

POUVERE EN BEWAKERS: SUID-AFRIKA EN AFRIKA IN DIE VISUELE KUNSTE

D.J. VAN DEN BERG

Departement Kunstgeskiedenis
Universiteit van die Oranje-Vrystaat
Bloemfontein

'n Dialektiese spel van betekenis stig verbande tussen twee kontrasterende beelde uit die kunstgeskiedenis: *conférence* (eksemplariese gebeure in die akademiese diskoers oor kunswerke) en *Argus Panoptes* (die transformasie van die mitiese veeloogige wagter tot kunstige versiering). Die botsende implikasies van die beelde lê leidrade bloot om ideologiese waardes in die visuele kunste ook van Suid-Afrika op te spoor. Die aanname dat verskeie moderne ideologieë gemotiveer word deur die historiese begeerte na algehele menslike outonomie, dien as hipotese vir die kritiek. Verbande word gelê tussen bepaalde aspekte van die "beskadigde estetiese lewe" van die modernisme en die negatiewe sosiale gevolge van die breë rigting waarin verskeie prosesse van modernisering, ook in Suid-Afrika, verloop. Ten slotte word enkele parallele tussen postmodernisme en postapartheid beproef.

A dialectical play of meanings establishes links between two contrasting images from art history, viz. *conférence* (as exemplary event of academic discourse on works of art) and *Argus Panoptes* (as mythical, many-eyed guardian transformed into artful decoration). The conflict of meanings generated by the initial metaphorical contrast uncovers clues for the detection of ideological values in the visual arts, also of South Africa. The ensuing critique advances from the hypothesis that the historical desire for the achievement of total human autonomy motivates and links several modern ideologies. Some aspects of the "damaged aesthetic life" of modernism are selected for critical correlation with the negative effects which the general direction of the diverse processes of modernization had on societal life, also in South Africa. In the final remarks certain parallels between the notions of post-modernism and post-apartheid are briefly considered.

"Die slaap van die rede bring monsters voort", lui die onderskrif van die bekende drie-eneveertigste blad uit *Los Caprichos*, die reeks van satiriese prente wat Francisco Goya in 1799 geëts het, in 'n periode van die Spaanse geskiedenis wat deur revolusie en oorlog gekenmerk word. Die prent toon die figuur van 'n slapende kunstenaar omring deur die droggestaltes van sy verbeelding. Die betekenis is meersinnig: Het die kontrole van 'n waaksame rede oor sy vrugbare verbeelding verslap, of ly hy aan die narkotiese gevolge van 'n verslawende oormaat aan vertroue op die rede?

Weens oplaaiende rassekonflik en ideologiese magsmontering word individue en groepe in die hedendaagse Suid-Afrika ook deur imaginêre drogbeelde geteister. 'n Lewendige sosiale verbeelding is 'n voorvereiste om die aanwesigheid en aansprake van Afrika in Suid-Afrika te besef. Die druk van sosiale en kulturele konflik bemoeilik egter enige poging om die versteurde verhoudings tussen swart en wit, ook op die gebied van die visuele kunste, enigszins onbevange uit te pluus.

Volgens Goya het die medium van satiriese etse die beeldtaal van 'n "universele idioom" vir sosiale kommentaar tot sy beskikking stel.

¹ Hierdie teks bevat 'n ietwat verwerkte weergawe van 'n voordrag wat tydens die jaarvergadering van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns in 1990 gelewer is. Die voordrag was een van 'n aantal inleidings tot 'n paneelbespreking oor Afrika en Suid-Afrika in die kunste wat plaasgevind is by 'n geleentheidstentoonstelling in die Pretoriase Kunsmuseum. Die vloeibaarheid van Suid-Afrikaanse omstandighede kan afgelei word uit die gedateerdheid van militêre metafore wat aan die voordrag iets van 'n tydsdokument besorg.

Gedurende die tydperk vanaf die begin van die 19de eeu tot aan die einde van die 20ste eeu het die vertroue op die geldigheid of selfs die bestaan van universele diskoerse aansienlik afgeneem. Die basis vir die beswering of ontmaskering van die drogbeelde het verswak. In hierdie omstandigheid kan 'n kritiese, maar genesende denkstrategie wat deur onder meer Paul Ricoeur en Jürgen Habermas toegepas is, vir die aktivering van die sosiale verbeelding benut word. Te midde die sosiale patologie van versteurde menslike verhoudings kan terapeutiese metodes uit die psigoanalises van die onbewuste gebruik word om ideologiese skisofrenie te diagnoseer.

Die uitnodiging om as kunshistorikus op te tree by 'n feestelike geleentheid¹ waar akademici by 'n uitstalling van kunswerke vergader om oor vraagstukke van die kunste te debatteer, het beelde uit die visuele geheue opgeroep. Die vergadering van akademici en die versameling van kunswerke het elk 'n bepaalde historiese beeld geaktiveer. 'n Terapeutiese benadering wat soek na openinge vir genesende denke, lei die hermeneutiese takt van die verbeelding om heuristiese waarde aan die skynbaar onwillekeurige verskyning van die twee beelde te heg. Die be-

tekeniskonflik tussen die twee beelde bied 'n sleutel vir die diagnose van ideologiese stromings in die visuele kultuur in die hedendaagse Suid-Afrika.

In die kunsgeskiedskrywing is die kritiese potensiaal van sulke geheuebeelde alreeds aan die begin van ons eeu ontdek. Die Hamburgse kunshistorikus, Aby Warburg, wou die historiese "Nachleben" van antieke "Pathosformeln" in die kronkelgange van Europese en nie-Europese tradisies van die kollektiewe geheue of sosio-kulturele *Mnemosyne* blootlê (Forster 1972, Ginzburg 1988). Hy het die dwingende krag van sulke geheuebeelde aan die werking van engramme toegeskryf. My beroep op die werking van die geheuebeelde is eerder van 'n narratiewe of retoriese aard. Die beelde word geselekteer om 'n uitleg van die betrokke geskiedenis en 'n toepassing in die hede kommunikeerbaar te maak (Ricoeur 1988).

Twee kontrasterende kante van die betrokke geleentheid word dus belig deur wat kortweg die *conférence*-beeld en die *Argus Panoptes*-beeld genoem word. Die kritiese implikasies en die wedersydse interpretatiewe interaksies van dié beeldpaar kan van hulp wees om perspektief te bring in die komplekse probleemveld van verhoudings tussen Afrika en Suid-Afrika op die gebied van die visuele kunste.

1 CONFÉRENCE

In sosiale omstandighede wat in die greep van groot historiese veranderinge verkeer, vergader akademici om die verskuivende funksies van eietydse kunste te beredeneer. Dié verskynsel roep 'n spesifieke beeld uit die vroeë geskiedenis van die Europese akademiese in herinnering: die hoofse seremonies en politieke intriges van die *conférences* oor die kunste wat in die koninklike Akademie vir Skilder- en Beeldhoukuns van die 17de-eeuse Frankryk plaasgevind het. In die tydperk van die koloniale ekspansie van Europa toe blanke nedersetting ook in ons streek van Afrika plaasgevind het, het die hooflyne van die akademiese kunsdogma op eksimplariese wyse neerslag gevind in die gepubliseerde verslae oor die *conférences* van hierdie elegant-gepreekte here (Pevsner 1940).

