

Selfuitbeelding en Facebook: 'n estetika van verdwyning?

Amanda du Preez

Amanda du Preez, Departement Visuele Kunste en Visuelekultuurstudies, Universiteit van Pretoria

Opsomming

Die selfportret beleef tans 'n oplewing aanlyn en word deur sommiges selfs as die volkskuns van die digitale era bestempel. Boonop maak die algemene toegang tot web- en selfoonkameras dit moontlik vir iedereen om hulle eie selfportret (of dan *profile pic*) aanlyn te kan skep en in stand te kan hou. Hierdie tendens kan beskryf word as 'n demokratisering van selfportrette, 'n genre wat eens slegs vir die aristokrasie en kunstenaars beskore was. Indien die kontemporêre aanlyn selfuitbeeldings met die tradisionele selfportret-genre vergelyk word, kan daar aangedui word dat daar bepaalde verskille is. In hierdie ontleding sal die verskille tussen die tradisionele selfportret soos onder andere vergestalt in die Duitse Renaissance-kunstenaar Albrecht Dürer se werk, in gesprek gebring word met kontemporêre selfuitbeeldings aanlyn, maar in die besonder op sosialemedia-netwerke soos Facebook. In die vergelyking sal daar voorgestel word dat die vroeë manifestasies van die selfportretkuns sekere ooreenkomste toon met wat Paul Virilio identifiseer as 'n "estetika van verskyning" in kontras met die wyse waarop die self in sosiale media vergestalt in wat bestempel kan word as 'n "estetika van verdwyning". Kortweg verwys *estetika van verdwyning* na die wyse waarop beelde intyds op skerms afwisselend verskyn en verdwyn ten einde die self in 'n "alom-tele-teenwoordigheid", of dan alomteleteenwoordigheid, te situeer.

Trefwoorde: selfportrette; sosialemedia-netwerke; Facebook; Paul Virilio; estetika van verdwyning; kuber-ekshibisionisme

Abstract

Self-representations and Facebook: an aesthetic of disappearance?

The genre of the self-portrait is currently experiencing a revival online, and particularly on social media platforms such as Facebook. This growing popularity of the self-portrait online has caused some authors to refer to the online self-portrait as the folk art of the digital age. The popularity of self-portraiture is made possible in part through ubiquitous tools such as web and cell phone cameras. Through these handy tools everyone with access to the internet can create a self-portrait online and also manage and maintain their own presence effortlessly and constantly online. The fact that the creation of self-portraiture has become so readily

accessible to many also indicates that the genre has been democratised. Whereas traditionally the genre of the self-portrait has been reserved mostly for aristocracy and artists, now everyone can take part in their own self-expression. The main question explored in this article is, what happens to the genre of the self-portrait in an era of social media networks and how does it compare with traditional self-portraiture?

In order to explore this question the analysis turns to the so-called birth moment of the self-portrait in the Western tradition, namely to the time of German artist Albrecht Dürer (1471-1528) and particularly to his potent self-portrait of 1500. The reason for this selection is that this early manifestation of the self-portrait overlaps with what philosopher and urbanist Paul Virilio identifies as an “aesthetic of appearance” – in other words, a representation that endures in time and space. Virilio associates the aesthetic of appearance with representation, for it does not assume full presence of the artists, but rather a presence through absence, thus a re-presentation of the artist that endures over time and space. This differs considerably from the depiction of the self on social media networks and specifically Facebook. It is argued that the contemporary democratisation of the self-portrait can be meaningfully interpreted by making use of Virilio’s idea of an “aesthetic of disappearance”. In brief, *aesthetic of disappearance* refers to the ways in which contemporary images appear on screens in real time creating a tele-presence (a presence over physical and geographical distance) that can be updated continuously. According to Virilio the online identity created and updated in real time suggests an instantaneous presence that is available everywhere at all times. Consequently the aesthetic of disappearance is associated with immediate presence that tries to eliminate all forms of mediation or re-presentation.

By utilising this hermeneutical framework, namely the differences between an aesthetic of appearance and disappearance, the difference between representation and presentation is illuminated in the discussion by applying it to the traditional self-portrait and contemporary online self-expression. This framework is used merely as an indicator, for in no way can it be assumed that all examples of self-portraiture and online self-expressions fit neatly into this opposition. In fact, it is far more promising to keep the analyses open and to use Virilio’s distinction as a useful guide.

The article therefore suggests that the traditional self-portrait as depicted by the modern artist represents a presence through its own absence, which can be associated with an aesthetic of appearance. The self-portraits of Dürer, Rembrandt, Beckmann, Bacon and Warhol are briefly discussed to show this trajectory from an aesthetic of appearance to disappearance. The ways in which digital photography further undermines the traditional self-portrait is also briefly discussed through the work of Morimura and Schechner. The trajectory followed can also be associated with the movement from modernism towards a consumerist postmodernism. The genre of the self-portrait is then explored in its contemporary guises made possible through new technologies and social media. These new developments allow for new ways of presenting the self by means of a telepresence that has overcome time and space. The fact that online the self can be constantly edited, updated and exhibited makes it more analogous to an ongoing project or process than a final product or positioning of the

self. In particular the portrayal of the self on Facebook through profile pictures is explored with reference to misleading and over-flattering depictions. The presentation of the self online also allows for the suspension of the separation between the private and the public spheres, because the intimate private life can now be broadcast constantly to an ever-present public audience. In short: whereas the traditional self-portrait appears, positions and represents in time and space, the online self-expression presents in real time, immediately and instantaneously, and inevitably disappears.

Keywords: self-portraits; social media networks; Facebook; Paul Virilio; aesthetic of disappearance; cyber exhibitionism

1. Inleiding

Man, fascinated with himself,
constructs his double,
his intelligent spectre,
and entrusts the keeping
of his knowledge to a reflection.
(Virilio 1991:46)

Een van die eerste dinge wat ek moes leer tydens die skep van my aanlyn Facebook-profiel is om nie 'n alledaagse foto van myself te gebruik nie.¹ Dit het veel meer trefkrag om 'n interessante foto van jouself op te laai – 'n foto geneem vanuit 'n ongewone hoek wat die illusie van beweging skep, of, nog beter, gehul in skadu's ten einde die misterie te verhoog – enigiets is beter as 'n gewone frontale konfrontasie (Figuur 1). Selfs 'n foto van jou groottoon hou meer belofte in as 'n “mug shot”. Ek moes dus aanleer wat die meeste gebruikers van Facebook alreeds weet, naamlik dat profielfoto's nie soseer standhoudende voorkoms dokumenteer nie, maar veel eerder geskep word in antisipasie van die kortstondige blik van 'n aanskouer. Dit is hierdie vlietende aard van aanlyn selfuitbeeldings wat in die bespreking wat volg, as vertrekpunt geneem sal word en ook in gesprek met die genre van die selfportret in die visuele kunste gebring sal word. Wat gebeur met die selfportret in die era van sosialemedia-netwerke en hoe vergelyk dit met tradisionele beskouinge van die representasie van die self? Uiteraard kan so bespreking slegs met breë hale oor die geskiedenis verf en is dit uit die staanspoor uiters selektief in watter materiaal bespreek word ten einde reg aan die argument te laat geskied binne hierdie bepaalde en beperkende ruimte.



Figuur 1. Voorbeelde van my Facebook-vriende se profielfoto's (met vriendelike vergunning van dié vriende)

Ten einde hierdie vroeë enigermate sinvol te ondersoek, het ek my eerste keuse laat val op die sogenaamde oorsprongmoment van selfuitdrukking in die Westerse tradisie, naamlik die Duitse kunstenaar Albrecht Dürer (1471–1528) se treffende selfportret van 1500. Die rede vir hierdie keuse is dat dié vroeë manifestasie van die selfportretkuns sekere ooreenkomste toon met wat die filosoof en urbanis Paul Virilio identifiseer as 'n "estetika van verskyning" – 'n daarstelling wat in tyd en ruimte geposisioneer is. Die uiteindelige doel is om die uitbeelding van die self op sosiale media-netwerke, en dan spesifiek op Facebook, te ondersoek.² Die wyse waarop die self in sosiale media vergestalt in wat bestempel kan word as 'n kontemporêre demokratisering van die selfportret, sal aan die hand van Virilio se "estetika van verdwyning" ondersoek word. Kortweg verwys *estetika van verdwyning* na die wyse waarop beelde intyds op skerms afwisselend verskyn en verdwyn ten einde die self in 'n alom-tele-teenwoordigheid, of dan alomtele-teenwoordigheid (teenwoordigheid oor 'n fisiese of geografiese afstand) te situeer. Hierdie hermeneutiese raamwerk sal dien as 'n rigtinggewer in die ontleding, met dié belangrike voorbehoud: dat daar nie aangeneem kan word dat alle voorbeelde en aspekte van selfportrette en aanlyn selfuitbeeldings netjies in die opposisie tussen die estetika van verskyning en die estetika van verdwyning sal inpas nie. Intendeel, dit is moontlik veel meer belowend om die ontleding oop te hou en Virilio se onderskeid as 'n blote betekenisvolle wegaanwyser te beskou.

Gegewe hierdie voorlopige uitgangspunte is die genre van die selfportret ongetwyfeld in die Westerse tradisie beskou as 'n unieke manifestasie van die moderne subjek se konfrontasie met die self; met ander woorde, dit is tradisioneel vertolk as 'n soort egte verskyning van die self en op grond hiervan beklee die genre 'n gerespekteerde plek in die kanon. Dit is tog immers na selfportrette dat kunshistorici, psigoloë en sosioloë hul wend wanneer daar ontledings gemaak word oor die kunstenaar se temperament en konteks. Dit verduidelik dan die gewildheid van studies wat onderneem is oor onder andere Rembrandt (Chapman en Van

Rijn 1992; Van de Wetering, Bruyn en Van Rijn 2005) en Van Gogh (Erpel 1969; Van Gogh en Suh 2006) se selfportrette, om maar twee te noem. Namate opvattinge oor mimetiese representasie in die 20ste eeu dramaties verander het, het idees rondom subjektiwiteit insgelyks ook begin verskuif (Van Alphen 2005:31). Dit het tot gevolg dat die genre van die selfportret vanaf die 1950's in die besonder begin disintegreer het en byvoorbeeld tot blote oppervlak gereduseer word in Andy Warhol se syskerms, terwyl die self op Francis Bacon se doeke versplinter in onsamehangende skerwe.

