

Die fotogedig: 'n Teoretiese onderbou

Hans Pienaar

H. Pienaar, onafhanklike navorser

Opsomming

'n Fotogedig bestaan uit 'n foto wat as kunswerk bedoel en afgeneem is en waarby 'n gedig geskryf is wat vir inhoudelike stof put uit dieselfde toneel of ervaring wat afgeneem is. Die foto en gedig word saam uitgestal/aangebied en as een teks "gelees", en verskil daarom kardinaal van ekfrastiese gedigte oor afwesige kunswerke. Die definisie is my eie, om te probeer onderskei tussen fotogedigte aan die een kant en sogenaamde beeldgedigte en verse met foto's bloot ter illustrasie daarnaas geplaas aan die ander kant. My eie ervaring en eksperimente het my genoop om by wyse van 'n oorsig van die teorie oor fotografie en die digkuns ondersteuning te probeer vind vir die lewensvatbaarheid van die fotogedig as 'n eie genre of kunswerk, aangesien daar so min oor fotogedigte geskryf is. Hierdie artikel begin met 'n outobiografiese inleiding oor die skep van fotogedigte vir verskeie uitstallings. Vervolgens word gekyk na aspekte van die fotografie wat analogiese verbande met die digkuns toon. Hiervoor was Siegfried Kracauer se begrippe oor die aanverwantskappe van die fotografiese benadering met die werklikheid, 'n moontlike optiese onderbewuste, verskuilde inligting en gewaarwordings en maniere om hulle te onthul, asook Roland Barthes se semiotiese benadering tot die fotografie, baie bruikbaar. In die poësiëteorie hou Kracauer en Barthes se konsepte en benaderings verband met konsepte soos selfverwysing, polisemiese potensiaal, katabasis en beweging in die leesproses. Voorts word gekyk na die tradisie van ekfrasis in die digkuns en die unieke probleme daaraan verbonde. Hierdie insigte oor die twee soorte dinamika word dan geïntegreer om 'n kritiese benaderingswyse teenoor die fotogedig voor te stel. Die gevolgtrekking is dat daar inderdaad oorvloedige teoretiese ondersteuning vir die fotogedig bestaan, en dat dit tot 'n unieke genre en kunsvorm kan ontwikkel.

Trefwoorde: beeld; beeldgedig; ekfrasis; foto; fotografie; fotogedig; gedig

Abstract

The photo poem: A theoretical basis

A photo poem is a poem-photograph combination – a poem presented along with a photograph, taken by the poet, of the same scene or object that provides the material for the poem. The two elements are displayed next to each other, either on a gallery wall or on adjacent pages in a print publication, to enable to-and-fro referencing as the poem is read or

the photograph is scanned. The aim is an integrated reading experience of which the sum is greater than the parts.

The term *photo poem* is the author's own, and was originally used to describe the items that were part of several exhibitions at various South African art festivals and galleries from 2002 to 2012. Some of these 70-odd photo poems were also included in his 2010 collection of poems, *Notas uit die empire* (Notes from the empire).

On the face of it the photo poem joins the long-established practice of "ekphrasis" in Western literature. In classical literature *ekphrasis* meant an intervention or pause in a rhetorical presentation, during which a detailed description of an object would be rendered (Krieger 1992:7). The word *ekphrasis* means "to give voice" to something, and initially there was no restriction on the types of objects or subjects, which ranged from battlefield scenes to an artist's new earthenware item. However, through the ages *ekphrasis* was narrowed down to refer to the description of an object in an art form other than a word-based one. Today ekphrasis has become quite common in Western literature, as a response to especially works of visual art (Donaldson and Hall 1991:529).

Two aspects come to mind when one focuses on photography as the visual art form on which the ekphrasis is based. The first is that the photos to which ekphrastic poems refer are quite often "iconic" photos; in Afrikaans, for example, photos of the legendary actress Marilyn Monroe have been the inspiration for poetry by Joan Hambidge, T.T. Cloete and others (Taljaard-Gilson 2002:42–3). The poems succeed as independent works despite the fact that the photo is absent. The second aspect is that the poems refer to photos taken by others, not by the poet. In all cases, the poem clearly is meant to be a stand-alone work which can be enjoyed independently of the original photo and is primarily a poem.

With the author's offering of photo poems a new field is opened: while the photos are meant as an artistic response to a slice of reality, they are simultaneously a record of the scene from which the photographer-poet has to deliver a parallel response in words, a response that also includes ekphrastic moments as the poet reads or scans the photographic art work.

The keys to the appreciation of the photo poem presented in this way are:

- (i) The reference field in both elements is the same and can be very specific in time and space (geography and history).
- (ii) The visual element is always present for the reader's/user's reading and for instant reference without mediation through memory.
- (iii) The two elements, poem and picture, are intended to deliver an integrated experience in which the picture and poem are interdependent in producing a new synthesis of meanings.

A poem that is written as part of the same creative process as taking a photograph, and is presented on the same plane as the photo, becomes a factor in a totally different dynamic from a poem written about a work of art that is absent in the poem's presentation, or appears only in a drastically reduced, second-hand or even third-hand form as an illustration.