Die kulturele verskille tussen die geïsoleerde pionierslewe van vroeë blanke nedersetters en die tradisionele lewenspatrone van die inboorlinge in Afrika en, andersyds, die pogings in Europa om die hiërargie van kunsgenres tot die akademiese stelsel van sosiale *decorum* te rasionaliseer, is groter as die geografiese afstand tussen die twee 17de-eeuse lokaliteite. Het dit enige waarde om die hoofse

intriges en politieke manevres waarin die destydse akademies gedy het, hoegenaamd te betrek by die stryd om oorlewing teen die ongetemde natuur van die destydse Afrika, of by die hedendaagse kultuurstryd om sosiale oorlewing in geregtigheid in Suid-Afrika?

Belangrike opvattinge omtrent die sosiale funksies van die kunste in die nasionale en internasionale kultuurpolitiek van moderne Westerse lande is binne akademiese gelede gevorm. Die Franse akademie verskaf die patroon wat ander sal navolg: die rasionalisering van die kunste moet die setels van beskawingsmag dien deur die heerlijkheid van die troon of die waardigheid van die publieke orde sigbaar te maak. Die regulering van die visuele kunste het nie tot die kunsomgang van die uitgelese groep van aristokratiese kunsliefhebbers in die koninklike hofhouding beperk gebly nie. Die normatiewe waarde stem ooreen met pogings om die grammatikale norme vir algemeen-beskaafde taalgebruik, op gesag van akademiese voorskrifte en klassieke modelle, oor die hele sosiale spektrum van die sprekers van volkstale en dialekte in die moederlande en kolonies uit te brei.

Al was dit slegs in die negatiewe of afwysende sin van dominasie oor "onbeskaafdheid" en "barbaarsheid", tog is die skat van populêre kunste en alledaagse vlyte, selfs aan die pioniersfronte van kolonies, mettertyd ook beïnvloed deur die uitkringende beweging van sosiale modernisering wat Norbert Elias die beskawingsproses noem (Kempers 1987). Op die terrein van die kunste het die akademiese "querelle des anciens et des modernes" selfs een van die historiese bronne van die idee van moderniteit geword. Die kanoniserende diskoers oor kunswerke wat deur die *conférence*-beeld geïmpliseer word, kan gevolglik wyer toegepas word om die basiese motief van 'n rasionele begroning van die outonomie van die moderne kuns te begryp.

Die versnellende prosesse van sosiale modernisering van die samelewings in Europa gedurende die 18de, 19de en 20ste eeue het gepaard gegaan met religieuse, politieke en ekonomiese revolusies wat, met die tydsvertraging wat die geskiedenis van kolonies kenmerk, ook na die suide van Afrika deurgewerk het. In Europa het die estetiese modernisering van die avantgardistiese visuele kultuur mettertyd in opposisie tot die ouer akademies, en in sesessie van die jonger akademies ontwikkel. Tog het die akademiese, bygedra tot die vestiging van kenmerke wat die vorme van visuele kultuur en die praktyke van kunsomgang in moderne samelewings, ook in Afrika, blywend van voormoderne kulture sal onderskei.

In moderne samelewings is die visuele kunste byvoorbeeld nie meer, soos in die grotendeels orale kultuur van die Middeleeue of selfs in die tradisionele kulture van Afrika, 'n boek vir die ongeletterdes of 'n komponent van rituele handelinge nie (Duggan 1989). In die moderne mentaliteit word die stomme beelde van handvervaardigde artefakte die visuele toepassings en demonstrasies van intellektuele begaafdheid, van menslike waardigheid, van opgevoede geletterdheid, van rasonale self- en wêreldbeheersing, van politieke progressiwiteit en nasionale prestige, kortom: van die moderne estetiese beskaafdheidsideale.

In onderskeid van die vroegmoderne era, toe kunsakademies nog die hoë sosiale aansien geniet het wat hoofse opdragging van kunstenaars direk beïnvloed het, is die akademiese in gemoderniseerde samelewings selde direk betrokke by die ontstaan van nuwe kunswerke of -style. Die kenmerkende humanistiese diskoerse en rituele van die akademiese soos die tradisionele lof van die kuns, die kanonisering van kunswerke en die bekroning van kunstenaars, het egter 'n blywende merk gelaat op die openbare resepsie van die visuele kunste (Pevsner 1940). Verskillende sosiale instellings van die moderne kunsomgang spruit voort uit die akademiese kultuurpolitiek, instellings soos 'n élitistiese kunspubliek en openbare museumversamelings, die kunshandel en -kritiek rondom galerye en salons, asook universitêre leerstoel in die kunswetenskappe en die professionalisering van die kunstenaar-skap.

Alhoewel die verskyning van die kunsakademiese op eie bodem uit die Brits-gedomineerde 19de eeu dateer, het hierdie prosesse eers in die 20ste eeu werklik in Suid-Afrika op dreef gekom. Herken die hedendaagse akademiese in Suid-Afrika sigself in die spieël van die *conférence*-beeld? Teenstrydige beskawingsideale lê in hierdie akademiese selfbeeld opgesluit. Versoening met hierdie botsende ideale het nog nie plaasgevind nie.

'n Gevoel van agterstand op die ontwikkelingsvlakke wat in die visuele kunste en in die akademiese kunsomgang van die eertydse moederlande behaal is, word steeds in die postkoloniale era ervaar. Die marginale Europese kuns wat in nuwe staatkundige onafhanklikheid voortgebring word, bly steeds met 'n akademiese naelstring aan die metropool gebonde. Die verstrengeling van die plaaslike kunsomgang met die oorgelewerde beskawingsideale dien ook om die eertydse koloniste van die inheemse kulture en tradisies te onderskei. Kan mens van die worsteling met hierdie historiese erfenis op die

gebied van die visuele kunste bevry word deur dit eenvoudig as Eurosentrisme te diskrediteer?

2 ARGUS PANOPTES

Vergaderings van akademici tussen kunswerke kan ook van 'n teenoorgestelde kant af benader word deur doelbewus die inisiatief aan die kunswerke oor te laat. Wanneer 'n mens elk van die kunswerke wat volgens die *conférence*-beeld as passiewe objek van akademiese beoordeling gedien het, beskou as 'n "oog" wat die blikke van hul betragters beantwoord, sodat die versameling van kunswerke die mense uit soveel afsonderlike oë behoer, word 'n alternatiewe beeld in die geheue geaktiveer. Dié "optiese organisme" wat ontstaan deur die samewerking van al die kunswerke wat saam uitgestal word, herinner 'n mens aan die beeld van die alsiende Argus Panoptes (Hofmann 1987).

In hierdie veelogige mitiese figuur uit die Griekse oudheid het Hegel 'n metafoor vir die beeldende kunste gesien. Getrou aan die aard van metafore kan die mitiese figuur van Argus egter verskillende, selfs botsende aspekte van die kunste betrek. In hierdie opsig stem Argus ooreen met die musikale Sirenebeeld wat Adorno gebruik om sowel die strelende verleidelikheid én vermaaklikheid as die dreigende gevaarlikheid en maatskappykritiese potensiaal van kunswerke te belig.