Waar selfportrette en portrette in die Renaissance en vroeë moderniteit uitsluitlik vir kunstenaars en die aristokrasie beskore was, moontlik met uitsondering van die opbloeï in groepportrette tydens die Goue Eeu in Nederland (17de eeu), kon die bourgeoisie en soms die werkersklas sedert die ontwikkeling van fotografie in die 19de eeu ook begin deelneem aan die projek van selfuitdrukking (Hudgins 2010).³ Sedertdien het fotografie na die digitale skerm gemigreer en in dié verband skryf Graeme Turner in *Ordinary people and the media: The demotic turn* dat nuwe media tans eindelose moontlikhede bied vir die ontplooiing van die self:

It has become commonplace to notice the increasing number of opportunities for ordinary people to appear in the media. From the *vox pops* in news bulletins to the celebrity that comes with participation in reality TV, from calling up your local talk radio host to competing for stardom in *Idol*, from posting your favourite images on Facebook to becoming one of the notorious Web “cam-girls” – the possibilities of media visibility seem endless. (Turner 2010:1)

Elkeen kan nou sy of haar vyftien minute van roem opeis (soos Warhol voorspel het), behalwe dat die duur van die roem dalk eerder na vyftien sekondes gekrimp het.

Die demokratiserende tendens in die uitbeelding van die self via digitale media verskil egter op betekenisvolle wyses van die beginsels waarop die tradisionele selfportret berus het. Waar die tradisionele selfportret gerig was op die posisionering van 'n duursame (beide in tyd en in ruimte) daarstelling (representasie) van die self, kan die kontemporêre aanlyn selfbeeld eerder verstaan word as 'n virtuele surrogaat, of in Virilio se terme 'n gesitueerde teleteenwoordigheid, wat intyds opdateer en versend word, dus 'n presentasie.

Die verskil tussen representasie en presentasie soos Virilio dit ontgin, oorvleuel met die onderskeid tussen die estetika van verskyning en die estetika van verdwyning soos hy dit onder andere in *The aesthetics of disappearance* (1991) en *Art and fear* (2003) uiteensit. Die gebruik van Virilio se idees as rigtinggewend in hierdie ontleding kort egter enkele verduidelikings, aangesien Virilio soms beskryf word as 'n provokateur wat van “retoriese bomme” gebruik maak om sy “paranoïese fantasieë” aangaande die tegnologie te kommunikeer (Luke en Ó Tuathail 2000:363; my vertaling). Virilio is dus nie 'n vaal of obskure teoretikus wie se uitsprake ongesiens verbygaan nie, maar veel eerder iemand wat heftige reaksies uitlok. Hy verwys daarom na homself as 'n “defence intellectual” en “revelationary” (onderhoud met Armitage 2011:39) in 'n poging om iets te verduidelik van sy

omstrede en radikale uitsprake oor die rol wat nuwe tegnologieë in die versnelling van ons lewens speel. Virilio is ongetwyfeld kontroversieel, en alhoewel sy idees nie hier streng nagevolg word nie, sal daar nietemin aangevoer word dat sy waarskuwings – alhoewel hiperbolies geformuleer – wel waardevolle kritiek op die kontemporêre skermkultuur lewer. Soos Cubitt (2011:87) dit oortuigend stel: “When Virilio forces us to look into the abyss of final catastrophe, he makes us consider not only what is at stake, but how we might address it.” Die bespreking sal daarom begin met ’n bondige uiteensetting van wat Virilio bedoel met ’n estetika van verskyning enersyds en ’n estetika van verdwyning andersyds.

2. Virilio se estetika van verdwyning

Een van die sleutelbegrippe in Virilio se teoretiese arsenaal is die verskynsel van dromologie (die wetenskap of logika van spoed) wat verwys na die kritiese ondersoek van die mag opgesluit in spoed in ’n kultuur onderworpe aan akute versnelling (1986). In hierdie verband identifiseer Virilio veral tegnologieë van oorlog en sig (*vision technologies*) as die agente waardeur die versnelling voltrek word (1994). Hy is dan ook in besonder geïnteresseerd in hoe spoed ons beliggaamde en fenomenologiese vermoëns tot sig beïnvloed en selfs verander. Volgens Virilio het die oormaat versnelling tot gevolg dat “tyd-materie” verdwyn en vervang word met “tyd-lig” (1997:123) of gevirtualiseerde spoed-ruimte (Armitage 2011:9). Voorts vervreem versnellings-tegnologieë ons van diep tyd-ruimtelike ervarings, aangesien afstande verkrimp (*the end of geography*) en ruimte uiteindelik “gedeterritorialiseer” (nog ’n neologisme deur Virilio geskep) word.⁴ Virilio is dus besorg oor die verlies aan menslike of beliggaamde persepsie (Armitage 2011:9), wat in gedrang kom in ’n kultuur van versnelling. Soos Cronin (2011:87) die versnellingsfenomeen verduidelik:

Speed (velocity) is understood literally as space (distance) mapped against time (duration), reaching its absolute limit in light, which collapses both space and time. Light, or absolute speed, dissolves the implicit dualism of embodied motion and of disembodied stimulus, anticipating a neuro-psychological event, such as an epileptic *petit mal*, manifested by momentary glitches in perception that Virilio terms as a “picnoleptic” seizure.

In *The aesthetics of disappearance* (1991) maak Virilio gebruik van die beeld van piknolepsie⁵ om die verlies aan die kontingente werklikheid as gevolg van oormatige spoed te verduidelik. Skynbaar kompenseer piknolepte vir die gereelde verlies aan bewussyn en verlore momente of swart kolle in hul geheue deur oordadige verhale of beelde op te roep ten einde te vergoed vir hul afwesigheid. Virilio (1991:10) verduidelik piknolepte se ongemak en poging tot kompensasië vir die verlies aan geheue soos volg:

There is a tendency to patch up sequences, readjusting their contours to make equivalents out of what the picnoleptic has seen and what he has not been able to

see, what he remembers and what, evidently, he cannot remember and that it is necessary to invent, to recreate [...].

Die piknolep skep dus 'n nuwe weergawe, een wat onsigbaar was en waar hy nie teenwoordig was nie, om te vergoed vir die verlies aan teenwoordigheid. Op dieselfde wyse vul nuwe visie-tegnologieë, in besonder kinema, die gebrokenheid van menslike sig aan met 'n ooraanbod van beelde en onmiddellike teenwoordigheid wat ons fisies oorweldig: “it acclimatizes us to the production of continuities where there are none” (Cubitt 1999:128). In die mate waarin hierdie nuwe tegnologieë van sig ons oorval met 'n ooraanbod van werklikheid (dus presenteer), word ons vervreem van ons eie ervarings en verloor uiteindelik die vermoë om te kan representeer. Nog meer: omdat daar afstand gedoen word van agentskap in visie, is daar selfs sprake van die dematerialisering van subjektiwiteit (Armitage 1997:201). Hierin lê die estetika van verdwyning opgesluit, naamlik in die vervanging van beliggaamde persepsie deur die prostese van tegnologie (Cronin 2011:87).

Dit word dus duidelik uit Virilio se gebruik van die metafoor van piknolepsie dat hy geensins voorspraak maak vir ongemedieerde of direkte toegang tot die kontingente werklikheid nie, maar eerder, soos Featherstone (2003:435) verduidelik, werk met die idee dat elke konstruksie van 'n beeld, met ander woorde elke representasie, altyd 'n spookagtige oorblyfsel of oortollige supplement oplewer. Dit beteken dat die politiek van representasie vir Virilio rondom die “destructive effects of the attempt to completely subdue contingency and the apocalyptic potential of the return of this excess of indeterminacy” (Featherstone 2003:435) wentel. Virilio is dus diep bewus van die geweld wat daar opgesluit lê in volkome representasie of dan presentasie, soos hy dit noem. Daarom vergelyk hy die alomvattende sug na totale of pure visie met die verstarrende blik van die Gorgone. Dit is volgens hom in besonder deur sigmasjiene van oorlog en kinemas waar abstrakte visie triomfeer deur die wêreld vas te vries in monsteragtige onmiddellikheid – om te monstreer (presenteer) en nie meer te demonstreer (representeer) nie. Volgens Virilio is geen lewe meer moontlik in die verblindende lig van volkome visie nie, omdat kontingensie tot hoëspoed-transmissies vervlak word. Dit het tot gevolg dat kontingensie lewend gedek word (daar is *live coverage* daarvan), sodat die gebeure opgeoffer kan word aan die skerm as lewende anatomie (Armitage 2003:40).

Gegewe die oordrewe klem op onmiddellikheid is Virilio (2003:35) se interpretasie van 20ste-eeuse en kontemporêre kuns uiters pessimisties: “What abstraction once tried to pull off is in fact being accomplished before our very eyes: the end of REPRESENTATIVE art and the substitution of a counter-culture, of a PRESENTATIVE art.” Hy verwys na kontemporêre presentatiewe kuns as harteloos en sonder enige piëteit of jammerte/sorg (2003:36, 39) en daarom identifiseer hy dit met 'n soort blindheid of kuns wat uit sig verdwyn (2003:38). Dit is dus duidelik dat Virilio presentatiewe kuns assosieer met die estetika van verdwyning, omdat dit beweeg na 'n “*tele-reality*, immediacy, ubiquity and instantaneity” (Armitage 2011:38) en sodoende poog om afstand te doen van enige vorm van representasie of fenomenologiese verhouding of bemiddeling van die kontingente werklikheid.

