skrif en die skryf-proses. Dit het duidelik geword dat beide woord en beeld by hierdie beskrywing betrek word, aangesien die 'gebare' merk (*gestural mark*) in albei gevalle teenwoordig is.

Pollock bevraagteken die konvensie wat woord en beeld as betekenaars slegs in die konteks van 'n eindproduk (hetsy skildery of digbundel) verwag. Sy verplaas haar fokus tot die skryf/merkmaak-proses en beskryf dit as volg: "writing as *doing* displaces writing as meaning, writing becomes meaningful in the material, dis/continuous act of writing" (Pollock 1998:75). Aangesien die fundamente van woord en beeld bevraagteken is (semiotiek as ontledingsmetode is verwerp en die 'merk' dui op 'n onberekenbare veld van betekenis), is dit natuurlik dat die rol van leser ook binne die konteks van dié komplekse woord/beeld-verhouding heroorweeg behoort te word.

Ek beklemtoon 'n benadering wat as 'poëtiese leeswerk' opgesom kan word. Hierdie term is beide vaag en onbevoeg in die lig van bogenoemde onsekerhede wat die betekenis-vermoë in woord en beeld betref. Die gebruik daarvan vind egter meer substansie wanneer dit na aanleiding van Roland Barthes se bespreking van 'n 'derde betekenis' ondersoek word. Sy beskrywing van hierdie term is volgens my ook gepas wat die bespreking van Jacopo Pontormo se 'vernielde' skets betref. Elke visuele merk wat deur die leser herken word bou op mekaar om die som en die ontkenning van mekaar te wees. Dit is 'n teenstrydige proses, maar sprekend van die kompleksiteit wat die woord/beeld-verhouding kenmerk.



Ek wil graag met die voorgenoemde aanhaling van Barthes afsluit wat, volgens my opinie, ook as gepaste ingangspunt tot hoofstuk drie dien. In my laaste hoofstuk sal daar vervolgens na praktiese voorbeelde gekyk word waar woord en beeld se betekenis ooglopend teen mekaar funksioneer. Die werke is egter nie daarop gemik om betekenis te elimineer nie, maar om die teenwoordigheid van 'n ryker area van begrip bloot te stel. Barthes se beskrywing van die 'derde betekenis' stem tot 'n mate met my beskouing van die woord/beeld-dissonansie ooreen en ek wil dit gevolglik as afsluiting van dié hoofstuk en inleiding tot die volgende inspan:

[It consists of] a multi-layering of meanings which always lets the previous meaning continue, as in a geological formation, saying the opposite without giving up the contrary (Barthes 1982:323).

*Hoofstuk 3**'n Alternatief ten opsigte van Visuele Illustrasie*

[P]ictures can belie words...They provide subtexts, thereby complicating verbal messages. They suggest what a narrator or group of characters is not saying...Words, conversely, can shape the way we look at pictures...Words and pictures can work together to convey an idea that neither could convey alone (Cioffi 2001:xiv).

Die kompleksiteit wat die woord/beeld-verhouding kenmerk, word nêrens meer beklemtoon as in die konteks van illustrasie nie. Tot dusver is gepoog om woord en beeld as ewewigtige (alhoewel nie identiese) rolspelers uit te lig, wat die skep van betekenis betref. Daar is tot die besef gekom dat beide groepe spore van mekaar dra en nie essensiële kwaliteite besit wat woord en beeld op 'n podium van betekenisvlakke kan rangskik nie<sup>37</sup>. Die bespreking van 'n 'derde betekenis' het immers bevestig dat konvensionele beskouings van semiotiese leeswerk en betekensmaking, nie vir die impak van 'n 'teen-begrip' gereed was nie. Die mate waarop woord en beeld dus aan die plig van voorstelling (*representation*)<sup>38</sup> voldoen, is bloot 'n beperkte uitkyk wat moontlik sy eggo in Ludwig Wittgenstein se *picture theory*<sup>39</sup> vind. Die implikasie van 'n 'derde betekenis' is nie net in die konteks van die beeld teenwoordig nie, maar word ook in die woord gevind. J.R. Nicholas Davey (2000:383) beskryf dié variasie en herkenning van 'n bepalende subteks in die woord as volg:

<sup>37</sup> Ek verwys hier na Gotthold Lessing se onderskeid tussen woord en beeld, waar eersgenoemde as 'n sekvensiële ontvouing van betekenis deur die leesproses bevestig word, terwyl die beeld slegs 'n enkele oomblik (paneel) kan vertolk en die toeskouer dus alle visuele leidrade met een oogopslag aanskou.

<sup>38</sup> Sara Deats is in die eerste hoofstuk aangehaal waar sy die kompeterende debat tussen woord en beeld (*paragone*) as 'n stryd beskryf wat die klem op 'n voorstellings-realiteit (*representational truth*) (2005:293) plaas en woord en beeld na aanleiding van die volgende vraag gradeer: "Which art [painting or poetry] reigns supreme in its representation of nature?" (Deats 2005:239).

<sup>39</sup> Hierdie teorie sal later meer breedvoerig aan die hand van Malcolm Payne se *Illuminated Manuscripts* (2005) bespreek word.

The richness of the word resides not merely in the said but in how the said sounds out the depths within the unspoken fields of meaning which silently inform our speaking (Davey 2000:383).

Hierdie ommeswaai in die beskouing van die susterkunste sal daarom nie gesprekke rondom illustrasie onaangeraak kan laat nie. Dit is juis binne die raamwerke van boeke-illustrasie dat beide groepe onafskeidbaar verenig is. Quarles se *Emblemes* (wat in hoofstuk een bespreek is) kan egter herroep word om die konflik wat hierdie verhouding kenmerk, te bevestig. Die kompetering tussen woord en beeld om 'n sentrale posisie in die arena van betekenis-making is allermens opgelos. Die geykte skermutseling word bloot na 'n nuwe konteks verskuif. Stéphane Mallarmé word deur Hillis Miller aangehaal wanneer hy verduidelik dat die meegaande beeld 'n dreinerende effek op die geskrewe teks het en dat eersgenoemde beeld boonop tussen die leser en sy/haar eie begrip van die literatuur staan (Mallarmé in Miller 1992:67).

Dit is vanuit dié oogpunt dat Mario Saraceni gedeeltelik<sup>40</sup> betrek kan word om die wyse waarop woord en beeld as kernspelers binne 'n (geïllustreerde) teks funksioneer, te beklemtoon. Woord en beeld word dikwels teenoormekaar afgespeel sonder om die potensiaal van 'n ewewigtige verhouding tussen beide te oorweeg. Dit is in hierdie opsig dat Saraceni die woord as verklarende byskrif tot die beeld bevraagteken en uitwys dat woorde die boustene van sinne is en dat sinne, met betrekking tot die geïllustreerde beeld, nooit die 'hele storie' kan vertel nie (Saraceni 2001:168). Met hierdie stelling verwys hy na die wedersydse bydrae wat woord én beeld tot die vorming van betekenis lewer. Dit dui ook, volgens Saraceni, op die feit dat kommunikasie, hetsy linguisties of visueel, altyd binne die raamwerke van 'n groter teks plaasvind (Saraceni 2001:168).

---

<sup>40</sup> Sy artikel, "Relatedness: Aspects of Textual connectivity in Comics" (2001) is hoofsaaklik met die tegniese verband tussen die verskeie konvensies van die komiekstrip bemoei. My fokus van ondersoek sal egter meer by Baetens aansluit wat die gapings en onenigheid (*incoherencies*) van die teks en leesbegrip betref.

Derrida se beskouing van die teks as grenslose skakelpatroon van intertekste wat die stem van die outeur verbysteek, is ook hier ter sprake. In die boek, *Deconstruction in a nutshell* (1997) verduidelik John Caputo die ontwykende aard van vaste betekenis binne 'n teks as volg: “[T]exts...do not have definable meanings and determinable missions...they are always more than any mission would impose...they exceed the boundaries they currently occupy” (Caputo 1997:31). Die ‘teks’ is dus 'n vloerspasie wat deur beide woord en beeld gedeel word en nie een van die twee kan hulself daarop roem om 'n alomvattende boodskap te besit nie. Dekonstruktiewe leeswerk beklemtoon juis die feit dat selfs die teks nie vir so 'n kragtoer verantwoordelik gehou kan word nie. Daar sal altyd betekenis net buite bestaande ordes van begrip val of deur individuele oogpunte raakgelees word.

Dit is in hierdie opsig dat ek die rol van die leser tot die benadering van die teks betrek. In die boek, *Assessing reading* (1998) verduidelik Colin Harrison dat Derrida die ondersoek van pluralistiese betekenis binne die teks aan die leser oorlaat. Hy (Derrida) bemagtig die leser om betekenis te skep eerder as om dit te ontdek. Harrison verduidelik dat Derrida die soektog na betekenis binne 'n teks wil wegdryf van 'n poging om die outeur se ‘oorspronklike’ bedoelings te ontgin. Hy stel eerder voor dat die teks 'n oneindige reeks teenstrydige en onbepaalbare betekenis blootstel (Harrison 1998:7).

Onder hierdie omstandighede is die bestaan van 'n vaste betekenis, volgens Colin Harrison, 'n onmoontlike ideaal. Hy beskryf die leser se komplekse posisie as volg: “...the reader can do no more than look for traces of meaning, and contemplate the text's geological strata during the unending fall into the abyss of possible deferred meanings”.(1998:7). Alex Callinicos sluit hierby aan wanneer hy die wyse waarop die teks nie tot 'n vaste betekenis reduceer kan word nie, beklemtoon. Hy verwys na Derrida se definisie daarvan deur te noem dat die teks nie as 'n referent (*signifier*) van 'n eksterne realiteits-verwysde (*signified*) beskou kan word nie.

Dit is vanuit hierdie oogpunt dat Callinicos die twyfelagtige posisie van taal binne die teks verwoord en ook Derrida se miskenning van logosentrisme bevestig:

[O]nce you see language as a constant movement of differences in which there is no stable resting point, you can no longer appeal to reality as a refuge independent of language. Everything acquires the instability and ambiguity that Derrida claimed to be inherent in language (Callinicos 2004: [http://www.socialistreview.org.uk/article.php?article\\_number=9101](http://www.socialistreview.org.uk/article.php?article_number=9101)).

Die onstabiele aard van die teks en sentrale posisie van die leser vorm dus die kern wat die heroorweging van betekenis binne die woord/beeld-verhouding betref. Dit is in hierdie opsig dat Jan Baetens se verwysing na 'samehorigheid' (*coherency*) binne tekste betrek kan word. Alhoewel hierdie teorie my huidige argument ooglopend teenwerk, dra dit juis by om die binnewerkinge van dissonante leeswerk<sup>41</sup> te ontbloot. Die sinvolle begrip van die teks berus, volgens Baetens, nie op die eliminasië van teenstrydighede nie, maar op die inkorporering daarvan.

#### *Die gapings binne leeswerk en broosheid van die teks.*

In sy artikel, "The Burden of Coherence" (2000), verduidelik Jan Baetens dat geen betekenis<sup>42</sup> sonder 'n sisteem van skakels binne die teks kan bestaan nie (2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/janbaetens.htm>). Hierdie 'skakels' moet egter nie as boeie beskou word wat die verklaring van versteekte ('derde') betekenis wil verseker nie. Baetens se verwysing na die eenheid van begrip vorm die basiskomponent van dinamiese leeswerk en word deur 'n inherent teenstrydige verhouding identifiseer. Hy beskryf die aard van *coherence*<sup>43</sup> as 'n proses wat die leser uitdaag om uiteenlopende tekens saam te snoer en dié

<sup>41</sup> Die term, 'dissonante leeswerk' word gebruik om na die ontleding van tekste te verwys waar die beeld en meegaande woorde nie noodwendig tot mekaar spreek of aanvul nie.

<sup>42</sup> Alhoewel die studie krities oor betekenis voorkom, moet dit beklemtoon raak dat dit nie die oogpunt van hierdie tesis is om 'n hervormasie na 'n tekstuele gebrabbel te propageer nie. Waar betekenis egter as 'n onveranderlike (dus konvensie) voorgestel word, moet kritiese bevraagtekening toegepas word.

<sup>43</sup> Ek sal in die vervolg na die engelse benamings van Baetens se terme verwys. Die afrikaanse ekwiwalent is nie heeltemal soortgelyk en vergelykbaar nie.

elemente wat integrasie teenstaan, te ignoreer. Hy definieer hierdie tweespalt onder die terme, *gap filling* en *narcotization* en noem dat albei 'n beduidende bydrae tot die sinvolle leeswerk van die teks lewer.

Baetens is dus van mening dat die eenheid (*coherence*) binne 'n teks deur twee teenstrydige terme bepaal word. Eerstens word daar op die leser se vermoë staatgemaak om 'n aansienlike (en uiteenlopende) aantal inligting binne sy/haar persoonlike denkpatroon te integreer. Hierdie proses staan as *gap filling* bekend. Hierteenoor moet die leser ook daartoe instaat wees om die elemente binne 'n teks, wat klaarblyklik integrasie teenstaan, te ignoreer. Die term *narcotization*, word met dié elliminerings-proses assosieer. (Baetens 2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/janbaetens.htm>). Die bydrae wat *narcotization* tot leesbegrip lewer moet, volgens Baetens, nie as 'n afwesigheid van logiese denkpatrone of 'n simptome van onbetroubare betekenis gesien word nie. Intendeel, die teenwoordigheid daarvan dien as noodsaaklike komponent binne die 'normale' skakelpatroon (*coherent attitude*) wat die menslike subjek benodig om 'n teks sinvol te interpreteer: "Without a certain dose or degree of blindness, no durable coherent insight can be established<sup>44</sup>." (Baetens 2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/janbaetens.htm>).

In die lig van my ondersoek na 'n dissonante samewerking tussen woord en beeld is Baetens se bespreking insiggewend. Hy ontbloot die teks as 'n bron van onbetroubare skakels waarsonder, die sinvolle interpretasie van die teks nie moontlik sou wees nie.

---

<sup>44</sup> Dit is egter interessant om die invloed van modernistiese ideale op die beskouing van *coherence* te oorweeg. My studie is daarmee bemoei om *coherence* as 'n komplekse teenstrydigheid binne die teks te herken waarvolgens die woord/beeld-dissonansie sinvol benader kan word. William Stafford (2002:42,43) verduidelik egter dat die modernistiese beskouing van die teks as eenheid met binêre groeperings en gender-kwessies bemoei is. Hy verwys na binêre opposisies as 'n kenmerk van 'n manlik-oriënteerde taaldiskoers en stel 'n breuk daarmee voor ten einde diskriminasie teen die vroulike aan te spreek. My studie is egter daarop gemik om juis die dissonante gebruik van woord en beeld in te sapan om modernistiese ideale van eenheid vir 'n post-strukturalistiese weergawe te verruil.

Dit dui op 'n benadering waarvolgens die teks, nie as onveranderlike gegewe, maar as 'n padkaart van raakpunte en oorvleuelde betekenis beskou word. Hierdie uitkyk is daarop gemik om leeswerk (*coherence making*) as 'n soms onverstaanbare proses te aanvaar.

Jan Baetens is tot dusver ingespan om te verduidelik hoe die eenheid van 'n teks op grond van integrasie sowel as uitwerping basseur is. Dit bevestig die komplekse aard van leeswerk sowel as my poging om dissonansie as optimale benadering van die woord/beeld-verhouding uit te lig. Dit is juis die onsamehangende aard van tekste wat die leser as aktiewe agent aanspoor en, volgens Baetens, as katalisator vir persoonlike vertolkings daarvan betrek:

Coherence Making – the simultaneous production of integration and narcotization – is thus not to be seen as a move towards greater purity and clearness. Every effort of (re)integration always produces a (new) rest, which can even be, for instance, an element first strongly integrated. [The process of] reading is [therefore] not the progressive elimination of the text's incoherencies. It is on the contrary the creation of new incoherencies, of new rests, the production of which is the motor of interpretation (2000: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/janbaetens.htm>).

Dit is dus op dié punt dat my oogmerke vir hierdie hoofstuk verwoord word. Die oomblikke waarin woord en beeld binne dieselfde konteks teenwoordig is, maar nie noodwendig na mekaar verwys nie, is die werkspasie waarbinne albei konvensionele metodes tot begrip teenstaan. Dit word dus duidelik dat illustrasie die ligging kan wees vanwaar so 'n ondersoek geloots kan word.

### *Onderskeid tussen illustrasie<sup>45</sup> en Skone Kunste*

---

<sup>45</sup> In hierdie opsig verwys ek na illustrasie as 'n genre wat die samewerking tussen woord en beeld voorstaan, eerder as 'n eksklusiewe verwysing na illustrasie as meegaande beeld wat die teks moet beaam.

Ek wil egter die onderskeid wat daar tussen illustrasie en die Skone Kunste bestaan kortliks byhaal. My motivering hiervoor is dat dit nóg 'n dimensie van die woord/beeld-opposisie bevestig. Die posisie wat illustrasie as sub-spesie van die 'Skoner' Kunste beklee, mag moontlik vanuit 'n modernistiese geloof in die aparte funksionering van woord en beeld ontstaan het. In *A History of Book Illustration* (1958) beaam David Bland juis hierdie oogpunt wanneer hy sê dat daar neergekyk is op illustrasie as 'n onsuivere kuns wat sonder berou literatuur en beelde met mekaar vermeng (1958:16). Die patriargale nasmaak wat Bland se woorde op illustrasie-kuns laat, is sprekend van 'n ideologie waarin die beeld nie vertrou word, en daarom aan bande gelê is. Daar kan bloot na Leonard Shlain se beskrywing van die subordinante posisie van die beeld in hoofstuk een gekyk word om dit te beklemtoon. Dit wil voorkom asof die gender-differensiasie tussen woord en beeld binne Quarles se embleme ook binne die konteks van illustrasie herken kan word. Die vrees wat 'n vermenging van woord en beeld aandryf, is baseer op 'n dualistiese onderskeid waarvolgens die beeld as vroulike entiteit afgesonder is. Volgens hierdie uitkyk word die beeld met die natuur en die irrasionele assosieer vanwaar alle pogings tot orde en artikuleerbare begrip ondermyn word.

Die ongelyke posisies wat woord en beeld binne geïllustreerde boeke kenmerk word duidelik wanneer Bland se beskrywing daarvan oorweeg word: "The book-illustrator...depends far more on his author than the author depends on him. True illustration can never be anything more than a dependent art" (Bland 1958:19).

In die lig van bogenoemde stelling is dit dus ironies dat Edward Hodnett (1982:13) drie punte uitlig wat die sukses van 'n illustrasie bepaal. Volgens hom moet die beeld beide 'n direkte voorstelling van die gegewe teks sowel as 'n unieke interpretasie daarvan wees. Derdens beklemtoon hy die dekoratiewe funksie van die beeld. Hy sluit sy argument af met die stelling dat 'n ware illustrasie egter dié



poging is wat 'n kombinasie van al drie hierdie eienskappe sigbaar maak.(Hodnett 1982:13).

Vanuit hierdie agtergrond blyk dit asof die illustreerder hom/haarself heeltyds in 'n konteks van ambivalensie moet oriënteer. Hy/sy word volgens Hodnett se kriteria voor 'n bykans onmoontlike taak gestel om beide die teks slaafs na te volg, sowel as 'n eie visuele stem te laat geld. Dié benarde posisie waarin die illustreerder hom/haarself bevind het moontlik sy ontstaan aan woord en beeld se komplekse verhouding te danke. Dit is egter my mening dat die isolasie waarin illustrasie buite gevestigde kunspraktyke funksioneer juis die grondslag vorm vanwaar die illustreerder alternatiewe metodes tot betekenismaking kan ondersoek. Dit is met hierdie beskouing van die illustreerder en sy/haar werk as randfiguur, dat ek die dissonansie tussen woord en beeld binne narratiewe illustrasie bespreek.

Robin Varnum en Christina Gibbons (2001:xiv) verwys in *The language of comics: word and image* (2001) na 'n speling wat plaasvind wanneer daar binne die raamwerk van illustrasie beskrywende woorde gevind word wat nie met die meegaande beeld ooreenstem nie. Dieselfde 'afwyking' word wedersyds herken in die disassosiasie wat tussen die beeld en sy 'gepaste' woord plaasvind:

[Pictures] can belie words...They...provide subtexts, thereby complicating verbal messages. They can suggest what a narrator or a group of characters is not saying...Words conversely, can shape the way we look at pictures...Words and pictures can work together to convey an idea that neither could convey alone (Varnum & Gibbons 2001:xiv).