Omdat sommige van sy vele oë deurentyd oop gebly het, is die skerpsiene Argus volgens die legende opdrag gegee om vir lo, een van die ontvoerde geliefdes van Zeus, te bewaak. In sy historiese nalewing sou dié persoonifikasie van waaksaamheid sy naam verleen aan talle instansies van sosiale waaksaamheid en morele bewaking, van dagblaaie tot sekuriteitsfirmas. Word ons ook deur die oë van 'n "optiese monster" bewaak, deur visuele beelde wat per geleentheid tot kunsuitstallings saamgevoeg kan word, maar wat in elke geval geselekteer is uit die ryk visuele kultuur wat ons permanent omring en daaglik, woordeloos ons blikke beantwoord vanaf rotswande, mure, bladsye, advertensieborde, silwerdoeke en televisieskerms (Serres 1989)?

Volgens die legende het Argus 'n slagoffer geword van die bedwelmende towerkuns van Hermes wat hom met musiek aan die slaap gesus het. Soos Ovidius die ontknoping van die mite verhaal, is die oë van Argus, as straf vir die slaap wat sy waaksaamheid onderbreek het, tot die kleurvolle dekorasie van oogmotiewe in die pronkvere van die stert van die pou van Hera gemetamorforiseer. Rubens het hierdie dekoratiewe lot van Argus Panoptes vertolk in 'n treffende skildery oor die

oorsprong van die kuns wat tans in die Keulse Wallraf-Richartz-museum bewaar word.

Etimoloë koppel soms die naam van die musiese boodskappergod, Hermes, aan die dissipline van die hermeneutiek. Die *Argus Panoptes*-beeld herinner dus aan die eie dialektiek van die visuele hermeneutiek. Die oorweldigende aanwas van sekondêre literatuur, die eksponensiële toename in die getalle van interpretatiewe en kritiese tekste in die literêre hermeneutiek, getuig van die spreekwoordelike geduld van papier. Visuele beelde is selfs nog meer as literêre tekste ontvanklik en verdraagsaam vir die verbale kommentaar wat van hulle betragters ontlok word. Die stomme beelde is aangewese op en uitgelewer aan die diskoers van interpretatiewe woorde wat oor en namens hulle geuiter word.

Professionele kunskomentators is bewus dat die kritiese kategorieë waarmee hulle visuele kunswerke verbaal probeer aktiveer of tem, goedsikks in staat is om die ikoniese krag van die beelde te neutraliseer, of minstens vir die ideologie van die kommentator te kaap (Stelzer 1965). Tog kan verbalisering die visuele beelde ook ondersteun deur die oë van die betragters te open vir die ideologiese bronne van die implisiete ikoniese krag (Holly 1990). Die *Argus Panoptes*-beeld betrek die motief van die herontwaking van beeldkrag. Die klem verskuif van die diskursiewe mag van kommentators na die mag van die beeld en na die retoriese effek van visuele beelde wat die betragters telkens opnuut met 'n ontdekking van hulself en van hul verborge vooroordele aan hulself verras (Freedberg 1989).

Soos by talle ander oorsigtentoonstellings verteenwoordig die werke wat vir die betrokke geleentheid selekteer is, 'n reeks van kunswerke wat in die loop van die Suid-Afrikaanse geskiedenis geproduseer is binne historiese gemeenskappe wat onderling meestal in kulturele konflik met mekaar verkeer het. Bykomend staan die kultuurverkeer van die hedendaagse gemeenskappe in die vaderland steeds in die teken van onderlinge stryd. Kunswerke van uiteenlopende aard, wat nie slegs uit 'n oorlewingstryd met die natuur nie, maar ook uit 'n kultuurstryd tussen die betrokke gemeenskappe gebore is, word tot die enkele sinkroniese geheel van 'n uitstalling saamgevoeg, ten spyte van die "style wars" wat onderling tussen die werke en tussen groepe van eietydse toeskouers woed.

Wat word aan die betragters gekommunikeer wanneer die ikoniese krag waarmee die ideologiese getuigenis van die Argus-oë in hierdie "optiese monster" ons bewaak, boonop interpretatief aan die man gebring word met beeldkommentare? Wat sê die

kunswerke op eie, beeldende wyse wanneer hulle nie formalisties tot 'n blote verskeidenheid van kleur en ontwerp geharmonieer en élitisties tot kulinêre smaakverskille genêutraliseer word nie? Of word hulle slegs tentoongestel as pronkerige pouere, die deorasie waarmee die openbare beeld van die akademiese gepoets word, soos 'n groot bedryf wat sy korporatiewe beeld bevorder en sy markaandeel vergroot met 'n kunsversameling en die kunsmecenaat van die privaatsektor?

Die detail van individuele gevalle en van botsende strekkings van visuele kommunikasie word daargelaat. Die ideologiese getuigenis van die stomme blikke waarmee sulke visuele beelde uit die verlede die Suid-Afrikaanse samelewing teen die einde van die 20ste eeu beloer, kan uit die aard van hul samesyn op die uitstalling afgelees word. Waarom het juis hierdie werke mettertyd in openbare kunsversamelings beland? Waarom word hulle soms saam uitgestal en van kataloguskommentare voorsien? Die antwoorde op sulke vrae voer mens noodwendig terug na die veranderlike raamwerke wat hulle interaksies binne die "optiese organisme" interpreteerbaar gemaak het.

Hierdie raamwerke is sinkroniese skematiserings van kulturele konflik, kategorieë waarmee kunshistorici en kultuurantropoloë die diakroniese verloop van die kultuurstryd in Suid-Afrika probeer konseptualiseer het. Gedurende die afgelope dekades is botsings tussen die visuele kulture van die Eerste en Derde Wêreld in 'n aantal ideologiese visies op die geskiedenis verenig. Die vernaamste van hierdie meester-narratiewe word kortliks gelys:

- Missionêre kerstening en beskawing van heidense inboorlinge
- Koloniale pasifikasie van primitiewe inboorlinge en argaïese magte
- Logosentriese dominasie van tradisionele en rituele oraliteit
- Verhewe blanke "etniese" kunste binne 'n groter "nasionale kuns" teenoor nieblanke "etniese" vlyte, artefakte, versierings en vaardighede van landelike stamme
- Die dominante Westerse élite-kuns van ekonomiese heersersklasse teenoor die populêre kunste van onderdrukte en uitgebuite werkersklasse
- Die estetiese modernisme van ontwikkelde samelewings wat vir eie voortgang formalisties teer op die "primitivisme" van landelike volkskunste

- Die gekommersialiseerde kultuurindustriële massakommunikasie in kapitalistiese welvaartstate teenoor die politieke “agit-prop” van massademokratiese protes- en bevrydingsbewegings
- Die dominante sentra van Eurosentrisme in hegemoniese kultuursisteme teenoor die perifere uitings van opstand teen en ondermyning van nasionale en internasionale makrosisteme deur middel van lokale vorme van kritiese regionalisme.