In Afrikaans and other European languages ekphrastic poems are often referred to in terms that could be translated as “image poems” (cf. the Afrikaans term *beeldgedig*) (Taljaard-Gilson 2002:42–3). But there is a crucial difference between “image poems” and “photo poems”. The criterion for the success of an image poem is often whether it acquires “its own life”. Even when exhibitions of poems and paintings are put on, poems and paintings have a life independently of each other, and their integration is ad hoc and sometimes a gimmick. With a photo poem the idea is that the pictorial element cannot be divorced from the poetic element.

In theorising photo poetry a major obstacle is the relative scarcity of creative writing products incorporating photographs. While such literary works include some of the best in contemporary world literature, such as novels by W.G. Sebald, they still make up a very small percentage of the flood of literary works coming on to the market every year. In poetry, such works are even scarcer.

The motivation for this article includes exploring principles on which to build a theoretical framework for the *photo poem* concept. This is done by means of separately examining the theoretical and critical literature about photography, ekphrasis and poetry.

Photography has unique qualities that distinguish it from the other visual arts, and which in layman’s terms are often called “magical”. These qualities have been extensively theorised by some of the leading thinkers on culture of modern times, such as Walter Benjamin, Roland Barthes and John Berger. This investigation focuses on those aspects that can contribute to establishing the photo poem as an independent genre or subgenre. In this regard, concepts such as *the decisive moment* and reflections of the master photographer Henri Cartier-Bresson (Finn 1994) and several other photographers are crucial, as discussed in several collections of writings on photography (Trachtenberg 1980; Berger 1982; Finn 1994; Wells 2000; Shore 2010). The histories of iconic images is also useful (Koetzle 2005). Key concepts are provided by Siegfried Kracauer, who tried to pin down the uniqueness of photography in isolating the four affinities of the photographic approach: with the accidental, with an unposed reality, with eternity, and with the undetermined (Kracauer 1927:266).

In order to compare the internal dynamics of eliciting meaning from photos with the internal dynamics of poetry it is necessary to narrow down the theory of poetry to individual takes on it, in light of the abundant literature available on poetry. For this article the poet and scholar Ruth Padel’s treatment of the uses of poetry (2002; 2007) was selected. Murray Krieger’s (1996) views on ekphrasis are also employed.

Padel’s (2007:29) view of “movement in poetry” serves well to develop ways towards a critical appreciation of photo poetry. Movement during the reading or interpretation of a photo is key in the compositional analysis of good pictures by several critics, as in the more popular introductions to photography by the likes of Michael Freeman, who in *Achieving photographic style* (1984:32–61) writes about the “lively surface”.

However, such “movement” in the two art forms is relativised by the static characteristics of both the poem (the epic forms of poetry aside) and the photograph (the filmic forms of photography aside) – qualities that contribute to the unique enjoyment of both, but are also

the main reasons why both art forms have drastically reduced numbers of supporters, compared with art forms such as novels or films.

Developing Krieger's views on the tension between the simultaneous desires for intelligibility and sensibility of poetry, the article proposes that photo poems can serve to alleviate the "weaknesses" of both poetry and photography. It also solves a series of problems thrown up by ekphrasis, as listed by Bartsch and Elsner (2007), to such an extent that photo poems may be seen as not ekphrastic at all, since neither the poetic element nor the photographic element is intended to dominate.

Another fruitful field for developing a theoretical basis for the photo poem is semiology, and especially the writings of Roland Barthes on photography and the rhetoric of the image. His concept of the *punctum* (Barthes 1977:143) is related to the epiphanic experience of poems, the "mortal wound", in the words of American poet Robert Frost, that the reader acquires when coming to a sudden insight upon reading a poem (quoted in Padel 2007:4).

Barthes distinguishes between the denotational aspects of photography – which allow it to be the foundation of contemporary bureaucracies – and connotational aspects, which make it a site on which to play out cultural codes. A key insight from Barthes is that photos are paradoxical: they appear both to be without code and to be able to absorb all codes (1983:197–8). This has made their introduction into human life a leap on an anthropological scale, a watershed moment in human evolution (Barthes 1977:120–1).

In his treatment of the rhetoric of the image Barthes (1977:118) elaborates on "the linguistic message", which in the case of photography offers at least three ways to "anchor" the photo and avoid ambiguity, through perceptual, cognitive and ethical connotation. This article contends that Barthes neglected the possibility of a "creative" linguistic message, in which poetical instruments can be employed to exploit the hidden signifying possibilities, ambiguities and the *punctum* in the enjoyment of photos.

Keywords: image; image poem; ekphrasis; photo; photography; picture poem; poem

1. Inleiding

Wanneer 'n mens fotografie en die digkuns kombineer, soos ek gedoen het in 'n reeks uitstallings tussen 2002 en 2012, is dit oënskynlik 'n eenvoudige saak om teoretiese ondersteuning te vind vir die bedryf van "fotogedigte". Die term *fotogedig* is aanvanklik vir reklame gebruik, maar is ook die mees akkurate manier om werke te beskryf waarin die gedig deel is van dieselfde skeppende proses as die neem van 'n foto wat as kunstwerk bedoel en afgeneem is, en waarin die twee saam 'n geheel vorm wat groter as die dele is.

