

# Na-beeld/Na-beelding: stedelike gelykenisse

Dirk van den Berg  
Universiteit van die Oranje-Vrystaat

---

## **Abstract**

*A performative analysis of the metapicture dynamics of a Norman Catherine print, Mirror Mirror (1991), serves as a platform to probe after-imaging processes effective in portraiture which integrates urban settings into the eventual portrait likeness. Aspects of such processes are examined in visual material with metapicture features and against a backdrop of current interdisciplinary debates in visual culture studies on "iconoclash" and "iconic turn" issues. As a form of sensory perception guided by the imagination, after-imaging normally operates across the boundaries between conscious and unconscious, personal and impersonal, individual and communal experience. A review of selected examples of mirror images, faceless figures and disembodied facial features demonstrates the extraordinary potential of after-imaging in the making and reception of art which explores these areas.*

## **Opsomming**

'n Performatiewe ontleding van die metaprent-dinamiek van 'n grafiese druk van Norman Catherine, *Mirror Mirror* (1991), dien as vertrekpunt in 'n peiling van na-beeldingsprosesse wat optree in 'n portret tipe waar stedelike omgewings deel word van die uiteindelijke portretgelykenis. Heersende interdisciplinêre debatte in visuele kultuurstudie oor "iconoclash"- en "iconic turn"-kwessies dien as agtergrond waarteen aspekte van hierdie prosesse aan die hand van enkele gevalle van visuele materiaal met metaprentkwaliteite ondersoek word. Na-beelding is 'n soort verbeeldingsgeleide sintuiglike waarneming wat normaalweg bo-oor die grense van bewuste en onbewuste, persoonlike en onpersoonlike, individuele en gemeenskaplike ervaring optree. Die uitsonderlike potensiaal van na-beelding vir die skep en die resepsie van kuns wat hierdie terreine betree, word met behulp van voorbeelde van spieëlbeelde, gesiglose figure en ontliggaamde gelaatstrekke aangetoon.

---

## 1. Inleiding

'n Verbrokkeling en verskraling van die portretkuns as 'n kunsgenre word soms vermeld as een van die hedendaagse simptome van "iconoclash".<sup>1</sup> Laasgenoemde is 'n terminologiese nuutvinding van 'n gelyknamige uitstalling by die Zentrum für Kunst und Medientechnologie te Karlsruhe, gewy aan gevalle van ideologiese magskonflik in visuele beeldkulture, oeroud sowel as hedendaags (Latour en Weibel 2002). In 'n vorige essay oor hierdie kwessie het ek 'n boeiende grafiese druk van Norman Catherine, *Mirror Mirror* (Figuur 1), ontleed as 'n metaprent van selfbeelding. Die tema was die gelykenis van die menslike gelaat in die greep van teenstrydige impulse tot *prosopon* en *antiprosopon*, pro en kontra die uitbeelding van menslike identiteite (Van den Berg 2007).

'n Mens sou hierdie prent kortliks as volg kon beskryf: twee koppe in profiel konfronteer mekaar van aangesig tot aangesig, oor-en-weer-grynsend, waarskynlik koggelend ten koste van mekaar in spottende uitdaging. Een kop is dié van 'n dominante figuur, 'n tekenaar wat besig is om die ander kop as teenbeeld van homself te belyn. Die andere tree na vore as herhaling of omkering, as spieëlbeeld sowel as verhullende masker van die self<sup>2</sup> – 'n skalkse toespeling op die voorstellingshandeling van die kunstenaar-verteller Norman Catherine.



Figuur 1: Norman Catherine (1949–), *Mirror mirror* (1991).  
Litografiese steendruk, 27 x 42 cm. Goodman Gallery-katalogus (2000:152).

Die punt van die vorige essay was dat die pikturale motief van hierdie profielpaar sinspeel op selfreflektiewe identiteitsdialoë tussen die "ek" en die "nie-ek". Tans verskuif die klem egter na die teendeel van hierdie motief, naamlik die geharwar van lyne in die negatiewe ruimte tussen die twee profiele. Die skynbaar ordelose tekstuur van hierdie merke dien as vormloos-gapende grond agter en teenoor die profielfigure. Dit kan immers, in flitsende omskakeling, die gedaante van 'n eie *Gestalt* aanneem.<sup>3</sup> Vandaar ook die indruk dat die kriskraslyne toenemend verdig tot 'n horde van gedaantes wat oor die prentuimte uitwaai om in metamorfose te verstol tot groteske graffiti van krioelende koppe en liggame op 'n vlak in die agtergrond. Dié tonele van stedelike konflik, rasende geweld en wreedaardigheid omraam die hoofmotief van die profielpaar. Weens die meersinnigheid van alle visuele beelde – 'n verhoogde kwaliteit by verbeeldingryke voorstellings – kan 'n mens hierdie krioelende skare ook kontraktief lees, in die teenoorgestelde rigting: van agtergrond tot voorgrond, van periferie tot sentrum. Dan verskyn hulle as 'n stadsomgewing met 'n skare van aggressiewe stedelinge wat saamgetreger en verdig word tot die vreemde gereduseerde tekstuur van wilde merke in die gaping tussen die twee profiele.

Hierdie dialektiek van konvergensie en divergensie dra onteenseglik by tot die seggingskrag van die Norman Catherine-werk. Die komplekse en teenstrydige aard van die brutale stadsomgewing, veral die paradoksale wyse waarop die tekenaar die profiel van sy eie teenbeeld uit die grafiese tekstuur van hierdie stadsomgewing bely – dit alles skep 'n beeldraaisel wat verdere nadenke oor stedelike gelykenisse vra. Vir die deelnemende betragter projekteer *Mirror Mirror* 'n oorbevolkte ruimte gelaai met imaginêre "nie-ek"-kragte – 'n dwingende uitbarsting van geweld en identiteitsbedreigende andersheid wat die vorming van 'n afdoende selfbesef bemoeilik of bedreig. My vorige vertolking het die indruk beklemtoon dat die kakofonie van stedelike "geraas" wat die verbeelde wêreld van hierdie prent oorheers, lei tot 'n onherbergsame stedelike toestand waarin persoonlike identiteite oorspoel en verspil word.

Die imaginêre krag en strekking van die prent kan egter goedsikks op 'n ander rigting van uitleg dui. Die voorgaande beskrywing van *Mirror Mirror* wil immers die suggestie laat dat die prent sienderoë – terwyl ons die onstabiele komposisie visueel aftas – aan die beweeg en verander is as inchoatiewe en ontvouende imaginêre geheel.<sup>4</sup>

Bevat die krapperrige vitaliteit van die uitgebeelde stedelike omgewing in die Norman Catherine nie ook kragtige bronne van imaginêre lewe waaruit unieke verstedelike identiteite sou kon groei nie? Bied dit dalk imaginêre middele wat die deelnemende aanskouer as 't ware soos "teenliggame" teen die dreigende kanker van deformasie, fragmentering en stereotipering kon aanwend? Belig dit dalk na-beelding as een van die stille dog basiese funksies van die menslike verbeelding wat geensins tot ons omgang met kunswerke beperk kan word nie? My oogmerk is nie om nou, as alternatiewe uitleg, 'n nuwe kontekstuele perspektief op hierdie prent te bedink nie. Inteendeel, die dinamiese pikturale karakter van die grafiese uitbeelding in *Mirror Mirror* met sy tematiese vermenging van portretkuns en stadstoneelotiewe bly steeds die fokuspunt.

Ek het destyds *Mirror Mirror* ontleed as 'n voorbeeld van een van verskeie tipes metaprent. Dit kan getakseer word as 'n voorbeeld van *l'image abîmée*.<sup>5</sup> Dié aspek tree juis na vore in die wit-op-swart merktekstuur van die geharwar van lyne tussen die twee koppe in die komposisiesentrum. Die verstrengelde kontoere van hierdie ruimte speel ook met die strokiesverhaalkonvensie van stemwolkies ("speech bubbles"). In hierdie opsig sou die puntige vorm 'n geswets en 'n geskree eerder as samespraak tussen die twee profielfigure kon suggereer. Geen aanduiding van 'n bevatlike dialoog of sinvolle kommunikasie word sigbaar gemaak nie. Die gaping tussen die twee profile bevat immers slegs die regressiewe dinamiek van onsamehangende merke of *gramma*<sup>6</sup> – terwyl 'n oppervlak met koherente merke juis die mees basiese prentmateriaal is (vgl. Maynard 2005). 'n Betragter van die prent vra sigself af: Word die komposisionele geheel, as *image abîmée*, hier in die sentrum van die prent herhaal? Eggo die "geraas" van die stedelike omgewing hier in die komposisionele binneste? Of is die kakofoniese lawaai wat oënskynlik tussen stadsruimtes dreun en weergalm, dalk die noodlottige uitkoms van intra- of interpersoonlike kontak en konflik in die sentrum?<sup>7</sup>

Met sulke vrae wil ek die visuele aanbod van *Mirror Mirror* opnuut benader as 'n enigmatiese prentgelykenis oor die identiteit van stedelike kunstenaarskap. Dit kom dus daarop neer dat die prent as 'n visuele vraagstelling benut word, as 'n metaprent wat betragters tot verdere kritiese nadenke oor beeldbegrippe en beeldingsprosesse uitnooi. Ek wil veral teoretiese bronne uit twee oorde in die nadenke benut. Daarom word die selfkritiese vorming ("face-making") en behoud ("face-keeping") van 'n geloofwaardige menslike gelaat ("presensie", "identiteit") binne stedelike konteks vervolgens vanuit twee verdere gesigspunte of

invalshoeke ondervra.