Uiteraard kan veel gesê word oor elkeen van die skematiserings, oor die redes vir hul ontstaan, hul relatiewe geldigheid en die geskiedenis van hul toepassing in die visuele kunste op die verhoudings tussen Afrika en Suid-Afrika. In internasionale konteks word die meester-narratiewe ook deur kontensiese raamwerk wysigings gekenmerk (Torgovnick 1990). Die groot verskille tussen die konsep, seleksie en aanbieding van twee epogmakende internasionale tentoonstellings van die resente verlede demonstreer die intrede van sulke veranderings van raamwerk.

Eerstens is daar die berugte uitstalling van 1984 in die New Yorkse Museum of Modern Art wat soms as die laaste spreekbeurt van die formalisme getipeer word, *‘Primitivism’ in twentieth-century art: Affinity of the tribal and the modern* (Rubin 1984). Die tweede geval is die groot postmoderne uitstalling van “transisionele kunste” wat gedurende 1990 in die Paryse Centre Georges Pompidou onder die titel *Magiciens de la terre* aangebied is. Die verskuiwings van raamwerk wat gedurende dié enkele jare ingetree het, word bespreek in onderhoude wat met die kurator van die Paryse uitstalling gevoer is (Buchloh 1990).

Dit word nie beoog om voorbeelde uit die historiese reeks van interpretatiewe raamwerk-kategorieë afsonderlik te behandel en, in egte akademiese styl, objektief en neutraal teen mekaar af te weeg nie. Ons bewussyn van huidige aannames kan verskerp word deur die gemeenskaplike wortels van die raamwerke te peil. Ideologiese aansprake en verleidings lê aan die wortel van die konflik wat deur die botsende motiewe van die *conférence*- en *Argus Panoptes*-beelde in die estetiese lewe van die mens geskep word.

Joseph Alsop (1982) onderskei enkele *abnormale* “fine art traditions” (soos dié van die moderne Weste) van duisende etniese “normal art traditions”. Dié prikkelende onderskeiding sinspeel op ideologiese faktore wat ’n deurslaggewende rol gespeel het om die alledaagse estetiese lewe van moderne Westerlinge, ook in Suid-Afrika, te “abnormaliseer” (Van den Berg 1988:13-24). Wat

sou die parallele in die visuele kultuur wees van die redenasie van sanksiedrywers dat geen normale sportbande in ’n abnormale samelewing moontlik is nie? Die volgende peiling kan goedsdiks afgemaak word as ’n blote oefening in politieke inlegkunde. Die beste metode om dié beswaar te trotseer, bly steeds om die “hineininterpretieren” op welbewuste en verklaarde wyse openlik voort te sit.

3 DIE BESKADIGDE ESTETIESE LEWE

Met “estetiese lewe” word die alledaagse, meestal selfs onbewuste en liggaamlike, maar sosiaal ryklik gevarieerde lewe van die verbeelding bedoel, eerder as die gebruikelike abstraksies van die akademiese estetika of die hoogs gekultiveerde omgang van ’n klein groepie uitgeleesenes met die werke van die skone en nie-meer-skone kunste. In die sosiale praktyke en diskoerse van die moderne mentaliteit word die “estetiese lewe” ten onregte tot laasgenoemde alternatiewe verskraal. Die intellektuele suiwerheid en vryblywende outonomie wat sedert die 18de eeu aan die moderne kategorie van “estetisiteit” geheg is, het hierdie menslike vermoë afgesny van interaksie met die daaglikse en aardse lewe, van die sosiale inbedding van die verbeeldingslewe van gewone “ongekultiveerde” mense, asook verwyder van diverse nie-Westerse, voormoderne en nie-akademiese kunstradisië (Van den Berg 1990:39-41).

Sedert Hegel word hierdie intellektualistiese opvatting van die estetiese lewe boonop vereenselwig met die relatief enge terrein van die buitengewone kreatiewe uitings van geniale kunstenaars en die kritiese response van ’n beskaafde kunstpubliek op sulke “abnormale” estetiese skeppings. Die selfbewuste beoefening van die estetiese lewe van die verbeelding het gevolglik die bloot opsionele, triviale en marginale voorreg van een sosiale fraksie, die kunstfilosofies-gekolde élite van kunskritici, -liefhebbers en -versamelaars geword. Hierdie estetiese ideologie motiveer die moderne musealisering van die kunste (Bourdieu 1968 en Eagleton 1990).

Die promosie van estetiese kunswerke tot die kategorie van “high art”, op grond van hul mediumspeisifieke outonomie, bevry die werke formeel van enige deurslaggewende sosiale funksies, behalwe vir enkele akademies-geankioneerde uitsonderings. Estetiese kunswerke word skerp onderskei van werke in die dekoratiewe, populêre, toegepaste of kommersiële kunsoorte wat hulle gekommodifiseerde “skouwaarde” onbeskaamd ten toon stel. Skeiding tussen outonome kunswerke en die alledaagse so-

siale lewenspraktyk is 'n hoofmotief van die modernisme wat die vryheid van avantgardistiese kunstenaars teen die prys van hul sosiale vervreemding gekoop het (Stokvis 1990).

Tipiese openbare instellings het ontwikkel vir die "vrye" ontvangs van sulke kunswerke. Die kunsmuseum, byvoorbeeld, het verander van die 19de-eeuse "tempel van die kunste" tot die moderne estetiese laboratorium wat Brian O'Doherty (1986) die "white cell" noem: 'n estetiese ruimte waarin enige voorwerp of handeling tot eksperimentele kuns getransformeer kan word; of tot dit wat André Malraux (1951) die "musée imaginaire" noem: die museum sonder mure, gesetel in die beskaafde verbeelding van die kunspubliek, wat tot versadigingspunt gevul is met reproduksies van formeel gehomogeniseerde voorbeelde uit die visuele kultuurverskeidenheid van die "universele kunsgeskiedenis".

In hierdie liberale estetiese ruimtes kan letterlik enige iets vir vryblywende estetiese genieting uitgestal word, mits die botsende ideologiese wortels van die kunswerke deur 'n akademiese proses van "estetiese sanitasie" verberg word. In aggressiewe reaksie teen hierdie kultuurstrategie ontwerp kunstenaars soms doelbewus produkte wat nie in die "wit sel" van die galeryruimte pas nie. Maar die mentale "verbeeldingsmuseum" staan steeds gereed om die dokumentasie van en diskoerse oor sulke eksperimente te akkommodeer. In Suid-Afrika het sulke konseptuele eksperimente egter selde plaasgevind.

4 DIE SUID-AFRIKAANSE KUNSTONEEL

Tydens die globale ekspansie van kulturele "Americanization" in die dekades na die Tweede Wêreldoorlog aanvaar die Westerse hoofstroom van visuele kunste in Suid-Afrika geleidelik die formalistiese aannames wat (soos in uiters breë trekke hier bo geskets) etlike moderne internasionale style gemoeteer het. Die belangrikste kunstenaars het aanvanklik aansluiting gevind by die na-oorlogse formalisme in Europa. Sedert die sestiger jare raak die oë toenemend op Amerikaanse voorbeelde gerig.