Die kernprobleem in die ontwikkeling van 'n teoretiese onderbou vir die begrip *fotogedig* is die relatiewe skaarste aan kreatiewe skryfprodukte oor en saam met foto's. Hoewel sulke letterkundige werke onder die beste in die hedendaagse wêreldletterkunde tel, byvoorbeeld die romans van W.G. Sebald, vorm hulle slegs 'n baie klein persentasie van die oorvloed

aan literêre werke wat vandag geproduseer word – en veral in die poësie is sulke werke besonder skaars.

'n Ander problematiese aspek is die verhouding tussen die foto en die gedig. In Afrikaans is daar gedigte wat na 'n spesifieke, ikoniese, foto in die fotografiese kanon verwys, en behandelings daarvan bestaan wel in die kritiek, maar die foto's word nie gewoonlik by die teks afgedruk nie. Dit word ook dikwels gestel dat die gedig onafhanklik moet kan bestaan (vgl. bv. T.T. Cloete se "Foto in blou" in Taljaard-Gilson 2005). By die produksie van fotogedigte is die aanwesigheid van die foto egter onontbeerlik.

'n Gedig wat deel is van dieselfde skeppende proses as die neem van 'n foto, en saam daarmee op 'n bladsy of in 'n uitstalling aangebied word, word deel van 'n geheel ander dinamika as 'n gedig wat geskryf is oor 'n kunswerk wat afwesig is in die aanbieding daarvan, of wat in drasties gereduseerde, tweedehandse of selfs derdehandse vorm in 'n foto daarnaas verskyn.

Voorts val sulke fotogedigte met die eerste oogopslag in die breë klas van ekfrastiese kuns, wat in sy moderne definisie beteken dat 'n kunswerk as "grondstof" vir 'n ander kunswerk gebruik word. By nadere ondersoek blyk dit egter dat die teorie van ekfrasis nie ten volle daarin slaag om die onderliggende prosesse en betekenisgewing van die fotogedig te verklaar nie. Die redes vir hierdie stelling word in die artikel verskaf.

Die genoemde probleme kan opgelos word deur die unieke aard van fotografie te ondersoek, met inagneming van die kardinale verskille tussen fotografie en ander beeldende kunsvorme (vgl. Berger, Barthes, Benjamin hier onder). Hoewel daar met die neem van enige foto kreatiewe bemiddeling deur die fotograaf is, is 'n foto terselfdertyd 'n absolute rekord van die deursnit van die werklikheid vir die splitsekonde wat die neem van 'n foto duur. Hierdie rekord of rekords word as so betroubaar beskou dat hulle as die fundamente van die wêreld se hedendaagse burokrasieë, wetenskappe en tegnologieë dien.

Daar is etlike konsepte in die teorie oor fotografie wat ooreenkom met konsepte in die teorie oor die digkuns, en in hierdie artikel word hierdie ooreenstemmings behandel met die uiteindelige doelwit om 'n aantal beginsels vir kritiese benaderings van die fotogedig aan die hand te doen.

Weens al die kwessies hier bo genoem, en omdat die fotogedig as 'n geïntegreerde produk aangebied word, is dit misleidend om van die elemente van die fotogedig as óf die "foto" óf die "gedig" te praat. Daarom word eerder in die artikel na hulle as die "woordgedeelte" en die "fotogedeelte" verwys.

2. Die ontstaan van die fotogedig: outobiografiese aantekeninge

As joernalis van beroep het ek sedert die vroeë 1980's wyd in etlike lande gereis. Met die jare het die nodigheid ontstaan om my eie foto's te neem wanneer die geld ontbreek het om spesialisfotograwe saam te neem. Die gebrek aan tyd, omdat ek dan twee funksies moes verrig, het my genoop om dikwels aantekeninge in telegramstyl aan te teken, as 'n manier

om die kontekste van foto's te onthou, name op te teken en die motiverings vir die foto's te probeer vaspen en boekstaaf.

Sedert ongeveer 1998 het ek ook ernstig begin gedigte skryf. Die twee aktiwiteite het sodanig saamgevloei dat ek begin het om hierdie kursoriese aantekeninge tot gedigte om te werk. Gaandeweg het ek besef dat daar 'n unieke dinamika tussen sulke "skryfsels" en die foto's bestaan, en dat hulle mekaar ondersteun in die proses om gewaarwordinge oor en reaksies op spesifieke tonele en gebeure uit te druk.

Ek het begin om die skryfsels tot volwaardige gedigte om te werk, in samehang met die foto's. In 2002 het die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) die eerste uitstalling van hierdie produkte, *Moeg gedroom*, as deel van sy hooffees geborg. Die uitstalling het tot 'n soortgelyke uitstalling by Boekhuis in Johannesburg gelei, en 'n uitnodiging na die 2005-Wordfees in Stellenbosch het gevolg. Die laaste uitstalling is in dieselfde jaar op Oudtshoorn gehou, weer eens deur die KKNK geborg. Hierdie keer was die titel *Uithoeke*. Teen daardie tyd het die reklameterm *fotogedigte* gevestig geraak as die mees akkurate manier om die items in die uitstallings te beskryf.

Deurgaans was die uitdaging om aan beide vorme – digkuns en fotografie – reg te laat geskied. Aanvanklik is die woordgedeeltes van die fotogedigte redelik prosaïes aangebied, en interne middele soos binnerym, assonansie en alliterasie is met 'n ligte hand gebruik. Die foto's is in kleur in A4-grootte uitgestal, op ooghoogte, en die gedigte daaronder is in 'n lettertipe en -grootte gedruk wat die leesproses vir 'n staande kyker sou vergemaklik.