Die eerste gesigspunt hou verband met 'n aantal omstrede vakkundige vraagstukke van die afgelope dekade of twee. Dit betrek onder meer kwessies soos die volgende: Kan of moet die kunsgeskiedenis soos dit as 'n moderne dissipline ontwikkel het, uitgebrei en veralgemeen (of dalk versplinter?) word tot multidissiplinêre beeldgeskiedenis? En wat sou dit behels? Kan of moet die kunsgeskiedskrywing ingesluit en opgeneem word in die uitdyende velde van visuele kultuur- en mediastudie? Is selfbewuste en selfreflektiewe beelding (aangetref in gesofistikeerde voorstellingsvorme soos metaprente en hiperikone) beperk tot die gespesialiseerde terrein van kunste, of kom dit ook voor in produksies in die populêre en massamedia, veral die nuwe media?<sup>8</sup> Kan *Bildkritik*, as kritiese ondervraging van hierdie interdissiplines, en ook van die opkomende nuwe media, beskou word as 'n spesialiteit van die kunsgeskiedskrywing en kunsteorie? In hierdie verband wil ek spesifiek verwys na die "iconic turn" wat die afgelope tyd in kunshistoriese en kunsteoretiese diskoerse in Duitsland plaasgevind het, asook die kommentaar daarop van elders (vgl. Moxey 2008; Grønstad en Vågnes 2006).

Die tweede invalshoek betrek 'n andersoortige maar tog verbandhoudende ontwikkeling. Dit kan opgemerk word in nuwe opvattinge oor die fenomeen van na-beelding op die grens tussen willekeurige en onwillekeurige, bewuste en onbewuste prosesse van aanskoue en waarneming. Ek sinspeel hier op dit wat in Engels as "after-image" aangedui word, in onderskeid van die gevestigde standaardvorm (*afterimage*, sonder die koppelteken) in natuurwetenskaplike en kliniese dissiplines soos die optiek en oftalmologie. Die Visual Studies Workshop (Rochester, NY) het weliswaar die koppeltekenlose vorm gekies as die titel van hul lyfblad, *Afterimage*, 'n bekende tydskrif vir mediakuns en kultuurkritiek.<sup>9</sup> Die koppeltekenvorm van die term waarvoor ek aandag vra, verwys egter na 'n nuwe kritiese konsep op die raakvlakke van visuele kultuurstudie en stedelikheidstudie. Die tematiese verbinding van hierdie terreine deur Joan Ramon Resina is direk van toepassing in die huidige konteks.

## 2. "Iconic turn"

Die belang van die eerste van die twee gesigspunte kan afgelei word uit die algehele betekenisverskuiwing wat die terme *iconic turn* in Duitse diskoerse van die afgelope dekades ondergaan het. Hierdie terminologiese transformasie omvat volgens Horst Bredekamp (2004) eintlik verskeie afsonderlike "keerpunte". Toe Gottfried Boehm in 1994 die Engelse term *iconic turn*<sup>10</sup> in 'n Duitse publikasie oor *Die Wiederkehr der Bilder*<sup>11</sup> ingevoer het, was sy vernaamste oogmerk om hiermee die niediskursiewe estetiese outonomie van visuele kunswerke te beklemtoon. Hy wou op hierdie wyse *ikonische Differenz* as unieke beeldende bydrae tot die diskursiewe velde van die hermeneutiek en die filosofie poneer. In die loop van die afgelope dekade het hierdie terme egter 'n gedaantewisseling ondergaan.<sup>12</sup> In die Duitse diskoersveld weerklink dit as strydkreet vir diverse multidissiplinêre belangegroepes binne visuele studie, mediastudie, kultuurantropologie en die nuwe *Bildwissenschaft*.<sup>13</sup>

*Iconic turn* dien onder meer as die titel van 'n invloedryke reeks openbare lesings in München,<sup>14</sup> 'n daarmee gekoppelde webwerf,<sup>15</sup> asook die publikasie van geselekteerde voordragte. Twee bundels het reeds verskyn, naamlik *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder* (Maar en Burda 2004) en *Iconic worlds: Neue Bildwelten und Wissenräume* (Maar en Burda 2006). Soos verwoord in die subtitel van eersgenoemde, en meer onlangs bevestig in die subtitel van Boehm (2007), word 'n sleutelvraagstuk van ons tyd aan die orde gestel, naamlik *beeldmag* of

die *mag van beelde*.

Tot hierdie temakompleks hoort ook Hans Belting se baanbrekende beeldantropologiese publikasies oor die menslike wisselwerking tussen beeld, medium en liggaam (Belting 2004, 2005a, 2005b en 2005c),<sup>16</sup> asook verskeie baanbrekende en invloedryke uitstallings by die Karlsruhe Zentrum für Kunst und Medientechnologie, insluitende *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion and art*.<sup>17</sup>

In die huidige opset wil ek slegs een besondere aspek onderliggend aan die “iconic turn” uitlig. Dit betrek ’n opvallende dialektiek wat na vore getree het te midde van voorstelle vir ’n algemene geskiedenis van die tegnologie van visuele waarneming en voorstelling (vgl. Macphee 2002; Tomas 2004). Hierdie dialektiek kan kortliks as volg omskryf word: Met die historiese ontvouing van die moderne wêreld het die trefkrag van die menslike vermoëns van modellering, uitbeelding en voorstelling eksponensieel toegeneem. Volgehoue vooruitgang in die ontwikkeling van tegnologiese prosesse en media vir die produksie, reproduksie, remediëring, transmissie en konsumpsie van beeldmateriaal dryf die aanspraak op perklose vryheid en die pretensie van totale onafhanklikheid en toenemende arbitrêrheid in die outopoëtiese beheer en berekende manipulasie van kulturele beeldvorming.

’n Harde teenstellende dialektiek word egter aangekondig deur die onvoorsiene en negatiewe neue-effekte van die groeiende tegnologiese outonomie van visuele stelsels, media en apparatuur. Een van die bekendste neue-effekte is sekerlik die sistemiese tegnologie van *surveillance* en, Foucaultiaans, die daarmee gepaardgaande bewakingsmentaliteit (vgl. Levin, Frohne en Weibel 2002; Lyon 2007).

Daarnaas verloop daar egter ’n meer subtiële en, op lang termyn, waarskynlik meer destruktiewe proses. Dit behels die vestiging en verspreiding van misleidende diskursiewe derivate of konseptuele korrelate van die histories-opevolgende visuele tegnologieë. Sedert Kepler se pikturale definisie van “retinale beelde” in die sestiende eeu – een van die deurslaggewende en koersbepalende bakens in hierdie historiese proses – word sulke funksionalistiese of konstruktivistiese beelddefinisies en tegniese prentkonsepte op die konkrete werking van die menslike visie geprojekteer. Dit bring mee dat die alledaagse en konkrete menslike ervaring van liggaamlike persepsie geleidelik geoperasionaliseer word, in wisselwerking met en aanpassing by nuwe tegnologieë en nuwe apparate. By uitstek sien ’n mens dit hedendaags by die voortgaande integrasie van menslike liggaamlikheid by koppelvlakke met vernuwings op die gebied van tegnologiese sisteme en apparatuur, harde- en sagteware (vgl. Welsch 2000; Frohne en Kati 2000; Flusser 2002).

Die metaforiese projeksie van instrumentele analogieë tot denkbeelde op die basis van sulke beeldbegrippe het meebring dat ons verstaan van die beliggaamde menslike visie toenemend verskraal geraak het (vgl. Van den Berg 2004b:166-70). As ’n komposisionele netwerk van wit-op-swart lyne sou die *Mirror Mirror*-prent goedskiks kon dien om die stedelike vorme van sulke funksionalistiese assimilasies van operateurs en toestelle te visualiseer. Vilém Flusser (2005) spel in “The city as wave-trough in the image-flood” byvoorbeeld uit wat hierdie modulêre siening van menslike subjekte as onderverdeelbare onderdele, as relasionele nodes en kanaalkoppelings behels. Hier word stedelinge gereduseer tot “masks of intercourse” binne “the city as mask rental shop”:



The human being can no longer be seen as an individual but rather as the opposite, as a dense scattering of parts; he is calculable [...] as a knot in which different fields cross, as in the way the many physical fields cross with the ecological, psychic, and cultural. The notorious Self shows itself not as a kernel but as a shell. It holds the scattered parts together, contains them. It is a mask. From this it follows that the city can no longer be a place in which individuals come together but, on the contrary, is a groove in fields where masks are distributed. The self does not come to the city in order to come together with others but, on the contrary, just the opposite. It is first in the city that the self arises as the other of the others. (Flusser 2005:324)

Die beskrywing resonereer onteenseglik met visuele aspekte van Figuur 1. Oppervlakkig beskou sou die slotfrase hier bo ("the self ... as the other of others") dus die strekking van *Mirror Mirror* kon verwoord. Dan moet die profiel wat die tekenaar belyn, verstaan word as 'n masker. Die oeuvre van Norman Catherine blyk egter eerder inherent anti-utopies, gewelddadig, wanordelik en komies van inslag te wees. By implikasie sou hierdie prent dus ten diepste skerp krities staan teenoor Flusser se utopiese beskrywing van die stad as 'n "project of projections".

Die bogenoemde dialektiek gee (ook in die konteks van "iconic turn"-debatte) aanleiding tot heftige meningsverskille. Resente ontwikkelinge in digitale beelding het byvoorbeeld nuwe momentum verskaf aan kognitiwistiese konstruksies van reduktiewe parallele tussen digitale en neurale prosessering van informasie in die oë en die brein (vgl. Stafford 2004; Brock 2004). In hierdie verband belig Flusser (2005:324) 'n ekstreme standpunt: "Not only can atoms be split into particles but so can all mental objects; actions become 'aktomes', decisions become 'dezidemes', perceptions become stimulations, representations become pixels." Ooreenkomstig hiermee propageer funksionaliste op visuele terrein onder meer diverse ruimtelike, instrumentele of gepikseleerde konsepte van spesies-spesifieke persepsie waarop teoretiese beskouings insake gefikseerde, homogeen-gemediatiseerde, digitaal-geprogrammeerde beeldmateriaal steun.