In aansluiting by bepaalde avantgardistiese tradisies in Europa en die VSA glo plaaslike formaliste ook dat die estetiese outonomie van hulle kuns 'n outomatiese skeiding, selfs 'n vanselfsprekende opposisie, tussen élitistiese artistieke en alledaagse sosiale en politieke praktyke sou impliseer. Die antiformalistiese strategieë van eksplisiete sosio-politieke opposisie wat deur dadaïste, surrealiste en latere konseptuele kunstenaars bedink is, het weinig aanklank in die

pioniersomstandighede van Suid-Afrika gevind.

Ideologiekritiese debatte wat in hoofsaak rondom die plaaslike literêre kunste gevoer is, het die beeldende kunstenaars egter geleidelik bewus gemaak van die bestaan van verborge verbande tussen die skynbaar afsonderlike en teengestelde ideale van estetiese modernisme en sosiale modernisering. Ideologiese kollusie is ontdek tussen, ener syds, die selfgenoegsame produksie en repsie van afirmatiewe visuele kunste en, andersyds, daardie sosiale magte wat die verstedeliking, industrialisering, burokratiseering en die selektiewe opvoeding van die Suid-Afrikaanse bevolking in 'n rigting stuur wat die historiese vorming van nasionale identiteit en transetniese solidariteit vertraag het.

Die tegnologiese spesialisasie, industriële ekspansie en materiële welvaart sedert die sestiger jare het die Suid-Afrikaanse kunswêreld diepgaande beïnvloed. Die geestelike waardes wat tot in daardie stadium nog van deurslaggewende betekenis in die alledaagse lewenspraktyk was, wyk voor die inslag wat die pragmatisme in die kunswêreld gevind het. Die kritiese toon van sosiale betrokkenheid wat destyds in die letterkunde verskyn het, het nie met dieselfde dringende aktivisme na die visuele kunste deurgewerk nie. Die groei van die galerynetwerk, die formalistiese musealisering van kunswerke en die etniese kanoniserings van kunstenaars deur toekennings en opdrage van die owerheid en korporasies, het die kritiese potensiaal van die modernistiese visuele kunste gekniehalter.

Die moontlikhede om 'n moderne "Suid-Afrikaanse kuns" tot stand te bring op die basis wat deur die vooroorlogse pioniersfigure gelê is, is boonop beperk deur een van die gevolge van 'n ontbrekende nasionale solidariteit: die afwesigheid van 'n verteenwoordigende Suid-Afrikaanse kunspubliek. Die gebrekkige ontwikkeling van die leserspubliek vir 'n "Suid-Afrikaanse letterkunde" is 'n soortgelyke verskynsel. By historiese terugskoue vanuit die revisionêre perspektief wat deur die tentoonstelling van "verwesterse" swart kuns in die Johannesburgse Kunsmuseum, *The neglected tradition* (Sack 1989) geskep is, word ons bewussyn van dié gebrek versterk deur die feit dat die destydse ontdekking van Afrika-kunstradisies in blanke geleedere onder die dekmantel van die Europese konsep van "primitivisme" geskied het.

Sedert die laatsewentiger jare maak antiformalistiese tendense deurbrake in die Suid-Afrikaanse beeldende kunste. Uit die polemieke rondom 'n aantal groot uitstallings

(soos die *Kaapstadse Triënnale* van 1982 en 1985 en die *BMW Tributaries* van 1985) blyk dit dat die veranderings van standpunt toegeskryf kan word aan die geleidelike bewuswording van die onvermydelike ideologiese bepaaldheid en wedersydse vervlegtheid van én sosiale én artistieke praktyke.

Dit is moeilik om hierdie ideologiese determinante vas te pen. Die vulgêre vereenselwiging van ideologiese magte met die organisering van politieke mag bly die gemaklikste, maartewens die mins bevredigende wyse om 'n greep op die probleem te verkry. Ideologiesekritiek bly waardeloos en oppervlakkig wanneer die werking van ideologiese magte met politieke wilsbotsing en kollektiewe magstryd geïdentifiseer word (soos byvoorbeeld gepropageer deur die modieuse woordvoerders van 'n "politiek" of "erotiek" van die kultuur).

Om die greep van ideologieë te bestry, moet die kritiek tot op 'n dieperliggende, selfs onbewuste vlak van kultuurstrategieë deurgevoer word. In hierdie verband word kers opgesteek by die besondere variant van ideologiesekritiek wat die Hollandse ekonoom en CDA-politikus, Bob Goudzwaard, ontwikkel het om die dialektiese dinamiek van ideologieë bloot te lê.

Hy identifiseer die sleutelideologieë wat sosiale kragte vir die skeefgetrekte modernisering ook van die Suid-Afrikaanse samelewing ontketen het, as die monsterverbond van etniese nasionalisme, materiële welvaart en swart kommunalisme. Hierdie terme word nie met die agendas van spesifieke organisasies vereenselwig nie, maar gebruik as aanduidings van die dieperliggende bronne van die ideologiese stryd in Suid-Afrika (Goudzwaard 1979 en 1981). Die spore van hierdie stryd wat in die gemoedere van elkeen van ons woed, kan afgelees word uit die historiese optredes van verskillende agente in die magstryd.

Volgens Goudzwaard bevat Suid-Afrika die wêreld in mikrokosmos. Alhoewel die sleutelideologieë hulle in spesifieke plaaslike vorme manifesteer, is hulle geensins uniek aan Suid-Afrika nie. In plaas daarvan om op simplistiese wyse Afrika as die onopgeloste ekonomies-politieke probleem van Suid-Afrika, of Suid-Afrika as die onopgeloste morele probleem van die internasionale politiek te sien, moet die Afrika in Suid-Afrika eerder waardeer word as 'n unieke historiese uitdaging met mondiale implikasies. Dit is 'n opgawe om met probleme waarvoor daar geen onmiddellike oplossings gereed lê of selfs ooit gevind sal word nie, te bly worstel.

Kreatiewe ingrepe word vereis weens die kompleksiteit en die dringendheid van die sosiale probleme van Suid-Afrika, maar son-

der hoop dat utopiese oplossings haalbaar sou wees. Dit bly egter 'n ope vraag of die mense in Suid-Afrikaanse gemeenskappe oor die verbeeldingskrag en geestelike mondigheid beskik om met die sosiale probleme te bly saamleef. Kan hul onderling in vrede en wedersyds in toleransie saamleef terwyl daar 'n stryd tussen ideologiese magte heers? Moontlik het ons bevolking té materialisties verslaaf geraak weens die gevestigde wyses van oorlewing wat afspeel tussen uiterste toestande van materiële oorvloed of gebrek, en tussen uiterstes van outoritêre gesag of onderdanigheid.

5 IDEOLOGIESE MAGTE

Die historiese hipotese van Goudzwaard lui dat die vermelde sleutelideologieë 'n gemeenskaplike oorsprong in 'n sentrale motief van moderniteit het, naamlik die begeerte na outonome menslike selfbepaling en -verwerking vir utopiese eindbestemmings. Teenoor die algemene opinie (gebaseer op die noodlottige vereenselwiging van ideologieë met hulle sosiale, ekonomiese en politieke effekte) dat die sleutelideologieë wedersyds onverdraagsaam is, verskuif die klem dus na hulle blywende interafhanklikheid van mekaar. Die ideologieë voorsien weliswaar verskillende roetes en bestemmings vir die sosiale modernisering van Suid-Afrika. Sonder om die agente van elk te probeer identifiseer, kan die botsende strategieë kortliks getipeer word as die vrugte van die volgende begeertes na vrye menslike en kommunale selfverwerking:

- Nasionale selfregering deur middel van die etniese dominasie van 'n gesegregeerde samelewing of die statekompleks van 'n gepartiseerde vaderland
- Materiële voorspoed en gemeenskaplike welvaart deur middel van individuele vrye inisiatief en industrieel-gebaseerde ontwikkeling
- Massademokratiese bevryding deur middel van 'n "people's struggle" vir persoonlike waardigheid in die kollektiewe deelname aan totale mag.