Die drie tekste wat ek gevolglik ondersoek is daarop gemik om die teenstrydige samewerking waarna hierbo verwys is, bewustelik in te span en sodoende bestaande woord/beeld-konvensies binne die konteks van illustrasie te sistap. Elkeen spreek ook namens 'n onderskeibare genre, hetsy komiekstrip, prente-leesboek (*graphic novel*) of Skone Kunste.

*Rigtingwysers op 'n dwaalspoor: die werke van Payne, Katchor en Baxter.*

Dit is met die doel om binêre raamwerke te ontsenu, dat die volgende drie kunstenaars, Malcolm Payne, Glen Baxter en Ben Katchor 'n aansienlike bydrae tot die omverwerping van woord/beeld-konvensies lewer. Hul werk verteenwoordig uiteenlopende benaderings tot die onderwerp, maar die genot wat elk uit die abnormaliteit en afwykings van betekenis-making delf, dien as bindende faktor en verfrissende uitkyk op die funksies wat aan woord en beeld onderskyf is. Alhoewel die aanslag moontlik op die oog af ligtelik en selfs humoristies voorkom, kan die steurende kwaliteit daarvan nie deur die leser ontken word nie. Frank Cioffi herken 'n sekere 'res' wat uit die sameswering tussen woord en beeld gebore word en beskryf dit as 'n dissonante (*disjunctive*) verhouding wat die emosie van die leser as klankbord gebruik:

[It] disturbs readers by upsetting their previously held beliefs, and by providing them with narratives whose tantalizing open-endedness resonates long after the reading has ended (Cioffi 2001:99).

Hy verduidelik verder dat kunstenaars wat dissonansie as wapen in die vertolking van woord/beeld-verhoudings gebruik, sekere konvensies van die leesproses uitbuit. Een daarvan is die mate waarop die leser nie 'n gelyktydige begrip van woord en beeld kan vestig nie (Cioffi 2001:98). Die onderskeid wat Gotthold Lessing tussen beide in terme van tyd en ruimte maak word, ironies genoeg, die vertrekpunt wat 'n (alternatiewe) samewerking tussen woord en beeld propageer. Wat Lessing as 'n defek en onversoerbare onderskeid vertolk het, word deur die kunstenaars onder bespreking in die stryd gewerp om 'n wyer area van betekenis-making bloot te stel. Cioffi beskryf die tegniese aard van dissonante leeswerk<sup>46</sup> as 'n aksie wat die gapings tussen begrip inspan om die leser tot 'n heroorweging van sy/haar eie vooropgestelde idees te bring:

<sup>46</sup> My verwysing na 'dissonansie' dui op die oomblik wanneer woord en beeld binne 'n gelyke raamwerk maar met ooglopend verskillende boodskappe uitgebeeld word.

[W]ord and image are not simultaneously grasped by the reader. Rather, a gap precedes the cognition of the written word, and in this gap, these artists find their field of play. An image will conjure up something...rather immediate and specific...The words accompanying the image, however, take a slightly longer time for the reader to process. Between image comprehension and word comprehension ensues a slight pause, such as the pause in a...subtitled film...and the audience must read the subtitles before understanding what has been said (Cioffi 2001:98).

Cioffi se beskrywing van die gapings in leesbegrip tussen woord en beeld is die ideale verwysing vanwaar Payne se werk bespreek kan word. Dit is met Cioffi se verwysing na filmgrepe en onderskrifte ingedagte dat *Illuminated Manuscripts* (2005) deur 'n visuele ooreenkoms aansluiting vind. Nie net herinner hierdie werk aan 'n gestolde palimpses van oorvleuelende beeldgrepe nie, maar bied dit ook 'n ingangspunt tot die vraagstukke rondom illustrasie wat vlugtig reeds geopper is.

*Die donker kant van begrip: Wittgenstein as rolspeler in Payne se Illuminated Manuscripts*<sup>47</sup> (2005).

Payne se *Illuminated Manuscripts* (2005) word alreeds vanuit sy titel deur ambivalente houdings geteister. Geïllumineerde-manuskripte (*Illuminated Manuscripts*) staan as een van die vroegste vorme van woord/beeld-koalisies in die gewaad van Bybelse boek-illustrasie en kan in die konteks van illustrasie-kuns as 'n eienaardigheid (*oddity*) gesien word. Die materiële en geestelike waarde wat aan hierdie manuskripte geheg was word breedvoerig deur Pippa Skotnes (2005:7) (skrywer van Payne se katalogus) uitgelê. Die fokus op detail en 'n foutlose skryfproses bevestig die aard van hierdie manuskripte as unieke en waardevolle besittings.

---

<sup>47</sup> Binne hul oorspronklike konteks verwys 'illuminated manuscripts' na 'n praktyk wat veral in die Middeleeue prominent was. Teks en beeld is saamgesnoer in 'n proses wat die uiterste aandag aan detail en voorkoms gegee het. Hierdie Bybels en gebede boeke kon gewoonlik net deur die adel bekostig word (Skotnes 2005:7).

Dit is in hierdie opsig dat die kwessie van 'die merk' herroep kan word om die verband tussen woord en beeld binne hierdie middeleeuse manuskripte te beklemtoon. Dit wil voorkom asof die skribas geen onderskeid tussen die twee getref het nie en dat die konsentrasie waarmee elke figuur en letter benader is, die proses van inskripsie as sentrale prosedure geplaas het<sup>48</sup>. Die openingsletter of sogenaamde "Drop-Cap" (fig.9) van elke bladsy blyk die visuele manifestasie van 'n woord/beeld-versmelting te wees. Die klem op ornament wat die versierde letters kenmerk neig, ironies genoeg na die onleesbare en word 'n ikoon van gestolde gebare (*gestures*) eerder as betekenisvolle 'lettergreep'.

Hierdie verwysing na die ornamentele is sprekend, nie net van die middeleeuse manuskripte nie, maar ook van Payne se eie variasie in *Illuminated Manuscripts* (2005) (fig.10). Tydens 'n lesing oor hierdie uitstalling het hy verduidelik dat die swierige spiraallyne wat meeste van die werke deurkruis, oorspronklik leesbare woorde was (10 Maart 2005: lesing). Deur rekenaarmanipulasie is elke letter tot 'n herontmoeting met hul oorsprong naamlik die visuele merk, gebring. Selfs die opskrifte wat binne sommige werke gemonteer is, stel die leser voor 'n uitdaging om duskant die krulle van die uitspattige lettertipe (*font*) te kyk en die woord te herken. Die rede waarom hierdie aspek van Payne se werk van belang is, berus op die wyse waarop woord/beeld-konvensies daardeur ondermyn word. Die ornamentele is, volgens Georges Roque, juis deur Simboliste (*Symbolist*) skrywers en skilders gebruik om die grense tussen woord en beeld uit te dun:

Symbolist writers/painters stresses the fact that decorative or ornamental patterns emphasize the non-referential elements of form and accordingly break the hierarchy between text and image (Roque 2005:118).

---

<sup>48</sup> Pippa Skotnes verduidelik, as agtergrondskonteks, die skribas se leefwêreld as volg: "Scribes themselves, given fastidious attention to detail, could look forward to the greatest reward in the after-life and where promised remission of sins and escape from the fires of purgatory. Legends tell of monk scribes whose exumed bodies revealed uncorrupt hands or luminous fingers. In some cases, where the number of letters inscribed equaled the number of the scribe's sins, a safe and direct passage to heaven was assured" (Skotnes 2005:7).

Dit is deur die versmelting van woord en beeld dat Payne die leser weerhou om die beeld as die spreekbuis van sy werk te huldig. So 'n siening sou buitendien die modernistiese geloof in 'n suiwer beeld herdenk en die onderskeid tussen illustrasie en die Skone Kunste verdiep. Payne toon geen ambisie om sy 'manuskripte' as eksklusiewe kunswerke voor te stel nie. Die voorwerpe wat in elke paneel voorkom is 'n versameling van onsamehangende weggooibares. Dit toon sterk bande met die wêreld van digitale massaproduksie waarin ikone soos die dawidster, die kruis en vigs lint saam herskep word tot 'n muurpapier van niksseggende referente (*signifiers*).

Payne verduidelik dat hy beelde en voorwerpe uitgekies het wat, volgens hom, geen ooglopende 'geskiedenis' gehad het nie (10 Maart 2005: lesing). Hierdie stelling dui op die ondermyning van leeskonvensies waarin die verband tussen 'n verwysde (*signified*) en referent (*signifier*) as die oogmerk van betekenis-making gesien word. Vanuit hierdie beskouing word die titel van elke paneel ook van hul betekenisfunksies vervreem. Die woorde *Pox; W/Flora; Troth; Big First; Girl* en selfs *Logos* word niks meer as 'n geamputeerde referent (*signifier*) nie. Payne se beelde bied self geen spesifieke ingangspunt om as rigtingwysers in 'n visuele maalkolk van verwarde onsinnigheide te dien nie.

*Light* (fig.11) kan as sprekende voorbeeld aangehaal word wat hierdie gewaarwording betref. Die voorstelling of illusie van 'n verhelderde oppervlakte is nêrens in hierdie werk teenwoordig nie. Slegs die agterkant van wat na 'n antieke sakhorlosie voorkom, 'skyn' met die twyfel van 'n aangeslane son wat jare laas skoongemaak is. Dit word 'n somber teken van 'n ingedampte begrip<sup>49</sup>. Dit is wanneer Payne woord en beeld as onafskeidbaar én onversoenbaar beskryf, dat daar tot die veelsydigheid van die paradoksale verhouding deurgedring word. Eerder as om die 'multi-vlakkige' en komplekse verband as 'n disfunksie op te som,

---

<sup>49</sup> Payne se *Illuminated Manuscripts* is dus nie só verhelder (*illuminated*) nie.

word dit ingespan om die veiligheidsnet van Wittgenstein se *picture theory* te ontgryp en leefruimte skep om *unheimliche*<sup>50</sup> voorgevoelens in te nooi.

Wittgenstein is in meer as een opsig 'n gepaste skakelvennoot wat Payne se *Illuminated Manuscripts* betref. Die verband tussen die wêreld van begrip en die konkrete wêreld van objekte word deur Wittgenstein aan die hand van taal ondersoek. Payne se alternatiewe benadering van die woord/beeld-verhouding, blyk dieselfde vraagstuk op die hart te dra. Waar Wittgenstein egter 'n geordende en sistematiese roete van logika volg, staan Payne se vertolking as 'n verwarrende uitbeelding wat gesprekke rondom voorstelling (*representation*) betref. Hierdie dissonansie word met skerpsinnige ironie deur Payne uitgebuit deurdat hy Wittgenstein se teks (naas plastiek-hoenders en bolwangpoppe) binne die panele van *Illuminated Manuscripts* om aandag laat kompeteer (fig.12).

Die gebruik van Wittgenstein se *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) is egter geen toevallige keuse nie en spreek van 'n swaarbelaaide verwysingsraamwerk wat die begrip daarvan aansienlik kompliseer. Die kern van dié teks figureer rondom 'n beeldteorie (*picture theory of language*) wat Wittgenstein inspan om logika vanuit 'n taalkonteks na te streef. Mark Jago ondersoek die basiskomponente van die *Tractatus* en bevind dat, in hoogsvereenvoudigde terme, Wittgenstein sy *picture theory* inspan om die funksie van taal tot die uitbeelding van objekte te verbind<sup>51</sup> (2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>). Die rol van die beeld moet, volgens Wittgenstein se teorie, daarna streef om 'n nabootsing van 'n logiese ruimte te wees (Jago 2006: [http://www.philosophynow.org/issue58/58jago .htm](http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm)). Dit staan dus as plaasvervanger van 'n realiteit of stelling wat empiries geverifieer kan word. Jago gebruik 'n roete-diagram as voorbeeld om die *picture theory* mee te illustreer. Indien die aanwysings na 'n vriend se huis

<sup>50</sup> Hierdie term sal aan die hand van Ben Katchor en Glen Baxter se werk bespreek word. Dit kan egter net kortliks opgesom word as 'n woord wat Sigmund Freud ingespan het om na gebeurtenisse te verwys wat die leser met 'n ambivalente gevoel van herkenning en weersin vul.

<sup>51</sup> "The function of language is to allow us to picture things" (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

skematies geskets sou word, lê die suksesvolle begrip daarvan in die mate waarop die uitleg met die realiteit korrespondeer:

[The] diagram is a good example of what Wittgenstein had in mind when talking about pictures, for its usefulness relies on the way in which the parts of the picture are arranged, rather than relying on it being a lifelike artistic depiction of the facts. The important point is that the structure of the picture mirrors (represents) the structure of a possible situation. The possible situation is what the picture means (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

Die verband wat die beeld dus met die realiteit-objek of situasie wat dit beskryf toon word deur die waarheid daarvan gegradeer (Jago 2006: <http://www.Philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

Dit is op 'n soortgelyke wyse dat Wittgenstein 'n onderskeid tussen betekenis en onsin (*meaning and nonsense*) aan die hand van tál tref. Indien 'n stelling die uitbeelding van 'n waarskynlike situasie voorstel, is die sinvolle betekenis daarvan onmiddelik geregverdig. Betekenis word dus aan waarheidskriteria (*truth conditions*) gekoppel. Sonder hierdie empiriese bevestiging word die betekenis van die sin elimineer. (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>). Wanneer gesprekke rondom die binnewerkinge en betekenis van taal egter krities oorweeg word, is 'n afwyking te bespreur. Jago verduidelik dat aangesien toepasbare waarheidstellings die enigste sinvolle vorm van betekenis is, Wittgenstein se teorie sélf in troebel waters gedompel word:

[S]o saying that language works like this or that does not tell us anything about the world: it does not picture anything. As a consequence, all talk about language and its meaning lies on the far side of the sense/nonsense boundary (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

Wanneer die kernstellings van die *Tractatus* dus op homself toegepas word sal die teks, volgens sy eie voorgehoue kriteria, betekenisloos verklaar moet word.

Duncan Richter verwoord 'n soortgelyke oogpunt wanneer hy die fondasie van die *picture theory* as volg betwyfel:

The 'picture theory' therefore denies sense to just the kind of statements of which the *Tractatus* is composed, to the framework supporting the picture theory itself. In this way the *Tractatus* pulls the rug out from under its own feet (Richter 2006: <http://www.iep.utm.edu/w/wittgens.htm>).

In retrospek wil dit bykans onbenullig voorkom hoedat Wittgenstein die *Tractatus* kon skryf wanneer so 'n ooglopende ambivalensie in sy voorstelling van 'sekerhede' teenwoordig is. Hy bly kritiek op die *picture theory* egter een voor wanneer hy teen die einde van die werk verklaar dat sy stellings nie op sigswaarde geneem moet word nie.

Jago verduidelik dat die *Tractatus* dit nie ten doel stel om 'n slotsom te bereik nie. So 'n poging sou buitendien onmoontlik wees aangesien die onderwerp wat Wittgenstein aanpak (volgens sy eie kriteria) nie betekenisvol bespreek kan word nie. Die doel van *Tractatus* berus eerder op die verheldering van die leser se denke. Deur filosofiese vraagstukke na te jaag, word die grense van betekenis, sin en begrip (*sense*) getoets en heroorweeg (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

Die *Tractatus* stel dus 'n alternatiewe metode van begrip bloot. Die klem op die proses (wat selfs as kognitiewe *mark-making* beskryf kan word), verskuif die fokus vanaf 'n enkele voorskrif van letterlike begrip tot 'n area van die onsinnige:

Anyone who comes to understand the *Tractatus*, understands that it is senseless; but since understanding has then been achieved, the sentences written in it are no longer needed...[Wittgenstein] compares someone reading the *Tractatus* to someone climbing a ladder to reach higher ground. Once she reaches it she can throw the ladder away, since it is no longer needed. Similarly, once understanding has been achieved, we can throw the *Tractatus* away, as we no longer need it to support our understanding. The value is in the activity not the content (Jago 2006: <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).



Dit wil dus voorkom asof Payne se gebruik van die *Tractatus* nie noodwendig daarop uit is om snydende kommentaar op Wittgenstein se ‘waarheidstellings’ te maak nie. Die jukstapositionering van hierdie teks binne ’n swart gat<sup>52</sup> van verwysinglose beelde, word ’n wyse waarop die verwagtings (en vrees) wat aan chaos gekoppel is, ondermyn word. Indien taal (soos in die *Tractatus*) homself teleurstel en die beeld niks meer as ’n skadu sonder oorsprong bly nie, word die basis waarop betekenis-konvensies berus ’n terrein wat selfvertroue verloor. Wanneer Jago vroeër die doelpunt van die *Tractatus* as ’n verheldering van die leser se denke eerder as ’n aanvulling daarvan uitwys, word die *Illuminated Manuscripts* meteens in ’n ander ‘lig’ gestel.

Die mate waarop Payne se meegaande teks juis nie ’n spieëlbeeld van die meegaande beeld is nie, verkry ’n ekstra dimensie wanneer dit ’n teks (*Tractatus*) byvoeg wat ooglopend die teenoorgestelde propageer. Die leser word dus by die beginpunt van sy/haar vertolking gelaat. Wittgenstein se voorstel tot die benadering van die *Tractatus* kan egter op Payne se werk van toepassing gemaak word. Die leesproses, eerder as die afleiding, word die ‘antwoord’ wat beide tekste deur middel van onverwagte woord/beeld-mislukkings uitwys. Mark Jago kan as ‘finale woord’ aangehaal word wanneer hy die *Tractatus* se ambivalensies as konstruktiewe eienskap daarvan uitlig. Hierdie aanhaling is, volgens my mening, ewe veel op die aard van Payne se *Illuminated Manuscripts* as Wittgenstein se geskrif van toepassing:

The main thrust of the *Tractatus*, then, is that there is sense and there is nonsense, but we cannot talk meaningfully about this distinction nor about which side of the divide a sentence belongs to. Talking about nonsense is itself nonsense. This is something we cannot say meaningfully, but which nevertheless shows itself in language. Or as Wittgenstein says in his own inimitable style, *whereof one cannot speak, thereof one must be silent* (Jago 2006:<http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm>).

<sup>52</sup> Gepas aangesien hierdie kosmiese verskynsels konkrete realiteit tot onsinnigheid elimineer.

Hierdie laasgenoemde stelling dien as die gepaste skakel met die wyse waarop Ben Katchor woord en beeld inspan om die gapings tussen begrip uit te beeld. Die voorbeelde wat bespreek word grens aan die onsinnige, maar dit is juis deur die onbetroubare verhouding van woord en beeld wat Katchor, nes Payne die leser tot nuwe insigte lei.

*Leeswerk tussen die lyne: Die gebruik van woord/beeld-dissonansie in Ben Katchor se komiekstrips*

Katchor se komiekstrip, *Julius Knipl: Real estate photographer* (1996) word die arena vanwaar 'n wêreld van vergete stadsimbole betree word. Deur die kleinburgerlike bestaan van Julius Knipl te volg, word die leser by 'n vreemde, 'ondergrondse' beskouing van die alledaagse betrek. Die wyse waarop Katchor egter deur sy unieke gebruik van woord en beeld die leesbegrip van die teks in twyfel trek, kan as die kernmotiveerder van die melankoliese atmosfeer van Julius Knipl se omgewing vertolk word.

Die karaktertrekke van Knipl word egter nooit deur Katchor uitgebrei nie. In 'n onderhoud met Catherine McWeeney (datum onbekend) verduidelik Katchor dat Knipl en die verteller (*narrator*) van die verhaal apart funksioneer. Knipl is klaarblyklik salig onbewus van die subtiele dissonansie waarbinne hy sy daaglikse bestaan voer:

He's not really much of a character, he's more of an excuse, an observer who passes through a strip. He's a little viewpoint...He doesn't really pay attention to things...He reads news strips in the backs of tabloid newspapers.

He's not conscious of being in this strip...he's caught up in his next job or where he's going to have lunch, all the little emergencies of his life (in McWeeney datum onbekend: <http://www.randomhouse.com/boldtype/0800/katchor/interview.html>).

Die wyse waarop Katchor die leefwêreld van Knipl vertolk, blyk om op die oog af aan alle verwagtings van woord/beeld-konvensies te voldoen. By nadere

ondersoek lewer die verband tussen die teks en illustrasie nie so 'n verklarende bydrae tot elke paneel nie. Frank Cioffi (2001:105) verduidelik dat indien die woorde by elke beeld afwesig sou wees dit 'n verwarrende, nie-sekwensiële reeks tot gevolg sou hê met geen ooglopende verband tussen die beelde nie (Cioffi 2001:105). Die meegaande teks lewer dus 'n belangrike bydrae wat die 'begrip' van die komiekstrip betref, maar die mate waartoe dit nie met die beelde ooreenstem nie, blyk om die aard van begrip te wysig:

Katchor forces the reader to question his or her tendency to seek relations between things that resist connection...The words, in irregularly-shaped bubbles, form a surprising extension of the images, continuing to depict the frustration of the curious parallel universe of the images, yet they fail to explain despite their appearance as an instantiation of the 'explanatory' (Cioffi 2001:105).