Met eksperimentering het ek gevoel dat vier reëls te min is, omdat die kyker dan dalk nie genoeg aandag aan die woorde sal gee nie, of omdat die woordgedeeltes neig om kwatryne te word, en kwatryne 'n lewe onafhanklik van die foto kan verkry. Tien reëls was egter weer te veel, omdat die gedig dan neig om te veel "gewig te dra", en ook dan 'n onafhanklike lewe kan verkry.

Ek wou egter ook seker maak dat die woordgedeeltes genoeg substansie as digterlike uitdrukking het, aangesien ek 'n motivering vir die uitstalling bloot op grond van die visuele wou vermy. Sommige foto's is dus gekies omdat hulle hul tot vrugbare digterlike uitdrukking geleen het, en nie noodwendig geskik sou wees vir 'n duur, grootmaat-uitstalling op grond van artistieke en/of tegniese gehalte nie.

Hierdie reduktiewe benadering het die insig gebring dat die "lees" van 'n foto (of bloot die deurbring van tyd voor 'n foto ten einde bewus te raak van al die elemente daarin) analoog was aan die invoeging van gedig-elemente in die woordgedeeltes.

Gaandeweg is meer opsigtelik formele elemente soos rym en ritme ingevoer. Die keuse van tonele en onderwerpe vir die neem van foto's is toenemend toegespits op moontlike gebruik in fotogedigte, en hul primêre gebruik vir joernalistieke doeleindes het agterweë geraak.

3. Voorbeelde van fotogedigte

Vervolgens word twee voorbeelde van fotogedigte aangebied, om die leser vertrouwd te maak met die unieke dinamika van die fotogedig: “Tuis” en “Bars” uit die uitstalling *Uithoeke* by die KKNK in 2006. Die voorbeelde is gekies om te belig hoe maniere om ’n gedig te lees en om ’n foto te lees mekaar wedersyds kan aanvul – en uiteindelik ’n nuwe, oorkoepelende ervaring bied.

3.1 Fotogedig 1

TUIS



Hereroland, Namibië, 2004

'n Huis mag wel soos 'n krot
lyk, maar dit het ook 'n oog
soos in 'n siel, wat kan knip,
'n lang neus om snuf in te kry.
En om aan te hang: 'n slot
om te wys: daar's geheime hier,
en dat jy goud kan haal uit
die kleinste druppel snot

Die fotogedeelte is tydens 'n reis deur Namibië geneem, en op pad na die “hoofstad” van Hereroland, Okakarara, het ek dorpies aangedoen met die doel om met gewone mense te gesels. Die oorkoepelende troep in die fotogedig is van die huis as 'n mens se gesig, met vensters vir oë, die deur as die neus en die dak as die haarlyn. Dit is egter nie met die eerste oogopslag duidelik dat die analogie wel gangbaar is nie – daar is net nie genoeg ooreenkomste om die metafoer te laat “klik” nie.

My aantekeninge het die woorde “krot” en “geheime” bevat, as snelskrif vir die armoede van die toneel, en die mense se onwilligheid om te praat. Met die spel met woorde om 'n gedig te laat vorm, het ek gou op die woord “snot” afgekom. Met die volgende kyk na die foto, het die slot, goud gekleur deur die skuins strale van die ondergaande son, as 't ware “uitgespring”, beide as visuele en as poëtiese element.

Die rymwoord “snot” is egter eers aan die einde van die woordgedeelte ingevoeg. Nie net het dit gewerk as 'n “natuurlike” eindrym nie, maar dit het ook die beweging van die lees van die fotogedeelte nageboots. In so 'n lesing is al die elemente van die gesig een vir een herken in die fotogedeelte voordat die “snotdruppel” van die slot raakgesien is. Alleen aan die eindpunt van hierdie beweging van die oog, van hierdie lees-aksie, “klik” die metafoer in posisie.

Die fotogedig werk op sy beste as daar 'n heen-en-weer-aanskouing of lees-aksie is, en 'n “weer-kyk” na die fotogedeelte afgewissel word met 'n “weer-lees” van die woordgedeelte. Wat die woordgedeelte uiteindelik vir my waardevol gemaak het, is dat die uiteindelige produk as geheel onvoorspelbaar was uit die gegewens in my notaboek en my herinneringe. Die poëtiese proses het die herkenning van die slot as 'n druppel aan 'n neus moontlik gemaak.

Die fotogedig is op dié manier 'n instrument om terugskouend nuwe aspekte van die subjek of die gebeure onderliggend aan elke element daarvan – woord en beeld – te ontdek. Die geheel is meer as sy onderdele.

3.2 Fotogedig 2

BARS



Tromsø, Noorweë, 2005

Skepe se maste en visse se vinne
bly vul die bewussyn, bly binne
bereik van die verbeelding. Tot 'n klip,
geskop of lui geslinger, met 'n knal
die weerbarstige idee ter tafel lê
dat die godsdiens van die vrugtige
see net 'n ysskots is om vissers
te red van hul verhongerde sinne.