Die kernfaktor wat die botsende strategieë gemeen het, is die geloof dat sosiale verhoudings maakbaar is en die vertroue dat die gewaande eindoplossings vir die knellende sosiale probleme nie slegs haalbaar is nie, maar bereikbaar is deur revolusionêre rekonstruksie van die totale samelewing. Uit hierdie gedeelde grondoortuigings ontstaan verskillende historiese mites van groepslyding en -verlossing om die kollektiewe bewussyn van die groepe te interpreteer en hulle kragte vir

die stryd te monster. Groepsidentiteite word geskep deur die vertroeteling van vyandsbeelde waarin die ander individueel as teenstanders, en kollektief as bestaansbedreiging, gesteriotipeer word. Alledaagse tussenmenslike verkeer op talle gebiede word bemlemmer deurdat wantroue van andere ingebou word in lewenstyle en -vorme waarin sosiale verskille toenemend gefikseer word.

Weens die ideologisering van die kulturele waardes wat in die historiese erfenisse van elk van die groepe aanwesig is, word die moontlike bydraes van elke groep tot die samelewing in die breë geweldig ingekort. Afsonderlik beskou kan die geldigheid van die waardes wat die begeertes van elke groep fokus, nie ontken word nie. Wie sou immers fout kan vind met die verdediging van die kulturele identiteit van minderhede teen dominasie deur die getaloorwig van die bevolking, of met die vermeerdering van materiële goedere en die behoud van behaalde vlakke van ontwikkeling, of met die ervaring van menslike waardigheid in kommunale vryheid?

Wanneer sulke waardes egter ontaard tot eksklusiewe doeleindes wat die aanwending van alle middele heilig, tot heilsbestemmings waarvoor alles opgeoffer moet word, tot ideale wat die gelding van alle ander norme relativer of uitstel, tot winkende ligte aan die einde van die tunnel in geslote visies op die geskiedenis, ontaard hulle tot kragtige ideologieë gelaai met utopiese beloftes. Die wedersydse radikaliserings van die onderlinge verhoudings tussen die groepe het tot gevolg gehad dat die goeie ideale beskadig is. Die afgode eis offerandes, sodat die verhoudings tussen die groepe verhard.

Uit die langdurige stryd van hierdie eeu blyk duidelik dat geen van hierdie groeperings in staat is om hulle ideologiese einddoele op sigself, sonder die hulp, koöpsie of uitbuiting van die ander, te bereik nie. Apartheid tipeer wel 'n totale "beskadigde samelewing", maar is nie die eksklusiewe skepping van slegs een dominante groep of heersersklas nie. Dit is eerder die gevolg van die onderling verharde en uitbuitende, maar tog onderling onmisbare en lotsgebonde saambestaan van almal op dieselfde bodem. Die dominasie van elk is beperk tot sekere sektore van die samelewing. Ter beveiliging van eie belange word daarom pragmatiese en verskuiwende alliansies tussen die ideologiese groepe gevorm. So word die dialektiese toestand van sosiale parasitering geskep waarin die verideologiseerde waardes van elke groepering dié van die ander sowel benodig as bestry.

Die "beskadigde" estetiese lewe van moderniteit wat vantevore in breë trekke geskets

is, is histories veranker in dieselfde ongebreidelde begeerte na menslike outonomie waaruit die ander ideologieë ook ontspring het. Die "abnormale" samelewing is die resultaat van sosiale kragte wat gesamentlik deur die botsende ideologiese magte vir 'n omfattende modernisering van die samelewing en kultuur gemonster is. Die motiverende mag wat die betrokke ideologieë oor die radikale kultuurleiers van die verskillende groepe uitoefen, word nog daagliks op baniere tentoongestel, in demonstrasies gemanifesteer, in toesprake verwoord en in geweldadige handelingen wat die menslikheid van die andere ontken.

Tog is veranderinge besig om plaas te vind, selfs onder die oppervlakte van die sigbare geweld. Ten spyte daarvan dat die bekende slagkrete steeds gehoor word, wil dit voorkom of 'n gewysigde sosiale besef besig is om pos te vat. Dit is 'n meerdimensionele mentaliteit wat selfs as ekologies getipeer kan word en waarin minstens 'n besef van die volgende sake begin deurbreek:

- Die gewelddadige magstryd het endemies geword, maar fragmentaries verval tot verskuiwende alliansies wat faksievermeerdering in 'n eenaardige simmetrie van progressiewe en reaksionêre uiterstes binne elke groep meegebring het.
- Die skaakmatposisie het 'n permanente toestand geword sodat die gebruiklike koöpsie- en alliansiespel geen werklike uitkoms bied nie.
- Sosiale modernisering het nie die beloofde oplossings van die vernaamste maatskaplike probleme, langs die alternatiewe weë wat in enige van die sleutelideologieë voorsien is, gebring nie.
- Soos ook geblyk het uit bydraes tot die RGN se *Groen Kongres* van 1990, het die gesamentlike negatiewe effekte van die ideologiese stryd sigbaar geword in die rooibou op die natuur wat die revolusionêre rekonstruksie van die samelewing vergesel – twee prosesse wat gesamentlik die natuurlike en menslike potensiaal van alle groepe in 'n toekomstige gemeenskaplike Suid-Afrika bedreig.

6 POSTAPARTHEID = POSTMODERNISME?

Dit is goedsikks moontlik dat die huidige veranderinge van sosiale besef die resultaat kan wees van die ervaring, ook in Suid-Afrika, van iets soos 'n postmoderne toestand waarin minstens van sommige modernistiese geloofsartikels afskeid geneem word. Slegs die

tyd sal leer of dit inderdaad geldig is om sulke verbande tussen postapartheid en postmodernisme te lê (Kirsten 1989:134-147). Tans wil dit tog na 'n heuristies vrugbare oefening lyk om in hierdie trant oor die huidige sosiale veranderings in Suid-Afrika te besin. Die rekening van apartheid word dus in ideologiese terme getakseer as die geldigheidsverlies van eens sentrale geloofsartikels wat tot dusver die moderniseringsprosesse gelei het.