Die vreemde eenheid waarmee Katchor die verwysbare (*actuality*) en die fantastiese in *Julius Knipf* mee benader dra by tot die komplisering van leesbegrip (Cioffi 2001:106). As gevolg van hierdie inslag is die leser in 'n stryd gewikkel oor wat in die panele voorgestel word (Cioffi 2001:106). Een van die verhale uit die *Julius Knipf*-reeks dien as sprekende voorbeeld wat dié aaneengeweeft fragmentasie van storielyn en woord/beeld-dissonansies betref.

*The Padlock* (1996) (fig. 13) word deur Cioffi uitgewys as 'n reeks panele wat ondanks die meegaande 'verklarende' teks, 'n statiese verhaal<sup>53</sup> vertolk (Cioffi 2001:106). Die leser word met 'n gefragmenteerde versnit van agt beelde gekonfronteer wat slegs onderliggend aan 'n gedeelde tema getrou bly. Die wêreld van *The Padlock* spreek van 'n kommersieël-gedrewe bestaan waar terme soos, 'uitverkopings'; 'gemengde groente'; 'pendelaars' en 'mislukte besighede' (2001:106) 'n leefstyl-konstruksie voorstel wat die dae van die *Knipf*-karakters bepaal. Katchor se gebruik van teks vorm 'n interessante laslapwerk van

---

<sup>53</sup> In Cioffi se woorde: "...the narrative doesn't move forward at all" (Cioffi 2001:106).

advertensieborde en kennisgewings wat as integrale deel van die beeld met die meegaande 'beskrywing' van elke paneel kommunikeer (fig.14).

Die gesprek wat tussen die woord en beeld geskied is geensins duidelik nie, maar dra by tot die voorstelling van 'n afwesige verwysde (*signified*). Dit wil voorkom asof Katchor juis die beskrywende funksie van woord en beeld inspan om iets buite die raamwerke van elke paneel uit te druk.

Alhoewel die fotograaf, Martha Rosler se werk nie 'n ooglopende bondgenoot in die bespreking van Katchor se *Julius Knipl* is nie, stem hul benaderings tog ooreen in die wyse waarop beide woord en beeld betrek om 'n negatiewe spasie van begrip uit te lig. Rosler se werk, *The bowery in two inadequate descriptive systems* (1974) (fig.15a) toon 'n bewustheid van hoe woord en beeld as weerligafleiers van kwessies buite die raamwerke van die voorgestelde teks dien.

In hierdie werk funksioneer die meegaande woorde (fig.15b) as emotiewe beskrywingsnotas wat die alledaagse volksmond (*colloquialism*) rondom alkoholisme eggo<sup>54</sup>. David Hopkins beskou Rosler se teks as plaasvervangers vir die afwesige straatbewonders waarna Rosler in haar fotos verwys (Hopkins 2004:23)<sup>55</sup>. Die metode waarop woord en beeld dus ingespan is om verby mekaar te funksioneer en 'n alternatiewe begrip buite beide voorstellings op te roep, laat die indruk dat die klem eerder op die leesproses as begrip stel<sup>56</sup>. Hopkins (2004:23,24) beskryf dit as volg:

---

<sup>54</sup> Hierdie werk is bemoei met die lewens van huislose alkoholiste. Rosler was oorgehaal om nie 'n jammerhartige beeld te skep nie, maar om eerder haar fotos net duskant begrip en 'n vasgestelde boodskap te posisioneer. Die insluiting van haar werk by die bespreking van Katchor is gepas aangesien beide hul karakters/subjekte op die kantlyne van die samelewing ondersoek en 'n alternatiewe gebruik van woord en beeld inspan om 'n konvensionele beskouing van betekenis te ondermyn.

<sup>55</sup> "They loitered next to the poignantly empty spaces, in the accompanying photographs, which the bums themselves have occupied" (Hopkins 2004:23).

<sup>56</sup> Dit is soos Wittgenstein ook aan die einde van die *Tractatus* gesê het: "My propositions serve elucidations in the following way: anyone who understands me eventually recognises them as nonsensical, when he has used them – as steps – to climb up beyond them. He must, so to speak, throw away the ladder after he has climbed up it" (Jones 2003: <http://www.philosopher.org.uk/anal/htm>).

Whilst language thus summons up idiom, context, power relations and so on, the images function dialectically in terms, as she [Rosler] puts it, of 'radical metonymy'. All we get are deserted doorways, shop front, façades...Such images, she asserts, 'are not reports from a frontier, messages from a voyage of discovery or self-discovery. Like the words placed across from them, they are rather extrapolations from a pre-existing discourse (Hopkins 2004:23,24).

In Katchor se werk is woord en beeld op soortgelyke wyse agtergelaat om as die spore van 'n voorafgaande denkstroom (*stream of consciousness*) te dien. Terwyl elke paneel in *The Padlock* as 'n fragment van 'n enkele bewussyn beskou kan word<sup>57</sup>, is die bydrae van die beeld en meegaande teks beide onderdanig en rebels wat hul konvensionele posisie as betekenismakers betref. Dit konformeer tot die ritme van die sisteem waarin Julius Knipl vasgevang is en wys 'n uitsig deur die dralende visie van 'n stadsbewoner wat sy gewaarwordinge soos 'n ondeurdagte mantra opsê: "The annual cycle of 'specials'"; "The popularly accepted idea of 'mixed vegetables'"; "The availability of used hand trucks" (Katchor 1996:14).

Die wyse waarop Katchor egter *The Padlock* as 'n teen-narratief inspan, bereik 'n stille hoogtepunt wanneer hy die gedrewe roetines van Knipl se leefwêreld in die laaste paneel tot halt roep. *The Padlock*, wat deurentyd as simbool van eienaarskap, beheer en 'n kleim in die samelewingsisteem gestaan het, rafel uit wanneer dit uiteindelik tot 'n bykans outistiese gebaar<sup>58</sup> gereduseer word.

Die simboliese ontmoeting tussen woord en beeld kan nie misgekyk word wanneer Katchor 'n hospitaal-pasiënt in 'n saal vir persone met geestesversteurings

<sup>57</sup> Soos Frank Cioffi (2001:106) ook verduidelik: "*The Padlock* [is in some ways] about how a series of what might be termed mental photos can pile up and accumulate, disconnected at one level but at another coherent by virtue of their having originated from a single consciousness" (Cioffi 2001:106).

<sup>58</sup> My verwysing na outisme moet in geen opsig verwar word met die konteks van die laaste paneel wat in 'n hospitaal vir pasiënte met geestesversteurings afspeel nie. Die gedrags-eienskappe van die outistiese persoon is egter, binne die konteks van *The Padlock*, 'n interessante skakelpunt wat kwessies rondom taal en obsessiewe projekte betref. Die ingekeerde leefwêreld van hierdie toestand toon, tot 'n mate, 'n ooreenkoms met die meganiese roetine wat Katchor se komiekstrip aandryf. Sy uitbeelding van 'n konteks waarin taal (woorde) beide niksseggende observasies en vlymskerp kritiek op bestaande ordes uitbeeld, word die wyse waarop die doellose leefstyl van sy karakters uiteindelik as 'n unieke "Knipl-sindroom" geklassifiseer kan word. Cioffi verwys ook na outisme in sy eie artikel deur die obsessiewe roetine en gedetailleerde omgewing wat Katchor vir sy karakters uitskets met 'n "autistic newsreel" te vergelyk (Cioffi 2001:108).

byhaal om die onsekere grens tussen onsin en begrip uit te wys nie (fig.16). Sy klinkklare opsê van 'n sluitkode ("Six right, nine left, four right") herinner die leser dat die slot 'n ontmoeting tussen die syferalfabet (woord) en die objek (beeld) self is. Dit is hier waar die woord letterlik op die beeld gemonteer is en die een nie sonder die ander verbeel kan word nie.

Hul samewerking is egter steeds nie deur konvensies geharnas wat die soektog na betekenis wil voortsit nie. Die wyse waarop die kodeslot (*padlock*) deur die pasiënt verwoord word, dui daarop dat taal, ten spyte van aanvaarde konvensies en 'kodes', steeds 'n verwagte begrip kan ontwyk. In hierdie opsig wil dit voorkom asof Katchor se werk 'n onderliggende besef van die 'buitemuurse' aktiwiteite van woord en beeld toon. Dit wat nie deur konvensionele metodes van begrip verstaan kan word nie, moet geïgnoreer (en in die geval van *The Padlock*), 'weggesluit' word. Juis om hierdie rede kan die dissonasie tussen woord en beeld dikwels die skeidslyn tussen fantasie en die alledaagse in twyfel trek. Cioffi (2001:211) beaam hierdie gewaarwording met betrekking tot Katchor as volg:

We must read between the lines to get a sense of...Katchor's works – because the illustrations and words seem to go together but in fact diverge so sharply as to often leave the reader confused and frustrated, not merely about what happens in a given strip, but also about the truth that Katchor reveals, namely that the surface and actuality have little to do with each other, that the world is made up of a complex network of disparate knowledges, and that for each of us a fantasy world has so strong a hold on our consciousness that we all hover at the very edge of solipsism (Cioffi 2001:211).

Dit is dus duidelik dat Katchor woord en beeld inspan om die kompleksiteit van leeswerk te beaam en die posisie van die outeur as eksklusiewe betekenismaker te ondermyn. Die leser bevind dus hom/haarself op 'n alleen-roete van self-geskepte 'begrip' en sal hierdie vaardigheid eweveel in die werk van die volgende kunstenaar, Glen Baxter moet implimenteer.

*Astrante koalisies en onsinnige orde: Glen Baxter<sup>59</sup> en die ironie van begrip.*

Die twyfel wat Katchor se werk aangaande die liniêre verhouding tussen woord en beeld herberg, sal waarskynlik 'n welkome tuiste in die wêreld van Britsgebore Glen Baxter se illustrasies vind. Waar *Julius Knipf* bemoei is met gewaarwordinge buite die grense van die komiekstrip se panele, is Baxter oorgehaal om die intuïsie en sensitiewe leeswerk wat deur Katchor aangevra word, te verruil vir 'n teenoorgestelde benadering. Baxter se gebruik (of misbruik) van die woord/beeld-dissonansie lei daartoe dat alle heilige koeie van betekeniskonvensies, misken word. Sy unieke benadering tot die woord/beeld-dissonansie, word die ammunisie waarmee Baxter die leser se verwagtings van stryk bring. In 'n resensie oor sy nuutste boek, *Loomings over the Suet* (2004) verduidelik Harriet Lane die invloed wat komiekstrips en storieboeke uit sy kinderjare op die visuele benadering van sy werk het (2004: <http://www.guardian.co.uk/books/2004/dec/12/shopping>). Dit is egter opmerklik hoe die ongekunstelde voorkoms van sy sketse 'n onderliggende skerpsinnigheid kamoefleer. Die wyse waarop hy woord en beeld inspan om 'n bisarre leefwêreld tot die geestesoog te roep word op twee teenstrydige benaderings gebaseer.

Aan die een kant wil dit voorkom asof Baxter die konvensie dat woord en beeld sáám tot 'n gedeelde begrip moet arriveer, uitbuit en sodoene die leser met 'n baie letterlike verhouding tussen beide groepe konfronteer. Die mate waarop sy enkelreël stellings 'n parallelle eggo van die beeld is, grens aan die belaglike. Die tradisionele verwagting dat die beeld die meegaande teks moet illustreer word toegepas, maar met onverwagse gevolge. Dit wil voorkom asof Baxter die ideale van *ut pictura poesis* bevestig, maar waar die praktyk (soos vanuit Lessing se oogpunt) die rol van die beeld wil onderspeel, gryp Baxter in en betrek absurde, visuele assosiasies tot so 'n mate dat die teks nie 'op sy woord' geneem kan word nie (fig.17,18 & 19).

---

<sup>59</sup> Die boek waaruit voorbeelde bespreek sal word, is *Glen Baxter: His Life the Years of Struggle* (1983) sowel as voorbeelde wat op sy aanlyn-webtuiste, [www.glenbaxter.com](http://www.glenbaxter.com) te vinde is.

In hierdie panele kan die belange wat Katchor soortgelyk op die hart gedra het, herken word. Die protagoniste is almal betrek in 'n futiele, roetine-bestaan, waarin komplekse strategieë in plek gestel is om orde aan 'n chaotiese leefruimte te verskaf. Dit is dus met 'n humoristiese onrustigheid, wat die leser voor Baxter se woord/beeld-koalities staan.

Baxter verskuif egter ewe gemaklik van 'n letterlike samewerking tussen die woord en beeld om 'n skeiding toe te pas wat die verband tussen die teks en illustrasie heeltemal ontken (fig.20, 21 & 22). Hierdie voorbeelde verteenwoordig 'n onsekere volgroete van kognitiewe denke wat uiteindelik die leser in die aard van rasionele begrip laat twyfel. Daar is immers 'n 'ongeskrewe' agting vir die inhoud wat 'n boek herberg. Dit spreek van 'n tradisie wat die verspreiding van kennis en verligting uit die middeleeuse duister van onkunde, as kerndoel opgestel het.

Die wyse waarop Baxter met soveel oortuiging die voorstelling van onsinnigheid deurvoer, laat die leser vir 'n wyle onseker oor die aard van rasionaliteit en hoe dit deur konvensie aan hom/haar opgedis word. Die rol van die geïllustreerde boek, of soos Bland dit stel, "[the] limited but delightful art" (1958:19), word deur Baxter ingespan om juis vanuit dié oënskynlik skadelose konteks snydende kommentaar te lewer. Dit wil voorkom asof die humor van hierdie agterstevoor-wêreld die onderskeid tussen woord en beeld uitwys as 'n area wat juis 'afwykende' optrede verwelkom. Deur die teorieë van Lessing en die houvas wat 'n geloof in dualistiese skeidings oor die verhouding uitgeoefen het, is die moontlikhede wat hierdie afwyking herberg lank nie aan die lig gebring nie. Dit wil voorkom asof illustrasie (as meegaande beeld) die 'woord' in haarself moet herontdek.

Baxter lewer ook kommentaar op die dualistiese onderskeid tussen illustrasie en die Skone Kunste. In die gegewe voorbeelde (fig 23 & 24) parodeer hy die



modernistiese ophemeling van die kunsobjek en onderspeel die prominente rol wat kritikusse (soos Clement Greenberg) in hierdie konteks vertolk. Wanneer die etimologiese<sup>60</sup> herkoms van die term herroep word, staan ‘illustrasie’ as ’n verligtingsbeeld wat deur verheldering (*illumination*) ’n bydrae tot die teks lewer (Collins Shorter Dictionary 1995, s.v. ‘illustration’).

Die werk van Payne, Katchor en Baxter het egter die moontlikheid ondersoek dat illustrasie juis nié aan hierdie werksbeskrywing getrou bly nie. Leonard Shlain sou moontlik, aan die hand van gender-kwessies, ’n vooropgestelde minagting (*prejudice*) vir die beeld se wispelturige (vroulike) aard as onbetroubare voorstellingsmedium by hierdie observasie betrek het. Die minagtende houding wat die beeld egter voorhou, is moontlik nie ’n afwyking van haar bestemde roete nie. Dit word ’n aanduiding dat ‘verheldering’ moontlik té veel lig op die onderwerp bied, met die gevolg dat ’n narratief wat buite die grense van die opsigtelike teenwoordig is, deur die verblinde leser misgekyk word. Die verskuilde mag van illustrasie word as volg deur Hillis Miller verwoord:

Illustrations are always falsifying abstractions from the ungraspable idea they never adequately bring into the open. What they bring to light they also hide. Like all illustrations, they leave the idea still out of sight, grimly reposing in the dark (Miller 1992:130).

Ek wil egter tot die gevolg kom dat illustrasie nie uitsluitlik met die vertolking van die beeld bemoei is nie, maar dat dit as oorkoepelende term ook die woord in ag neem. Nie bloot as ’n nagedagte, maar as ’n integrale deel van die illustrasie-proses. Dit is immers deur beide ‘protagoniste’ (in die narratief van begrip) dat ’n bydrae gelewer is tot ’n alternatief waar woord en beeld nie noodwendig helder stellings nastreef nie, maar wel die verdieping van kompleksiteit op die hart dra. Deur die dissonante samewerking tree ’n interessante produk na vore. Miller verwoord dit

---

<sup>60</sup> Die studie van die herkoms en ontwikkeling van woorde (Collins Shorter Dictionary 1995, s.v. ‘etymology’).

as die spatie waarbinne elkeen 'n steurende element van die ander aan die lig bring (1992:130).

*Die uncanny as ongekarteerde toevlugsoord vir woord/beeld-kompleksiteit.*

Hierdie gedeeltelike oopvlekking van verskuilde agendas en geheime talente laat die vraag opkom of die gaping tussen woord/beeld-vertolkings nie moontlik 'n sekere teken van *unheimliche*<sup>61</sup>-voorgevoelens verklap nie. Hierdie term, wat oorspronklik deur Ernst Jentsch gebruik is, maar deur Freud bekend gemaak is (Linville 2004:15), word die aksent wat gapings tussen woord en beeld in Payne, Baxter en Katchor se werke teoretiseer. In 'n aanlyn-gepubliseerde artikel genaamd, "A Homeless Concept: Shapes of the Uncanny in Twentieth Century Theory and Culture" (2003) skryf Anneleen Masschelein hoe hierdie konsep juis die idee van voorstelling (*representation*) bevraagteken. Uit die staanspoor is dit nie 'n term wat geredelik aan 'n vaste raamwerk van identifiseerbare kenmerke en 'sekerhede' gekoppel kan word nie. Die kompleksiteit van die sogenaamde *uncanny* word juis binne sy eie etimologiese identiteit versteek.

Masschelein verduidelik dat die woord *heimlich*, na twee teenstrydige toestande verwys. Aan die eenkant is assosiasies met 'n geborge atmosfeer ("domestic, familiar, intimate") 'n natuurlike vertrekpunt wat die term verwoord. Tog kan dit ook in 'n alternatiewe konteks, na 'n meer onrusbarende teenwoordigheid verwys. Dit wat verskuild, in die geheim, klandestien en skelm voorkom word eweveel as kenmerke van die *heimliche* uitgeken.

---

<sup>61</sup> Die verwysing na Freud se *uncanny* blyk om op die oog af sterk verband met Barthes se 'derde betekenis' te deel. Dit beweeg in dieselfde denksfeer, beide se aard word in 'n moeilik verwoordbare atmosfeer gehul en funksioneer buite bestaande ordes van begrip. Albei toon ook die geneidheid om die alledaagse van 'homself' te vervreem. Die *uncanny* het egter 'n literêre assosiasie wat dit moontlik meer geredelik in die konteks van die woord herkenbaar maak (Bennet & Royle 1995:37). Dit bevraagteken die grense tussen realiteit en die fiktiewe en word uiteindelik 'n kernspeler wat die heroorweging van voorstelling betref. Die 'derde betekenis', kan as die teenwoordigheid van die *unheimliche* in die beeld beskou raak, maar omdat laasgenoemde nie volgens linguistiese vereistes artikuleerbaar is nie, word dit 'n grysarea wat die herkenning daarvan betref. Waar die *uncanny* moontlike rigtingwysers en karaktertrekke besit, is die 'derde betekenis' 'n onbewoorde sentiment; 'n gewaarwording wat die konvensionele grense van die woord oorskry.

Die *unheimliche* word dus in 'n vreemde posisie geplaas wanneer dit nie noodwendig as die antoniem van 'n *heimliche*-opposisie gesien kan word nie. (Masschelein 2003: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>). Freud verduidelik self in sy eie artikel die semantiese ongemak as volg:

Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich* (Freud 1985:374).

Dit wil gevolglik voorkom asof die *uncanny* eerder as 'n sintese van die ambivalensie binne sy eie woordsbeskrywing gesien kan word. Freud se eie afleiding sluit aan by hierdie oogpunt deurdat dit die *unheimliche*, binne die *heimliche* vind. Masschelein verwoord dit as 'n besef dat die *uncanny* vreesaanjaende kwaliteite openbaar, nie omdat dit met die onbekende temake het nie, maar juis omdat dit wat nog altyd herkenbaar was, skielik vreemd geword het (Masschelein 2003: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>).