Die fotogedeelte is in Tromsø, Noorweë, die wêreld se mees noordelike stad geneem. Die besoek was in die somer, toe die middernagson geskyn het. Ten spyte daarvan dat Noorweë vir die tweede jaar agtereenvolgens as die mees ontwikkelde land aangewys is, was die oorweldigende werklikheid een van ontbering en onthouding as gevolg van die uiterste klimaatsomstandighede en die strawwe werk wat die meeste van die inwoners doen, veral vissermanne.

Tromsø is 'n tipiese Skandinawiese stad: netjies, skoon en vars, selfs in die sogenaamde onderdorp. Misdaad was skynbaar afwesig. Dit was daarom 'n verrassing om op 'n gebreekte venster in 'n sjiek eetplek af te kom, en nog vreemder dat niemand skynbaar tydens die drie dae van my besoek daarop ag geslaan het nie.

Weerkaatsings is die maklikste manier om 'n ekstra laag betekenis in 'n foto te bring, en is daarom 'n cliché wat gevorderde fotografe met omsigtigheid gebruik. Die onverwagse bars is links onder die fokuspunt geplaas, die plek in die area van die fotovierkant waarheen die kyker se oog volgens informele reëls van fotografie (vgl. Freeman 1984:32–61) die laaste sal beweeg (van die fokuspunt na regs bo). (Vir 'n algemene inleiding tot sulke reëls, sien Freeman 1984:32–61.)

Die woordgedeelte volg dieselfde beweging, en behandel die weerkaatsing eerste. Die fokuspunt is die blomme, en die eerste reëls van die woordgedeelte vestig daarom die aandag op wat dieper in die weerkaatsing is: die kerk wat die hawe van Tromsø oorheers, en die maste van etlike bote en seiljagte.

Deur sorgvuldige keuses van klinkers is die verrassende element van die bars in die venster geëggo in die assonansie van “knal” en “weerbarstig”. Die ander klanke slaan aanvanklik terug op die neutrale, “onderdrukte” i-klankers soos in “vinne” en “binne”, maar ná die “knal”-klank is daar 'n progressie van o-klanke in “skop”, “godsdienst” en “ysskots”, woorde wat ook meer allitêreer.

Die beweging van die woordgedeelte loop uit op 'n beeld wat te doen het met verhongering, behalwe dat dit in hierdie geval “sinne” is, wat rym met “vinne” in die eerste reël. Die kyker sien dan hopelik raak dat die toneel in 'n leë restaurant afspeel, sonder kos, en waar die ontwerp en uitsig op die hawe en die algemene skoonheid van die toneel verbreek is deur die geweld van die werklikheid – die voorwerp wat die venster gebreek het: *reality bites*.

4. Fotografie: 'n teoretiese oorsig

Teoretici soos die Franse kritikus Roland Barthes beskou die uniekheid van fotografie as 'n antropologiese moment, selfs 'n mutasie, in die ontwikkeling van die mensdom. Foto's is nie net nog “beelde” nie; hulle “represent a ‘flat’ anthropological fact, at once absolutely new and definitively unsurpassable [...] [T]he photograph is not the last (improved) term of the great family of images; it corresponds to a decisive mutation of informational economies” (Barthes 1977:120-1.)

Dat fotografie meer as net die opname van 'n toneel is, en terselfdertyd eienskappe het wat ander visuele kunsvorme nie het nie, was reeds duidelik met die heel eerste foto's wat in die 19de eeu geneem is.

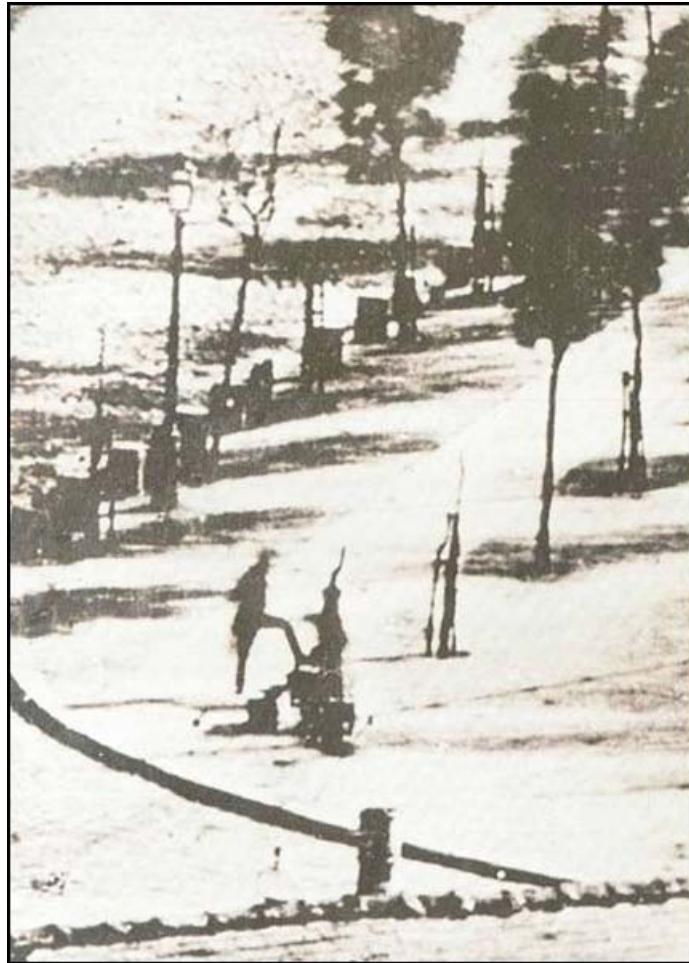
Volgens Koetzle (2005:10) is die eerste foto van 'n menslike figuur in 1838 deur Louis-Jacques-Mandé Daguerre in Parys se Boulevard du Temple geneem, van 'n man wie se skoene gepoets word (Figuur 1). Daguerre se "daguerrotipes" is met 'n "camera obscura" (boksamera) geneem, op plate waarop die lig uit die lens "ingebrand" is. Die plate is elkeen met die hand voorberei en was baie duur, en die neem van die foto het minstens twintig minute geduur om genoeg lig uit die primitiewe lense van daardie tyd deur te laat.