In 'n onlangse onderhoud neem Virilio sy tese nog 'n stap verder deur te verklaar dat in die 21ste eeu nie n t historisiteit versnel word nie, maar dat die realiteit op sigself versnel. Dit beteken dat die geskiedenis 'n blote ongeluk word en die gebeure nie meer na 'n referent verwys nie, maar bloot handel oor die oombliklike ter wille van die oombliklike: "Instantaneity has supplanted Eternity" (Virilio 2012:62). Daar is dus geen meer bewonderenswaardige persone of helde wat groot dade verrig nie, en ook geen genie meer wat grootse werke kan skep nie. Inteendeel, daar is selfs geen *celebrities* meer om te bewonder nie, want selfs dié sfeer het versnel en vervlak tot blote *celebration*.

In dié verband haal Virilio 'n deelnemer van 'n onlangse realiteitsprogram aan:

Let me remind you of what a young man said on a reality TV show. He was asked what he wanted to do in the future. His response was: "I want to do celebrity." He didn't want to become a Picasso, a Shakespeare, or a Godard. He wanted to "do celebrity". And he had perfectly understood that celebration would allow him to become a celebrity without any works to his name. (Virilio 2012:62)

By die verlies aan enige verwysing na 'n referent, met ander woorde geen verwysing meer na 'n daad, 'n kunswerk, 'n teks, 'n persoon, of gebeurlikheid nie, word die estetika van verdwyning voltrek. Armitage (2011:7) som die verskil tussen die estetika van verskyning en die estetika van verdwyning as volg op, waarmee ek hier sal volstaan:

For Virilio, the aesthetics of disappearance refers to the mediated technological effects typical of the contemporary arts. Whereas the ancient aesthetics of appearance was based on lasting material supports (wood/canvas in the case of paintings; marble in the case of statues, etc.) the present-day aesthetics of disappearance is founded on temporary immaterial supports (plastic/digital storage in the case of films, etc.). Contemporary images therefore do not so much appear (except as a function of human cognition) as continually disappear. Modern-day images thus apparently move across but actually and repeatedly vanish from the fundamentally immaterial support of the screen as part of a cinematic sequence.

Die probleme wat Virilio dus uitlig met betrekking tot die vlietende beelde op die skerm, is dat dit die aard van die werklikheid grondliggend aantast. Dit wat Virilio in beskerming wil neem, is juis die duursaamheid en tydelike aard van menslike interaksies wat tradisioneel deel gevorm het van die intersubjektiewe en politieke arena. Virilio kan dus as 'n kampvegter vir 'n beliggaamde etos van die werklikheid gesien word (Derain 2009).

3. Tradisionele selfportrette: 'n moontlike estetika van verskyning

Die selfportret tree na vore as 'n eiesoortige genre tydens die Renaissance en beliggaam beide humanistiese ideale en nuutgevonde idees oor die kunstenaar se genialiteit. In die proses

ontdek die kunstenaar sy individualiteit (Koerner 1993:8) en in hierdie verband word die menslike gesig as die sinekdogee van individualiteit beskou (Bal 2004). Porter (1997:3) verduidelik die nuwe behepthed met die gesig en individualiteit soos volg: “New cultural genres of the portrait (above all the *self-portrait*), the diary and the biography (especially the *auto-biography*) – reveal heightened perceptions of individuality, the ego glorying in its own being.”

Van besondere belang hier is die Duitse kunstenaar Albrecht Dürer en sy selfwaarnemings wat geïdentifiseer word as die ontstaansmoment van die selfportret (Koerner 1993), maar ook as die oomblik waarin die Duitse Renaissance ontwaak het (Kehrer 1934:31). Wat Dürer se selfportrette nog meer aangrypnd maak, is die vlak van selfbewustheid wat uit hulle straal (“höchsts verwickelten und vielgestaltbaren Innenlebens“ (Kehrer 1934:31)), aangesien selfbewustheid (nie verstaan in ’n streng egoïstiese sin nie) die geheime bestanddeel was wat ’n moderne kwaliteit aan sy selfportrette verleen het. Soos Rose (1975:160) verduidelik, is die selfportret en die gepaardgaande selfbewustheid een van die belangrikste manifestasies van die moderne gees. Dürer se vermoë om nie net die kunstenaar as skepper (subjek) bewustelik te beliggaam nie, maar ook om gestalte te gee aan die kunswerk wat besig is om geskep te word (objek), word bestempel as ’n besondere mylpaal. Daar bestaan dus ’n doelbewuste analoë verband tussen die skepper en die skepping; met ander woorde dit is ’n doelgerigte representasie wat tot ’n hoogtepunt gevoer word in die frontale konfrontasie van sy *Selfportret* (1500, München) (Figuur 2).

Moxey (2004:760) verwoord die belangrikheid van dié besondere werk soos volg: “In Dürer's Self-Portrait of 1500 both artist and work merge as they call the age of art into being.”



Figuur 2. Albrecht Dürer, *Self-portret* (1500). Olie op houtpaneel. Alte Pinakothek, München. Wikipaintings.org.

As deel van die Christelike humanistiese tradisie verbeeld die selfportret dus bepaalde idees van wat dit beteken om mens te wees en wat, soos reeds genoem is, konsepte soos persoonlikheid en individualiteit insluit (Van Alphen 2005:21), maar meer nog ook 'n transendente dimensie inkorporeer. In die selfportret beeld Dürer homself uit na die gelykenis van Christus volgens die tradisie van die *Imitatio Christi* ("om Christus te volg") (Smith 1975:34; Stumpel en Van Kregten 2002:16; Panofsky 1955, Koerner 1993); en nóg meer staan die selfportret ook in die tradisie van die *conformitas Christi* ("om soos Christus te word deur 'n heilige gawe") (Bainton 1947:269). Sonder 'n sweem van godslastering ("devoid of any hint of blasphemy" (Smith 1975:34)) beeld Dürer die mistiese identifisering van die kunstenaar met God uit (Panofsky 1955:43). Deur die kunstenaar se genialiteit word hy dus soos Christus (in gelykenis), maar hy skep ook soos God, omdat hy 'n uitverkore verteenwoordiger van God se heilige skeppingskragte is. Die portret is dus 'n visuele analogoë of representasie van die Goddelike skepping.

Benewens die transendente betekenis van die selfportret stel Koerner (1993:168–9) ook voor dat die portret verstaan moet word as 'n outonome selfportret, 'n vorm of onderwerp van kuns wat Dürer heel moontlik vir die Noorde geskep het. Die portret versinnebeeld dus die opkomende belangrikheid van die moderne kunstenaar: "From *genesis* to *poesis*, from divine creation and generation to human artistic creativity, this shift is best illustrated by the self-portrait of Albrecht Dürer which takes on the appearance of the Holy Face" (Dekoninck 2009:60).

Dit is om hierdie rede dat Dürer se *Selfportret* van 1500 verstaan kan word as die gesig van die moderne kunstenaar en moontlik die visuele geboorte van die moderne subjek, omdat dit beide 'n stelling rakende onsterflikheid maak en 'n poging is om 'n teenvoeter teen professionele verganklikheid te bied (Smith 2010:93). Hierdie sug na onsterflikheid en onverganklikheid, soos beliggaam deur die geniale kunstenaar, gaan gepaard met die ontwikkeling van die mimetiese of representatiewe tradisie in die portretkuns.

In hierdie verband wys Van Alphen (2005) egter op die problematiese aannames waarop die tradisionele mimetiese tradisie berus, naamlik dat die portret wel die teenwoordigheid van 'n unieke individu (veral ook sy innerlike essensie) kan vergestalt, of dat die portret direk verwys na 'n referent wat eens teenwoordig was. Van Alphen verduidelik ook dat daar 'n verdubbeling van erkenning in die tradisionele portretkuns plaasvind: aan die een kant verkry die sitter wat uitgebeeld word, outoriteit deur die portret-self, en aan die ander kant word outoriteit aan die proses van mimetiese representasie verleen deur die portretkuns (Van Alphen 2005:25). Daarom is daar dus geen ander genre in die kuns wat so doeltreffend gestalte gegee het aan die tradisie van "mimetic referentiality" (Van Alphen 2005:26) soos juis die portretkuns nie. En moontlik kan Dürer se selfportret as die hoogtepunt van hierdie tradisie bestempel word. Dit beteken dat die tradisie van mimetiese referensialiteit verskil van Virilio se begrip aangaande representasie, omdat representasie by Virilio altyd verwys na 'n afwesigheid en 'n oortolligheid wat nie vasgevang kan word nie, terwyl die tradisionele portretkuns met die verwagting gewerk het dat die essensie van die sitter wel vasgevang kan word.

In die eeue ná Dürer se aanvangsmoment het die selfportret ontwikkel tot 'n selfstandige genre wat beide in gewildheid en in markwaarde gegroei het. In dié verband het Rembrandt van Rijn (1606–1669), wat byna 90 selfportrette geskep het, se uitbeeldings van homself 'n ryk visuele argief nagelaat waarin die kunstenaar se ekspressiewe gesig oor tyd en ruimte vasgevang is. Rembrandt slaag daarin om deur die herhaling van sekere komposisionele elemente, soos die ekspressiewe gedeeltes van sy gesig (veral die mond), asook die dra van kostuums, 'n sogenaamde ekspressiewe piktorale of visuele metafoor (Rothenburg 2008:108) gegrond op sy gelykenis, te skep. Hierdie visuele metafoor verteenwoordig, volgens Rothenburg, die universum van kunsskepping en die kunstenaar se wêreld. Rembrandt sit dus in hierdie opsig Dürer se poging voor om die kunstenaar en sy wêreld te verewig, maar 'n nuwe element tree na vore in die 17de eeu, naamlik die gepaardgaande roem wat algaande met kunstenaarskap geassosieer word. Trouens, die jongste navorsing wat handel oor die redes waarom Rembrandt so 'n groot aantal selfportrette geskep het, toon aan dat een van die belangrikste redes daarvoor was dat daar 'n aanvraag na sulke portrette deur kunsversamelaars was (Van de Wetering, Bruyn en Van Rijn 2005:xxv). Die kunstenaar se werk – in besonder die selfportret – word dus gesogte versamelstukke met 'n bepaalde markwaarde. Sinies beskou kan daar geargumenteer word dat selfportrette trofee geword het juis omdat beide die kunstenaar se styl en sy gelykenis daarin vasgevang is. Die eens metafisiese bedoeling van die selfportret, soos in die geval van Dürer, waarin die kunstenaar en kunstenaarskap in analoë verband met die goddelike geassosieer is, verkry algaande 'n immanente markwaarde.