Aan die ander kant stimuleer die verbete teenkating teen gevestigde funksionalistiese voorkeure vir vertegnologiseerde vorme van visie in mens-masjien-koppelvlakke 'n nuwe belangstelling in beliggaamde kykhandelinge. Dit blyk onder meer uit 'n verskeidenheid vrugbare voorstelle oor temporele beeld-konsepte, performatiewe beeldgebeure, asook die onlangse gefassineerdheid met subjektiewe menslike analogieë (soos "lewe", "begeerte", "spreke", "denke") in objektiewe visuele artefakte (vgl. De Duve 2000; Mitchell 2005; Moxey 2008). Laasgenoemde getuig van 'n nuwe waardering vir die meervlakkigheid van die konkrete wisselwerking tussen mense en beeldende voorstellings.

### 3. Na-beeld

Die tweede perspektief sluit ook aan by hierdie opponerende tendens, aangesien dit die temporele vloei en dinamiek van beelde en verbandhoudende idees in die denke van Joan Resina *cum suis* betrek (vgl. Resina en Ingenschay 2003). Hierdie kring verwerp die hardnekkige reste van "picture theories of perception" en ontsluit die eng oftalmiese veld waarmee *nabeeld* (in die koppeltekenlose vorm) meestal geassosieer word. Hulle vra aandag vir die groter en meer onstabiele kompleksiteite, sosiale konflikte en kulturele tradisies van die menslike visie. Daar word spesifiek gefokus op die temporele verplasing, sekwense, vervangings en betrokkenhede van die *na-beeld* (met die koppelteken), in besonder die performatiewe retoriek van *na-beelding*.<sup>18</sup> Nuwe lig word gewerp op

bekende nabeeld-fenomene (soos komplementêre kleurkontraste, stroboskopiese effekte, entoptiese vorme en verskeie optiese illusies) wat 'n diepgaande herwaardering meebring aangesien hierdie fenomene nou ook ondersoek kan word as manifestasies van dieperliggende en ook histories-veranderlike faktore.

'n Kardinale bydrae van hierdie invalshoek is 'n verhoogde sensitiwiteit, aandag en waardering wat na vore tree vir die internalisering – hetsy verrykend, traumaties, gewoontevormend of afstompnd – van ideologiese magte wat die menslike visie in individuele sowel as gemeenskaplike verbande kan rig, versteur en onderbreek. Die (gekoppeltekende) na-beeld-opvatting bring dus 'n aansienlike en welkome verruiming van ons insig in die gebeurlike verloop van alle kykhandelinge, gevolglik ook van die plastiese en dinamiese skopus van die menslike visie. Hierdie temporele verbreding<sup>19</sup> van die menslike visie betrek toekoms en verlede. Dit impliseer dus dimensies van visualiteit waar projektiewe verwagting en retentiewe bewaring grens aan voor- en versienheid (*foresight*), aan herinnering en geheue (*memory*), en aan *déjà-vu*.<sup>20</sup> Die opening wat gevolglik aan konkrete, verbeeldingryke en beliggaamde visie, spesifiek ook aan estetiese betragtingshandelinge gebied word, stel 'n mens in staat om jou as beskouer los te wikkell van dialektiese uiterstes wat die modernisme tipeer, soos uitsiglose keuses tussen afstandelike en belangelose kontemplasie versus die deelnemende onmiddellikheid van virtuele immersie:

an aesthetics of virtual immersion in the simulated wreckage of pseudo-disasters may well prove to be an anaesthetics when it comes to reacting to the traumas outside of the aesthetic frame [...] Only if aesthetic spectatorship declines the invitation to conflate itself entirely with the entertainment industry's cinema of attraction can it provide a possible alternative mode of relating to a world that threatens to dissolve the distinction between reality and simulacra entirely and make every experience vicarious, derivative, and ultimately hollow. (Jay 2003:116-7)

In die volgende paragrawe word 'n aantal visuele voorstellings aan die orde gestel, telkens voorbeelde wat pikturale leidrade bevat van die gebroke resonans van temporele na-beeldingsgebeure. Voorstellings van die menslike gelaat weerkaats in spieëls, verberg agter maskers of gediffrakteer in stedelike tonele verskaf die tipiese gevalle. Om die dinamiese vloeibaarheid van na-beeldingprosesse te beklemtoon, sal dié gevalle ten slotte aan die hand van 'n animasiefilm saamgevat word. Hierdie visuele motiewe word strategies gekies omdat daar telkens doelbewuste pikturale verplasings of onderbrekings op die spel is. Dit verhoed dat kardinale verskille tussen visuele persepsie en pikturale voorstelling vervaag en die een gemaklik in die ander kan vergly.<sup>21</sup> 'n Sleutelfaktor by die seleksie van voorbeelde was die vind van leidrade vir die opspoor van "iconoclash" as 'n stedelike toestand wat nagalm of weerkaats langs buite- en binneliggaamlike beeldfamilies of kettings van beelde, met skakels tussen die verskillende beeldsoorte. Na-beelding geskied prosesmatig, deurlopend en vervloeiend, en moet dus nie as afsonderlike "prentagtige beelde" of visuele representasies verstaan word nie.<sup>22</sup>

Na-beelding is 'n vorm van vrye assosiasie tussen sigbaar en onsigbaar, dog veel meer as dit is ter sprake. As 'n bewuste verbeeldingsaksie kan na-beelding ook in terme van "tematisering" beskryf word (vgl. Levin 1973; Roque 1995, 2002, 2005). Die aanskoue van allusiewe merke, nuanses, figure en motiewe in prente stu immers voort – beeldend en na-beeldend – en word ook telkens as sodanig herhaal wanneer 'n prent opnuut aanskou word. Dit groei van speelse deelname aan die allure van, of ontstelling deur, voorstellings tot verbeeldingryke gissing en lesing van metaforiese en enigmatiese betekenis-konfigurasies. Nooit-voltooibare interpretasie van temas en strekkings mond mettertyd uit in aksies van toe-

eiening of distansiëring, weerstand of solidariteit. Na-beelding verloop egter nie vanself, onversteurbaar of outomaties nie – vandaar die belangstelling in ideologiese beeldmagte en stedelike omgewings wat hierdie verloop kan stimuleer en versteur, oorlaai en onderbreek.

#### 4. Spieëlbeelde

Die interpersoonlike disposisie van na-beeldingsprosesse kan kortliks verduidelik word aan die hand van twee spieëlbeelde, gekies om aan te sluit by die profielpaar in Norman Catherine se *Mirror Mirror*.

Jan Ekels de Jongere se skildery van 'n skrywer wat besig is om sy veerpen skerp te maak (Figuur 2) bied 'n tipiese uitbeelding van weerkaatsing, van 'n gelaat-in-die-spieël. Die effek van die kenmerkende onmiddellikheid van weerkaatsing word in hierdie komposisie bereik deur die nabyheid, selfs oorvleueling, van 'n kop met sy weerkaatsing, die agterkop met sy onsigbare gelaat; die aanvullende en aksentuerende wyse waarop die hande, veerpen en mes herhaal word; 'n gesigsuitdrukking en 'n liggaamshouding wat spreek van die onnadenkende sorgsaamheid van 'n alledaagse handeling; 'n vertroude ruimte van innerlikheid waar die vierkant van die skildery na binne herhaal word in die vorme van spieël en stoel. Stilte, nadenke, meditasie heers hier in die interval tussen kop en gelaat, in skerp teenstelling met die gebabbel, lawaai en gedruis in *Mirror Mirror*.

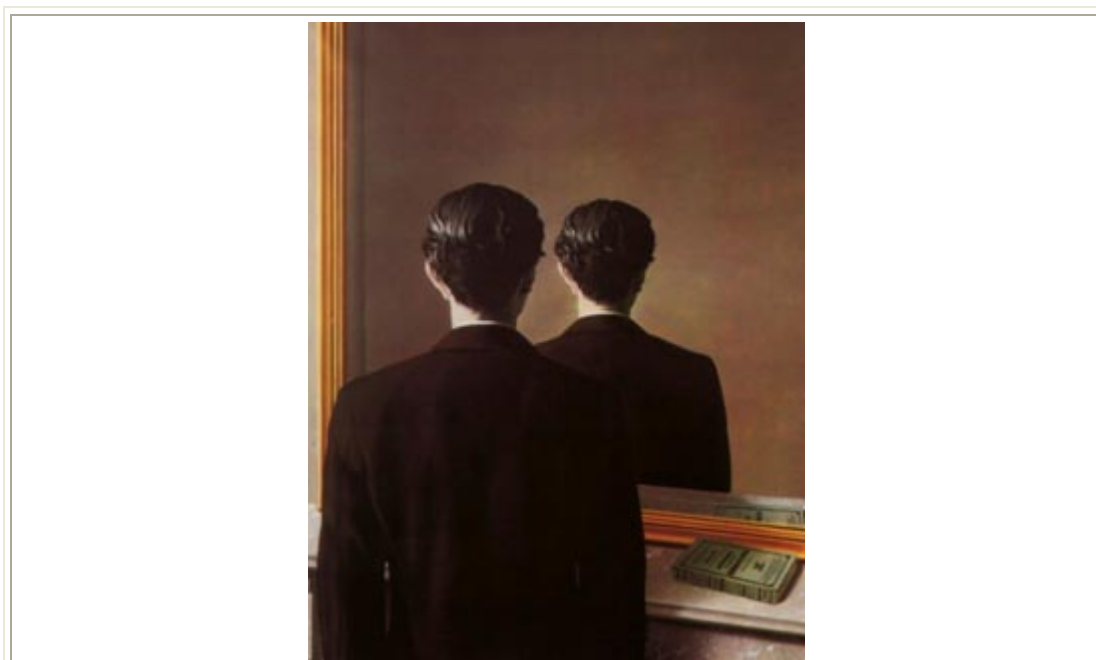


Figuur 2: Jan Ekels de Jongere (1759–93), *Een schrijver die zijn pen versnijdt* (1784). Olieverf op paneel, 27,5 by 23,5 cm. Webtuiste van Rijksmuseum, Amsterdam: <http://www.rijksmuseum.nl/images/aria/sk/z/sk-a-690.z>. (29 Desember 2008 geraadpleeg)