Terwyl die sosiale nood en die krete vir sosiale geregtigheid enersyds intensiever, is die hoop wat vroeër gevestig is op die ideale van sentraalbeplande sosiale vooruitgang deur middel van vorme van nasionalisering, of van die effektiewe devolusie van politieke mag tot minderhede, aan die verkrummel. Gedurende die afgelope dekade het daar letterlik gate in die Suid-Afrikaanse staatsteritorium geval. Die swaardmag van die staat is na buite geprojekteer om die gewaande totale aanslag af te weer. Sedert die opheffing van die noodtoestand word die enigste instrument wat vir die interne gelding van hierdie mag aangevind kan word, gekanselleer in swart gebiede. Gevolglik verval hierdie gebiede in die chaos van gewelddadige intimidasie. Pogings van die owerheid om sy monopolie van die swaardmag vir die beskerming van basiese vryhede en regte hier te hervestig, neem byna die karakter van 'n "rekolonisasiestryd" aan. Die verdeling en besetting van die grondgebied het onverwagte nuwe gedaantes aangeneem, wat nie in afsonderlike ontwikkeling voorsien is nie.

Wanneer hierdie nuwe sosiale besef insink om tot op die vlak van ideologiese motivering deur te dring, hou dit talle gevolge in, ook vir die heersende artistieke praktyke. Die implikasies van die esoteriese diskoers oor die postmodernisme waarmee die beeldende kunstenaars van Suid-Afrika voorheen slegs tweedehands, uit die internasionale vakliteratuur, kennis gemaak het, is gekonkretiseer in terme van hulle spesifieke ervarings van die politieke konflik in die Suid-Afrika van die afgelope dekade of twee. Die ideologiese sekerhede van estetiese moderniste wat hulleself op die voorpunt van die geskiedenis gewaan het, is aan die verkrummel. Die morele beskerming wat voorheen aan die artistieke avantgarde en élitistiese kunstpubliek verskaf is deur die modernistiese mite van 'n weliswaar progressiewe, maar geïsoleerde kunstwêreld, verhef bokant die alledaagse sosiale lewenstryd, het soos mis voor die son verdwyn.

Die ontgrensing van die kategorieë van beeldende en toegepaste kunste, of nog meer algemeen, die verkrummeling van die skanse wat in modernistiese kunsdogmas

tussen die élitistiese en populêre kunste opgerig is, het 'n katalisator geword om talle ander modernistiese aannames te bevraagteken. Insteede van die strewe na formele suiwerheid van medium byvoorbeeld, het kunstenaars die interaksie tussen sulke kategorieë begin ontgin om kommunikasie met hul steungroepe te bewerkstellig. Kommunikasiekundige insigte word toenemend uitgebuut om eertydse medium- en werkkonsepte te verbreed. Media word nie meer beperk tot die moontlikhede wat die materiale en tegnieke aan die professionele kunstenaar bied om selfstandige werke te skep nie, maar eerder uitgebrei om die sosiaal-bemiddelde persepsuele verwagtings van moontlike betragters in te sluit. In plaas van geslote werke word prosesse van performatiewe visuele kommunikasie geïnisieer. Die retoriese ontlokking van volle betragtersdeelname word die maatstaf van sukses.

Weens die eerder vermelde gebrek aan antiformalistiese tradisies bevraagteken Suid-Afrikaanse kunstenaars selde die dominasie van museale en kommersiële instellings in die sosiale sisteem van die kunstwêreld van die Westerse sektor van die samelewing. Ten spyte van die uitgesproke sosiale kritiek in resente polities-geïnspireerde werk deur blanke kunstenaars, ontbreek dit nog aan werklike interaksie met swart kunstenaars op die grondvlak van die gedepriveerde swart gemeenskappe, sonder 'n eie vermoënde kunstpubliek.

Ongelukkig word "transisioneel" as kuns-kritiese term gewoonlik gereserveer ter aanduiding van swart kunsvorme wat die brug tussen tradisionele Afrika- en moderne Westerse kunstradisies, op nog bestrede, maar blank verhandelbare wyses probeer slaan. Nogtans het die idee van alternatiewe of "transisionele" kunste reeds invloed in die blanke sektor van die kunsteneel begin uitoefen. Maar dit sal ook bewustelik daarheen uitgebrei, daardeur ondersoek en gesamentlik ontgin moet word, sodat 'n diepgaande wysiging en verbreding van gevestigde kuns-kategorieë kan plaasvind. 'n Soortgelyke proses word waarskynlik ook op letterkundige gebied benodig om 'n breë kategorie van "Suid-Afrikaanse literatuur" te vestig.

Die estetiese modernisme het byvoorbeeld meegebring dat die kunstenaarskap uitermate geprofessionaliseer geraak het. Die bekendste nuwe blanke kunstenaars sedert die sewentiger jare was gewoonlik nie slegs gediplomeer en gegradueer nie, maar meestal ook verbonde aan tersiêre onderwysinstellings. Die afgelope paar jaar kan 'n proses van deprofessionalisering egter opgemerk word. Die optrede van talle nie-akademiese kunstenaars, die invloed van 'n groeiende informele

sektor (van blanke "kunsmarkte" tot swart "vryheidspärke"), gespesialiseerde oefening in interdisziplinêre multimedia en kruiskulturele vermenging, nuwe kombinasies van kunste (byvoorbeeld beeldende kunste met musiek en toneel by die kunssentra van swart gemeenskappe), tel onder die huidige neigings wat die gevestigde instellings, fasiliteite en programme vir opleiding in, en aanbieding van die visuele kunste onder groot druk plaas. Bykomend moet die wedersyds versterkende negatiewe uitwerking van kulturele boikotte en die owerheids-geïnisieerde rasionalisering van onderwysstelsels nie uit die oog verloor word nie.

Benewens internasionale druk word die plaaslike kunstenaars en kunspubliek deur hierdie ontwikkelings voor die keuse geplaas om tussen kontrasterende strategieë te kies. Weens die vermeerdering van faksies wat uit die verskuivende alliansies ontstaan het, is talle posisionerings moontlik. Dit lyk egter asof die keuses in hoofsaak tot 'n drietal herlei kan word:

- Sommiges het 'n militante kultuurstryd geïnisieer deur met 'n revolusionêre kuns, in die tradisionele sin van die politieke radikalisme van kultuurwerkers, te veg teen die magte wat vanuit elke seksie as 'n ander vyandige teikengroep, opposisie, of dreigende "establishment", geïdentifiseer word.
- Ander kunstenaars verkies om gangbare kunspraktyke speels te dekonstrueer in 'n plaaslike variant van die neoformalistiese mentaliteit van "anything goes", die relativistiese geloof dat alles wat moontlik is, ook geoorloof is.
- 'n Derde opsie kan omskryf word as die stadige en genuanseerde ontwikkeling van 'n eie Suid-Afrikaanse kritiese en pluralistiese regionalisme. In sowel teoretiese as praktiese terme lyk laasgenoemde na die mees verantwoorde en vrugbare koers wat, met oog op die toekomstige ontwikkeling van die visuele kunste, ook in Suid-Afrika gevolg kan word. Alhoewel die moontlikhede vir hierdie koers aanwesig is, is daar in die huidige omstandighede geen aanduidings dat dit 'n deurslaggewende alternatief vir die toekoms sal blyk te wees nie. Die vlak waarop die derde opsie aangebied word, is dié van 'n basiese kultuurstrategie, eerder as dié van 'n historiese meesterplan vir die implementering van 'n besondere kuns- of kultuurbeleid. Die algemene rigting of oriëntasie is van groter belang as die formulering van die

spesifieke doelwitte waarop organisasie en magsvorming afgestem kan word.