Figuur 3. Max Beckmann, *Self-portret in pak (tuxedo)* (1927). Olie op doek. Busch-Reisinger Museum, Harvard Universiteit, Cambridge, Massachusetts. Wikipaintings.org.

Daar tree dus mettertyd 'n duidelike verandering in in die wyse waarop die selfportret ontvang word deur toeskouers en die redes vir die skep daarvan. Breedweg kan die trajek waarin die selfportret hier bespreek word, aan die hand van die paradigmaverskuiwing vanaf die moderniteit na postmodernisme verstaan word. Ek poog dus om hier 'n bondige oorsig te gee vanaf die moderne subjek wat homself as onsterflik in sy selfportrette wou bevestig tot postmoderne selfportrette, wat enersyds verhandelbare items in roem en rykdom word, maar terselfdertyd die krisis in representasie verteenwoordig of – soos van Alphen vroeër daarna verwys het – die krisis in mimetiese referensialiteit vergestalt.

In die Duitse kunstenaar Max Beckmann (1884-1950) se *Selfportret met pak* (1927) (Figuur 3) word een van die laaste modernistiese stuiptrekkings van die kunstenaar as geniale wese wat die misterieuse aard van die wêreld aan die kyker wil openbaar, uitgebeeld. Selz (1996:42) beskryf die selfportret as een van die grootstes in die kunstgeskiedenis: “The artist faces us, a powerful figure in full size, self-conscious, brutal, proud, confronting his public with great self-confidence.” Alhoewel Dürer se piëteit hier getaan het, kan die ooreenkomste tussen die twee selfportrette onbetwisbaar steeds gesien word, en Lackner (1977) verduidelik die ooreenkomste soos volg:

Another major self-portrait comes to mind, one that emanates a comparable conscious superiority and barely avoids the borderline of arrogance: Albrecht Dürer's frontal Self-Portrait of 1500, which depicts the artist with flowing locks. There, too, symmetry symbolized the height of life. It is entirely possible that the date 1500, distinctly displayed on the painting, gave Dürer a mystical feeling of being exactly in the middle of his time. The Beckmann we see in the 1927 self-portrait was indeed in the middle of his creative career.

Steeds humanisties en Noord-Germaans in benadering (Myers 1966) kan Beckmann in *Selfportret met pak* (1927) enersyds as 'n self-ironiserende *dandy* gesien word, maar ook as kunstenaar wat sy taak steeds met dodelike erns benader. Beckmann beskryf daarom die rol van die kunstenaar soos volg: “The artists in the contemporary sense is the shaper of the transcendent idea. He is at one and the same time the shaper and the vessel. [...]. Self-reliance is the new idea that the artist, and with him, humanity, must grasp and shape” (Copeland Buenger 1997:287). Beckmann se selfportret kan dus as een van die laaste groot moderne selfportrette bestempel word, omdat daar steeds, alhoewel kwynend, 'n bewuste appèl tot die transendente in sy werk gerig word deur 'n duursame gelykenis.



Figuur 4. Francis Bacon, *Self-portret* (1971). Olie op doek. Musée National d'Art Moderne, Georges Pompidou- Sentrum, Parys.

Namate die 20ste eeu ontvou het, het die mimetiese tradisie egter algaande vertrouwe verloor in sy vermoë om gestalte te gee aan die referent of die essensie van die sitter. In die werk van Francis Bacon (1909–1992) (Figuur 4), in besonder sy (self)portrette, word die verskil tussen die referent en die sitter, wat in hierdie geval die kunstenaar self is, tot so mate vervaag dat dit onmoontlik word om die self en die ander uit te ken. Die self fragmenteer tot die omliggende objekte en andersom, of soos Van Alphen (1992:116) in *Francis Bacon and the loss of self* aandui: “Subject and non-subject become one visual field constructed upon contiguity, making it impossible to speak of a subject or self.” Die konsep van die moderne kunstenaar wat as unieke subjek skynbaar sinvol uitdrukking aan homself kon gee, word deur Bacon se eksistensiële verlies aan ’n self uitgedaag waar die self ineenvloei met die omringende omgewing, en die onderskeid tussen self en ander byna volledig opgehef word.

Een van die belangrikste vertolkers van die portretkuns se mimetiese mislukking is Andy Warhol (1927–1987). By Warhol verval die portret in die sfeer van ’n ooraanbod van vryvallende betekenare. Daar is dus nie meer sprake van ’n outentieke self wat uitgebeeld word deur die outentieke tradisie van mime nie. Warhol het verstaan dat die private self of innerlike essensie geen kans staan teen die aanslag van die populêre massamedia nie.⁶ Hy het daarom bely dat enige poging om tot groter insig oor sy private self te kom, verdoem is tot blote oppervlakke: “If you want to know about Andy Warhol, just look at the surfaces of my paintings and films and me, and there I am. There’s nothing behind it.” Waar Dürer homself dus met piëteit as ’n Christus-figuur in olie op ’n houtpaneel uitgebeeld het, beweeg Warhol in die teenoorgestelde rigting deur homself herhaaldelik soos ’n masjien te presenteer, byvoorbeeld *Selfportret* (1967) (Figuur 5) (met die mond verskuil agter die hand). Dürer se

selfportret is geskep in 'n poging om gestalte te gee aan 'n standhoudende embleem vir humanistiese individualiteit, waar die betekenaar en betekenis in skynbare korrelasie staan, teenoor Warhol se uitbeelding, wat byna 'n niemonument vir kunstenaarskap word, die unieke en individuele self (betekenis) vervang met tydelike en verganklike betekenare wat dieselfde emosionele gewig as 'n verbruikersproduk dra.



Figuur 5. Andy Warhol, *Self-portret* (1967). Syskerm. Alte Pinakothek, München. Wikipaintings.org.

Hoe pas hierdie kort bespreking van die selfportret in by Virilio se onderskeid tussen 'n estetika van verdwyning en 'n estetika van verskyning? Virilio (2003:36) eien met misnoë die kuns van die 20ste eeu in *Art and fear* as 'n hartelose kuns ("pitiless art") wat sy piëteit verloor het in die obsessiewe poging om te presenteer, met ander woorde gedryf word deur 'n drang na onmiddellikheid en nie meer belangstel om te representeer nie. Hoe pas dit in by Dürer en Warhol se verskillende selfuitbeeldings? Kan Warhol se beheptheid met die plat oppervlak en kompulsiewe gebruik van die syskerm en ander industriële metodes in sy Silwerfabriek verstaan word as tekenend van 'n estetika van verdwyning, die totale plooibaarheid van die self? Waar Dürer se selfportrette met piëteit op duursaamheid gerig was in die poging om sy unieke self (alhoewel problematies) in tyd en ruimte te posisioneer, werk Warhol se selfportrette enige duursaamheid, ook in tyd en ruimte, teë. Warhol se selfuitbeeldings kondig eerder die vervangbaarheid, verspreidheid en onmiddellikheid van die skerm aan.

Met die digitale plooibaarheid van die beeld word die mimetiese tradisie dus nog verder geïntegreer en onder druk geplaas. Wanneer daar na fotografiese selfportrette gekyk word, kan dieselfde patroon van mimetiese vervreemding waargeneem word, want waar daar aanvanklik die verwagting geskep is dat fotografie mimeties getrou aan die werklikheid sou wees, word die noue verband tussen werklikheid en representasie algaande aangetas.

Daarbenewens is die verhouding tussen werklikheid en fotografiese weergewing ook meer ingewikkeld as wat aanvanklik geantisipeer is (Adams 2000:3).

In hierdie verband is dit moontlik belangrik om die volgende fotografiese selfportrette uit te sonder waarin die verhouding tussen beeld en werklikheid uiters problematies word. Jones (2002:972) verwys daarom na die paradoksale aard van die fotografiese selfportret, juis omdat dit terselfdertyd “both gives and takes away the subject from us”. In die Japannese kunstenaar Yasumasa Morimura (1951–) se fotografiese selfportrette, waarin hy homself in die subjekposisie van beroemde Westerse subjekte plaas (bv. Marilyn Monroe en Michael Jackson) of homself invoeg in beroemde skilderye (bv. as Leonardo da Vinci se Mona Lisa) word nie net die selfportret as genre ondermyn nie, maar ook enige pretensie van lewensgetrouheid. Morimura se uitstallings getiteld *Self-portrait as art history* (1998) en *An inner dialogue with Frida Kahlo* (2001) (Figuur 6) vorm ’n kritiese parodie op die Westerse kanon in terme van beide geslag en ras. Morimura as Japannese man vertolk die rol van Kahlo as kunstenaar en Kahlo as vrou, wat ’n enigmatiese verdubbeling en vervreemding tot gevolg het. Morimura se fotografiese selfportrette vergestalt wyses waarop die self gekonstitueer kan word in terme van ’n afwesigheid eerder as ’n teenwoordigheid, omdat hy beide kulturele en geslagsrolle oorstyg deurdat hy as ’n Oosterse man verskyn as ’n Westerse vrou (Yoon 2001:168–9).⁷ Kortom: Morimura bestaan by grasie van sy eie afwesigheid (manlikheid en Oostersheid) in hierdie portret.



Figuur 6. Yasumasa Morimura, *An inner dialogue with Frida Kahlo (Hand Shaped Earring)* (2001). Kleurfoto. Uitgawe van 5. 149.86 X 120.02 cm. Luhring Augustine Gallery.



Figuur 7. Alan Schechner, *Self-portrait at Buchenwald: It's the real thing* (1991–1993).
Digitaal-gemanipuleerde foto.