Daarteenoor bied die eendersheid van die verdubbeling in die spieëlbeeld van René Magritte se *Verbode reproduksie: portret van Edward James* (1937) 'n alombekende voorbeeld van die dubbele opskorting van 'n persoonlike identiteit, die dubbele uitstel of vertraging van gelaatsherkenning (Figuur 3).<sup>23</sup> Die kunsmatige uitstel van hierdie metaprent sou 'n mens kon vergelyk juis met dit wat daardeur onderbreek of bevraagteken word, naamlik die stroom van alledaagse na-beeldingprosesse in ons moeitelose herkenning van en kontak met



bekende persone. Laasgenoemde behels ongetwyfeld een van die meer komplekse visuele gebeure in ons alledaagse ervaring: die flitsende verskyning van 'n gewaande bekende in die verbygaan, om iemand van agter te sien, dalk grotendeels verberg in 'n skare of op 'n afstand, dalk bloot die agterkant van 'n gesiglose kop of flitsende glimp van 'n afgewende gesig. In sulke omstandighede gis ons (meestal kortstondig voordat die teendeel blyk) 'n herkenbare identiteit uit vergete fragmente – dalk 'n unieke kopvorm, voorkoms of liggaamshouding, 'n onnabootsbare gang en gebaar of dalk bekende kleredragitems en bykomstighede. In die geval van beroemdes en berugtes ("ikone" van die media, soos bekende politici, modepoppe, misdadigers, sport- of sepiesterre) word persoonsherkenning deur vreemdelinge ongetwyfeld beduiwel deur die stereotiperings en drogbeelde van die massamedia.



Figuur 3: René Magritte (1898–1967), *La réproduction interdite, ou portrait de Edward James* (1937). Olieverf op doek, 81,5 x 65 cm. Webtuiste van Museum Boymans-Van Beuningen: <http://www.boijmans.nl/404/nl>. (29 Desember 2008 geraadpleeg)

## 5. Gesiglose figure

Die voorafgaande rugfigure, of figure van agter gesien, tel onder 'n aansienlike groep van soortgelyke voorstellings in die visuele kunste. Oogkontak en gelaatsherkenning is sonder enige twyfel van die mees gespesialiseerde, ingeoefende en ervaringgebaseerde funksies van die menslike visie. Die doelbewuste afwesigheid daarvan in hierdie voorstellings dien as 'n negatiewe strategie wat daarop gemik is om betragters se na-beelding te stimuleer as 'n fantaserende deelname aan, en inset by, sulke voorstellings.

As voorbeelde van gesigloosheid of persoonlike geslotenheid kies ek vervolgens twee voorstellings van vrouefigure. Die eerste is *Meisie met verlore profiel* (Figuur 4), 'n gesiglose portret uit 1831 deur Rudolf Friedrich Wasmann, 'n minder bekende skilder uit die Duitse Romantiek. Die tweede is 'n bekende resente geval van 'n gesiglose portret, waarskynlik bedoel as visuele toespeling of kommentaar op eersgenoemde, naamlik *Betty*, 'n skildery van Gerhard Richter uit 1988 (Figuur

5).



Figuur 4: Rudolf Friedrich Wasmann (1805–1886), *Mädchen mit verlorene Profil* (ca. 1831–32). Olieverf op papier, 33 x 24,1 cm. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen.



Figuur 5: Gerhard Richter (1932–), *Betty* (*Catalogue raisonné* 663–5) (1988). Olieverf op doek, 102 x 72 cm. Webtuiste van St Louis Art Museum, Saint Louis: [http://www.gerhard.richter.com/-art/paintings/-photo\\_paintings/detail.php?7668](http://www.gerhard.richter.com/-art/paintings/-photo_paintings/detail.php?7668). (29 Desember 2008 geraadpleeg)

Soos eggo's in antwoord op 'n geroep doem die gelaatstrekke en identiteit in albei voorstellings onwillekeurig op as spekulatiewe na-beelding wat as proses van sigbaar na onsigbaar verloop in die betragter se verbeelding. Dit is imaginêre projeksies in reaksie op die detail van die meisie se besondere haartooisel en oorbel by Wasmann. Na-beelding word by die Richter gestimuleer deur die naam en die genommerde katalogustitel, die geskilderde fotografiese detail van die haardos, oorlel en kostuum en ons kennis van ander voorstellings van sy dogter in dieselfde reeks. Uit die gesigshoek van 'n toeskouer het die verlore profiel of afgewende gelaat van rugfigure die status van visuele *Leerstellen*, onbepaalde openinge of fisionomiese blindekolle wat spontaan en minstens minimaal ingevul word met die na-beelding van vergiste of gefantaseerde gelaatstrekke en identiteite. Allerlei gesiglose detail en kleinighede word soos gelaatstrekke ontsyfer, as uitings van imaginêre karaktertrekke.

'n Vergelyking van hierdie twee kapsels belig betekenisvolle verskille wat die na-beelding van persoonlike identiteite affekteer: die skerp definisie van die vlegsels van die 19de-eeuse Wasmann *Meisie* teenoor die vervloeiende suigkrag van Betty Richter se haardos uit die laat 20ste eeu.

'n Bekende rolprenttoneel uit die klassieke filmkanon bevat visuele materiaal wat met die twee skilderye vergelyk kan word, enersyds om die verskil tussen die twee te belig, andersyds om die prosesmatige verloop van na-beelding as gemeenskaplike faktor te beklemtoon. Die Richter-skildery staan veel nader as dié van Wasmann aan die ontwykende en vervlietende filmiese *mise en abyme* van die museumtoneel in Alfred Hitchcock se 1958-rolprent *Vertigo* (Figure 6a en 6b). Die kolkmotief van die vrou se haarrol in hierdie skoot resoneer met die

dominante maalkolkmotief op sommige plakkaate van hierdie rolprent. Dit bied 'n visuele metafoor vir die obsessief-uitgestelde, onstabiele en duiselingwekkende *simulacrum*-identiteit van hierdie fiktiewe vroulike karakter. Die aktrise Kim Novak tree in hierdie film op in die plek van, of nog nader, speel die rol van, Hitchcock se gunsteling-blondine, Grace Kelly, wat nie meer as aktrise beskikbaar was nie. Novak speel die rol-binne-rolle van Judy Barton wat haarself voordoen as Madeleine Elster wat op haar beurt lyk soos Carlotta Valdes, die portret waarna sy in die museumtoneel staar. Die regie van die *mis en scène* in hierdie rolprent stimuleer bepaalde prosesse van na-beelding by die gehoor. Dit bring mee dat toeskouers deelneem en oortuig word deur die ontstellende ervaring van duiseling, of *vertigo* (meer besonderhede kan gevind word in Huntjes 2003 en Stoichita 2008:181-202).



Die voorbeeld van die Hitchcock-film, met 'n verhaal van disoriëntasie wat in San Francisco afspeel, dien om die fokus van die redenasie te verskuif van innerlik tot uiterlik, van liggaam tot omgewing, van menslike karakter tot stedelike raamwerk. Die volgende gevalle behels daarom imaginêre na-beelding van gelaatstrekke wat vanuit die kollektiewe identiteite van stedelike omgewings vergis word. Dit betrek kunstenaars wat as 't ware gebrandmerk is deur 'n kommunale identiteit, of wat hulself langdurig met besondere stede of stadsgemeenskappe vereenselwig het.<sup>24</sup> Die persoonlike geskiedenis, die werking van hul verbeelding, die artistieke *personae* wat hul geskep het, het verstol tot 'n lotsverbondenheid met 'n plaaslike metropool. So kan betragters van Friedl Kubelka-Bondy se fotografiese *Selfportret* van 1982 (Figuur 7) op basis van haar biografie aflei dat die naamlose geboue en onbekende plek waarna die gesiglose donkerkopvrou in 'n baaikostuum met 'n tiervelpatroon kyk, 'n deel is van 'n nuwe woonbuurt van die Oostenrykse hoofstad, Wenen.<sup>25</sup>



Figuur 7: Friedl Kubelka-Bondy (1946–), *Selfportret* (1982).  
Foto, gelatiensilwerdruk.

James Valerio se gesiglose selfportret van 2002 daarteenoor, stel die skilder ook van agter voor teen 'n stedelike profiel, maar die identiteit van die *skyline* van Chicago word verkondig deur die opvallende rooi-op-geel titel op die skilder se rug (Figuur 8). Van die verskillende beeld- of prenttipes wat sedert die Renaissance in die Weste ontwikkel is vir die voorstelling van stedelike omgewings, het die stadsgesig, of *vedute*, die sterkste verbande gelê tussen stad en portret, die beboude omgewing as plek, en menslike gemeenskapsidentiteit as subjektiewe plekbelewenis (vgl. Van den Berg 1997:119-121).

Vroeë voorbeelde van sulke voorstellings van 'n stad-op-die-horison hou die analogie van stadsprofiel en profielportret meestal implisiet. Sedert die optrede van die 18de-eeuse Venesiese *vedute*-skilders en die strewe om 'n stedelike identiteit of die gees van 'n plek (*locus genius*) vas te vang, word die stad van binne uitgebeeld – gewoonlik deur 'n unieke en bekende plek in 'n stad teen 'n omringende stedelike buitelyn (*skyline*) te profileer.<sup>26</sup> Die voorstellings van Kubelka-Bondy en Valerio kan as resente voorbeelde van die stedelike *vedute* beskou word.