Foto's van straattonele was letterlik "leweloos" omdat te min mense of diere lank genoeg stilgestaan het om op die plate te registreer. Net die man wie se skoene gepoets is, het lank genoeg daar gebly om op Daguerre se "kiekie" van die besige straat agter te bly. Die skoenpoetsers was net 'n vlek – hy het te veel beweeg en het, soos die skare in die straat, ook byna onsigbaar geraak (Koetzle 2005:18).

Hierdie vroeë foto demonstreer reeds 'n eenvoudige, dog unieke kenmerk van enige foto: dat daar iets op sal verskyn wat die fotograaf of sy onderwerp nie gesien het terwyl hy/sy die foto geneem het nie. Dit is tot vandag toe die basis van ons omgang met foto's, en die opmerkings van die Russiese kritikus Osip Brik in 1926, toe die eerste draagbare kameras vrygestel is, geld steeds: "Die taak van die [...] kamera is nie om die menslike oog na te boots nie, maar om te sien en vas te lê wat die menslike oog nie normaalweg sien nie" (Brik 1926:90–1).¹

Die Britse kunskritikus John Berger (1972) skryf dat 'n foto in die eerste plek 'n opname maak van wat gesien is, maar altyd verwys na wat nie gesien is nie. 'n Skilder kan die sameloop van gebeure wat hy uitbeeld, manipuleer, maar 'n fotograaf nie. Paradoksaal is dit hierdie beperking wat aan die fotografie sy unieke krag skenk: "What it shows invokes what is not shown" (Berger 1972:289).

Die Duitse kritikus Siegfried Kracauer praat van die basiese "onthullende vermoë van die kamera" en merk die tevredenheid wat mense put uit die fynkam van 'n vergroting waarin, een vir een, dinge te voorskyn tree wat hulle nie in die oorspronklike afdruk sou vermoed het nie – en eintlik ook nie in die werklikheid self nie (Kracauer 1927:266).



Figuur 1. Die Boulevard du Temple in Parys, in 1838 afgeneem deur Louis-Jacques-Mandé Daguerre (Koetzle 2005:16)

Geen ander genre openbaar die wêreld en/of die werklikheid op dieselfde wyse of in dieselfde mate vir die kyker as fotografie nie. Vele skrywers stip hierdie openbaringsvermoë aan as 'n fundamentele verskil tussen foto- en ander beelde. Die fotograaf en kurator John Szarkowski haal die romanskrywer Nathaniel Hawthorne aan uit sy roman *The house of the seven gables*: "We give (heaven's broad and simple sunshine) credit only for depicting the surface, but it actually brings out the secret character with a truth that no painter could ever venture upon, even could he detect it" (Szarkowski 1966:101–2).

Kracauer was die eerste teoretikus wat hierdie ontvanklikheid van die "fotografiese benadering" teenoor die wêreld probeer vaspen het, na gelang van wat hy die affiniteit (*Affinitäte*) of aanverwantskappe van die fotografiese benadering met die werklikheid genoem het.

Eerstens is daar 'n aanverwantskap met die ongeposeerde werklikheid (*Affinität zur ungestellten Realität*): die natuur is veral ongeposeer as dit sigself manifesteer in efemere konfigurasies wat alleen die kamera kan vasvang (Kracauer 1927:240).

Tweedens beklemtoon fotografie die "toevallige", of "vlugtige" (*die Affinität zum Zufälligen, zum Flüchtigen*): in portretstudies behou selfs die mees tipiese portrette 'n toevallige

karakter – asof hulle op pad iewers heen uit hul konteks gepluk is en “nog tril met hul kru bestaan” (Kracauer 1927:240).

Derdens suggereer fotografie eindeloosheid (*Endlosigkeit*): die foto se raam dui ’n voorlopige grens aan, maar die inhoud verwys na ander inhoude buite hierdie raam wat nooit volledig omvat kan word nie, want dit is deel van die ondeurgrondelike werklikheid (Kracauer 1927:241).

Vierdens het fotografie ’n aanverwantskap met die ongedetermineerde (*Unbestimmbaren*). Hoe selektief foto’s ook al mag wees, hulle kan nie die neiging na wydlopiegheid ontwyk nie. Dit is onvermydelik dat hulle omhul sal wees deur ’n soom van onduidelike, veelvuldige betekenis (Engelse vertaling uit die Duits: *fringe of indistinct multiple meanings*).