Die tradisie van empiries-verwysbare teorieë word binne die konteks van die *uncanny* terleurgestel. Om 'n reeks gelyksoortige voorbeelde wat die *unheimliche* openbaar te vind, is geen maklike taak nie. Inteendeel, dit gaan teen die grein van die *unheimliche*-natuur om volgens 'n vasgestelde raamwerk identifiseer te word. 'n Paar raakpunte word egter deur Masschelein uitgewys as deurgangroetes waarbinne hierdie term al opgemerk is. Vreemde herhalings; tweeling-beelde; die verwarring tussen dit wat lewe en dood is; afwykende ervarings (“experiences related to madness”); bygeloof en die dood, word die karaktertrekke wat hierdie toestand kenmerk (Masschelein 2003: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>).

Die verband tussen die *uncanny* en die drie kunstenaars wat tot dusver bespreek is, word gevind in die wyse waarop hulle woord en beeld inspan om hul werk duskant verwysbare ‘realiteits-voorstellings’ te posisioneer. Volgens Freud kan die *uncanny* herken word in die oomblikke waar primitiewe bygelowe tot die vlak van die bewussyn herrys het<sup>62</sup>. Dit is in hierdie opsig dat H  l  ne Cixous ’n waardevolle bydrae lewer deur haar verwysing na die ‘fiktiewe realiteit’ te betrek. Massechelein verwys daarna as ’n komplisering van die tradisie wat voorstelling tussen twee kampe van ‘realiteit’ en ‘fantasie’ onderskei het:

[Cixous] questions whether any sharp distinction can be drawn between reality and fiction. After all, the subjectivity of reading and interpretation, is not limited to fiction, it infects any attempt at interpretation, even if it presents itself as scientific...it is not very fruitful to see the difference between fiction and reality in terms of reference...so-called objective knowledge of reality is no more true than fiction is (Massechelein 2003: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>).

Payne, Katchor en Baxter is op soortgelyke wyse elk besig om die verwagte norm te weerlê wanneer hul werk die grens waarna Cixous verwys het, systap. Die beelde wat *Illuminated Manuscripts* uitmaak kan direk assosieer word met die ‘realiteit’ waarvan dit ’n digitale voorstelling is. Tog is ’n vreemdsoortige jukstapositionering en sinlose repetisie van objekte in uiteenlopende kontekste die leidraad dat Payne nie sy boodskap in ’n herkenbare buitewêreld gaan soek het of wil terugprojekteer nie. Die ‘realiteit’ waaruit die beelde geneem is, word herskep tot ’n verhoog vir die teatrale.

Dit staan in ’n twyfelagtige, maar nie as sulks apatiese verhouding, tot die meegaande woord en roem haarself daarop om die voorgenoemde epistemologiese

---

<sup>62</sup> “Let us take the uncanny associated with the omnipotence of thoughts, with the prompt fulfillment of wishes, with secret injurious powers and with the return of the dead...We – our primitive forefathers – once believed that these possibilities were realities, and were convinced that they actually happened. Nowadays we no longer believe them, we have *surmounted* these modes of thought; but we do not feel quite sure of our new beliefs...As soon as something *actually happens* in our lives which seems to confirm the old discarded beliefs we get a feeling of the uncanny” (Freud 1985:370,371).

verband tussen 'waarheid', 'betekenis' en 'n korrekte interpretasie' wat Kant en Descartes propageer het, te ondermyn<sup>63</sup>.

Katchor se verwantskap met die *uncanny* grens ook aan die opposisie wat in terme van 'n voorgestelde realiteit en fiksie opgerig word. Dit is egter eweveel 'n bewys hoedat woord en beeld op slinkse wyse na 'n gevoel (*sentiment*) verwys waarvan dit ooglopend geen konkrete bewys dra nie. Masschelein verwoord 'n soortgelyke ervaring wat, in terme van Freud se eie (be)skryfstyl, 'n aanknopingspunt toon:

[He] does manage to convey a sense of the uncanny, not by what he says, but by what escapes him (2003: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm>).

Die mate waarop Katchor se onkonvensionele gebruik van teks en beeld 'n bydrae tot die vertolking van sy melankoliese karakters lewer, is herkenbaar in die gevoel van mislukking wat die Knipl-droomwêreld identifiseer. Die Kanadese joernalis, Robert Fulford (2000: <http://www.robertfulford.com/BenKatchor.html>) beskryf juis hierdie moedelose leefstyl as 'n inherente kwaliteit van Katchor se werk. Dit is bemoeid met die sub-teks van 'n samelewing wat alomteenwoordig, maar net buite artikuleerbare metodes van begrip is. Die oomblikke wat nie op die oog af van belang voorkom of 'n bydrae tot 'n groter diskoers lewer nie, word die palet waaruit Katchor sy inspirasie put:

The characters...wander the streets at night and sit in cafeterias, discussing business opportunities. They tend to be low-rent entrepreneurs, chronic failures who remain in the game nevertheless, always ready for a new idea that will prove what they believe

---

<sup>63</sup> Dit is in hierdie opsig nodig om Christopher Norris, na wie reeds in hoofstuk twee verwys is, te herroep wat die skeiding tussen realiteit en fiksie betref: "Truth became a matter of accurate *representation*, of achieving a proper correspondence between ideas, propositions or a priori concepts on the one hand, and experience, perception or sensuous intuitions on the other... [this links to] the idea that thought and language depend on "conceptual schemes", or systems of representation, whereby reality is somehow construed in accordance with our sensemaking concepts and categories" (Norris 1989:66).

is their inherent shrewdness. Katchor loves unsuccessful commerce and hopeless visionaries (Fulford 2000: <http://www.robertfulford.com/BenKatchor.html>)

Die uitlandse narratief wat hieruit gebore word, dui op 'n vreemde disassosiasie tussen woord en beeld wat Katchor se tekste inherent nastreef. Dit bevestig die gedagte dat beide groepe die verwagtings van voorstellings-konvensies kan systap om duskant die kantlyne van begrip hul tuiste te vind.

Die skeiding tussen realiteit en fiksie (wat deur die *uncanny* beïnvloed is), word in die werk van Glen Baxter slegs 'n vae vermoede wat nie aldag bevestig kan word nie. Bykans asof dit 'n visuele vertolking van magiese realisme (*magical realism*) op die hart dra, dui elke paneel op 'n versetveldtog wat die tradisionele verhouding tussen woord en beeld ondermyn. Die ironie, soos reeds genoem, is dat Baxter juis binne hierdie konvensies te werk gaan om sy alternatiewe oogpunt te bevestig. Die beeld stem juis met die meegaande woorde ooreen, maar op 'n wyse wat uiterstes as die norm voorstel. Tonele waar irrasionele en futiele pogings om orde te handhaaf as 'n alledaagse praktyk beskryf word, verduidelik hoedat woord en beeld nie noodwendig as die draers van bevestigbare realiteit-voorstellings kan funksioneer nie. Dit onderskep die vertrouwe wat konvensioneel aan 'parallele' woord/beeld-verhoudings gekoppel word en bring Freud se verwysing na onderdrukte bygelowe tot die voorgrond<sup>64</sup>.

Deur die *uncanny* as ingang tot die onderwêreld van voorstelling te betrek, word dit duidelik dat die rol wat woord en beeld as mediums tot hierdie ideaal<sup>65</sup> vertolk, self ook in 'n moeilike posisie verkeer. Hul funksies moet heeltyds binne die konteks van betekenis-making heroorweeg word sonder enige waarborg dat die uitkoms van so 'n ondersoek noodwendig 'n rasionele boodskap aan die leser bied.

---

<sup>64</sup> “[W]e can understand why linguistic usage has extended *das Heimliche* [‘homely’] into the its opposite, *das Unheimliche*; for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” (Freud 1985:363,364)

<sup>65</sup> Voorstelling word in hierdie opsig gebruik om die skakel wat woord en beeld noodwendig met 'n realiteits-basseerde narratief moet openbaar, te beklemtoon.

Die belang van die woord/beeld-dissonansie figureer in die grysarea waarin visuele artikulasie (hetsy prent of teks) nie die teenwoordigheid van 'n 'oortollige betekenis' tot gestalte kan roep nie. Ondanks realiteit-bewuste woordgebruik of tekentegniek wat empiries tot 'n bestaande waarheid geverifieer kan word, is daar altyd die oomblikke waarin 'n uitlandse begrip op die penpunt huiwer en nie sy gepaste woord/beeld-pasmaat kan vind nie. Die verwelkoming van hierdie buitekamer van betekenis, word die stensilraam van 'n negatiewe spasie waarin woord en beeld verby mekaar tot dieper kwelvrae kan beweeg.

Hierdie toestand mag op die oog af as 'n mislukking van kognitiewe denke beskou word. Wanneer *Julius Knipl* egter herroep word, raak dit duidelik dat dit juis binne die konteks van mislukking is wat die grense van begrip oorgesteek word. Ek haal ten slotte vir Mitchell aan om 'n dwaalspoor as die aangewese roete van woord/beeld-(teen)betekenisse aan te wys:

I'm definitely out to make trouble for people who like things to be simple... The 'linguistic' and the 'visual' can't be neatly distinguished because their relation is not one of binary opposition, negation, logical antinomy, or even dialectic in the usual sense. Word and image are more like ships passing in the night, two storm-tossed barks on the sea of the unconscious signaling to each other" (Mitchell in McNamara 1996:1,2).

### *Opsomming*

Daar is in hierdie hoofstuk gepoog om die problematisering van die woord/beeld-verhouding aan die hand van praktiese voorbeelde te illustreer. Die werk van Malcolm Payne, Glen Baxter en Ben Katchor is ingespan om binêre opposisies en betekenis-konvensies waaraan woord en beeld tradisioneel onderwerp is te bevraagteken. Die rol wat woord en beeld binne die konteks van 'n groter 'teks' speel is eerstens omskryf. Hierdie term kan maklik verwarring veroorsaak aangesien dit beide as poststrukturele konsep en leesbare geskrif interpreteer kan word. Die bespreking van die teks as die werkspasie waar woord en beeld

teenwoordig, maar nie vir 'n vaste betekenis verantwoordelik gehou kan word nie, is deur John Caputo opgesom: “[texts]...do not have definable meanings...[they] exceed the boundaries they currently occupy” (Caputo 1997:31). Hierdie stelling posisioneer my studie in 'n post-strukturele ondersoekveld vanwaar ek die genoemde drie kunstenaars se werk bespreek het.

Die rol van die leser en die komplekse aard van leeswerk is ook aangespreek. Ek het na Jan Baetens se artikel, “The Burden of Coherence” verwys om die tegniese aard van die leesproses mee te ondersoek. Baetens se verwysing na die *coherence* van 'n woordelike geskrif (teks) kan eweveel op die beeld toegepas word. Die voorafgaande bespreking van Barthes se ‘derde betekenis’ in hoofstuk twee het aangedui dat daar ook gapings van begrip binne die leesproses van die beeld bestaan. Payne, Katchor en Baxter se werke het egter dié kompleksiteite van die leesproses ingespan om deur middel van 'n dissonante gebruik van woord en beeld die leser tot 'n onkonvensionele ‘teen-begrip’ van betekenis in hul werk uit te daag.

Daar is tot die gevolg gekom dat wanneer woord en beeld nie noodwendig saamwerk nie, die moontlikheid bestaan dat gewaarwordinge buite elkeen se aparte voorstellings oorgedra kan word. In Payne se *Illuminated Manuscripts* is die idee dat woord en beeld elk tot die basiskomponent van ‘die merk’ gereduseer kan word herroep. Wittgenstein se *picture theory of language* is ook ingespan om die woord se rol as uitbeelding van waarneembare realiteit te bespreek en die teenwoordigheid daarvan binne *Illuminated Manuscripts* te ondersoek. Hierna is Ben Katchor se *Julius Knipf: real estate photographer* betrek om die posisie van die leser voor Katchor se dissonante gebruik van woord en beeld in sy komiekstrip uit te daag. Laastens is daar na Glen Baxter verwys wat die komplekse verhouding tussen woord en beeld juis inspan om snydende kommentaar op die angste en ideale van die samelewing te lewer.



In die bespreking van die genoemde kunswerke is daar klem geplaas op die wyse waarop woord en beeld ingespan is om verby hul 'verwysingsraamwerk' (*signifying practice*) te beweeg en konsepte buite die illustrasie te vertolk. Dit is in hierdie opsig dat my bespreking ook Freud se konsep van die *uncanny* insluit. Die wyse waarop die *uncanny* die grens tussen realiteit en fantasie uitdaag, dra by tot Katchor, Payne en Baxter se poging om die logiese aard van narratiewe voorstelling te heroorweeg. Die *uncanny* bied 'n leidraad dat die verhouding tussen woord en beeld, soos Mitchell (1996:1,2) ook terreg noem, nie in netjiese binêre groeperings georden kan word nie. Woord en beeld se funksie is om as boustene te dien waarvolgens die leser op sy/haar eie indrukke staatmaak en sodoende die wêreld van uitlandse betekenis betree. James Fischer verwoord hierdie ongemaklike, maar lonende posisie as volg:

No [word or] image possesses representation so fully that it is not excavated by inaccessible meanings. Representation itself is a filling in, and also a hollowing out, and there are gaps and cavities...where it stops making sense and gives way to the thought of something it's not (Fischer 2005:226).

### *Naskrif*

---

Ek sou graag my geskrif wou afsluit met 'n kort oorsig rakende die gevolgtrekkings en verdere areas van ondersoek wat my studie huisves. Tot dusver is gepoog om woord en beeld as ambivalente betekenis makers te herken en hul komplekse funksie binne kultuurkonvensies en voorstelling (*representation*) uit te wys. Die potensiaal wat woord en beeld besit om die verwagtinge van genoemde konvensies te sistap, is egter die kernpunt waarom my argument in hierdie tesis posisioneer is. Ek verwys kortliks na die drie hoofstukke wat tot dusver bespreek is<sup>66</sup> met die doel om die hoofpunte in my ondersoek uiteen te lê.

---

<sup>66</sup> Dit is nie my doel om 'n opsomming van my voorafgaande bespreking te bevestig nie, hierdie proses is reeds afgehandel, maar om die hoofstukke in retrospek as 'n skakelpatroon te herken. Die

In die **eerste hoofstuk** het ek 'n historiese oorsig na die verhouding tussen woord en beeld gebied en die impak van twee spesifieke teorieë in hierdie opsig uitgesonder. Horatius se frase, *ut pictura poesis* en Lessing se differensiasie tussen woord en beeld het die invloed van kulturele dualismes op die verhouding beklemtoon. My bespreking van abstrakte modernisme, konsepkuns en die embleemboek het dit laat blyk dat die woord/beeld-verhouding dikwels onder die vaandel van ideologiese funksies moet funksioneer.

Dit is in hierdie opsig dat my **tweede hoofstuk** juis die fokus na Barthes se 'derde betekenis', die rol van die 'merk' en Baetens se bespreking van *coherence* in tekste gerig het. Die onvaste aard van betekenis dien as agtergrond waarteen ek my argument in hierdie hoofstuk laat afspeel het. Die ambivalensie van betekenis is ook 'n gepaste konteks waarbinne woord en beeld van konvensie kon afstand doen en aan alternatiewe leeswerk blootgestel word. Die rol van die leser is as 'n bepalende faktor in die heroorweging van die woord/beeld-verhouding uitgewys.

In die **derde hoofstuk** het aldrie bespreekte kunstenaars se werke dit laat blyk dat die outeur nie vir die oorlewering van 'n onbetwisbare boodskap verantwoordelik gehou kan word nie. Payne, Baxter en Katchor se vreemdsoortige gebruik van woord en beeld maak dit juis onmoontlik dat die leser nie op sy/haar eie insigte staatmaak wanneer hul werke benader word nie. Die oomblikke waarin woord en beeld dus nie met mekaar ooreenstem, maar tog as pasmaats voorgestel word, maak die rol van intuïsie en die herkenning van 'n 'derde betekenis' onontbeerlik. Dit vorm die raamwerk waarbinne die leser hom/haarself tot poëtiese leeswerk moet wend. Ek is egter oortuig daarvan dat alhoewel betekenis deur die dissonante

---

woord/beeld-verhouding word bekendgestel as 'n rolspeeler in modernistiese ideologieë, vanwaar daar tot die ontnugtering van dié ideale gekom is om uiteindelik 'n alternatiewe benadering voor te stel.

toepassing van woord en beeld bevraagteken word, dit steeds 'n sinvolle leesbegrip op die hart dra.

Met afloop van my bespreking in die drie hoofstukke is daar sekere konsepte wat as bakens vir verdere studie oor die dissonante verhouding tussen woord en beeld uitgeken kan word. Die posisie van semiotiek as ontledingsmetode, die rol van die merk as basiskomponent van woord en beeld, en Sara Pollock se verwysing na die *performative* aard van skrif kan in hierdie opsig uitgesonder word. Ek is van mening dat hierdie drie konsepte die ingang bied vanwaar woord en beeld nie as vasgestelde tekens, maar as die draers van vloeibare betekenis herken word.

Alhoewel semiotiek 'n waardevolle bydrae tot die ontleding van woord en beeld lewer, misluk dit om verby konvensionele tekens tot die vlak van 'derde betekenis' toegepas te word. George Dillon verwys na semiotiek as 'n studie van ingeperkte (*fenced-in*) tekens wat binne die raamwerk van aanvaarde kultuurkonvensies oorweeg word.

(1999:<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>).

Omdat my tesis met 'n onkonvensionele verhouding tussen woord en beeld bemoei is, wil ek graag die belangrikheid van 'die merk' as basiskomponent van beide woord en beeld herken. Ek beklemtoon hierdie aspek omdat dit die tasbare kwaliteit van albei bevestig en as ingangspunt tot Sara Pollock se artikel aangaande die *performative* aard van skrif dien. Sy bevraagteken die wyse waarop woord en beeld konvensioneel, slegs as betekenaars in die eindproduk van die kunswerk (hetsy digbundel of skildery) oorweeg word (Pollock 1998:75).

Haar verduideliking, "writing as doing, displaces writing as meaning" (1998:75) is volgens my, 'n gepaste skakel met James Elkins (1998:17) se bespreking van die 'toevallige merk' in Jacopo Pontormo se sketse. Elkins verduidelik dat die toevallige en onbeplande merke wat in Pontormo se tekening voorkom 'n belangrike bydrae tot die betekenis van die skets self lewer (1998:17).

Derrida se verwysing na die *parergon*<sup>67</sup> van 'n kunswerk en Gilles Deleuze se bespreking van *non-representational* semiotiek kan ook betrek word om die rol van die toevallige merk aan te spreek en uiteindelik tot die herbeskouing van die woord/beeld-verhouding te arriveer. Beide konsepte het die potensiaal om as teoretiese agtergrond vir verdere studie te dien wat die ondermyning van betekenis-konvensies betref.

In haar artikel, *Derrida's detour* (2003) verduidelik Barbara Mella dat alhoewel Derrida die term, *parergon* gebruik om na die funksie van 'bybehore' in 'n kunswerk te verwys (byvoorbeeld die raam, drapering en voetstuk), dit eweveel toegepas kan word op merke wat buite die sentrale tema (en tekenarea) van die kunswerk funksioneer. Sy verwys na die Amerikaanse kunstenaar, Sam Francis se skildery, *The White Ring* (1966) om haar punt te illustreer. Hierdie leë skilderdoek met verformlynde rante bevraagteken die konvensie waarvolgens die skildery se fokuspunt tradisioneel in die middel van die doek geplaas word. (Mella 2003: <http://reconstruction.eserver.org/024/mella.htm>).

Wanneer my bespreking van die merk met betrekking tot woord en beeld oorweeg word, is die bydrae van die *parergon*-konsep 'n interessante aanknopingspunt. Die konvensionele funksie van woord en beeld as draers van ontleedbare betekenis ('sentraal' geplaas in die teks) word gekompliseer wanneer dit tot merk, en dus randfiguur van betekenismaking 'redukeer' word<sup>68</sup>. Die funksie wat woord en beeld as *ergon* van die teks moet vertolk, word na die kantlyn (*parergon*) daarvan verplaas. Mella verduidelik egter dat die *parergon* nie

<sup>67</sup> Hierdie term is van Griekse herkoms en beteken letterlik, "buite die werk". Dit staan teenoor die woord, *ergon* wat "die werk" beteken. (Mella jaar: <http://reconstruction.eserver.org/024/mella.htm>).