Figuur 8: James Valerio (1938–), *Chicago (Self-portrait)* (2002).  
Olieverf op doek, 152,4 x 182,9 cm. New York: George Adams Gallery, 3 April tot 31 Mei 2003. [http://www.georgeadamsgallery.com/James Valerio](http://www.georgeadamsgallery.com/James%20Valerio) (20 Mei 2006 geraadpleeg)



In vergelyking met hierdie Europese en Amerikaanse voorbeelde is die Suid-Afrikaner William Kentridge se verbondenheid met die stad Johannesburg van 'n veel meer komplekse aard. 'n Aantal van die fiksiekarakters in sy werke bevat alter ego-verwysings wat sinspeel op aspekte van sy eie dubbelsinnige verbondenheid met hierdie stad. Een van hulle is byvoorbeeld die karakter Felix Teitlebaum, die middeljarige naakfiguur in die tekening *Captive of the city* (Figuur 9). Die snelwegverkeersknoop in die agtergrond en die opskrif op die reusagtige advertensiebord sinjaleer dat hierdie tekening 'n stadsbeeld van die disoriënterende *rebus*- of labirint-tipe projekteer – die moderne stad verbeeld as noodlottige gevangenis. Ooreenkomstig die 18de-eeuse stadskritiek in die perspektiwiese kapriese van Piranesi se *Carceri*-etsreeks word stedelinge hier uitgebeeld as verdwaal, vereensaam en vasgevang in die stadsomgewing. By Kentridge benodig die na-beeldingsproses allerlei skattings en projeksies wat uit verskeie magtelose fiksiekarakters geleidelik vaster buitelyne besorg aan 'n gemeenskaplike en veranderlike stedelike identiteit – dié van die stad en van die kunstenaar.



Figuur 9: William Kentridge (1955–), *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris* (1989): "Captive of the city".

Houtskool-en-pastel-tekening op papier, 96 x 151 cm, tekening vir filmanimasie. (Cameron et al. 1999:55)

## 6. Ontliggaamde gelaatstrekke

Die derde geval van na-beeldingsoperasies betrek ontliggaamde en gefragmenteerde gelaatstrekke, verlate en swerwend in die beboude omgewings van stede. As eerste voorbeeld hiervan kan verwys word na Herbert Bayer se bekende fotografiese montage uit 1932, *Einsamer Großstädter* (Figuur 10). Die konstruksie van die montage bevat 'n drievoudige ruimtelike gelaagdheid. Die eerste is die argitektoniese agtergrond, die fasade van 'n gebou as een snit uit die groter geheel van 'n moderne metropolitaanse omgewing, waarskynlik Berlyns. Bo-oor die fasade is 'n paar geopende hande geplaas, opgehef in 'n kwetsbare, selfs hulpelose gebaar wat reusagtige skadu's oor die gebou in die agtergrond laat val. Die derde en laaste komponent is die paar menslike oë wat in die palms van die twee hande verskyn. Die afparing van palms en oë berei die betragter voor vir die na-beelding van 'n komplekse gelaat-cum-stad-identiteit. Die identiteit ontvou uit 'n vermenging van intiem-persoonlike en afstandelik-onpersoonlike elemente. Bowendien word dit aangebied as 'n liggaamlik-gefragmenteerde en verkorte selfportret van 'n vervreemde en eensame stedeling, weerspieël in die handpalms, met oë wat in die skemerte gloei met die pynlike intensiteit en verlange



van liggaamlike wonde of stigmata.



Figuur 10: Herbert Bayer (1900–1986), *Einsamer Großstädter* (1932). Fotomontage, 34,3 x 25,4 cm. Gelatiensilwerdruk. Folkwang Museum, Essen: [http://www.leopoldmuseum.net/presse/zdk/-01\\_Bayer\\_Lonely%20Metropolita1932.jpg](http://www.leopoldmuseum.net/presse/zdk/-01_Bayer_Lonely%20Metropolita1932.jpg) (29 Desember 2008 geraadpleeg)

Die verband tussen na-beeldingsprosesse en modernistiese voorstellingsprosedures soos die collage en die montage is geensins toevallig nie.<sup>27</sup> Die beliggamde menslike visie moet weliswaar van die kulturele vorme en van die media van visuele representasie onderskei word, maar die twee domeine kan en behoort nooit van mekaar geskei word nie. In beide is beeldstabiliteit altyd bloot voorlopig teenoor die niesinkronisiteit, of selfs anakronisme, van beelde (vgl. Didi-Huberman 2003). Beide domeine aanvaar versteuring en herstel, spanning en oplossing as intrinsiek deel van die visuele veld; beide is akuit bewus dat elke beeld bestaan, of eerder dat elke beeld onvoorspelbaar verloop, as gebeure wat op subliminale vlak allerlei harmoniërende verstellings en onderbrekings, allerlei prosesse van herhaalde herkodering, revisie, redaksie en mutasie kan behels.

Hierdie omstandighede tree op die voorgrond in die ontliggaamde detail van die paar oë in *Rearview mirror* (Figuur 11). Dit is een van die sleutelbeelde uit die motorkarrit-sekwens in William Kentridge se *History of the Main Complaint* (1996), 'n geanimeerde film van 5 minute en 50 sekondes gebaseer op 21 tekeninge in houtskool en pastel op papier en gemaak ten tye van die destydse sittings van die Waarheids-en-Versoeningskommissie. In hierdie filmiese tekeninge word die ruimtelike gelaagdheid van Herbert Bayer se fotografiese montage getransformeer tot 'n narratiewe konfigurasie van temporele ontwinging, menslike vervreemding en sosiale geweld (vgl. Coetzee 1999; Dubow en Rosengarten 2005; Van Caelenberghe 2008).



Figuur 11: William Kentridge (1955–), *History of the Main Complaint* (1996).  
Detail uit die derde rit-sekwens.

Houtskool-en-pastel-tekening op papier, tekening vir animasie, 120 x 160 cm.  
[http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_md\\_198\\_2.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_198_2.html) (29 Desember 2008 geraadpleeg)

Dit is oorbekende beelde: die mens op weg, 'n pelgrimstog, 'n geselskap op reis of, in moderne omstandighede, 'n voertuig aan die beweeg langs 'n roete met die pad wat vooruit strek na die horison en op 'n afstand agter die voertuig in die verskiet verdwyn. Ons ontmoet hierdie gegewens meermale as metafore van die verloop van tyd, van die historiese kontinuïteit van verlede, hede en toekoms. Dit kan ook die samesmelting van die trajekte van protensie, attensie en retensie tot enkelvoudige kykgebeure of skouhandeling illustreer. Soms word die uitsig in 'n truspieël ook aangewend as metafoor van hersiening, revisie, retrospeksie, veranderde perspektiewe of nuwe interpretasies op die basis van duursame kontinuïteite.<sup>28</sup> Wanneer Kentridge hierdie stereotiepe beeldmateriaal in die meer-sinnige getekende-en-verfilmde narratiewe rame van *History of the Main Complaint* ontgin, word die temporele en ruimtelike koördinate van die betragter se na-beelding volledig ontwig en gedislokeer.

In hierdie sekwense van die film verskyn en verdwyn daar binne die raam van die voorruit van 'n motorkar wat op spoed voortsnel dowwe en afgeleefde stedelike omgewings en flitsende vorme wat op die bestuurder afstorm. Die uitsig na agter, waar die stedelike tonele in die verte of in die verlede verdwyn, word nie aan die betragter getoon nie. 'n Vergete, verborge of onderdrukte aandadigheid in 'n traumatiese verlede, die gevolge van dade of daadloosheid, is immers juis die hoofklag in *History of the Main Complaint*. Hierdie rit-sekwens kom drie keer voor in die ontvouing van die verhaal, wat in proleptiese of analeptiese orde vertel word, skynbaar as onderdrukte droombeelde, verlore geheuebeelde of binne-liggaamlike beelde van die bewustelose bestuurder van die motor, die karakter Soho Eckstein wat in 'n diep koma in 'n hospitaalkamer lê. Die filmiese vertelling aan die hand van beeldmateriaal skakel heen en weer tussen die rit-sekwense en kliniese ondersoeke van die bewustelose liggaam met behulp van sonarskerms en ander vorme van mediese beelding. Vir die groter storie moet die hele Felix Teitlebaum- en Soho Eckstein-reeks, waarvan hierdie die sesde film is, geraadpleeg word.

Sekerlik weens die sinspeling op inryteater- en bewussynskerm kan die motief van voorruit-met-truspieël, die kombinasie van uitsig en terugskouing, dien as

skema om die oorhoofse narratief en die verteller (nie soseer Soho of Teitlebaum as fiksiefiguur nie, maar Kentridge as die outeur) van die hele reeks van films te omraam.<sup>29</sup> Dit verklaar die keuse van hierdie venstermotief as raambeeld of menu-diagram vir die kompilasie van seleksies uit die reeks animasiefilms in die David Krut CD-ROM (Macklin et al. 1997). Hier word die keuse van films aangebied as skakels rondom die truspieël, waar die gemeenskaplike punt van kontak met die betragter lê. Die ontliggaamde motief van die motorbestuurder se oë in die truspieël bewerkstellig kontak met betragters en betrek hulle vanuit die hede van die aanskouingshandeling by 'n imaginêre interseksie van perspektiewe op die verlede en die toekoms. Die voorgestelde oë is dié van die Soho Eckstein-karakter (soos Felix Teitlebaum 'n fiktiewe alter ego van Kentridge is).