Volgens Kracauer (1927:241) kan die betekenis inherent aan tradisionele kunsvorme redelik volledig vasgestel word, weens hul ontstaan uit vertolkbare menslike bedoelings en omstandighede, terwyl dié in die fotografie noodwendig onbepaald is, want hulle is gebonde aan die natuur of die ontologiese werklikheid in sy ondeurgrondelikheid en onmeetlikheid.

4.1 Fotografie en styl

Nog een van die enigmatiese kenmerke van fotografie is die teenstelling tussen die gebruik daarvan as ’n byna absoluut betroubare rekord, en die fotograaf se styl – iets wat so sterk is dat ernstige fotografe se werk byna oombliklik van mekaar te onderskei is. Die neem van ’n foto behels die noodwendige manipulasie van verskillende tegniese aspekte, soos die fokuspunt, die veld-diepte (*depth of field*), raam, beligting, hoek, ens., en Kracauer gee elders in sy essay toe dat die ingryping van die fotograaf tog tel.

Hy verwerp ’n “onbetrokke spontaneïteit” ten gunste van ’n “empatiese” geneentheid tot onderwerpe in tonele, wat vanselfsprekend die individuele emosionele ingesteldhede van die fotograaf op ’n toneel betrek. Hy gee verder toe dat daar ’n spanning tussen “formatiewe strewes” en “realistiese lojaliteite” is, en dat die regte “mengsel” gevind moet word. Maar die formatiewe strewes sal volgens hom uiteindelik, hoe sterk ook al ontwikkel, sy onafhanklikheid vir die realistiese lojaliteit prysgee. “A very faithful drawing may actually tell us more about the model but despite the promptings of our critical intelligence it will never have the irrational power of the photograph to bear away our faith” (Kracauer 1927:241).

4.2 Die puntum

Die onthullingsproses by die “lees” of fynkam van ’n foto geskied dikwels met ’n ligte skok, wat die Franse kritikus Roland Barthes selfs traumaties noem. Hy praat van die “punctum”, wanneer ’n aanvanklik vlugtige “skandering” van die foto skielik tot ’n insig omtrent die werklikheid agter die foto lei, of herinneringe by die kyker self wek: “Hierdie iets het ’n sneller getrek, het ’n ligte skok verskaf, ’n satori, ’n leegte wat verby gaan” (Barthes 1977:143).

Die Duitse kritikus Walter Benjamin (1931) verwys na ’n “vonk van toeval” in sy beskrywing van ’n foto wat van ’n vrou op haar troue geneem is. Sy het ’n tydjie daarna selfdood gepleeg, en met die weer-kyk na die foto besef Benjamin met ’n skok dat sy verby haar man “op ’n ongesonde afstand die verte in” staar. ’n Bepaalde manier van lees van foto’s “sal aan

die representasie 'n magiese kwaliteit gee wat 'n geskilderde prent nooit weer vir ons kan besit nie [...] [D]ie kyker voel 'n onweerstaanbare drang om die klein vonk van toeval te soek, die hier en die nou, waarmee die werklikheid [...] die onderwerp gekroei het" (Benjamin 1931:202).

Die puntum, of "vonk van toeval", is iets wat ook vooraf nagestreef kan word. Die meesterfotograaf Henri Cartier-Bresson se konsep van *l'instant décisif*, "die beslissende oomblik", word algemeen toegepas om hierdie proses te probeer beskryf. Die beslissende oomblik kom wanneer die fotograaf besluit dat die potensiele komposisionele elemente van die toneel voor hom/haar genoegsaam in samehang is om 'n foto met genoegsame trefkrag te lewer.

Maar die verskil tussen die foto en ander voorbeelde van die beeld tree weer eens na vore in die skerp verwerping van 'n vooraf-strukturerende ingesteldheid deur etlike skrywers en fotograwe. Edward Weston, wat bekend is vir sy lang reeks foto's van soetrissies, meen om die "reëls van komposisie" te raadpleeg voor die neem van 'n foto, is soos om die wette van swaartekrag te raadpleeg voor 'n mens begin stap (1943:108). Sulke reëls ontstaan uit nabetraging alleen. John Berger (1972:292) voer aan dat met die skilderkuns die skilder elke verhouding tussen vorme in 'n skildery by sy bedoelings kan aanpas. Sodanige komposisie in die diep vormende sin daarvan kan nie in die fotografie toegepas word nie – 'n baie belangrike verskil in die evaluering van fotogedigte as iets anders as bloot "beeldgedigte".



Figuur 2. 'n Piekniek langs die Marnerivier in 1938, afgeneem deur Henri Cartier-Bresson op die komposisioneel beslissende oomblik toe die man wyn in sy glas skink (Freeman 1984:33)

4.3 Fotografie en die onderbewuste

Die belangrikste aspek van 'n werkswyse wat op die “beslissende oomblik” fokus, is dat dit dikwels intuïtief, selfs onbewustelik, gebeur. Cartier-Bresson (aangehaal in Finn 1994:33) voer aan: “Sometimes you have the feeling that here are all the makings of a picture – except for just one thing that seems to be missing [...]. You wait and wait, and then finally you press the button – and you depart with the feeling (though you don't know why) that you've really got something.”