<sup>68</sup> Die benadering van die woord as merk is reeds in hoofstuk drie aan die hand van Malcolm Payne se *Illuminated Manuscripts* bespreek. Ek wil egter Barthes se verwysing na 'n 'derde betekenis' ook byhaal om die beeld as draer van surplus-betekenis te beklemtoon. My bespreking van die *parergon* is dus nie net met die tasbare bydrae van die merk bemoeid nie, maar ook met die wyse waarop dit na 'indrukke' en gewaarwordinge verwys wat nie noodwendig as deel van die hoofteks beskou sou word nie.

eenvoudig as die buitekant van die *ergon* gedefinieer kan word nie, maar dat dit steeds 'n verband met die kern van die werk het. Ter uitbreiding kan daar na Derrida se eie woorde verwys word om dié ambivalente posisie van die *parergon* te beskryf: “What constitutes [*parergon*]... is not simply [its] exteriority as surplus, it is the internal structural link which rivets [it] to the lack in the interior of the *ergon*”. (Derrida in Mella 2003: <http://reconstruction.eserver.org/024/mella.htm>).

Hierdie aanhaling bevestig die wyse waarop die toevallige merk en Barthes se ‘derde betekenis’ die gebruik van woord en beeld as 'n ambivalente aksie erken. Aan die eenkant is albei onlosmaaklik aan kultuurkwessies en betekenis-konvensies (soos in hoofstuk een bespreek) verbind. Hierteenoor is woord en beeld ook draers van surplus-betekenis wat buite elkeen se voorstelling van 'n betrokke narratiewe oomblik geskied. Mella verwoord dit as volg:

The inside of the work lacks something. It is not complete, exhausted. It needs this supplement to finish it and yet it could do without it. What is it exactly that the *ergon* lacks? What is it that the *parergon* supplies? I believe that the *parergon* furnishes the *ergon* with a border that in turn provides the *ergon* with a sealed and manageable periphery, a closed circularity and a centre. The function of the *parergon* is the delimitation of a centre (Mella 2003: <http://reconstruction.eserver.org/024/mella.htm>).

Hierdie aanhaling beskryf die funksie van die *parergon* nie as 'n afbrekende houding jeens betekenis-making nie, maar juis 'n sinvolle bydrae wat die identiteit van die *ergon* betref. Ek is van mening dat die oortollige (moeilik verwoordbare) betekenis wat as gevolg van die dissonante samewerking tussen woord en beeld na vore tree, juis die basis vorm vanwaar die leser betrek word om die kunswerk of illustrasie mee te definieer.

Ten slotte wil ek my fokus tot 'n konsep van Gilles Deleuze rig. Dit dien beide as uitbreiding én bevestiging van my studie se poging om 'n dissonante verhouding tussen woord en beeld te propageer. In sy artikel, “Word, image and sound: The

non-representational semiotics of Gilles Deleuze” (1985) verduidelik Ronald Bogue dat eersgenoemde se geskifte deurlopend met die konsep van differensiasie of verskil (*difference*) bemoei is (Bogue 1985:77). Die wyse waarop Deleuze die posisie van differensiasie binne die konteks van voorstelling (*representation*) bevraagteken, word as volg verwoord:

[H]e has sought to overturn Platonism, to wrest difference from its subordinate position as a deviation from the Same and to theorize it as a positive force from which the Same issues as a secondary effect. This effort has entailed an abandonment of the logic of representation, which dictates that difference be thought only ‘in relation to a conceived identity, a judged analogy, an imagined opposition, a perceived similitude,’ never in itself (Bogue 1985:77).

Bogenoemde aanhaling bevestig Deleuze se oortuiging, asook my eie in hierdie tesis, dat dissonansie nie as die semiotiese ‘ander’ van voorstelling (*representation*) beskou kan word nie. Wanneer Bogue differensiasie op die kantlyn van voorstelling opmerk, bevestig dit die wyse waarop eersgenoemde onderspeel en as afwyking van die norm gebrandmerk is. Deleuze bevraagteken egter die kernposisie (*primacy*) wat voorstelling konvensioneel beklee en heroorweeg Saussure se konsep van die verwysde (*signified*) en referent (*signifier*) as pogings wat die vertolking van ’n logiese voorstelling (*the logic of representation*) propageer (Bogue 1985:78). Hy (Deleuze) is van mening dat die referent ’n smorende effek op die verwysde het, met die gevolg dat die ontleding van die teken (*sign*), en dus die projek van voorstelling, tot ’n nuttelose gebaar gereduseer word (Bogue 1985:75).

In die boek, *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) verduidelik Laura Marks hoe Deleuze aanvoer dat voorstelling nie alle ervarings (*experiences*) ten volle kan uitbeeld nie. Hy verwys na die sigbare (*the seeable*) en die spreekbare (*the sayable*) as twee uiteenlopende (en onversoenbare) metodes van voorstelling wat ervaring (*experience*) slegs

gedeeltelik aanraak en ‘verwoord’<sup>69</sup>. Deleuze se eie woorde som hierdie toestand gepas op: “What we see never lies in what we say”. (Deleuze in Marks 2000:30). Beide die sigbare en die spreekbare word egter, ongeag hul onversoenbaarheid, deur Deleuze voor die taak gestel om ’n visionêre houding in te neem en verby die beperkinge van voorstelling se materiële aard te beweeg. Marks verduidelik dié benadering tot die sigbare en die spreekbare as volg:

Discourse and the visible, then, do not embrace the world, but only encapsulate what can be known at a given time. The seeable and the sayable approach each other asymptotically, showing each other to be false even as they require each other to be true (Marks 2000:30).

Ek is van mening dat hierdie laasgenoemde aanhaling die kern van my studie se houding jeens die dissonante woord/beeld-samewerking opsom. Die kunstenaars, Payne, Katchor en Baxter se werk kan as voorbeelde herken word waarin Deleuze se opmerking rakende die moeilik verbeeld- en verwoordbare aard van ervaring (en dus ook die leser se konsep van ‘waarheid’) ’n tuiste vind. Dit is in hierdie opsig dat ek met ’n aanhaling van Deleuze wil afsluit waarin hy die sienbare en die spreekbare tot die vlak van die visionêre (*visibilities*) uitdaag. Alhoewel laasgenoemde term, soos reeds na aanleiding van die ‘derde betekenis’ bespreek, dikwels slegs ’n flietende oomblik of onrustige voorgevoel oproep, is die bydrae wat dit tot komplekse leeswerk lewer belangrik. Dit is wanneer die dissonante verhouding tussen woord en beeld ingespan word om na betekenis buite elk se onderskeie voorstellingsvermoë te verwys, dat illustrasie verhef word om tot die illuminasie van leesbegrip by te dra en verby die konvensionele aard van betekenis te funksioneer:

---

<sup>69</sup> “...Deleuze argues that experience cannot be represented directly and in its entirety, but only approached partially by the orders of the discursive and the visible, or the sayable and the seeable. These orders cannot be reduced one to the other. They are two incommensurable forms of truth that confront each other at a given historical moment” (Marks 2000:30).

Visibilities are not forms of objects, nor even forms that would show up under light, but rather forms of luminosity which are created by the light itself and allow a thing to exist only as a flash, sparkle, or shimmer (Deleuze in Marks 2000:30).

---



## *Bibliografie*

---

**Abel, E.** 1980. Redefining the sister arts: Baudelaire's response to the art of Delacroix, in *The language of images*, geredigeer deur W.J.T. Mitchell. Chicago&Londen: University of Chicago Press.

**Albright, D.** 2000: *Untwisting the serpent: Modernism in music, literature and other arts*. Chicago: University of Chicago Press.

**Altick, R.D.** 1985. *Paintings from books: Art and literature in Britain 1760-1900*. Columbus: The Ohio State University Press.

**Anscombe, G.E.M.** 1971. *An introduction to Wittgenstein's Tractatus*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

**Baetens, J (red.)**. 2001. *The graphic novel*. Belgium: Leuven University Press.

**Baetens, J.** 2000. "The Burden of Coherence". *Image&Narrative* [Online]. <http://www.imageandnarrative.be/narratology/baetens.htm> [2007, Desember]

**Bal, M.** 1991. *Reading "Rembrandt": Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Bal, M.** 1998. Seeing signs: The use of semiotics for the understanding of visual art, in *The subjects of art history*, geredigeer deur M Cheetam & M Holly. Cambridge: Cambridge University Press: 74-92.

**Barnard, M.** 2005. *Graphic design as communication*. New York: Routledge.

**Barthes, R.** 1977. *Image, music, text*. New York: Hill and Wang.

**Barthes, R.** 1982. The third meaning, in *A Barthes reader*, geredigeer deur S Sontag. New York: Hill & Wang: 317-331.

- Barthes, R.** 1986. *The rustle of language*. Oxford: Basil Blackwell.
- Bauman, Z.** 1992. *Intimations of postmodernity*. London, New York: Routledge.
- Baxter, G.** 1983. *Glen Baxter his life: The years of struggle*. London: Thames & Hudson.
- Baxter, G.** 2001. *The unhinged world of Glen Baxter*. San Francisco: Pomegranate.
- Bennet, A. & Royle, N.** 1995. *An introduction to literature, criticism and theory: Key critical concepts*. Hertfordshire: Preface Hall/ Harvester Wheatsheaf.
- Beronä, D.A.** 2001. Pictures speak in comics without words: Pictorial principles in the work of Milt Gross, Hendrik Dorgathen, Eric Drooker, and Peter Kuper, in *The language of comics: Word and image*, geredigeer deur R Varnum & C Gibbons. Mississippi: The University Press of Mississippi: 19-39.
- Birnbaum, R.** 2000. "Interview: Ben Katchor". *Identitytheory.com* [Online]. <http://www.identitytheory.com/people/birnbaum1.html> [2007, Desember]
- Bland, D.** 1958. *History of book illustration: The illuminated manuscript and the printed book*. London: Faber and Faber Limited.
- Bolt, B. 2004. *Art beyond representation: The performative power of the image*. Melbourne: I.B. Tauris.
- Borowitz, H.O.** 1985. *The impact of art on French literature: From de Scudéry to Proust*. Delaware: University of Delaware Press.
- Boyne, R.** 1995. Fractured subjectivity, in *Visual culture*, geredigeer deur C. Jenks. Londen & New York: Routledge: 58-75.
- Brunette, P. & Wills, D (reds.).** 1994. *Deconstruction and the visual arts: Art, media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Bucher, C.J.** 1990. *Three models on a rocking horse: A comparative study in narratology*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

**Buhle, P.** 2000. "Walker in the imagined city". *The Nation* [Online]. <http://www.thenation.com/doc/20001016/buhle> [2007, Desember]

**Callinicos, A.** 2004. "Obituary: The invinite search". *Socialist review*. [Online]. <http://www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=9101> [2008, Augustus]

**Caputo, J.D (red.)**. 1997. *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.

**Chandler, D.** 2000. "Semiotics for beginners". *Semiotics for beginners*. [Online]. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem11.html> [2006, Junie]

**Chandler, D.** 2002. *Semiotics: The basics*. London: Routledge.

**Chapman, H.C.** 1997. *Memory in perspective: Women photographers' encounters with history*. London: Scarlet Press.

**Cioffi, F.** 2001. Disturbing comics: The disjunction of word and image in the comics of Andrzej Mleczko, Ben Katchor, R. Crumb, and Art Spiegelman, in *The language of comics: Word and image*, geredigeer deur R. Varnum & C.T. Gibbons. Mississippi: The University Press of Mississippi: 97-122.

**Collingwood, R.G.** 1970. *The principles of art*. Oxford: Oxford University Press.

**Collins Shorter Dictionary.** 1995. S.v. 'illustrasion'. HarperCollins Publishers: Glasgow.

**Colpitt, F. & Phillis, P.** 1992. *Knowledge: Aspects of conceptual art*. Santa Barbara: University of Art Press.

- Cooper, E. & Margolis, J. et al** 1992. *A companion to aesthetics*. Oxford:Blackwell Publishing.
- Danto, A.** 1998. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Darnton, R.** 1999. *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. New York: Basic Books.
- Davies, S.** 2006. *The philosophy of art*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Deats, S.** 2005. *Anthony and Cleopatra: New critical essays*. New York:Routledge.
- Debicki, A.P.** 1994. *Spanish poetry of the twentieth century: Modernity and beyond*. University Press of Kentucky: Kentucky.
- De Graef, O.** 2001. "Nothing out of hermeneutics' certain course". *Image&Narrative* [Online].  
<http://www.imageandnarrative.be/illustrations/ortwindegraef.htm> [2007, Desember]
- Dillon, G.** 1999. "Art and the semiotics of images: Three questions about visual meaning". *University of Washington* [Online]  
<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/signifiers/sigsave.html> [2008, Junie]
- Downing, D.B. & Bazargan, S. (reds.)**. 1991. *Image and ideology in modern/postmodern discourse*. Albany: State University of New York Press.
- Drucker, J. & Grass, W.H.** 1997. *The dual muse: The writer as artist, the artist as writer* (catalogus). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Du Plessis, C.** 2005. *Reconsidering the conventions employed in comix and comix strips*. (Tesis gelewer vir die graad MA in Beeldende Kunste) Universiteit van Stellenbosch.
- Easthope, A. & McGowan, K.** 2004. *A critical and cultural theory reader*. Berkshire: Open University Press.
- Elkins, J.** 1998. *On pictures and words that rail them*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferreira, R.** 2002. 'n Ondersoek na en dekonstruksie van die taal (beeld en teks) vervat in die visuele narratief met spesiale verwysing na die komiekstripmedium. (Tesis gelewer vir die graad MA in Beeldende Kunste) Universiteit van Stellenbosch.
- Fischer, J.** 2005. *Vampire in the text: narratives of contemporary art*. Londen: Institute of International Visual Arts.
- Frank, J.** 2000. Spatial form in modern literature, in *Theory of the novel*, geredigeer deur M. McKeon. Maryland: John Hopkins University Press.
- Freeman, R.** 1970. *English emblem books*. Londen: Chatto & Windus.
- Freud, S. 1985. "The 'Uncanny'". *The Pelican Freud Library*. Vol. 14. Harmondsworth: Penguin.
- Fulford, R.** 2000. "Robert Fulford's column about Ben Katchor". *Robert Fulford*. [Online]. <http://www.robertfulford.com/BenKatchor.html> [2008, Augustus]
- Gibson, J. & Huemer, W.** 2004. *The literary Wittgenstein*. London, New York: Routledge.
- Gilman, E.B.** 1980. Word and image in Quarles' *Emblemes*, in *The language of images*, geredigeer deur W.J.T. Mitchell. Chicago & Londen: University of Chicago Press.
- Gordon, P.** 2006. "Illustration of Hillis Miller". *Word & Image* 22 (1), Januarie-Maart: 83-97.

- Green, D.** 2005. *Metonymy in contemporary art: A New Paradigm*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Grindrod, J.** 2006. *Psychoanalysis & the imaginary realm of art*. (Tesis gelewer vir die graad MA in Beeldende Kunste) Universiteit van Stellenbosch.
- Harris, R.** 2005. "Visual and verbal ambiguity, or why ceci was never a pipe". *Word & Image* 21 (2), April-Junie: 182-187.
- Harrison, C.** & Salinger, T. 1998. *Assessing reading 1: Theory and practice*. Routledge: Londen, New York.
- Harrison, C.** 2001. *Conceptual art and painting: Further essays on art and language*. Cambridge: The MIT Press.
- Hassan, I.** 2004. "The Authority of the void: A kenotic meditation in five parts". *Third text* 19 (1), Januarie: 1-14.
- Heffernan, J.** 1987. *Space, time, image, sign: Essays on literature and the visual arts*. New York: P.Lang Publishers.
- Hodnett, E.** 1982. *Text and image: Studies in the illustration of English literature*. London: Scolar Press.
- Homem, R. & Lambert, M.** 2005. *Writing and seeing: Essays on word and image*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Hopkins, D.** 2004. 'Out Of It': Drunkenness and ethics in Martha Rosler and Gillian Wearing, in *Difference and excess in contemporary art*, geredigeer deur G. Perry. Malden: Blackwell Publishing: 22-45.
- Howells, C.** 1999. *Derrida: Deconstruction and phenomenology to ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Jago, M.** 2006. "Pictures and nonsense". *Philosophy now: a magazine of ideas* [Online]. <http://www.philosophynow.org/issue58/58jago.htm> [2008, Junie]

**Johnson, C.** 1949. *The language of painting*. London: Oxford University Press.

**Jones, R.** 2003. "Analytic philosophy". *Philosopher.org* [Online].  
<http://www.philosopher.org.uk/anal.htm> [2003, Junie]

**Kaden, M.J.** 2002. *Herinnering, geskiedenis, identiteit: 'n Ondersoek na beeld en teks in mito-poësis*. (Tesis ingelewer vir die graad MA in Beeldende Kunste) Universiteit van Stellenbosch.

**Katchor, B.** 1996. *Julius Knipl real estate photographer: Stories*. New York: Little Brown.

**Kennedy, G.A.** 2005. *The Cambridge history of literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Lane, Harriet.** 2004. "King of the surreal". *Guardian Unlimited: The Observer*. [Online].  
<http://www.observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1371749,00.html> [2007, Desember]

**Law, J.D.** 1989. Reading with Wittgenstein and Derrida, in *Reading the lines: Analytic philosophy, deconstruction, and literary theory*, geredigeer deur R.W. Dasenbrock. Minneapolis: University of Minnesota Press: 140-166.

**Lee, R.** 1993. "Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting". *Notebook: Ut pictura poesis* [Online].  
<http://www.noteaccess.com/Texts/Lee/Intro.htm> [2008, Julie]

**Lessing, G.E.** 1961. *Laecoön: Nathan the wise*, geredigeer deur W.A. Steel. Londen: Dent: 1-23.

**Linville, S.E.** 2004. *History films, women and Freud's uncanny*. University of Texas Press: Texas.

**Lister, M. & Wells, L.** 2001. Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analysing the visual, in *Handbook of visual analysis*, geredigeer deur T van Leeuwen & C Jewitt. London: Sage: 61-91.

**Marks, L.U.** 2000. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press: Durham.

**Masschelein, A.** 2003. "A homeless concept shapes of the uncanny in twentieth-century theory and culture". *Image&Narrative* [Online]. <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/anneleenmasschelein.htm> [2007, Desember]

**Mattick, P.** 2003. *Art in its time: Theories and practices of modern aesthetics*. London: Routledge.

**McNamara, A.** 1996. Andrew McNamara, words and pictures in the age of the image: An interview with W.J.T. Mitchell. *Eyeline* [Online] 30(1): 16-21.

**McWeeney, C.** Datum onbekend. "A conversation with Ben Katchor". *Bold type magazine* [Online]. <http://www.randomhouse.com/boldtype/0800/katchor/interview.html> [2007, Desember]

**Mehtonen, P.** 2003. *Obscure language, unclear literature: Theory and practice from Quintilian to the Enlightenment*. Helsinki: Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ.

**Mella, B.** 2003. "Derrida's detour". *Writer's of the future* [Online]. <http://reconstruction.eserver.org/024/mella.htm> [2008, September]

**Miller, J.H.** 1992. *Illustration*. London: Reaktion.

**Mitchell, W.J.T. (red.).** 1980. *The language of images*. Chicago & Londen: The University of Chicago Press.



- Mitchell, W.J.T.** 1986. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T.** 1994. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago & Londen: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T.** 2003. Word and image, in *Critical terms for art history*. geredigeer deur R Nelson & R Shiff. Chicago: University of Chicago Press: 51-61.
- Nicholas Davey, J.R.** 2000. "Writing and the in-between". *Word & Image* 16 (4), Oktober-Desember: 378-386.
- Nguyen, N.** 2006. "The rhetoric of omission in comic art". *International Journal of comic art* 8 (1), Spring/Summer: 238-300.
- Nodelman, P.** 1988. *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens, London: The University of Georgia Press.
- Norris, C.** 1992. *Deconstruction and the interest of theory*. Leicester: Leicester University Press.
- Orban, C.** 1997. *The culture of fragments: Word and images in futurism and surrealism*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Panofsky, E.** 1939. *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Payne, M.** 2005. Lesing aangebied deur Malcolm Payne, Universiteit van Stellenbosch 10 Maart 2005. Stellenbosch: Kunsgeskiedenis 387.
- Phoenix, B.** 2000. "Ben Katchor: Julius Knipl, real estate photographer". *Randomhouse* [Online].  
<http://www.randomhouse.com/pantheon/graphicnovels.jknipl.html> [2007, Desember]
- Plumwood, V.** 1993. *Feminism and the mastery of nature*. New York: Routledge.