Die twee ontliggaamde oë in hierdie filmiese vertelling ondersteun die gedagte van 'n ooggetuieverlag, van 'n onhoorbare eerste persoonsvertellerstem. Dit is 'n spesifieke vorm van betragtersbetrokkenheid wat bewerkstellig word deurdat William Kentridge hier 'n selfportretfragment gebruik. As ooggetuie tree hy op in die rol van 'n aanklaer wat homself en, by implikasie, ook die betragter by die verhaaldebeure betrek. 'n Ervaring van gemeenskaplike deelagtigheid, aandadigheid en lotsgemeenskap word geskep deur die aanvullende en duursame strekking van oorvleuelende na-beeldingsprosesse: die skokkende en flitsende droombeelde van die bewustelose Soho Eckstein-karakter, die afwisseling van hierdie traumatiese herinneringe met die surrealistiese transformasies van mediese beelding in die filmiese vertelling waar die eerste persoonsverteller sy solidariteit met Soho verraai, en, derdens, ons ontkennde of toe-eienende na-beelding as die betragters van die animasiefilm.

Kentridge se aangesig-tot-aangesig-oogkontak met die Soho-karakter bevestig sy eie vereenselwiging met 'n Johannesburgse gemeenskapsidentiteit. Aan die ander kant bied betragters se oogkontak met die oë in die truspieël 'n geleentheid om ons eie aandadigheid aan 'n gewelddadige geskiedenis te bely. Die vertelling slaag onder meer daarin om ons instinktiewe wegstroom van 'n traumatiese verlede en skuldontkenningreaksies te oorrumpel omdat Kentridge gebruik maak van die voorstellingstipes waarvan die na-beeldingspotensiaal hier bo bespreek is.

## Bibliografie

Belting, H. 2004. Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen. *Maar en Burda* 2004:350-64.

—. 2005a. Image, medium, body: a new approach to iconology. *Critical Inquiry*, 31(2):302-19.

—. 2005b. Toward an anthropology of the image. In Westermann 2005.

—. 2005c. Zur Ikonologie des Blicks. In Wulf en Zirfas 2005.

Boehm, G. 1994. Die Wiederkehr der Bilder. *Was ist ein Bild?* München: Fink.

—. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.

Bredenkamp, H. 2003. Observations on the natural history of the web. In Meyer 2003.

—. 2004. Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des *iconic turn*. In Maar en Burda 2004.

—. 2005. Zur Ikonologie des Blicks. In Wulf en Zirfas 2005.

Bremond, C., J. Landy T. en Pavel (reds.). 1995. *Thematics: new approaches*. Albany: State University of New York Press.

Brock, B. 2004. "Quid tum" – was folgt aus dem iconic turn? In Maar en Burda 2004.

Brockelman, T.P. 2001. *The frame and the mirror: on collage and the postmodern*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Cameron, D., C. Christov-Bakargiev en J.M. Coetzee. 1999. *William Kentridge*. Londen: Phaidon.

Cherry, D. (red.). 2005. *Art : history : visual : culture*. Oxford: Blackwell.

Coetzee, J.M. 1999. History of the Main Complaint. In Cameron et al. 1999.

Collenberg-Plonikov, B. 2005. Die Funktion der Kunst im Zeitalter der Bilder. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 50(1):139-53.

Dallenbach, L. 1989. *The mirror in the text*. Cambridge: Polity.

Damisch, H. 2001. *Skyline: the narcissistic city*. Stanford, CA: Stanford University Press.

De Bruyn, B. 2006. The anthropological criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting. *Image [&] Narrative, Online magazine of the visual narrative*, 15: Battles around images: iconoclasm and beyond. <http://imageandnarrative.be/iconoclasm/debruyen.htm> (29 Desember 2008 geraadpleeg).

De Duve, T. 2000. *Look, 100 years of contemporary art*. Simon Pleasance en Fronza Woods se vertaling van die uitstallingskatalogus, *Voici, Palais de Beaux-Arts, Bruxelles, 23 novembre 2000 – janvier 2001*. Gent-Amsterdam: Ludion.

Didi-Huberman, G. 2003. Before the image, before time: the sovereignty of anachronism. In Farago en Zwijnenberg 2003.

Dubois, C. 2005. L'image "abymée". *Images re-vues, Histoires, anthropologie et théorie de l'art*, 2: L'image abîmée. [http://www.imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=14](http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=14) (29 Desember 2008 geraadpleeg).

Dubow, J. en R. Rosengarten. 2005. History as the main complaint: William Kentridge and the making of post-apartheid South Africa. In Cherry (red.) 2005.

Elkins, J. 1999. *The domain of the images*. Ithaca: Cornell University Press.

Emmanuel, P. 2004. *After-image*. Katalogus van 'n uitstalling by die Universiteit van Stellenbosch Kunstgalery, 3–26 Augustus 2004. Voorwoord deur Julia Charlton. <http://www.paulemanuel.co.za/biography/after-image%20catalogue.pdf> (29 Desember 2008 geraadpleeg).

Farago, C. en R. Zwijnenberg (reds.). 2003. *Compelling visuality: the work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Flusser, V. 2002. *Writings: selections*. Vertaal deur E. Eisel. A. Ströhl (red.). *Electronic mediations*, 6. Minneapolis: University of Minnesota Press.

—. 2005. The city as wave-trough in the image-flood. Vertaal deur P. Gochenour. *Critical Inquiry* 31(2):320-28 [Oorspronklik: Die Stadt als Wellental in der Bilderflut, *Die Revolutionen der Bilder: Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien, and Design*, 1988].

Friedberg, A. 2006. *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.

Frohne, U. en C. Kati. 2000. Crossing boundaries in cyberspace? The politics of "body" and "language" after the emergence of new media: critical essay. *Art Journal*, 59(4):9-13.

Godby, M. 1998. Memory and history in William Kentridge's "History of the Main Complaint". In Nuttall en Coetzee (reds.) 1998.

Grønstad, A. en Ø. Vågnes. 2006. An interview with W.J.T. Mitchell. *Image [&] Narrative, Online magazine of the visual narrative*, 15: Battles around images: Iconoclasm and beyond. [http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/gronstad\\_vagnes.htm](http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm) (29 Desember 2008 geraadpleeg).

Gumbrecht, H.U. 2004. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Hammel, E. (red.). 1996. *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikation*. Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Hall, P. (red.). 2006. *New readings of visual culture in South Africa. 21 st annual conference of the South African Visual Arts Historians (SAVAH). Departement Beeldende Kunste, Rhodes Universiteit, Grahamstad, 8 – 11 September 2005. Johannesburg, SAVAHA*.

Hofmann, W. 1998. *Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte*. München: C.H. Beck.

Holly, M.A. 2002. Reciprocity and reception theory. In Smith en Wilde 2002.

Huntjens, J. 2003. Vertigo. A vertiginous gap in reality and a woman who doesn't exist. *Image [&] Narrative, Online magazine of the visual narrative*, 5: The uncanny. <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/joycehuntjens.htm> (29 Desember 2008 geraadpleeg).

Jay, M. 2003. Diving into the wreck: aesthetic spectatorship at the turn of the millennium. *Refractions of violence*. New York: Routledge.

Kemp, W. 2003. Reif für die Matrix: Kunstgeschichte als Bildwissenschaft. *Die Neue Rundschau*, 114(3):39-49.

Krapp, P. 2004. *Déjà vu: aberrations of cultural memory*. Electronic mediations, 12. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Latour, B. en P. Weibel. (reds.). 2002. *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media; Cambridge, MA: MIT Press.

Levin, H. 1973. Motif. In Wiener 1973.

Levin, T.Y., U. Frohne en P. Weibel (reds.). 2002. *Ctrl [space]: rhetorics of*



*surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe : Zentrum für Kunst und Medientechnologie; Cambridge, MA: MIT Press.

Louwerse, M. en W. van Peer (reds.). 2002. *Thematics: interdisciplinary studies*. Amsterdam: John Benjamins.

Lyon, D. 2007. *Surveillance studies: an overview*. Cambridge: Polity.

Maar, C. en H. Burda (reds.). 2004. *Iconic turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.

—. 2006. *Iconic worlds: Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln: Dumunt.

Macklin, A., M. Cooke en M.J. Watson (samestellers). 1997. *William Kentridge*. CD-ROM. Johannesburg: Krut.

Macphée, G. 2002. *The architecture of the visible: technology and urban visual culture*. Londen: Continuum.

Meyer, R. (red.). 2003. *Representing the passions: histories, bodies, visions*. Los Angeles, CA: Getty Publications.

Miller, J. 1998. *On reflection*. Boek by die uitstalling *Mirror image: Jonathan Miller on reflection*, National Gallery, Londen, 11 September – 13 Desember 1998. Londen: National Gallery Publications.

Mitchell, W.J.T. 1994, *Picture theory: essays of verbal en visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

—. 2005. What do pictures want? *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.

Moxey, K. 2008. Visual studies and the iconic turn. *Journal of Visual Culture* 7(2):131-46.

Müller, A. 2004. Albertis Fenster. *Gestaltwandel einer ikonischen Metapher*. Sachs-Hombach en Rehkämer 2004.

Nuttall, S. en C. Coetzee (reds.). 1998. *Negotiating the past: the making of memory in South Africa*. Kaapstad: Oxford University Press.

Resina, J.R. 2003. The concept of after-image and the scopic apprehension of the city. In Resina en Ingenschay (reds.) 2003.

Resina, J.R. en D. Ingenschay (reds.). 2003. *After-images of the city*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Ricoeur, P. 2004. *Memory, history, forgetting*. Vertaal deur Kathleen Blamey en David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Roque, G. 1995. Painters and their motifs. In Bremond et al. 1995.

—. 2002. Motives and motifs in visual thematics. In Louwerse en Van Peer (reds.) 2002.

—. 2005. Boundaries of visual images: presentation. *Word & Image*, 21(2):111-19.