Dit is moeilik om die kardinale oortuigings wat van rigtinggewende vir die koers van die kultuurstrategie van die derde opsie sal wees, in kortbegrip saam te vat. Ek volstaan met die noem van slegs twee onmisbare nuanses. Sensitiwiteit vir die kankeragtige geestelike groeikrag van ideologiese magte, en vir die skade wat berokken word wanneer ideologiese gerighede menslike woorde, daede en werke materieel deurdring, om oor geslagte heen in kommunale tradisies en gewoontes neerslag te vind, is 'n eerste, uiters noodsaaklike, dog steeds onvoldoende faktor. Ewe onmisbaar bly waaksaamheid teen die verleiding om die kragbronne van die ideologieë van die verlede, hede en toekoms permanent te wil fikseer in bepaalde strukture van die geskiedenis, die sosiale ordening van die samelewing, of die konstantes van die menslike persoonlikheid en tussenmenslike verhoudinge.

Indien die relativerende inset van hierdie oortuigings algemene inslag in die nuwe sosiale besef kan vind, hou die derde opsie die belofte in dat dieselfde historiese waardes wat vantevore in hul verideologiseerde gedaantes tot uitbuiting en konflik gelei het, die groeperings in die Suid-Afrikaanse bevolking ook toegerus het met onderling aanvullende gawes en kompetensies vir wedersydse openheid en diensbaarheid. Ontideologisering bly onmisbaar vir die historiese geslaagdheid van die prosesse van versoening.

Ten slotte word slegs 'n drietal implikasies van hierdie kultuurstrategie op tentatiewe wyse vir die visuele kunste uitgespel. Dit word gedoen deur die globale seggingskrag wat, na my oortuiging, vanuit hierdie perspektief in die veelogige *Argus Panoptes* van die uitgestalde versameling van kunswerke aanskou kan word, soos volg te verwoord:

- Die visuele kunstenaars van die hede moet hulle kritiese rol as sosiale getuies met oorgawe aanvaar. Die ervaring van kunswerke uit die verlede toon dat latere interpretasies van die werk van vroeëre kunstenaars in die kunsgeskiedenis hulle in elk geval mettertyd in hierdie rol projekteer, selfs wanneer dit nie oorspronklik hulle bedoeling was nie. Hoekom kan die publiek nie ook onmiddellik baat vind by hierdie belangrike sosiale diens van eietydse kunstenaars nie? Die talle persoonlike en plaaslike worstelings met die skokkende gevolge van die heersende sosiale konflik moet op sanerende en helende wyse visueel kommunikeerbaar gemaak word aan die publiek van die hede en die toekoms.

- Wanneer die kritiese potensiaal van kunswerke erken word, moet terselfdertyd in gedagte gehou word dat die werke onmagtig is om die sosiale omgewing waarin hulle ontstaan of ontvang word, self te wysig. Die ideologiese potensiaal van kunswerke en -aksies moet daarom nie slegs eenduidig as wapen van die kultuurstryd teen die opponerende sleutelideologieë aangewend word nie. Daar moet eerder getrag word om tot die gemeenskaplike wortel van die botsende ideologieë deur te dring. Van ontmaskering van die vyand moet gevorder word tot selfkennis en tot die bemiddeling van selfontdekking by andere. Dan kan die kultuurstryd ook 'n versoeningstryd word, deurdat menslike solidariteit in ons saam bestaan as slagoffers van ideologiese magte ontdek word.
- Kunswerke en artistieke prosesse moet dus 'n meersinnige, maar herkenbare geelaat aan komplekse menslike ervarings verskaf, bestaande uit vermengde eietydse teenstellings van plekke, standpunte, lewenstyle, tradisies en toekomsverwagtinge. 'n Samelewing in oorgang sal ook "transisionele" kunsvorme ontdek moet word. Indien die volle potensiaal van die alledaagse estetiese lewe van die verbeelding (eerder as die gereduseerde en verteoretiseerde spesialismes en raffinering van sy beskadigde toestand) in toekomstige artistieke werksaamhede ontsluit word, kan die waardes van alle gemeenskappe (wat in die gevarieerde detail van die vele bevolkte landskappe, beboude omgewings en bewoonde ruimtes van die vaderland beliggaam is), visueel gekommunikeer word. Op hierdie basis kan die verskille tussen die lewenstyle van groepe as onderling aanvullend, eerder as verdeelend, vertolk en waarneembaar gemaak word.

BIBLIOGRAFIE

- Alsop, J. 1982. *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. (Bollingen series 35, 27).
- Buchloh, B.H.D. 1990. The whole earth show: An interview with Jean-Hubert Martin. *Art in America*, 77(5):150-160.

- Bourdieu, P. 1968. Outline of a sociological theory of art perception. *Révue internationale des sciences sociales*, 20(4):587-612.
- Duggan, L.G. 1989. Was art really the 'book of the illiterate'? *Word & image*, 5(3):227-251.
- Eagleton, T. 1990. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Forster, K.W. 1972. Critical history of art, or transfiguration of values? *New literary history*, 3(3):459-470.
- Freedberg, D. 1989. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ginzburg, C. 1988. Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. Ginzburg, C. 1988. *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. München: DTV:149-233.
- Goudzwaard, B. 1979. *Capitalism and progress. A diagnosis of western society*. Toronto: Wedge Publishing Foundation.
- Goudzwaard, B. 1981. *Genoodzaakt goed te wezen. Christelike hoop in een bezeten wereld*. Kampen: Kok.
- Hofmann, W. 1987. Die Augen des Argus. *Idea: Werke, Theorien, Dokumente: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 6:163-177.
- Holly, M.A. 1990. Past looking. *Critical inquiry*, 16(2):371-396.
- Kempers, B. 1987. *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Kirsten, J.M. 1989. Wat is postmodernisme? 'n Kultuurfilosofiese perspektief op die anti-estetika. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, 3(2):134-147.
- Malraux, A. 1951. *Les voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pléiade.
- O'Doherty, B. 1986. *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*. Santa Monica, California: Lapis.
- Pevsner, N. 1940. *Academies of art: past and present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. 1988. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rubin, W. (ed.) 1984. *'Primitivism' in twentieth-century art: Affinity of the tribal and the modern*. New York: Museum of Modern Art.
- Sack, S. 1989. *The neglected tradition: Towards a new history of South African art (1930-1988)*. Johannesburg: Johannesburg Art Gallery.
- Serres, M. 1989. Panoptic theory. Kavanagh, T.M. (ed). 1989. *The limits of theory*. Stanford: Stanford University Press:25-47.
- Stelzer, O. 1965. Kann man Kunst kommentieren? Das Wort im Dienste der Bildbetrachtung. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 21:5-10.
- Stokvis, W. 1990. Totalitair en revolutionaire denken en de avant-garde in de kunst. *De gids*, 153(1):3-16.
- Torgovnick, M. 1990. Making primitive art high art. *Poetics today*, 10(2):299-328.
- Van den Berg, D.J. 1988. Beelde sonder woorde? *Suid-Afrikaanse tydskrif vir kunstgeskiedenis*, 3(3/4):12-16.
- Van den Berg, D.J. 1990. Coping with art historical diversity in methodological terms. *Acta academica*, 22(1):35-52.