Die manipuleerbaarheid en plooibaarheid van die fotografiese medium word tot 'n besondere siniese hoogtepunt gevoer in die kunstenaar Alan Schechner se invoeging van sy eie beeld saam met dié van gevangenes in die Buchenwald-konsentrasiekamp gedurende die Tweede Wêreldoorlog (Figuur 7). Schechner se kontemporêre beeld met die blikkie dieetkoeldrank staan in wrang kontras met die uitgeteerde mans in die agtergrond wat tog deur middel van die digitale manipulasie op dieselfde vlak ge(her)kontekstualiseer word. Verbruikersprodukt en onuitspreekbare lyding word verenig op dieselfde prentvlak en ontlok moontlik eerder 'n wrang glimlag as skok by die toeskouer, want Schechner ontbloot die kontemporêre ingesteldheid teenoor die werklikheid as een van manipulasie:

His photograph stresses the fact that in today's world of visual overstimulation and digital mutability there is nothing remarkable any-more about the encounter of incommensurable experiences and temporalities. What is solely shocking about Schechner's digital intervention is that this technological conjunction of dissimilar realities no longer really shocks the viewer. (Koepnick 2004:96)

Fotografie bied dus nie mimetiese getrouheid aan die werklikheid nie, en met die ontwikkeling van digitale fotografie vervaag die verwantskap nog verder – ook ten opsigte van selfportrette. Intendeel, deur die gebruik van nuwe digitale tegnologieë en die internet is dit waarskynlik meer korrek om na kontemporêre selfportrette te verwys as 'n proses of 'n gebeurlikheid wat oor digitale gemeenskappe en netwerke versprei word (Avgitidou

2003:131). Dit is daarom nie onsinnig nie om kontemporêre selfuitbeeldings op sosiale netwerke eerder te verbind met Warhol se selfontwykende sjiek as met Dürer se poging tot selfonthullende konfrontasie.

Dit is miskien belangrik om hier 'n kort ompad te neem deur na Goffman se *The presentation of the self in everyday life* (1959) te verwys, want in hierdie teks word dit duidelik dat in ons alledaagse aanbieding van ons self sekere reëls noodwendig geld, soos, onder andere: om 'n persoon te wees beteken om 'n masker te dra ten einde 'n (aanvaarbare) sosiale front voor te hou. Hierdie "front" bestaan uit tekens wat ons gebruik sodat ander ons kan verstaan en kan interpreteer. Ons speel dus rolle teenoor mekaar, byvoorbeeld die rol van die dokter teenoor 'n pasiënt. In dié proses kan daar onbedoelde gebare deurglip wat tot misverstande kan lei, daarom is ons altyd met "impression management" (Goffman 1959:161) besig. Goffman wys natuurlik op die inherente paradoks wat intree tydens die vertolking van rolle, want dit beteken die waarnemer moet hom- of haarself oorlaat aan die lees van tekens ten einde die waarheid aangaande 'n ander persoon te onthul (1959:161). Goffman som die dilemma soos volg op: "The observer's need to rely on representations of things itself creates the possibility of misrepresentation" (1959:162). Dit beteken dus dat alle interaksies of voorstellings van die self bemiddel word, of voorstellings is, en daarom altyd alreeds aan interpretasie en waninterpretasie blootgestel is. Dit geld natuurlik ook vir self-uitbeeldings op sosiale netwerke, en dalk nog des te meer. Daar kan dus nie voorgehou word dat sekere selfuitbeeldings meer waar of eg as ander is nie; wel dat daar verskillende verhoudings bestaan in die interaksies tussen die betekenaar en die betekenis in hierdie voorstellings.

Daar kan ook geargumenteer word dat daar verskille bestaan tussen elementêre interaksies (Autenrieth en Neumann-Braun 2011:18), wat gedeelde teenwoordigheid in een plek, voorkoms, gebare en spraak insluit, en aanlyn interaksies. Tydens aanlyn interaksies word hierdie vier pilare van gedeelde teenwoordigheid in tyd en ruimte gedifferensieer en geïndividualiseer; met ander woorde, voorkoms, gebare en spraak val nie noodwendig saam nie. Dit beteken die een verdwyn sodat die ander die skerm kan betree. Aanlyn word ons afsonderlik met hierdie modusse gekonfronteer, wat beteken dat hierdie interaksies andersoortige vaardighede verg ten einde betekenisvolle insigte oor aanlyn identiteite te kan maak. Dit lewer nuwe moontlikhede vir interaksie op en Senft (2008:8–9) verduidelik die probleme eiesoortig aan sosiale netwerke soos volg:

These new developments force us to make difficult decisions regarding our "presentation of self" according to a perceived audience, a largely intuitive process in the offline world. Offline, the self I might present to a Riot Girl group is not the one I present to my brothers, and the one I present to a lover is not the one I present to a colleague – or a different lover. There is sometimes overlap among these audiences, but that overlap (or, as warranted, distinction) is itself managed and facilitated by physical boundaries [...]. Offline, we are protected from ourselves by the passage of time. [...]. Online, the words and images with which we associate ourselves persist indefinitely, retaining their exact original

form long after the context of their creation has been lost and the self who created them has been discarded.

Senft dui dus die verskil aan tussen kontingente gebeure en ons verskynings aan mekaar wat 'n tydskuur in plek en ruimte het teenoor die gekompakteerde tyd-ruimte-belewenisse aanlyn. Dit is hierdie gekompakteerde belewenis van tyd en ruimte wat aanlyn selfuitbeeldings meestal kenmerk en waarna die bespreking nou vloei.

4. Selfuitbeeldings en Facebook: estetika van verdwyning?

Indien sosiale netwerke 'n ongekende vryheid aan miljoene deelnemers wêreldwyd bied om uitdrukking aan hulle self te gee, watter soort “selwe” is hier ter sprake en is dit enigsins vergelykbaar met tradisionele selfportrette?⁸ In Turkle se nuutste boek, *Alone together. Why we expect more from technology and less from each other* (2011), huiwer sy nie, soos die titel reeds aandui, om 'n oorwegend verdoemende beeld van die stand van die self aanlyn te skets nie. Sy skryf:

I once described the computer as a second self, a mirror of the mind. Now the metaphor no longer goes far enough. Our new devices provide space for the emergence of a new state of the self, itself, split between the screen and the physical real, wired into existence through technology. (2011:16)

Turkle verwys dus nie meer na die rekenaar as 'n “tweede self” (vergelyk *The second self: computers and the human spirit*, 1984) soos in haar eertydse optimistiese ontleding van aanlyn moontlikhede nie, maar verstaan die nuwe toestand eerder in terme van 'n self wat in twee wêreldes tegelyk probeer bestaan. Die wyses waarop nuwe tegnologieë alle strata van menswees infiltreer deur persoonlike fisiese interaksies te vervang met konstante aanlyn verbindings wat intimiteit en samehorigheid belowe, laat Turkle met ernstige vrae. Volgens haar is dit nou juis belangrik om krities na die soort intimiteit en verhoudings wat nuwe tegnologieë moontlik maak, te kyk: “We are increasingly connected to each other but oddly more alone” (Turkle 2011:19).

Olivier (2011:56) rig soortgelyke kritiese waarskuwings aangaande die moontlikhede vir sosialisering aanlyn: “Lest we become imprisoned, or muted [...] we should remind ourselves that, although the experiences they enable are not insignificant, they cannot be human social reality with its indispensable symbolic sphere.”

Die behoefte aan intimiteit, samehorigheid en aanvaarding word bevestig deur onlangse navorsing wat daarop wys dat die meeste gebruikers Facebook inderdaad aanwend nie net as 'n instrument om sosiale netwerke op te bou nie, maar ook as 'n platform vir self-uitdrukking (Joinson 2008:1035). Nog meer: die digitale domein bied geleentheid vir self-vorming (*self-fashioning*) (Ferranto 2010:191); selfs die geleentheid om jouself as handelsmerk te skep

(*self-branding*) (Williams 2006) en vir sommiges om uitdrukking te gee aan die “ware self” (Bargh, Mckenna en Fitzsimons 2002).⁹

Sosiale netwerke bied dus ongekende moontlikhede vir selfvorming en verduidelik waarom daar ’n “groeiende teenwoordigheid van [digitale] selfportrette” (Lasén en Gómez-Cruz 2009:209; my vertaling) aanlyn is. Selfportrette kan dus inderdaad as die volkskuns van die digitale era beskryf word, volgens Williams (2006).

Die demokratiese gees wat vaardig is, kan veral opgemerk word in die uitstalling getiteld *We are all photographers now! The rapid mutation of amateur photography in the digital age* (13 Oktober 2007 tot 31 Januarie 2008, Musée de l’Elysée). Die uitstalling het bestaan uit foto’s van deelnemers van regoor die wêreld wat direk na die uitstalling se webblad opgelaaai is. Daar is dus geen onderskeid tussen professionele fotografe en amateurs gemaak nie – almal se foto’s is in die uitstalling ingesluit.¹⁰ Dit is natuurlik die gebruik van selfoon- en digitale kameras wat hierdie demokratisering in die hand werk, omdat dit die neem, oplaai en onmiddellike deel van foto’s “vanuit die vloeï van alledaagse gebeure” (Okabe en Ito 2003; my vertaling) aansienlik vergemaklik. Die alomteenwoordige digitale kamera kweek ’n nuwe soort opletendheid en (self)bewustheid, aangesien byna elke vlietende moment vasgevang kan word en “die gewone [en selfs banale] nou verhef kan word tot fotografiese objek” (Okabe en Ito 2003; my vertaling) wat intyds na jou Facebook-profiel gestuur kan word deur middel van toepassings soos Instagram.