- Pollock, D.** 1998. Performance writing, in *The ends of performance*, geredigeer deur P Phelan & J Lane. New York: NYU Press: 73-103.
- Quigley, T.R.** 1994. "Semiotics and western painting: An economy of signs". *New school of visual and cultural studies* [Online].  
<http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/semiotics.html>  
[2008, Junie]
- Richter, D.J.** 2006. "Ludwig Wittgenstein (1889-1951)". *The Internet Encyclopedia of Philosophy* [Online].  
<http://www.iep.utm.edu/w/wittgens.htm> [2008, Junie]
- Rommens, A.** 2001. "Comics & culture: A step towards comic 'absolution'?" *Image&Narrative* [Online].  
<http://www.imageandnarrative.be/illustrations/aamoudrommens.htm>  
[2007, Desember]
- Roque, G.** 2005. "Boundaries of visual images: presentation". *Word & Image* 21 (2), April-Junie: 111-118.
- Saraceni, M.** 2001. Relatedness: Apects of textual connectivity in comics, in *The graphic novel*, geredigeer deur J Baetens. Leuven: Leuven University Press: 167-180.
- Sarup, M.** 1993. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. Hertfortshire: Harvester Wheatsheaf.
- Scott, D.** 2001. "L'art verbal des poètes-peintres: the text/image problem in the context of Blake's 'Infant sorrow' as analysed by Roman Jakobson in *L'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee*". *Word & Image* 17 (3), Julie-September: 208-215.
- Shershow, S.C.** 1995. *Puppets and "popular" culture*. Ithaca: Cornell University Press.

**Shlain, L.** 1998. *The alphabet versus the goddess: The conflict between word and image*. New York: Penguin/Compass.

Simpson, J. 2005. "Symbolist illustration and visual metaphor: Remy de Gourmont's and Alfred Jarry's *L'Ymagier*". *Word & Image* 21 (2), April-Junie: 150-168.

**Skotnes, P.** 2005. *Illuminated Manuscripts 2003/2005* (katalogus). Kaapstad: LLAREC Series in Visual History.

**Spooner, M.** 2005. "Locke's theory of personal identity and belief in resurrection". *Bodwain College*. [Online]. <http://www.rso.cornell.edu/logos/spring2005/Spooner.pdf> [2008, Augustus]

**Stafford, W.** 2002. *English feminists and their opponents in the 1790's: Unsex'd and proper females*. Manchester University Press: Manchester.

**Tilghman, B.R.** 1991. *Wittgenstein aesthetics: The view from eternity*. Londen: The MacMillan Press.

**Van Leeuwen, T. & Jewitt, C. (red.)** 2001. *Handbook of visual analysis*. London: Sage.

**Van Robbroeck, L.** 2003. Deconstruction: aims and methods-klasuitdeelstuk (Kunsgeskiedenis 379). Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

**Varnum, R. en Gibbons, C (reds.)**. 2001. *The language of comics: Word and image*. Jackson: University Press of Mississippi.

**Verano, F.** 2006. "Invisible spectacles, invisible limits: Grant Morrison, situationist theory, and real unrealities". *International journal of comic art* 8 (2), Fall: 319-329.

**Wilk, D.** 1998. "Clement Greenberg: A life". *Salon Books*. [Online]. <http://www.salon.com/books/sneaks/1998/03/26review.html> [2008, Augustus]

**Wolfreys, J.** 1998. *Deconstruction: Derrida*. London: Macmillian Press.

**Wyman, S.** 2004. "The poem in the painting: Roman Jakobson and the pictorial language of Paul Klee". *Word & Image* 20 (2), April-Junie: 138-154.

**Zaslavskii, O.B.** 2005. "Language as an underlying idea in Salvador Dali's works". *Word & Image* 21 (1), Januarie-Maart: 90-102.

-----

## *Lys van Illustrasies*

---

**Fig 1.** Joseph Jastrow, *The Duck-Rabbit* (1990). Penskets, afmetings onbekend. (Mitchell 1994:46).

**Fig 2.** Mel Ramsden, *Guaranteed Paintings* (1967-1968). Liquitex op doek en fotostate, 30.5 x 45 cm. Versameling: Mulier Mulier, België (Harrison 2001:25.)

**Fig 3.** Francis Quarles. *Emblems, divine and moral, together with hieroglyphicks of the life of man.* (1635). Boek 1 paneel 1. ([http://emblem.libraries.psu.edu/qu004\\_5.htm](http://emblem.libraries.psu.edu/qu004_5.htm))

**Fig 4.** Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1911-1914). Olieverf op doek, 243.9 x 233.7 cm. Versameling: Museum of Modern Art, NY ([http://dbeveridge.web.wesleyan.edu/wescourses/2001f/chem160/01/Photo\\_Gallery\\_Humanities/picasso/pages/Les\\_Demoiselles\\_d'Avignon.htm](http://dbeveridge.web.wesleyan.edu/wescourses/2001f/chem160/01/Photo_Gallery_Humanities/picasso/pages/Les_Demoiselles_d'Avignon.htm))

**Fig 5.** Jean Auguste Ingres, *Vénus Anadyoméne* (1848). Olieverf op doek, 164 × 82 cm. Versameling: Musée Condé, Chantilly, France (<http://homepages.tesco.net/ian.cox99/ingres.htm>)

**Fig 6.** Paul Klee, *Wasserpflanzenschriftbild* (1924). Waterverf, (afmetings onbekend). (Wyman, S. 2004. The poem in the painting: Toman Jakobson and the pictorial language of Paul Klee. *Word&Image* 20(2) April-June:138).

**Fig 7.** Jacopo Pontormo, *Studie van Torso* Nr. 6572F (jaar onbekend). Houtskool, gemengde media, (afmetings onbekend). Versameling: Uffizi, Florence. (Elkins, J 1998:15).

**Fig 8.** Sergei Eisenstein, Filmgreep uit *Ivan the Terrible* (1944). (Barthes 1970:66).

**Fig 9.** Monnike van Iona, *Chi Rho* Bladsy uit die *Book of Kells* (Folio 34 R) (800 nC), Kalfsleer, lood en ander versierings, 330 x 250 mm. (<http://www.bookofkells.com>).

**Fig 10.** Malcolm Payne, *Tusk* (2004).  
Inkjet Pigment Drukwerk op Hahnemeuhle papier, 133 cm x 100 cm.  
(Bron Skotnes, 2005:20).

**Fig 11.** Malcolm Payne, *Light* (2003).  
Inkjet Pigment Drukwerk op Hahnemeuhle papier, 100 x 66 cm.  
(Bron: Skotnes, 2005:29).

**Fig 12.** Malcolm Payne, *Logos* (detail) (2003).  
Inkjet Pigment Drukwerk op Hahnemeuhle papier, 100 x 66 cm.  
(Bron: Skotnes, 2005:15).

**Fig 13.** Ben Katchor, "The Padlock", *Julius Knipl, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).

**Fig 14.** Ben Katchor, "The Padlock" (detail), *Julius Knipl, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).

**Fig 15a.** Martha Rosler, *The bowery in two inadequate descriptive systems* (1974), Swart en wit foto, monter op swart panele, 20.3 x 25.4 cm. (Perry 2004:24).

**Fig 15b.** Martha Rosler, *The bowery in two inadequate descriptive systems* (detail) (1974), Swart en wit foto, monter op swart panele, 20.3 x 25.6 cm. (Perry 2004:24).

**Fig 16.** Ben Katchor, "The Padlock" (detail), *Julius Knipl, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).

**Fig 17.** Glen Baxter, "It was about this time that I began to think seriously about my future. I remember how I entertained thoughts of taking up dentistry", in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). (Baxter 1983: geen bladsynommers ingesluit).

**Fig 18.** Glen Baxter, "He was a firm believer in convenience foods", in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). (Baxter 1983: geen bladsynommers ingesluit).

**Fig 19.** Glen Baxter, "After a few hours of tests and questions I was allowed to leave and soon I was joining the other lads on the way to Blackherst High", in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). (Baxter1983: geen bladsynommers ingesluit).

**Fig 20.** Glen Baxter, "Our meetings were becoming more and more emotionally charged", in *Glenbaxter.com* (2007). (2008: <http://www.glenbaxter.com/gallery.html>).

**Fig 21.** Glen Baxter, "Things, however, came to a head on the 27th", in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). Penskets (1983: geen bladsynommers ingesluit).

**Fig 22.** Glen Baxter, "News of father's promotion at work finally came through", in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). (Baxter 1983: geen bladsynommers ingesluit).

**Fig 23.** Glen Baxter, "The curator tore past the Malevich at breakneck speed", in *Glenbaxter.com*. (jaar onbekend). (2008: <http://www.glenbaxter.com/gallery2.html>).

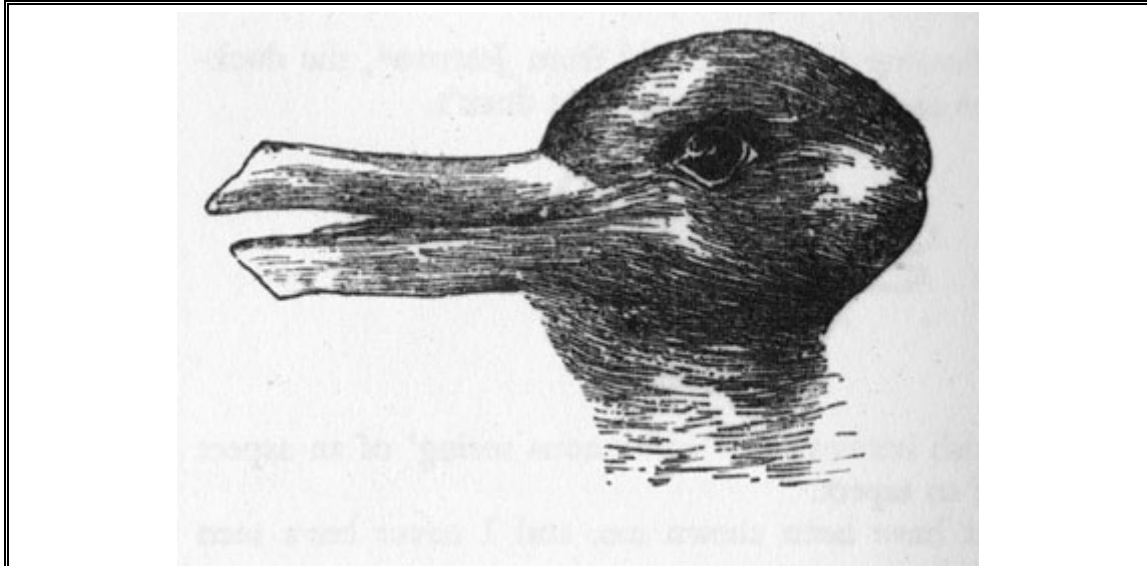
**Fig 24.** Glen Baxter, "It displays all the outward appearances of a genuine Baxter, yet drawn by a far more sophisticated hand' intoned the eminent

critic" glenbaxter.com. (jaar onbekend). (2008:  
<http://www.glenbaxter.com/gallery2.html>).

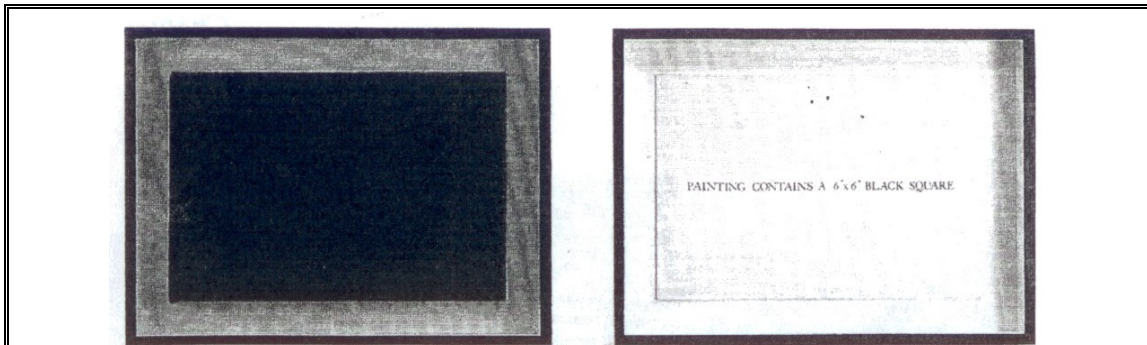


## Illustrasies

---



**Fig 1.** Joseph Jastrow, *The Duck-Rabbit* (1990). Penskets, afmetings onbekend. (Mitchell 1994:46).



**Fig 2.** Mel Ramsden, *Guaranteed Paintings* (1967-1968). Liquitex op doek en fotostate, 30.5 x 45 cm. (Harrison 2001:25).



Fig 3. Francis Quarles, *Emblems, divine and moral, together with hieroglyphicks of the life of man* (1635). Illustratie uit Boek 1, paneel 1.

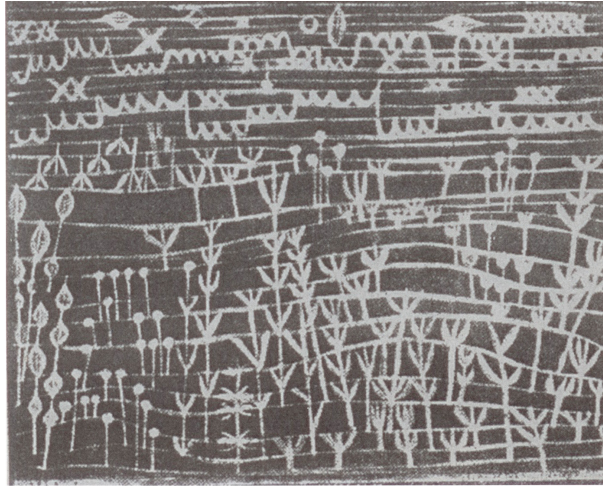
([http://emblem.libraries.psu.edu/qu004\\_5.htm](http://emblem.libraries.psu.edu/qu004_5.htm)).



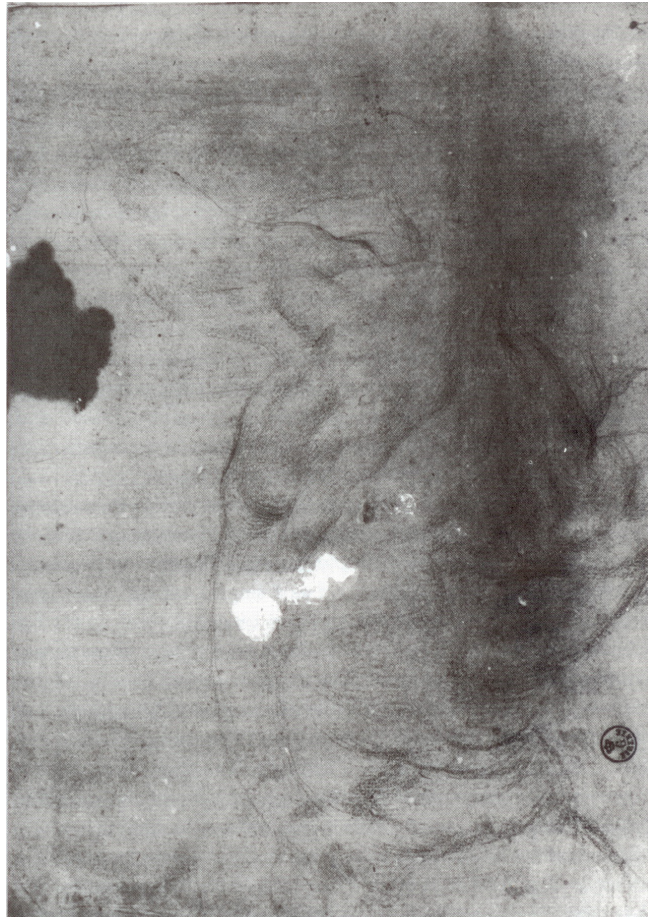
**Fig 4.** Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O K)* (1907). Olieverf op doek, 243.9 x 233.7 cm. ([http://dbeveridge.web.wesleyan.edu/wescourses/2001f/chem160/01/Photo\\_Gallery\\_Humanities/picasso/pages/Les\\_Femmes\\_d'Alger.htm](http://dbeveridge.web.wesleyan.edu/wescourses/2001f/chem160/01/Photo_Gallery_Humanities/picasso/pages/Les_Femmes_d'Alger.htm)).



**Fig 5.** Jean Auguste Ingres, *Vénus Anadyomène* (1848). Olieverf op doek, 164 × 82 cm. (<http://homepages.tesco.net/ian.cox99/ingres.htm>).



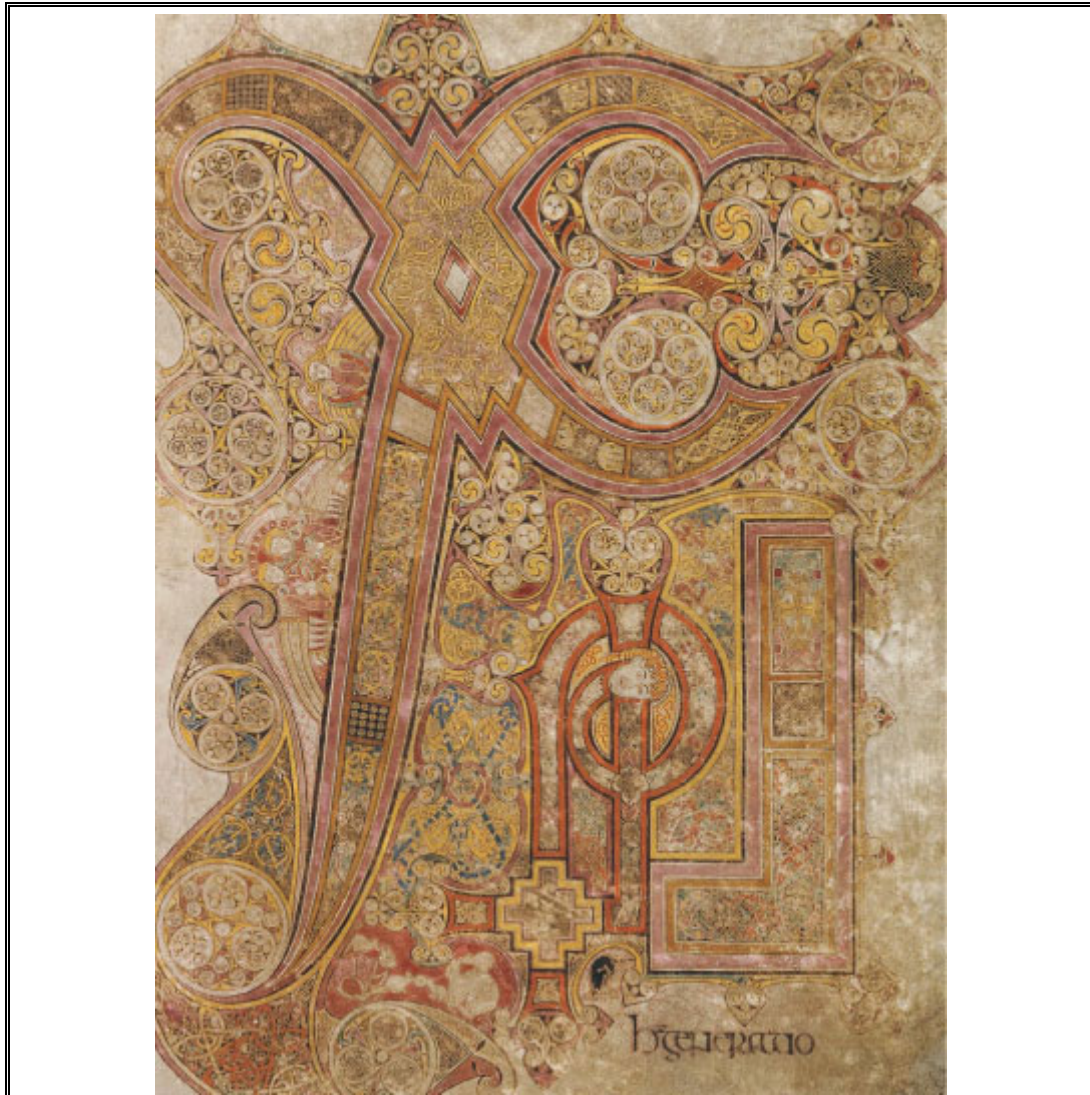
**Fig 6.** Paul Klee, *Wasserpflanzenschriftbild* (1924). Waterverf, (afmetings onbekend). (*Word & Image*, Vol. 20, Nr. 2, April-Junie 2004 bl.138).