- Rorty, R. (red.). 1967. *The linguistic turn*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sachs-Hombach, K. en K. Rehkämer (reds.). 2004. *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts Verlag.
- Sandbothe, M. en w. Marotzki (reds.). 2000. *Subjektivität und Öffentlichkeit – Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*. Keulen: Herbert von Halem Verlag.
- Sauerländer, W. 2004. Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In Maar en Burda 2004.
- Schatzki, T.R. 2001. Subject, body, place. *Annals of the Association of American Geographers*, 91(4):698-702.
- Smith, P. en C. Wilde (reds.). 2002. *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell.
- Stafford, B.M. 2004. Neuronale Ästhetik – Auf dem Weg zu einer kognitiven Bildgeschichte. In Maar en Burda 2004.
- Stoichita, V.I. 2008. *The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*. Chicago: Chicago University Press.
- Tomas, D. 2004. *Beyond the image machine: a history of visual technologies*. Londen: Continuum.
- Van Caelenberghe, E. 2008. Visual story-telling: a progressive strategy? The animated drawings of William Kentridge. *Image [&] Narrative, Online magazine of the visual narrative*, 23: Time and photography. <http://www.imageandnarrative.be/Timeandphotography/vancaelenberghe.html> (24 Januarie 2009 geraadpleeg).
- Van den Berg, D.J. 1997. Picturing urban environments in the scenic tradition. *Acta Academica*, 29(3):86-128.
- . 1999. Urban scenes of contested human identity: "capturing the glances of others, the vistas of the world". *Acta Academica*, 31(3):53-93.
- . 2004a. Framing images under iconoclasm conditions. *Visual Culture Explorations Conference*, Universiteit van Pretoria, Julie 2004. [http://www.up.ac.za/academic/humanities/eng/eng/visart/eng/VisCultureConf\\_proceedings.pdf](http://www.up.ac.za/academic/humanities/eng/eng/visart/eng/VisCultureConf_proceedings.pdf).
- . 2004b. What is an image of what is image power? *South African Journal of Art History*, 19:155-77.
- . 2005. After-image: urban portraits. In Hall 2005.
- . 2007. Not I: troubled self-representations. *Acta Academica*, 39(1):47-78.
- Welsch, W. 1994. Künstliche Welten. Blicke auf elektronische Welten, Normalwelten und künstlerische Welten. Vortrag am Clemens-Sels-Museum, Neuss. Hammel (Hrsg) 1996. <http://welsch.cultld.net/txt/kw.htm> (29 Desember 2008 geraadpleeg).
- . 2000. Virtual to begin with? In Sandbothe en Marotzki 2000.

<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> (29 Desember 2008 geraadpleeg).

Westermann, M. (red.). 2005. *Anthropologies of art*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Wiener, P.P. (red.). 1973. *Dictionary of the history of ideas*, 3. New York: Scribner.

Wulf, C. en J. Zirfas (reds.). 2005. *Ikonologie des Performativen*. München: Fink.

## Illustrasies

1. Norman Catherine (1949–), *Mirror mirror* (1991). Litografiese steendruk, 27 x 42 cm. Goodman Gallery-katalogus 2000.
2. Jan Ekels de Jongere (1759–1793), *Een schrijver die zijn pen versnijdt* (1784). Olieverf op paneel, 27,5 x 23,5 cm. Amsterdam: Rijksmuseum. <http://www.rijksmuseum.nl/images/aria/sk/z/sk-a-690.z> (29 Desember 2008 geraadpleeg).
3. René Magritte (1898–1967), *Verbode reproductie, of portret van Edward James* (1937). Olieverf op doek, 81,5 x 65. Rotterdam: Museum Boymans-Van Beuningen. [http://www.boijmans.nl/upload/image/Surrealisme/Algemeen\\_089.jpg](http://www.boijmans.nl/upload/image/Surrealisme/Algemeen_089.jpg) (29 Desember 2008 geraadpleeg).
4. Rudolf Friedrich Wasmann (1805–1886), *Mädchen mit verlorene Profil* (ca. 1831–32). Olieverf op papier, 33 x 24,1. Kassel: Staatliche Kunstsammlungen.
5. Gerhard Richter (1932–), *Betty* (*Catalogue raisonné*: 663–5) (1988). Olieverf op doek, 102 x 72. St Louis Art Museum, Saint Louis. [http://www.gerhard.richter.com/art/paintings/photo\\_paintings/detail.php?7668](http://www.gerhard.richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?7668) (29 Desember 2008 geraadpleeg).
6. Alfred Hitchcock (1899–1980), *Vertigo* (1958, hervrystelling van gerestoureerde weergawe 1996). Paramount Pictures. <http://www.imageandnarrative.de/uncanny/joycehuntjes.htm> (29 Desember 2008 geraadpleeg) en <http://daily.greencine.com/archives/005944.html> (29 Desember 2008 geraadpleeg).
7. Friedl Kubelka-Bondy (1946–), *Selfportret* (1982). Foto, gelatiensilwerdruk.
8. James Valerio (1938–), *Chicago (Self-portrait)* (2002). Olieverf op doek, 152,4 x 182,9. New York: George Adams Gallery, 3 April tot 31 Mei 2003. <http://www.georgeadamsgallery.com/> James Valerio (20 Mei 2006 geraadpleeg).
9. William Kentridge (1955–), *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris* (1989). Animasiefilm: "Captive of the city"-tekening. Houtskool-en-pastel-tekening op papier, tekening vir animasie, 96 x 151 cm (Cameron et al. 1999:55).
10. Herbert Bayer (1900–1986), *Einsamer Großstädter* (1932). Fotomontage, 34,3 x 25,4 cm. Gelatiensilwerdruk. Essen: Folkwang Museum. [http://www.leopoldmuseum.net/presse/zdk/01\\_Bayer\\_Lonely%20Metropolita1932.jpg](http://www.leopoldmuseum.net/presse/zdk/01_Bayer_Lonely%20Metropolita1932.jpg) (29 Desember 2008 geraadpleeg).
11. William Kentridge (1955–), *History of the Main Complaint* (1996). Detail uit die derde reissekvens. Houtskool-en-pastel-tekening op papier, tekening vir animasie 120 x 160 cm. <http://www.guggenheimcollection.org/>

site/artist\_work\_md\_198\_2.html (29 Desember 2008 geraadpleeg).

## Eindnotas

<sup>1</sup> Hierdie teks het aanvanklik ontstaan as voordrag vir 'n konferensie van die South African Visual Art Historians (SAVAH) by Rhodes Universiteit, *New readings of visual culture in South Africa* (Van den Berg 2005).

<sup>2</sup> In hierdie opsig bied die Catherine Catherine-prent 'n veraf eggo van Pablo Picasso se bekende skildery, *Femme au miroir* (1932), olie op doek, 162,3 x 130,2 cm, Museum of Modern Art, New York. 'n Kleurafbeelding van die skildery is te vinde by (29 Desember 2008 geraadpleeg).

<sup>3</sup> Die profielpaar se sinspeling op die alombekende figuur-gronddiagram (1915) van Edgar Rubin (1886–1951) is onmiskenbaar:



<sup>4</sup> Hier word gesinspeel op interaksie tussen die visuele voorstelling en die aanskouer. 'n Deeglike uiteensetting van die verwikkelde "reciprocity" van hierdie verhouding in Holly (2002). Haar eie navorsing fokus op die visuele retoriek van kunswerke wat die respons van die betragter as 't ware prefigureer.

<sup>5</sup> *L'image abîmée* is verwant aan die metaprent soos gekonseptualiseer deur W.J.T. Mitchell (1994). Dit betrek prente wat komposisioneel binne hulself verdubbel of herhaal word, of prente wat dien as die rame van ander prente wat binne hul komposisies genestel word, of eksemplariese prente geraam binne diskoerse oor die aard van pikturaliteit. Dubois (2006) verduidelik *l'image abymée* deur hierdie visuele neologisme in verband te bring met die literêre *mise en abyme*, afgelei uit André Gide se opmerkings in 1893 oor die heraldiese blasoendevies van 'n skild wat in sy middelpunt deur 'n verkleinde weergawe daarvan herhaal word. Die literêre ontwikkeling word uitgespel deur Dallenbach (1989) en Brockelman (2001). Dubois (2005) bied die volgende bondige omskrywing: "La mise en abyme désigne toute forme d'autoreprésentation precedent par enchâssement d'un récit dans le récit, d'un tableau dans le tableau, ce motif circonscrit d'inclusion ayant pour particularité d'interpeller le tout – que ce soit sous forme de redoublement, de prolongement, d'explication, de negation ou de mis en process."

<sup>6</sup> Sulke verstrengelde merke laat 'n mens onwillekeurig dink aan James Elkins (1999) se subsemiotiese verkenning van die "image domain" in terme van *gramma* – die mees elementêre merkbegrip as gemene deler in die *mélange* van prente, notasie en geskrif. Volgens die kategorieë van Elkins se semioties-gedronge terminologie vergly die tipiese Norman Catherine-merke tussen pikturale motiewe, semasiograwe, pseudoskrif en subgrafemiek.

<sup>7</sup> Hierdie beskrywing in terme van orale klanke bevat temporele elemente wat hier onder verder ondersoek sal word. Suiwer visueel gesproke demonstreer die merktekstuur in die prentsentrum ook *ikonische Differenz*, die basiese beeldkonsep wat Gottfried Boehm oor jare in talle publikasies verfyn het; vgl. die verwysings en die bibliografie van Boehm (1994). Ek takseer die twee koppie trouens as satiriese kommentaar op die imaginêre outeurs- en betragtersposisies of -rolle wat deur enige pikturale voorstelling geïmpliseer word.