Selfidentiteite word op sosiale netwerke, en spesifiek Facebook, geskep deur ’n profiel te skep wat biografiese en professionele inligting, persoonlike voorkeure en foto’s bevat. Veral die profielfoto (“selfportret”) is ’n “kommunikatiewe gebaar” (Autenrieth en Neumann-Braun 2011:17) wat aankondig dat die virtuele plaasvervanger voortaan alle virtuele interaksies namens die bepaalde persoon sal waarneem.¹¹ Namate die gesplete self se aanlyn lewe meer veeleisend raak, vervang die virtuele teenwoordigheid ook algaande die sogenaamde “skaars kommoditeit van fisiese teenwoordigheid” (Autenrieth en Neumann-Braun 2011:19; my vertaling). Die virtuele self kan immers terselfdertyd op verskeie interaktiewe platforms teleteenwoordig by ’n menigte ander deelnemers wees. Of, soos Virilio (2000:69) dit stel, “real space of customary activity” word oorstyg deur “the ‘real time’ of interactivity” tydens aanlyn aktiwiteite. Die aanlyn self is dus nie ’n statiese uitdrukking nie, nog minder ’n outonome projek soos in die geval van Dürer se selfportret, maar veel eerder ’n kommunikatiewe instrument wat deur middel van deelname en kontinue interaksies met andere geskep en in stand gehou word (Van Doorn 2009:585).

In hierdie verband beskou Senft (2008:4–5) aanlyn interaksies as ’n dialektiese proses wat konstante erkenning verg:

Rather than performing as passive objects for the consumption of others, we demand recognition as living subjects. Our demand to be recognized as a subject takes the form of words, images, and gestures that will in turn be circulated as representational objects among audiences, and the cycle continues.

Soos reeds gesuggereer, is die keuse van 'n profielfoto, wat gereeld henu word, in bepaalde verwagtinge en interaksies ingeskryf. Deur 'n bepaalde pose in te neem, spreek die persoon die aanskouer op bepaalde wyses aan, en dit dui daarop dat die profielfoto bepaalde voorkomste en gebare aanlyn opvoer of voorhou (Autenrieth en Neumann-Braun 2011:20). Byna soos die voorkomste of rolle wat ons aanneem tydens “elementêre interaksies” wanneer ons fisies in mekaar se teenwoordigheid is, behalwe dat digitale voorkomste dalk meer plooibaar is.

In hierdie verband verduidelik Lasén en Gómez-Cruz (2009:206) die skep van aanlyn-identiteite soos volg:

Thanks to digital photography the gesture of pointing the camera or the phone at oneself is becoming common, and the presence of such pictures in the Web is growing. Therefore, self-portraits seem to be taking part in embodiment processes and in the shaping and knowing of the self [...]. Being at the same time the photographer and the photographed, displaying such images on the Web or on the mobile phone, exchanging such pictures with other people, making and receiving comments and evaluations about them, as well as the ongoing learning about how to do it are all aspects involved in how self-portraits are participating in the shaping of [...] subjectivities.

Skygbaar is dit vroue in besonder wat interessante verhoudings met hulle selfoon en webkamas ontwikkel, omdat dit hulle toelaat om met die eindproduk te eksperimenteer: “Controlling angle and luminosity, and retouching images with photo editing software like Photoshop, they learn how to display themselves in a favourable manner – how to get the images that satisfy themselves” (Lee 2005:5).

In sommige gevalle word die manipulerings van beelde té ver gevoer, soos in die geval van die sogenaamde “MySpace angles” of “helicopter shots” (Figuur 8). Die verskynsel behels dat sekere gebruikers van sosiale netwerke vleierende hoeke aanwend, of liever misbruik, in hulle selfuitbeeldings wat as misleidend bestempel kan word. “MySpace angles” sluit die volgende in:

[...] self-portraits taken with the photographer/subject's arm outstretched above eye level, this style of portraiture, allegedly, makes the user appear especially attractive due to perspective and scope obtained from holding the camera above one's head. MySpace Angles are further characterized by the poses struck, the facial expressions formed and the hand gestures made. (Sessions 2009)

Die probleem ontstaan natuurlik wanneer aanlyn vriendskappe oorgaan tot fisiese ontmoetings en een van die partye teleurgestel is in hoe die persoon fisies voorkom in vergelyking met sy/haar aanlyn voorstelling. Die rede vir die misleiding kan onder andere wees dat die skep van 'n aanlyn profiel 'n persoon toelaat om 'n geredigeerde weergawe van jouself te skep, een waarmee jy tevrede is en een waartoe jy heel moontlik eintlik aspireer

(Turkle 2011:13). Olivier (2011:53) ondersteun hierdie standpunt, omdat hy die skep van aanlyn identiteite met die Lacaniaanse imaginêre orde assosieer wat volgens hom eerder tot die vervreemding van die “ware” self lei as andersom. Daarom kan die aanlyn profiel eerder verstaan word as ’n projek, ’n proses wat konstante instandhouding en bywerking verg. Dit is nie gerig op standhoudendheid en duursaamheid nie, maar veel eerder op kortstondige en onmiddellike presentasie.

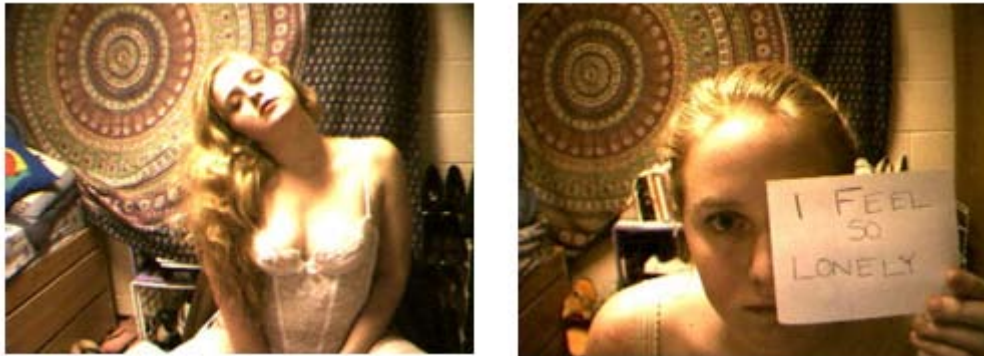


Figuur 8. “Pear chan” as voorbeeld van die misleidende aard van “MySpace angles” (Know your meme: MySpace angles, 2007-2012)¹²

Daar kan dus geargumenteer word dat die ooraanbod van onmiddellikheid in sosiale media ’n beweging weg vanaf representatiewe media na presentatiewe strukture aankondig. In dié verband tref Marshall (2010:38) ’n duidelike onderskeid tussen “*representational culture*” wat vervang en verweef word met “*presentational culture*” in sy ontleding van glanspersoonlikhede se skep van aanlyn identiteite op sosiale netwerke in besonder. Volgens Marshall (2010:44) kan die self-identiteite wat aanlyn geskep word, of liever geproduseer word (*self-production*), as meer presentatief van aard beskryf word, omdat dit die illusie skep dat die aanlyn persoonlikheid nader aan die ware self beweeg as ander representasies. Die feit dat glanspersoonlikhede op sosiale netwerke skynbaar direk met bewonderaars kommunikeer deur van strategieë soos die “interpersoonlike vloei van kommunikasie” (Marshall 2010:43; my vertaling) en die skep van ’n “interkommunikatiewe self” gebruik te maak, bevestig die presentatiewe aard van die platform. Deur skakels na YouTube-video’s, musiek, foto’s en artikels te deel kan die “interkommunikatiewe self” die “sensasie van onmiddellikheid” (Marshall 2010:45; my vertaling) in stand hou. Die illusie word dus geskep dat die interkommunikatiewe self byna ongefilter aan die gehoor beskikbaar is sonder enige bemiddelende medium soos die geval was met weergawes in ouer vorme van media.

Larissa Hjorth se navorsing oor die gebruik van sosiale netwerke onder adolessente Japannese meisies bevestig die besondere klem wat daar gelê word op presentatieweiteit of

onmiddellike teenwoordigheid, wat sy treffend beskryf as “fulltime co-present intimacy” (2009:39). Wat hier geveerg word, is aktiewe intydse deelname – nou en hier – in plaas van refleksie wat oor ’n tydperk in tyd en ruimte strek. Turkle (2011:172) suggereer egter dat hierdie konstante blootgelegde intimiteit (“always on”) eerder krities verstaan moet word: “Traditionally, the development of intimacy required privacy. Intimacy without privacy reinvents what intimacy means.” Hier is dus nie sprake van ’n intieme selfportret wat oor tyd in ruimte ontvou of verskyn nie, maar eerder ’n vlietende beeld wat oorbelig op die skerm flits en dan verdwyn.



Figuur 9. Grepe van Jennifer Ringley, oftewel Jennycam.org, se webblad (nie noodwendig in volgorde of sekwensie geplaas nie)

Een van die mees dringende gevolge hiervan is dat die grense tussen die private en openbare sferes vervaag, en soms met interessante gevolge. Daar is tekens van tendense wat teen die afloer- en bewaking-tegnologieë van die sogenaamde “societies of control” werk. Hierdie kontrabewegings behels dat gewone burgers, in plaas daarvan om weg te kruip vir bewaking-tegnologieë, eerder deelneem aan hulle eie ontbloting in wat as “empowering exhibitionism” (Kosekela 2004:202) geïdentifiseer kan word. Private en intieme lewens word aanlyn ten toon gestel vir openbare verbruik, aangesien die ekshibisionistiese aksies as meer bevrydend ervaar word as die teendeel, naamlik om die self te probeer versteek. Hier is die opkoms en geweldigheid van *webcam girls* (Figuur 9) en “sexting” (Lasén en Gómez-Cruz 2009:207) moontlik goeie voorbeelde van dié tipe “kuber-ekshibisionisme” (Russo 2005:131; my vertaling).¹³

Duidelik daag hierdie nuwe vorme van (self-) ekshibisionisme gevestigde idees rakende die private en openbare uit, aangesien “Camgirls and exhibitionists emphatically contravene the decree that privacy is the ground of normal subjectivity, meaningful relationships, and a healthy social body” (Russo 2005:155). Kuberekshibisionisme kan enersyds as aktiewe weerstandigheid interpreteer word, en selfs vertolk word as die waarmaking van die feministiese appèl dat die private die politieke is. Andersyds beteken dit dat daar geen onderskeid meer aangelê kan word tussen die private en die openbare, binne en buite nie, want alle dinge moet sigbaar gemaak word aan die tegnologieë van sig.