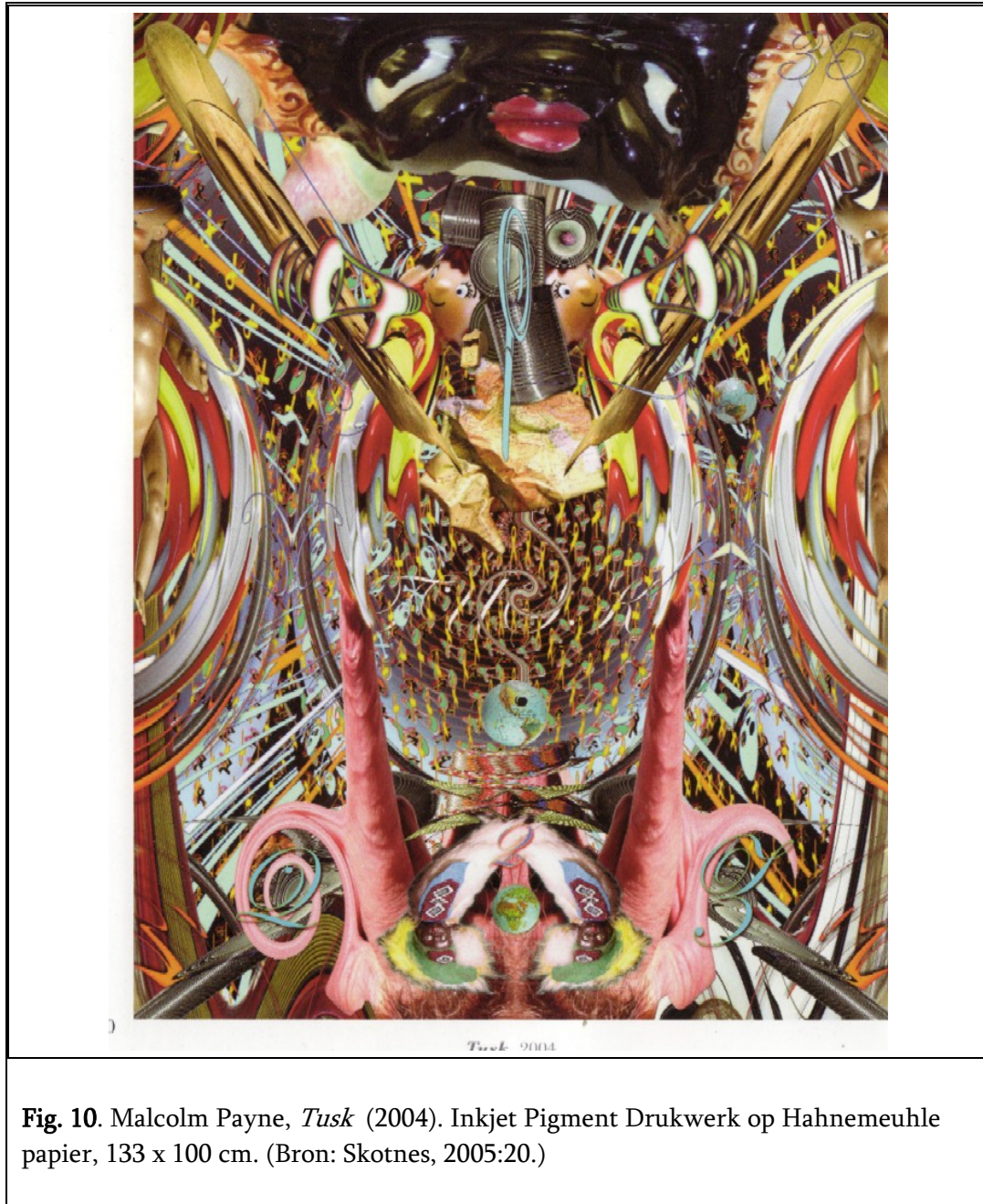
**Fig 7.** Jacopo Pontormo, *Studie van Torso* Nr. 6572F (jaar onbekend). Houtskool, gemengde media, (afmetings onbekend). (Elkins 1998:15).

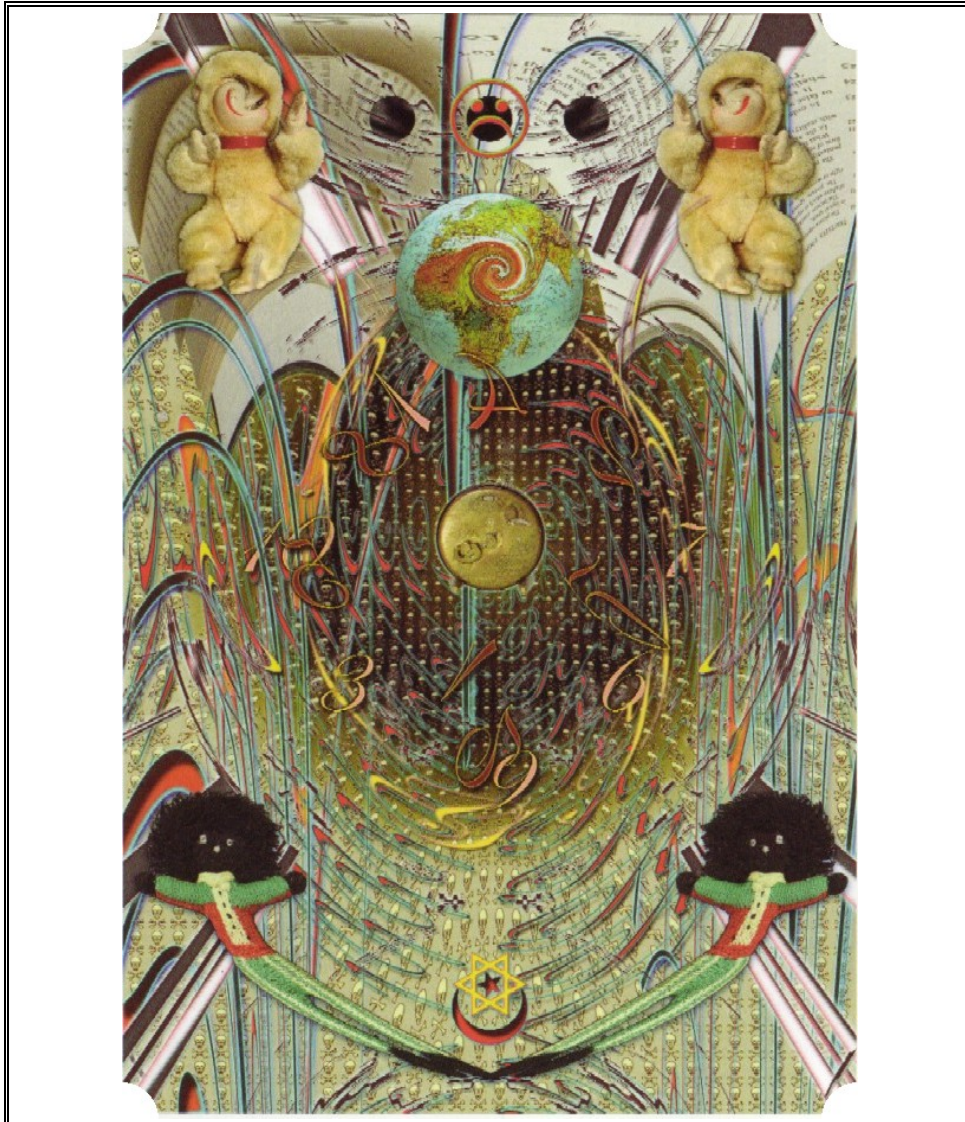


**Fig 8.** Sergei Eisenstein, Filmgreep uit *Ivan the Terrible* (1944).(Barthes 1970:66).



**Fig 9.** Monnike van Iona, *Chi Rho* Bladsy uit die *Book of Kells* (Folio 34 R) (800 AD), Kalfsleer, lood en ander versierings, 330 x 250 mm. (<http://www.bookofkells.com>).





**Fig. 11.** Malcolm Payne, *Light* (2003). Inkjet Pigment Drukwerk op Hahnemühle papier, 100 x 66 cm. (Bron: Skotnes, 2005:29.)





**Fig. 12.** Malcolm Payne, *Logos* (2003). Inkjet Pigment Drukwerk op Hahnemeuhle papier, 100 x 66 cm. (Bron: Skotnes, 2005:15.)

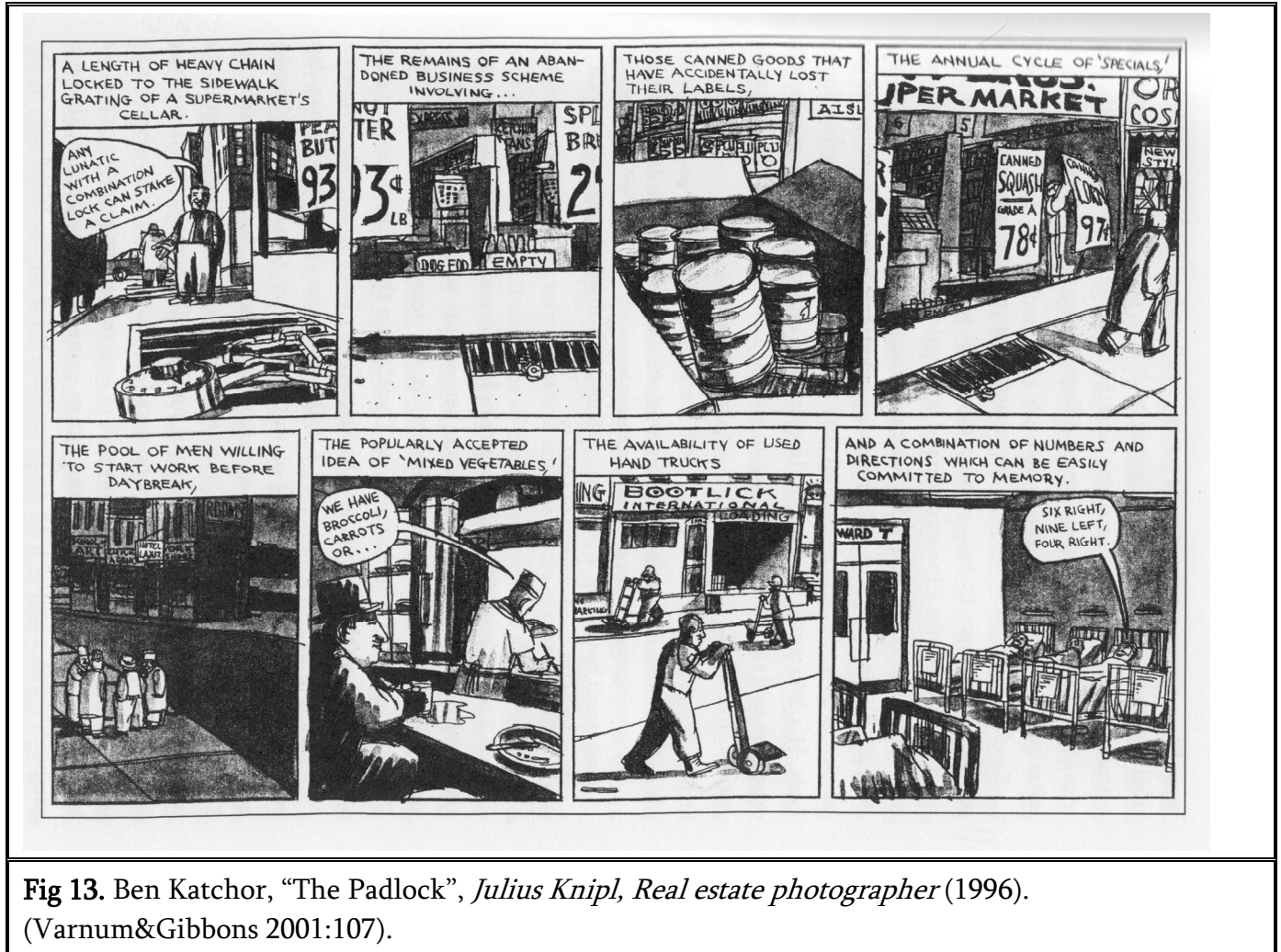


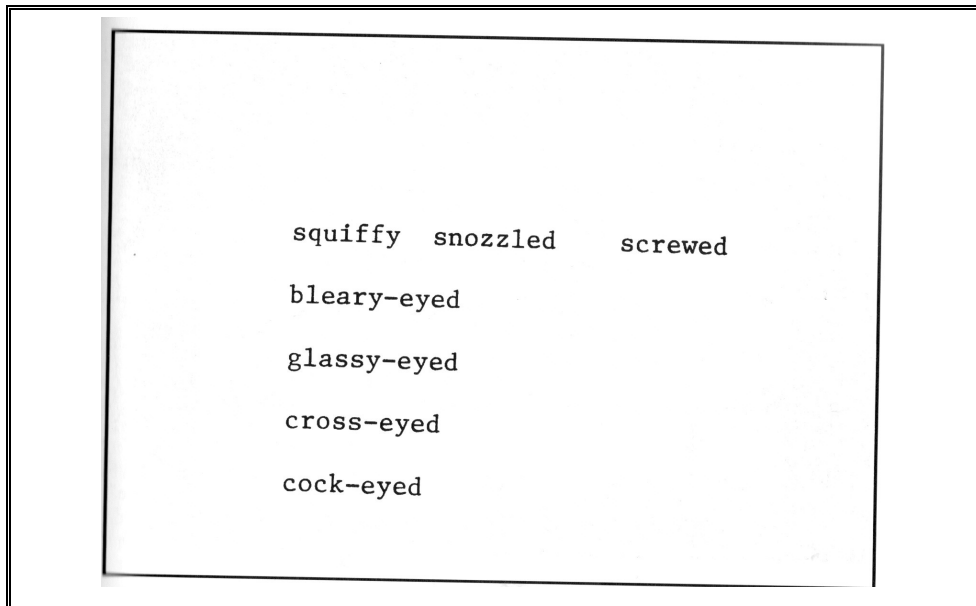
Fig 13. Ben Katchor, "The Padlock", *Julius Knipf, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).



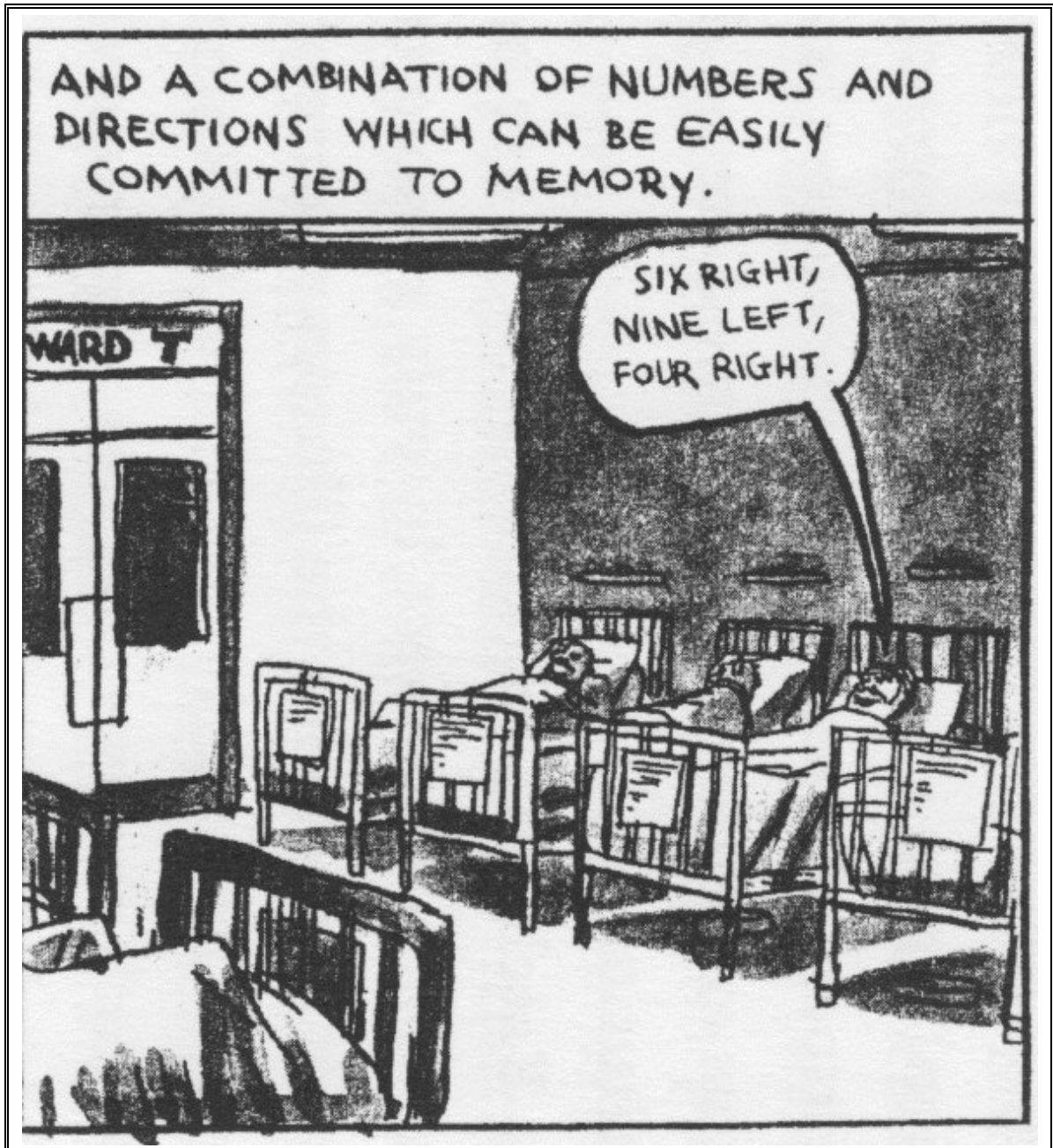
**Fig 14.** Ben Katchor, "The Padlock" (detail), *Julius Knipl, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).



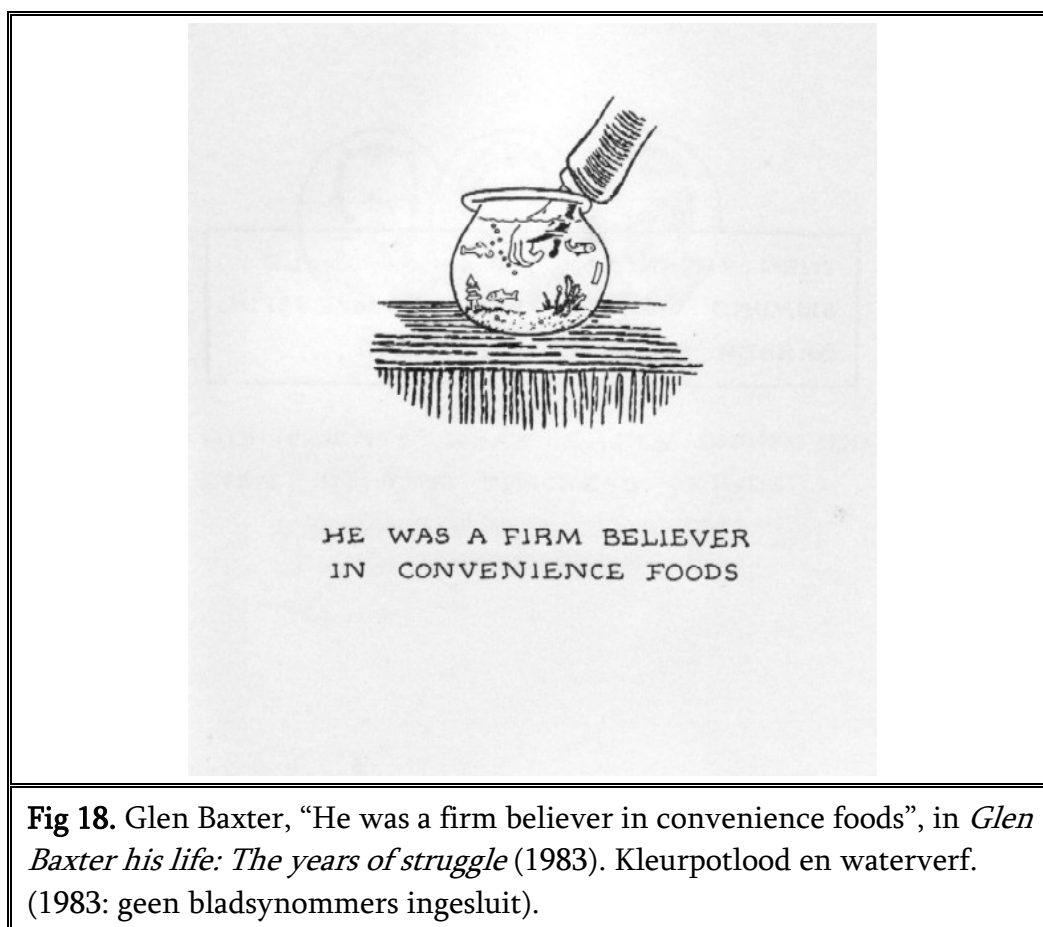
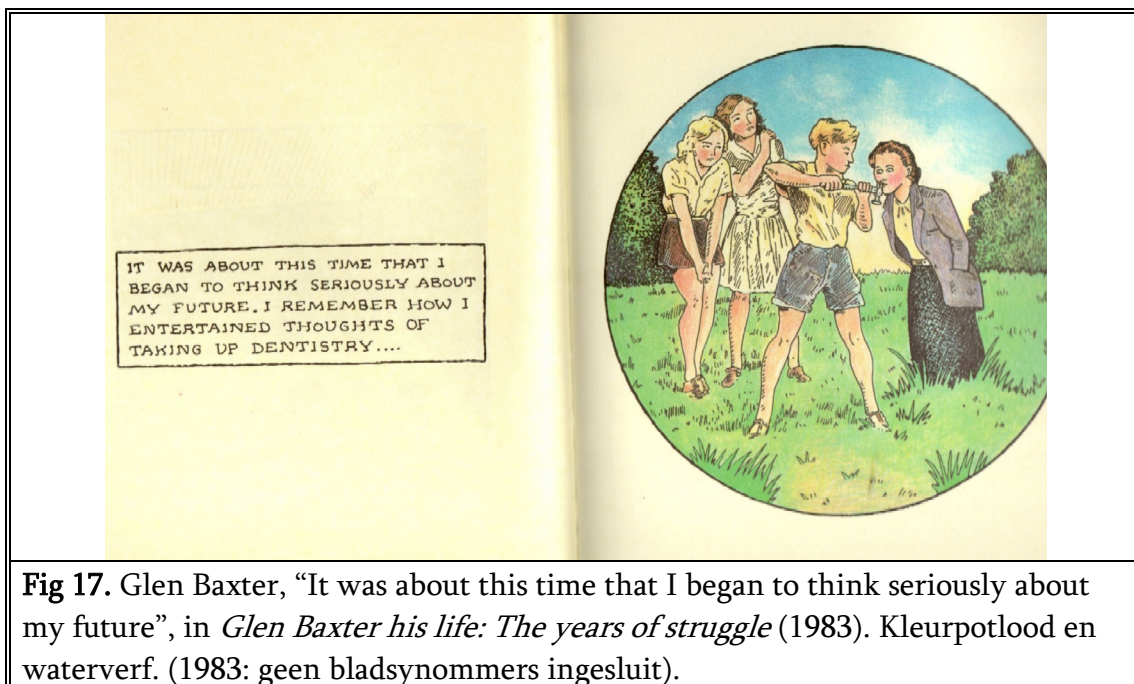
**Fig 15a.** Martha Rosler, *The bowery in two inadequate descriptive systems* (1974), Swart en wit foto, monter op swart panele, 20.3 x 25.4 cm.(Perry 2004:24).