<sup>8</sup> Daar word met verwagting uitgesien na die simposium oor *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, and attempts at explanation* wat in Oktober 2009 deur die Sentrum vir Intermedialiteitstudie, Karl-Franzens-Universität te Graz aangebied sal word. Die term *metaization* word gebruik om die simposiumtema te beskryf: "‘Metaization’ – the movement from a first cognitive or communicative level to a higher one on which first-level utterances and above all the means and media used for such utterances self-reflexively become objects of reflection and communication in their own right – was for a long time mostly restricted to a relative minority of works or artefacts, and in particular to ‘high art’. In the twentieth century, notably in the context of postmodernism, this situation changed drastically: metaization and its product, ‘metareference’, have not only increased dramatically in quantity but have also spread to areas in which they could rarely, if at all, be found in the past, in particular popular genres (where they have produced ‘meta-pop’), but also to the new media. In fact, no matter whether we read a new novel or comic, listen to a musical such as *The Phantom of the Opera*, or play a computer game – in all cases we are nowadays likely to encounter metaphenomena" (vgl. <http://www.metareference.uni-graz.at>).

<sup>9</sup> Vgl. <http://www.vsw.org/afterimage/index.html>.

<sup>10</sup> Die keuse van *iconic turn* was bedoel om die logosentrisme van die *linguistic turn* (Rorty 1967) te eggo maar ook te weerspreek.

<sup>11</sup> In die loop van die diskoers waarin Boehm die "terugkeer van beelde" langs verskillende weë, rigtings en kanale opspoor, vermenigvuldig die historiese, sistematiese en ideologiese wyses waarop "terugkeer" verstaan kan word. Onder meer word die herverskyning, wedergeboorte, herhaling, weerstand, herkenning, tuiskoms van beelde betrek.

<sup>12</sup> Boehm (2007) werp 'n terugskouende blik op hierdie konseptuele verskuiwings.

<sup>13</sup> Vgl. in hierdie verband onder meer Welsch 1994; Kemp 2003; Sachs-Hombach en Rehkämer 2004; Sauerländer 2004.

<sup>14</sup> Die eerste lesingreeks van 2002-3, met die titel *Iconic turn – Das Neue Bild der Welt*, is aangebied deur die Burda Akademie zum Dritten Jahrtausend (vgl. die webwerf <http://akademie3000.de>) in samewerking met die Humanities Centre van die Ludwig-Maximilians-Universität te München en met die Hubert Burda Stiftung as beskermheer.

<sup>15</sup> Vgl. die *Iconic turn*-webwerf: <http://www.iconicturn.de>.

<sup>16</sup> Ek het sekere opvattinge van Belting behandel in 'n voordrag by die konferensie *Visual Culture Explorations* (Van den Berg 2004a), onder meer aangaande die menslike liggaam as beeld, as die onderwerp van beelding in die portretkuns, en as die draer van 'n verskeidenheid binneliggaamlike en mentale beeldprosesse. De Bruyn (2006) het onlangs die verbande van Belting met Wolfgang Iser se literêre antropologie blootgelê, waarskynlik met Helmuth Plessner se filosofiese antropologie as gemeenskaplike agtergrond. Boehm en Belting tree ook saam na vore as leidende beelddenkers in Bernadette Collenberg-Plotnikov (2005) se ontleding van die funksie van die kuns in die era van beelde. Volgens haar moet kunshistorici (soos sommige nuwemedia-kunstenaars, sou 'n mens wou byvoeg) 'n kritiese houding teenoor die eietydse beelddiskoerse en -praktyke inneem: "Der Beitrag der Kunstgeschichte zur Diskussion um das Bild könnte dabei darin bestehen, sich gerade nicht selbst zur Bildwissenschaft zu transformieren, sondern sich in einer kritischen Analyse der



Neuen Bildmedien und ihrer öffentlichen Wirkung zu beteiligen. Ein solcher Ansatz ließe es beispielweise zu, die Frage aufzuwerfen, ob die Bilder, mit denen wir in angeblich instruktiver Absicht umstellt werden, tatsächlich überhaupt verstanden werden wollen. Er hätte damit nicht elitären, sondern aufklärerischen Charakter. Die von den Bildwissenschaftlern unterstellte Grundannahme, die empirische Tatsache der wachsenden Anzahl von Bildern bedeute zugleich, daß die Bilder immer wichtiger werden, ist nämlich in hohem Maße anfechtbar. Was uns aber nichts sagen kann, muß man uns auch nicht zeigen. Vielleicht wäre die Transformation der Kunstgeschichte nicht zu einer Bildwissenschaft, sondern zu einer historischen Bild-Kritik (Sauerländer) angesichts der ominösen 'Bilderflut' letztlich auch in kulturpolitischenn Hinsicht die vernünftige Perspektive." (Collenberg-Plotnikov 2005:152-3)

<sup>17</sup> Vgl. die katalogus onder redaksie van Latour en Weibel (2002), asook die webwerf van die uitstalling, <http://www.iconoclasm.de>. Voorts bevat uitgawe 15 van *Image [&] Narrative, Online magazine of the visual narrative*, met Agnès Guiderdoni-Bruslé as gasredakteur, materiaal uit 'n Leuvense konferensie (2006) oor 'n verwante onderwerp: "Battles around images: iconoclasm and beyond" <http://imageandnarrative.be/iconoclasm/> (29 Desember 2008 geraadpleeg).

<sup>18</sup> Hierdie benadering tot na-beeldfenomene bied 'n verrykke idee van retinale retensie. Laasgenoemde ondersteun die onwillekeurige sakkadiese beweging en momentane ruspunkte van die skanderende en aftastende blik deur perseptuele kontinuïteit aan die onbewuste motiliteit en die bewuste mobiliteit van die fokale en perifere visie te besorg (Van den Berg 2004b).

<sup>19</sup> Paul Emmanuel (2004) het aspekte van hierdie tydsverhoudings ondersoek in sy uitstalling *after-image*, spesifiek in die hoofwerk, *after-image* (2004), wat ook die uitstallingstitel verskaf. Hierdie werk beliggaam temporaliteit deur die tydrowende tegniese prosedure wit-op-swart-gravering van blootgestelde kleurgrafiepapier van 200 x 480 cm). Voorts word temporaliteit beeldend bewerkstellig in samespel met die verwondering oor die persoonlike items van militêre kleredrag verlore in 'n oneindige grasveld ('n gevalle stryder, droster of vlugteling?). Die landskap met die onverstoerbare gang van die natuur teenoor die menslike horison met sy historiese spore van 'n militêre veldslag en kortstondige traumatiese ervarings speel by Emmanuel die sieniese rol van die stedelike omgewing met ongedurige stadsritmes in die visuele materiaal wat ek ontleed.

<sup>20</sup> Vgl. in groter besonderhede Ricoeur 2004 en Krapp 2004.

<sup>21</sup> Die neiging om hierdie verskille buite rekening te laat kan beskou word as die foutiewe sleutel van "picture theories of perception" aan die wortel van die dialektiek wat hier bo beskryf is.

<sup>22</sup> Hierdie prosesse van vervloeiende skakels van binneliggaamlike beeldmateriaal kan as een van die tipiese temas in die kuns van William Kentridge opgemerk word. Voorbeelde daarvan is te sien in sy filmanimasie *History of the main complaint* (1996) wat hier onder aan die orde gestel word. Die onbekende identiteit van die karakter in 'n koma sowel as die werking van sy getraumatiseerde onderbewussyn word op treffende wyse deur veranderende voorwerpe in sekwense van beeldmetamorfose op x-straal- en sonarskerms gesuggereer.

<sup>23</sup> Die skildery is gebaseer op 'n foto wat Magritte in 1937 in Londen geneem het van die kunsversamelaar Edward James. Die opname toon Edward James van agter, waar hy voor 'n skildery van Magritte, *Op die drumpel van vryheid*, staan.

Vgl. die *Heilbrunn Timeline of Art History* op die webwerf van die Metropolitan Museum of Art, New York, [http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2\\_1987.1100.157.jpg](http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1987.1100.157.jpg) (29 Desember 2008 geraadpleeg).

<sup>24</sup> Deesdae dien kunstenaars, lewend of dood, soms ook as toeristiese handelsmerke van stede of streke.

<sup>25</sup> In die foto vertoon die rugfiguur van Bondy die selfversekerde houding van iemand wat 'n stedelike omgewing beheers, in hierdie opsig gelyk aan die moderne manlike stedeling van die 19de-eeuse industriële metropool. Die Bondy-figuur kan dus vergelyk word met die bekendste voorstelling hiervan, Gustave Caillebotte se *Man by die venster* van 1876 (vgl. Van den Berg 1997:114); 'n kleurafbeelding is te vinde by [http://i.blog.empas.com/pingjiro/129104\\_771x1127.jpg](http://i.blog.empas.com/pingjiro/129104_771x1127.jpg) (29 Desember 2009 geraadpleeg).

<sup>26</sup> Damisch (2001) en Schatzki (2001) bied meer stof oor die fassinerende verhoudings tussen plek en identiteit.

<sup>27</sup> Vgl. Thomas Brockelman (2001) wat die veronderstelde modernistiese verskyning van *collage* herinterpreteer as die ontwaking van 'n postmoderne prosedure.

<sup>28</sup> Vgl. die inleidende en slothoofstukke van Werner Hofmann se *Die Moderne im Rückspiegel* (1998) – “Der Rückspiegel wird eingestellt” en “Der Kreis schließt sich und bleibt doch offen” – as treffende voorbeelde van terugskouende historiese revisie aan die hand van truspieëlmetafore.

<sup>29</sup> Die prikkelende kombinasie van voorruit en truspieël skep 'n unieke narratiewe dinamiek as een besondere variasie op die alomteenwoordige venster- of raamskema in die Westerse kunsgeskiedenis (vgl. Müller 2004, asook Friedberg 2006:191-239 oor “The multiple”).