Kan die vertoning van die self hier nie moontlik as 'n vorm van piknolepsie (in Virilio se terme) verstaan word nie, 'n poging om die onsigbare sigbaar te maak, en dus 'n poging om alle kontingensie aan die skerm op te offer? Verloor die alledaagse nie in die proses die vermoë om tot diep fenomenologiese ervarings te lei nie? Indien alles op die skerm verskyn, bestaan die gevaar nie dat dit juis op daardie eksakte moment ook verdwyn nie, aldus Virilio?

4. Ten slotte

Alhoewel Virilio se onderskeid tussen die estetika van verdwyning en die estetika van verskyning deurgaans ter sprake gebring is, kan daar nie onteenseglik geargumenteer word dat alle selfrepresentasies op sosiale netwerke noodwendig en volledig verdamp in 'n estetika van verdwyning nie. Intendeel, sosiale media het die potensiaal en vermoë om juis die teenoorgestelde te laat gebeur. Indien die onlangse gebruik en aanwending van sosiale media in Egipte en die sogenaamde Arabiese Lente enige aanduiding is, beteken dit dat aanlyn mobilisering politieke krag inhou, wat moontlik selfs 'n nuwe openbare sfeer kan skep (Lynch 2011) en ingrypende sosiale veranderinge kan meebring.¹⁴ Virilio bly egter, volgens Kellner (1999:123), in gebreke om kritiese riglyne vir die demokratisering van tegnologieë neer te lê. Die feit dat Virilio geen teoretiese raamwerk of “master oeuvre” (Kellner 1999:122) skep waarin al sy idees saamgebind kan word nie, beteken dat dit byna onmoontlik is om 'n sinvolle oorsig oor sy werk te vorm. Dit lei ongelukkig daartoe dat Virilio as eensydig in sy beskouing oor tegnologieë bestempel word juis omdat hy nie 'n dialektiese idee oor tegnologie ontwikkel of 'n progressiewe tegnopolitiek bedink nie (Kellner 1999:122). Die leser en interpreteerder van Virilio se werk staan inderdaad voor die probleem om sin te probeer maak van Virilio se teoretiese skermutseling en fragmente. Alhoewel onlangse publikasies deur byvoorbeeld Armitage (2011 en 2012) uiters behulpsaam is in die skep van so 'n geheel, bly Virilio se aanslag ten beste enigmaties.

Met betrekking tot Virilio se konsep van die estetika van verdwyning stel Pisters in haar ontleding van die nuwe “logistieke van sig” (2010:233; my vertaling) wat aan die werk is in nuwe media, voor dat die fisiese werklikheid nie aan die verdwyn is nie, maar eerder terugkeer met “an affective vengeance” (2010:250). Volgens Pisters verskil die videooorlogsdagboeke van VSA-soldate in Irak daadwerklik van dié van CNN-dekking omdat “different types of screens have different aesthetic, epistemological and ethical implications” (2010:238).

Op soortgelyke wyse vertolk Cubitt (2011:75, 85) die rol van vektore in rekenaargrafika in veel meer optimistiese terme as Virilio se verdoemde taksering wat hy in verband bring met die verdwyning van die wese van die werklikheid. Volgens Cubitt dui vektore rigting aan, en daarom is daar 'n tydsduur betrokke, in kontras met wiskundige berekeninge van *bitmaps*, wat die werklikheid volgens 'n abstrakte raamwerk organiseer. Hierdie is slegs enkele voorbeelde van onlangse kritiek op Virilio se tese van die estetika van verdwyning.

Tog beskou Kellner, ten spyte van sy kritiek, Virilio se bydraes as “a useful antidote to the uncritical celebrations of the computopia” (1999:122). Ook Cubitt (2011:87) is van mening dat Virilio se aansprake aangaande die verdwyning van die kontingente werklikheid, of dan die opkoms van ’n nuwe fenomenologie, nie geïgnoreer kan word nie.

Die ander belangrike element in Virilio se aanslag – sy reputasie as ’n Cassandra nie ten spyt – is dat hy getrou bly aan die beginsels van hoop, optimisme en die rede (Armitage 2000). In hierdie opsig verskil Virilio ook drasties van ander vergelykbare teoretici, soos Jean Baudrillard, wat eerder ’n uitsiglose perspektief op die tegnologiese simulakrum bied. Alhoewel Virilio se hiperboliese en katastrofiese aanslag (eerder as katastrofale) (Armitage 2000) moontlik nie die mees verteerbare kommentaar op die kontemporêre skermkultuur lewer nie, glimmer die gedagte van ’n etos van die werklikheid daarin, wat hom daarom vir my ’n hoogs bruikbare gespreksgenoot maak.

Ten slotte is dit daarom moontlik om voor te stel dat die tradisionele selfportret soos uitgebeeld deur die moderne kunstenaar ’n teenwoordigheid (in afwesigheid) posisioneer wat met die estetika van verskyning verbind kan word. Daarteenoor maak die demokratisering van die selfportret deur nuwe tegnologieë en sosialenewerk-sisteme dit moontlik om op nuwe wyses die self te presenteer of te situeer deur ’n afwesigheid wat aanwesig is. Dürer se selfportret verskyn, posisioneer en representeer, terwyl aanlyn selfuitbeeldings virtueel situeer, intyds presenteer en daarom moontlik konstant aan die verdwyn is.

Bibliografie

Adams, T.D. 2000. *Light writing and life writing: photography in autobiography*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press.

Armitage, J. 1997. Accelerated aesthetics: Paul Virilio's the vision machine. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2(3):199–209.

—. 2000. Beyond postmodernism? Paul Virilio's hypermodern cultural theory. *Ctheory* (11 November 2012 geraadpleeg).

—. 2003. Art and fear: An Introduction. In Virilio 2003.

—. 2012. *Virilio and the media*. Cambridge, UK: Polity.

Armitage, J. (red.). 2011. *Virilio now. Current perspectives in Virilio studies*. Cambridge, UK: Polity.

Astheimer, J., K. Neumann-Braun en A. Schmidt. 2011. My face: portrait photography on the social web. In Autenrieth en Neumann-Braun (reds.) 2011.

Autenrieth, U.P. en K. Neumann-Braun (reds.). 2011. *The visual worlds of social network sites. Images and image-based communication on Facebook and Co.* Baden-Baden: Nomos.

Avgitidou, A. 2003. Performances of the self. *Digital Creativity*, 14(3):131–8.

Baert, B. (red.). 2009. *Fluid flesh. The body, religion and the visual arts.* Leuven: Leuven University Press.

Bainton, R.H. 1947. Dürer and Luther as the Man of Sorrows. *The Art Bulletin*, 29(4):269–72.

Bal, M. 2004. Light writing: portraiture in a post-traumatic age. *Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study in Literature*, 37(4):1–19.

Bargh, J.A., K.Y.A. McKenna en G.M. Fitzsimons. 2002. Can you see the real me? Activation and expression of the “true self” on the Internet. *Journal of Social Issues*, 58(1):33–48.

Beckmann, M. en P.H. Selz. 1996. *Max Beckmann.* New York: Abbeville Press.

Burgin, V. 2000. Jenni's room: exhibitionism and solitude. *Critical Inquiry*, 27 (1):77–89.

Chapman, H.P. en R.H. van Rijn. 1992. *Rembrandt's self-portraits: A study in seventeenth-century identity.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Copeland Buenger, B. (red.). 1997. *Max Beckmann self-portrait in words. Collected writings and statements, 1913-1950.* Chicago: University of Chicago Press.

Crang, M. en N. Thrift (reds.). 2000. *Thinking space.* Londen: Routledge.

Cronin, J.G.R. 2011. Excavating the future: Taking an “archeological” approach to technology. *Interdisciplinary Science Reviews*, 36(1):83–9.

Cubitt, S. 1999. Virilio and new media. *Theory, Culture & Society*, 16(5-6):127–42.

—. 2011. Vector politics and the aesthetics of disappearance. In Armitage (red.) 2011.

Dekoninck, R. 2009. Body as image, image as body: the Christian roots of an anthropology of art. In Baert (red.) 2009.

Derain, P.D. 2009. Paul Virilio. In Edkins en Vaughan-Williams (reds.) 2009.

Edkins, J. en N. Vaughan-Williams (reds.). 2009. *Critical theorists and international relations*. Oxon: Routledge.

Ellis, K. 2010. Be who you want to be: the philosophy of Facebook and the construction of identity. *Screen Education*, 58:36–41.

Erpel, F. 1969. *Van Gogh: The self-portraits*. New York: New York Graphic Society.

Featherstone, M. 2003. The eye of war: images of destruction in Virilio and Bataille. *Journal for Cultural Research*, 7(4):433–47.

Ferranto, M. 2010. Digital self-fashioning in cyberspace: the new digital self-portrait. In Kromm en Bakewell (reds.) 2010.

Goffman, E. 1959. *Presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday Anchor Books.

Hansen, D.L., B. Schneiderman en M.A. Smith. 2011. *Analyzing social media networks with Nodexl. Insights from a connected world*. Amsterdam: Morgan Kaufman, Elsevier.

Hjorth, L. 2009. Cartographies of the mobile. The personal as political. *Communication, Politics & Culture*, 42(2):24–44.

Hudgins, N. 2010. A historical approach to family photography: class and individuality in Manchester and Lille, 1850-1914. *Journal of Social History*, 43(3):560–86.

Jenkins, H. 2006. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.

Joinson, A.N. 2008. Looking at, looking up or keeping up with people?: Motives and use of Facebook. Referaat opgeneem in *Proceedings of the twenty-sixth annual SIGCHI conference on human factors in computing systems*, 1027-1036. Florence, Italië: ACM.

Jones, A. 2002. The “eternal return”: self-portrait photography as a technology of embodiment. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 27(4):947–78.

Kehrer, H. 1934. *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer Bildnisse*. Berlyn: Gebr. Mann Verlag.