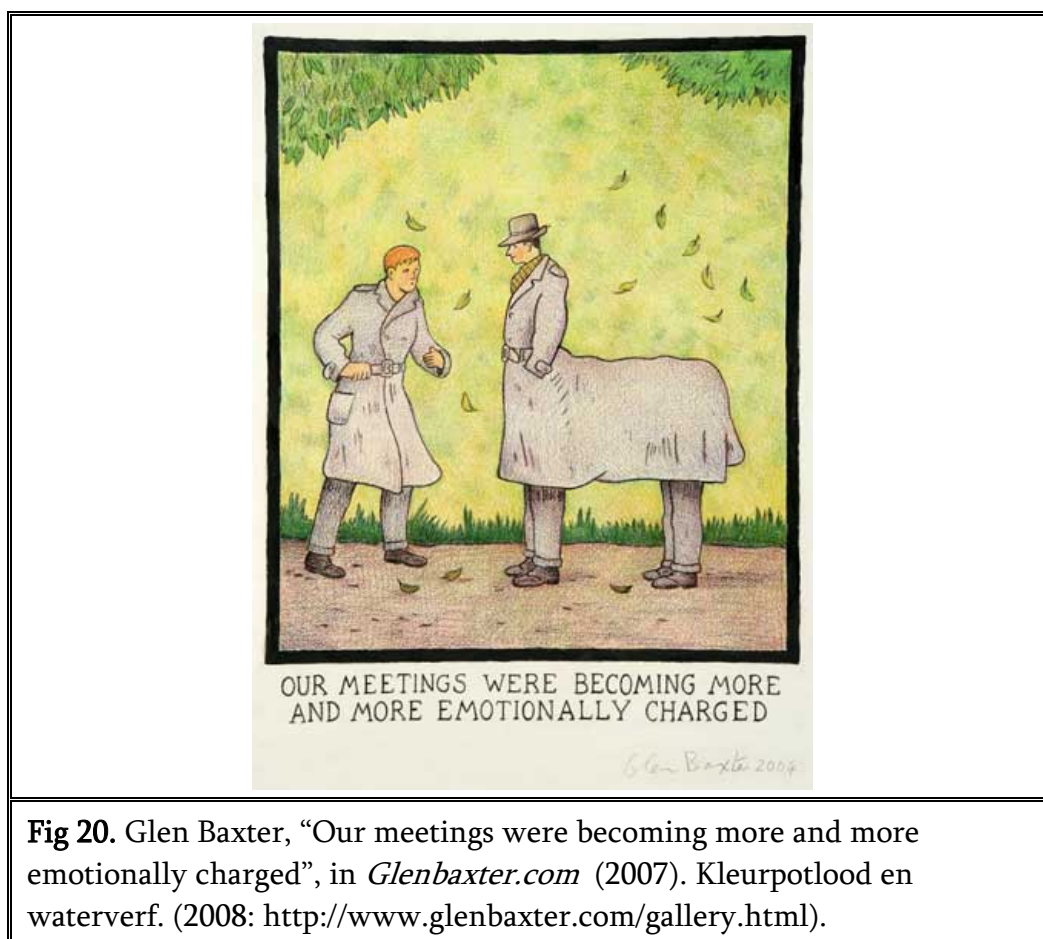
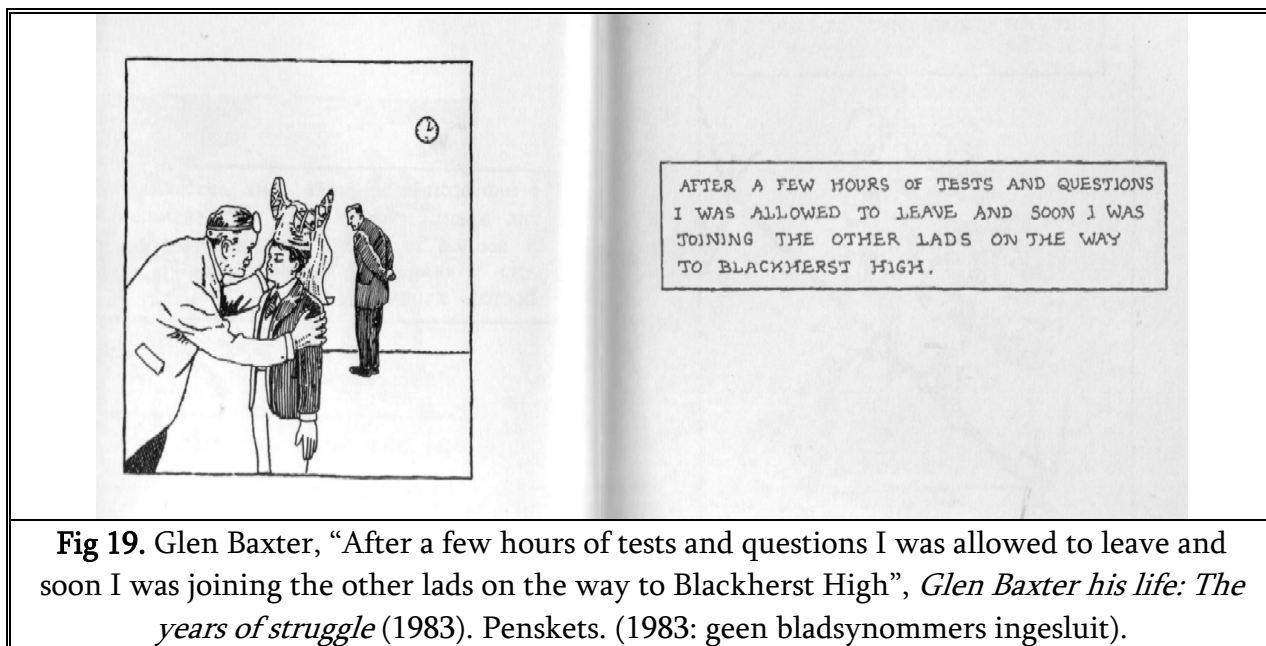


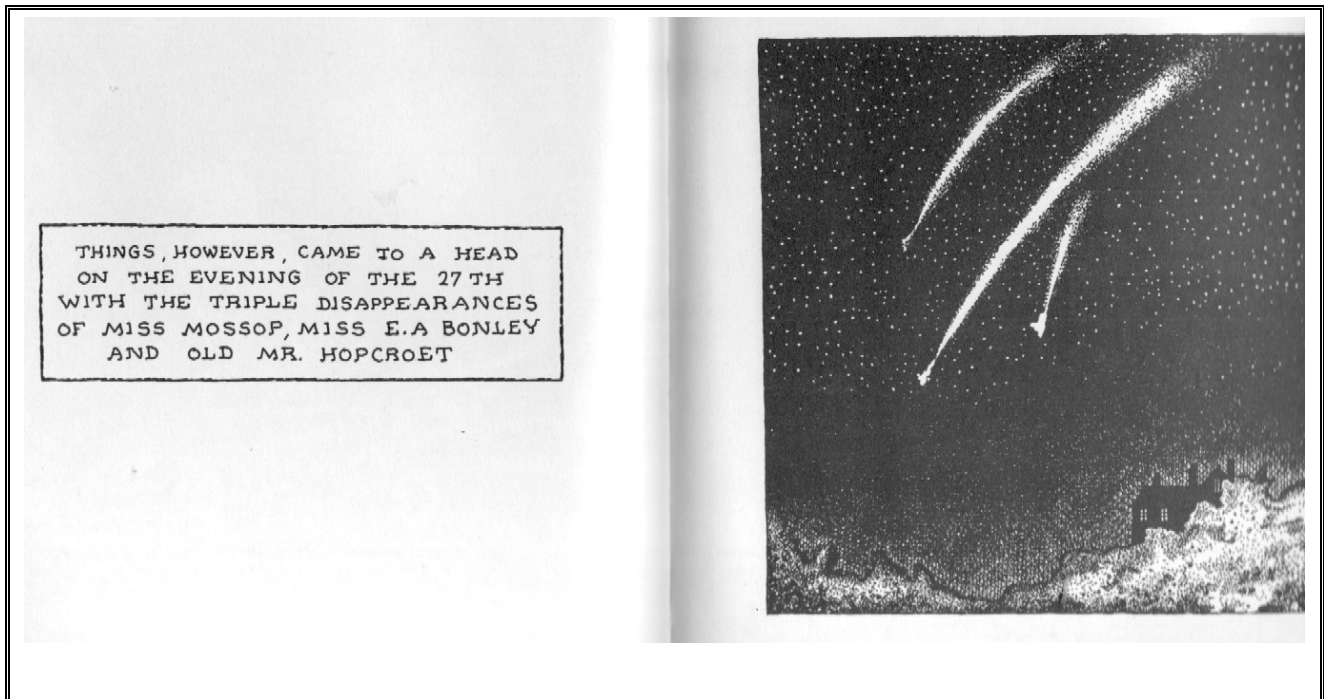
**Fig 15b.** Martha Rosler, *The bowery in two inadequate descriptive systems* (detail) (1974), Swart en wit foto, monter op swart panele, 20.3 x 25.6 cm.(Perry 2004:24).



**Fig 16.** Ben Katchor, "The Padlock" (detail), *Julius Knipf, Real estate photographer* (1996). (Varnum&Gibbons 2001:107).

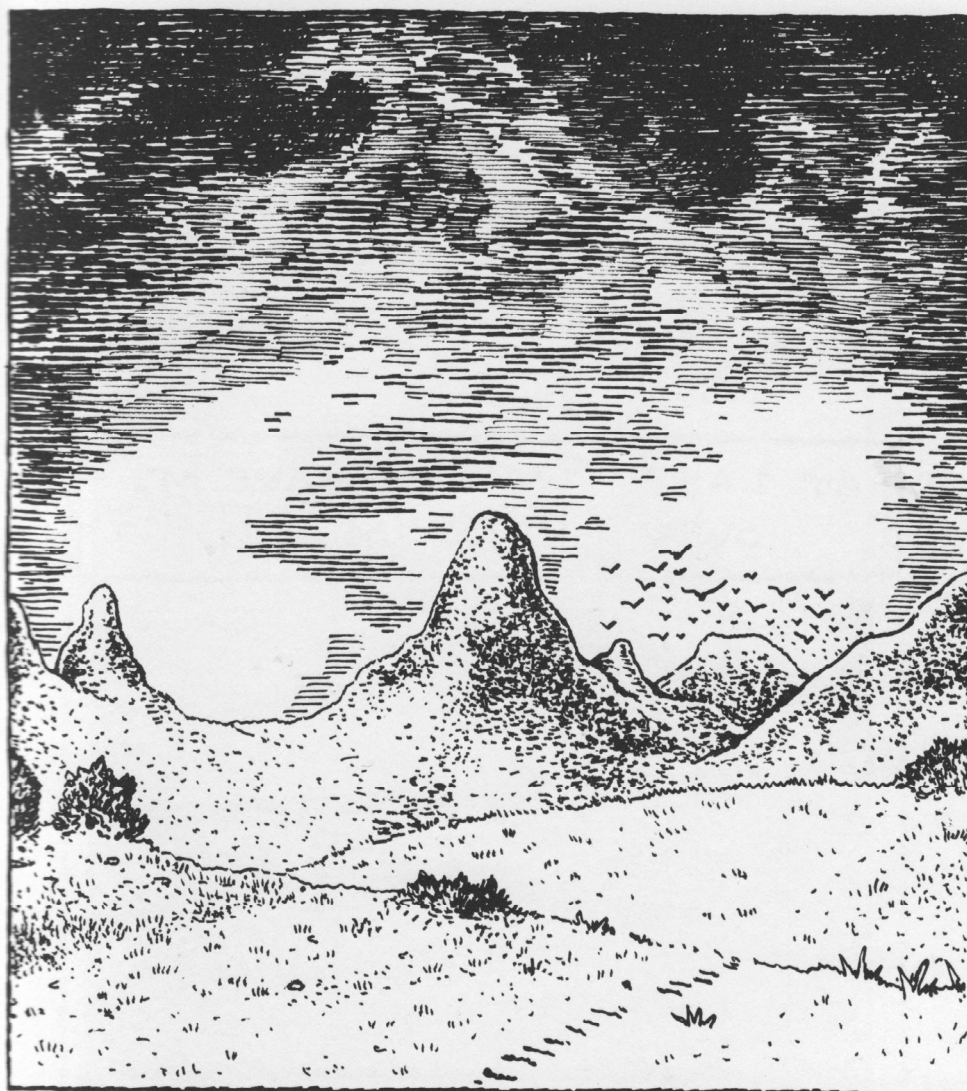






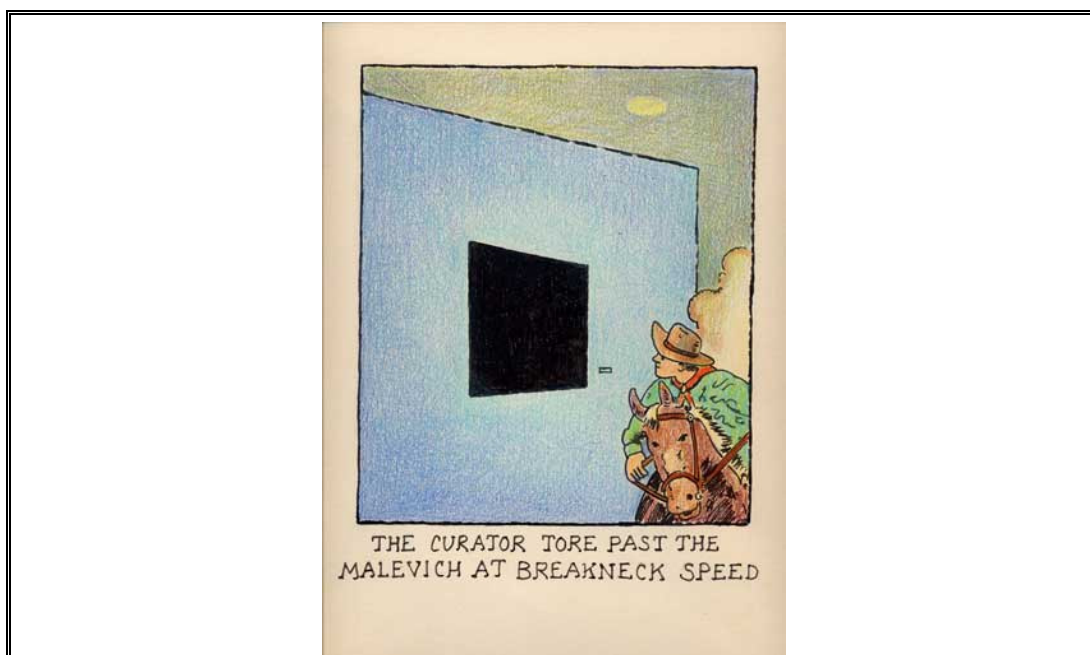
**Fig 21.** Glen Baxter, “Things, however, came to a head on the evening of the 27th”, in *Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). Penskets. (1983: geen bladsynommers ingesluit).



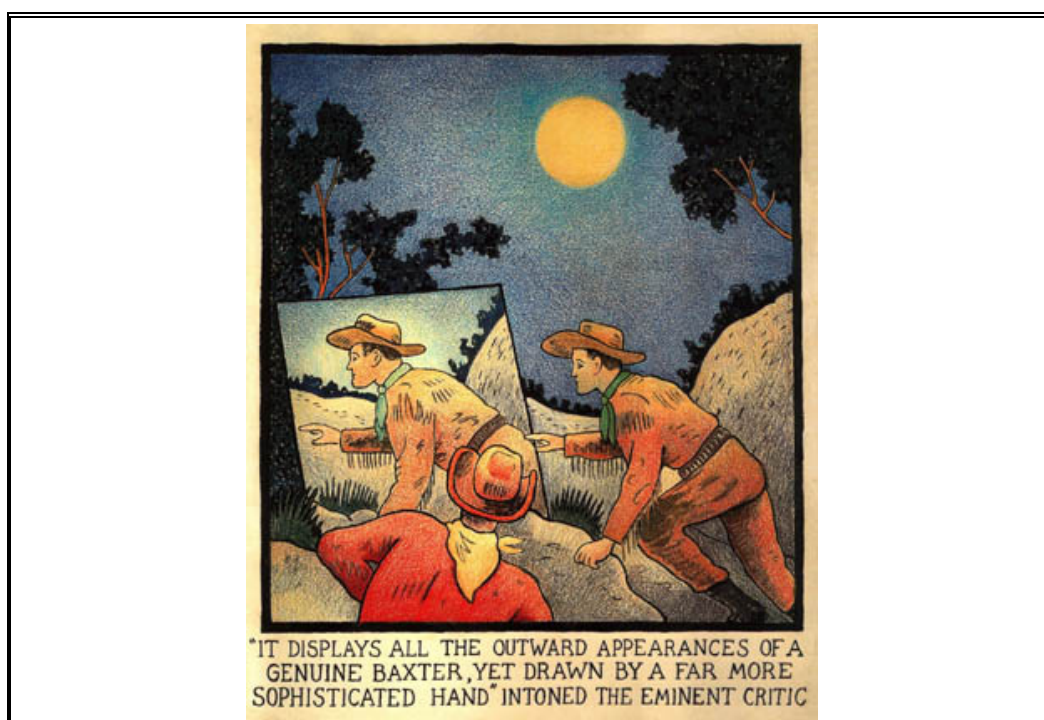


NEWS OF FATHER'S PROMOTION  
AT WORK FINALLY CAME THROUGH

**Fig 22.** Glen Baxter, "News of father's promotion at work finally came through"  
*Glen Baxter his life: The years of struggle* (1983). Penskets. (1983: geen  
bladsynommers ingesluit).



**Fig 23.** Glen Baxter, “The curator tore past the Malevich at breakneck speed”, in Glenbaxter.com. (jaar onbekend). Kleurpotlood en Waterverf. (2008: <http://www.glenbaxter.com/gallery2.html>).



**Fig 24.** Glen Baxter, “It displays all the outward appearances of a genuine Baxter, yet drawn by a far more sophisticated hand’ intoned the eminent critic” glenbaxter.com. (jaar onbekend). Kleurpotlood en Waterverf. (2008: <http://www.glenbaxter.com/gallery2.html>).