Kellner, D. 1999. Virilio, war and technology: some critical reflections. *Theory, Culture & Society*, 16(5-6):103–25.

Koepnick, L. 2004. Photographs and memories. *South Central Review*, 21(1):94-129.

- Koerner, J.L. 1993. *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kosekela, H. 2004. Webcams, TV shows and mobile phones: Empowering exhibitionism, *Surveillance & Society*, 2(2/3):199–215.
- Kromm, J. en S.B. Bakewell (reds.). 2010. *A history of visual culture: Western civilization from the 18th to the 19th century*. Oxford en New York: Berg.
- Lackner, S. 1977. *Max Beckmann*. New York: Harry N. Abrams.
- Lasén, A. en E. Gómez-Cruz. 2009. Digital photography and picture sharing: redefining the public/private divide. *Knowledge Technology Policy*, 22:205–15.
- Lee, D. 2005. Women's creation of camera phone culture. *Fibreculture Journal*, 6. (20 Maart 2009 geraadpleeg).
- Luke, T. en G. Ó Tuathail. 2000. The spatiality of war, speed and vision in the work of Paul Virilio. In Crang en Thrift (reds.) 2000.
- Lynch, M. 2011. After Egypt: the limits and promise of online challenges to the authoritarian Arab state. *Reflections*, 9(2):301–10.
- Mannion, O. 2011. Reading Facebook through Lacan. *New Zealand Sociology*, 26:143–54.
- Marshall, P.D. 2010. The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media. *Celebrity Studies*, 1(1):35–48.
- Moxey, K. 2004. Impossible distance: past and present in the study of Dürer and Grünewald. *The Art Bulletin*, 86(4):750–63.
- Myers, B.S. 1966. *The German Expressionists: a generation in revolt*. New York: Frederick A. Praeger.
- Okabe, D. en M. Ito. 2003. Camera phones changing the definition of picture-worthy. *Japan Media Review*, 29. (14 April 2009 geraadpleeg).
- Olivier, B. 2011. Facebook, cyberspace and identity. *Psychology in Society*, 41:40–58.
- Panofsky, E. 1955. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pisters, P. 2010. Logistics of perception 2.0: multiple screen aesthetics in Iraq War films. *Film Philosophy*, 14(1):232–52.

- Porter, R. 1997. *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*. Londen: Routledge.
- Rose, B. 1975. Self-portraiture: theme with a thousand faces. *Art in America*, 63:66–73.
- Rothenburg, A. 2008. Rembrandt's creation of the pictorial metaphor of self. *Metaphor and Symbol*, 23:108–29.
- Russo, J.L. 2005. Show me yours: the perversion and politics of cyber-exhibitionism. *Camera Obscura* 73, 25(1):131–59.
- Senft, T.M. 2008. *Camgirls: celebrity and community in the age of social networks*. New York: Peter Lang.
- Sessions, L.F. 2009. "You looked better on MySpace": deception and authenticity on Web 2.0. *First Monday*, 14:1–14. (22 Maart 2012 geraadpleeg).
- Smith, J.C. 2010. Dürer's losses of the dilemmas of being. In Tatlock (red.) 2010.
- Smith, R. 1975. Dürer as Christ? *The Sixteenth Century Journal*, 6(2):26–36.
- Stumpel, J. en J. van Kregten. 2002. In the name of the thistle: Albrecht Dürer's self-portrait of 1493. *The Burlington Magazine*, 144(1186):14-18.
- Tatlock, L. (red.). 2010. *Enduring loss in early Modern Germany: cross disciplinary perspectives*. Leiden: Brill.
- Turkle, S. 1984. *The second self: computers and the human spirit*. New York: Simon & Schuster.
- . 1995. *Life on the screen: identity in the age of the internet*. New York: Simon & Schuster.
- . 2011. *Alone together. Why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic Books.
- Turner, G. 2010. *Ordinary people and the media: the demotic turn*. Londen: Sage.
- Van Alphen, E. 1992. *Francis Bacon and the loss of self*. Londen: Reaktion Books.
- . 2005. *Art in mind. How contemporary images shape thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Van de Wetering, E., J. Bruyn en R.H. van Rijn. 2005. *A corpus of Rembrandt paintings: the self-portraits*. Dordrecht: Springer.

Van Doorn, N. 2009. The ties that bind: the networked performance of gender, sexuality and friendship on MySpace. *New Media & Society*, 12:583–602.

Van Gogh, V. en H.A. Suh. 2006. *Vincent van Gogh: A self-portrait in art and letters*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers.

Virilio, P. 1986. *Speed and politics: An essay on dromology*. Vertaal deur M. Polizzotti. New York: Semiotext(e).

—. 1991. *The aesthetics of disappearance*. Vertaal deur P. Beitchman. New York: Semiotexte(e).

—. 1994. *The vision machine*. Vertaal deur J. Rose. Bloomington, Indianapolis en Londen: Indiana University Press.

—. 1997. *Open sky*. Vertaal deur J. Rose. Londen, New York: Verso.

—. 2000. *Polar inertia*. Londen: Sage.

—. 2003. *Art and fear*. Vertaal deur J. Rose. Londen, New York: Continuum.

—. 2012. Celebration: A world of appearances. Interview with Sacha Goldman. *Cultural Politics*, 8(1):61–72.

Weaver, A. 2010. Facebook and other Pandora's boxes. *Access*, 24(4):24–32.

Whiting, C. 1987. Andy Warhol, the public star and the private self. *The Oxford Art Journal*, 10(2):58–75.

Williams, A. 2006. Here I am taking my own picture. *New York Times*, 19 Februarie. (12 April 2009 geraadpleeg).

Wright, C. 1982. *Rembrandt, self-portraits*. New York: Viking Press.

Yoon, J. 2001. Seeing his own absence: culture and gender in Yasumasa Morimura's photographic self-portraits. *Journal of Visual Art Practice*, 1(3):162–9.

Eindnotas

¹ Volgens die advies wat ek ontvang het van 'n jonger kollega wat my geïnspireer het in die gebruik van Facebook en kommentaar gelewer het op my eerste profielfoto's.

² *Sosiale media* verwys na “a set of online tools that supports social interaction between users” (Hansen, Schneiderman en Smith 2011:12) en sluit die volgende in: “email, discussion forums, blogs, microblogs, texting, chat, social networking sites, wikis, photo and video sharing sites, review sites, and multiplayer gaming communities” (Hansen, Schneiderman en Smith 2011:12).

³ Die groeiende beskikbaarheid van fotografie deur byvoorbeeld draagbare kameras het nie noodwendig tot meer selfportrette in die streng sin van die woord gelei nie, maar eerder tot die dokumentering van die familielewe en die alledaagse.

⁴ Virilio skep die term deterritorialising in *The insecurity of territory* (1976) en dit word weer later deur Deleuze en Guattari in *A thousand plateaus* oorgeneem. Virilio vermeld ook gereeld in onderhoude dat Deleuze sy konsep oorgeneem het.

⁵ ’n Mediese term wat na kinder-afwesigheid(bewussynsteurnis)epilepsie verwys. Die term is afkomstig van die Grieks: *pykno* = “afwesigheid” + *lepis* = “aanval” (Virilio 1997:151).

⁶ Vergelyk in hierdie verband Whiting (1987) se intelligente ontleding van Warhol se benadering tot sy private en openbare lewe.

⁷ Alhoewel dit streng gesproke nie in hierdie geval korrek is nie, aangesien Kahlo nie as Westers in die eng sin van die woord verstaan kan word nie. Haar kunswerke is egter deur die Westerse kanon opgeneem en vorm deel van die institusie.

⁸ Facebook se gewildheid het gegroei sedert die ontstaan van die platform in 2004 en is die mees gewilde sosialenetwerk-platform (Weaver 2010:24). Facebook het meer as 500 miljoen intekenaars, waarvan 200 miljoen skynbaar daaglik aanteken (Mannion 2011:143).

⁹ Bargh, McKenna en Fitzsimons (2002) se navorsing toon aan dat vir sommige die aanlyn omgewing die beste plek is waar hulle die ware self kan ten toon stel, omdat hulle minder geïntimideer voel om hulle ware gevoelens te wys.

¹⁰ Volgens die webblad het die uitstalling die volgende doelstellings gehad: “Does the digital shift constitute a revolution, or merely an evolution?/ Does the shift represent a real democratization of photography?/ Is citizen photojournalism worthy of its name?/ Does the shift threaten the livelihood of professional photographers in fundamental ways?/ Does the shift represent a shift towards more authenticity or truthfulness – or less?” Moontlik is die kommentaar van een aanlyn-responent in die kol: die titel van die uitstalling is verkeerd; dit behoort eerder te wees: “Ons het almal nou kameras” in plaas van “Ons is nou almal fotografe”.

¹¹ Dit is natuurlik ook so dat nie alle Facebook-gebruikers ’n profielfoto oplaai nie – daar is diegene wat verkies om anoniem te bly (gebruik slegs die verstek-profielbuitelyne op Facebook) of van ’n “avatar” gebruik maak.

¹² *Pear chan* is 'n neerhalende verwysings na die jong vrou se peervormige lyf en die woord *chan* word algemeen gebruik om na “camwhores” te verwys. Met ander woorde, dit verwys na die opkoms van die gewildheid van die webkamera in die manipulerings in die uitbeelding van die self onder sommige jong vroue.

¹³ Die bekendste voorbeeld is Jennifer Ringley wat op 21-jarige ouderdom in 1996 'n webkamera in haar koshuiskamer geïnstalleer het en dit met die internet verbind het. Die gevolg was dat Jennifer die eerste ware internet-*celebrity* geword het op haar webblad Jennycam.org. Later kon toeskouers self inteken op kameras wat Jenny in die privaatheid van haar badkamer en slaapkamer gevolg het. Sien Burgin (2001) se uitstekende bespreking van die fenomeen van die webcamgirl.

¹⁴ Vergelyk in hierdie verband Lynch (2011) se ontleding van sosiale media se potensiaal om kollektiewe protesaksies te mobiliseer.