Benjamin het die naam “optiese onbewuste” aan hierdie kompleksiteit van houdings, ingesteldhede, metodes en tegnieke gegee. Volgens hom spreek die kamera 'n ander natuur aan as wat die oog aanspreek: so anders dat pleks van 'n ruimte wat bewustelik saamgeflans is soos met die skepping van 'n skildery, daar 'n ruimte ontstaan wat slegs op 'n onbewustelike vlak aanmekaar gehou word (Benjamin 1931:202–3).

Maar waar is hierdie “optiese onbewuste” gesetel – in die oog of in die brein? Bailly (2009:41–2) skryf dat die psigoanalise werk met diskrete kwanta van simbole in vlakke van repressie en netwerke van betekenis wat dinamies werk, by wyse van psigiese prosedures soos verplasing en kondensering. Daarteenoor is daar in 'n foto geen sulke diskrete elemente nie, en het alle spikkels (*pixels* in die terminologie van die moderne digitale fotografie) dieselfde potensiaal aan betekenis en dinamiese wisselwerking. Barthes merk op verskeie plekke in sy werk oor fotografie op dat dit “boodskappe sonder kodes” verskaf, en dat hierdie kodeloosheid dit nog meer van ander kunsvorme onderskei (bv. Barthes 1972:121; 1983:196)

Vir baie fotograwe en kritici strek die optiese onbewuste nie verder as die omliggende area van verwysing na dit wat nie onmiddellik binne die raam van die foto verskyn nie. Christian Metz (1985:141–3) gebruik die term *off-frame space*, en die kyker kan dit nie verhelp om hom/haar dit te verbeeld nie, of selfs te “hallusineer” nie. Barthes (1977:143) beweer die puntum roep 'n korresponderende *off-frame* op, en hy skryf van “die metonimiese uitbreiding van die *punctum*”.

Berger het die konsep van “halftaal” ontwikkel rondom die vermoë van verskynsels (*appearances*) om saam te hang (*cohere*). “Die halftaal van verskynsels wek deurgaans 'n verwagting vir verdere betekenis. Ons gaan met ons oë op soek na onthulling. In ons lewens gebeur dit selde dat hierdie verwagting vervul word” (Berger 1982:118–9).

4.4 Fotografie en dubbelsinnigheid

Die kodeloosheid van fotografie, sy aanverwantskappe met die ongedetermineerde, die ongeposeerde, die eindelose, ensovoorts sorg dat 'n baie basiese probleem met foto's nooit sonder ingryping van buite opgelos kan word nie: die dubbelsinnigheid van persepsies en interpretasies. Professionele fotograwe kom dikwels voor die etiese dilemma te staan dat hul foto's gebruik kan word vir doeleindes wat hulle nie in gedagte gehad het nie.

'n Onlangse voorbeeld hiervan is die World Press Photo of the Year, wat in 2011 deur die Suid-Afrikaner Jodi Bieber gewen is. Die foto van 'n Afgaanse meisie wie se ore en neus afgesny is, het op die voorblad van die tydskrif *Time* verskyn. Bieber het sterk kapsie

gemaak teen die opskrif, wat sy gemeen het suggereer dat vrouens vermink sou word indien Amerika sy troepe sou onttrek (Roberts 2011).

Die inherente potensiaal tot dubbelsinnigheid is waarskynlik die beste deur Berger in *Another way of telling* (1982) gedemonstreer. Daarin doen hy verslag, aan die hand van foto's deur Jean Mohr, oor 'n eksperiment met verskeie gehore waartydens foto's sonder toeliggende teks aan hulle gewys is en hulle dit moes vertolk (Berger 1982:41–57). Hy demonstreer op treffende wyse hoe wyd die vertolkings verskil het, en hoe die oorspronklike konteks die gehore soms totaal verras het. 'n Enkele voorbeeld: 'n groep mans wat met strak gesigte onder 'n boom sit, skep die indruk dat hulle in hegtenis geneem is. Dis egter in Sri Lanka tydens 'n praatjie oor die mediese prosedure vasektomie geneem, en die meeste van die mans het daarna vrywillig operasies in 'n mobiele eenheid ondergaan (Berger 1982:45, 52–3).

Die voor die hand liggende oplossing is om teks by foto's te voeg om wanvertolkings te probeer voorkom, en dit geskied inderdaad byna altyd, meestal by wyse van onderskrifte. Selfs kunsfoto's wat as “ongetiteld” beskryf word, het minstens die naam van die kunstenaar daarby en die datum waarop die foto geneem is.

4.5 Kodes, denotering en konnotering

Dit is eers met die opkoms van semiologie dat 'n behoorlike metodiek ontwikkel is om die eienaardighede en paradokse van fotografie sistematies te benader. Uiteraard het die fokus na die uiteindelijke produk, die foto, en die resepsie daarvan verskuif – wat Weston (1943:108) as “after-examination” beskryf het.

Die eerste insig was, soos Barthes gesê het, dat fotografie 'n boodskap sonder kode is, of soos Burgin (1982:131) dit formuleer, dat foto's geen taal, geen enkele verwysingstelsel het waarvan alle foto's afhang (in die sin dat alle tekste in Engels byvoorbeeld uiteindelik van die Engelse taal afhang) nie. Die enigma van die foto lê verder daarin dat hierdie kodeloosheid terselfdertyd alle moontlike kodes omvat. Barthes beskryf hierdie paradoksaliteit as “a plenitude of virtualities” (1977:132), as 'n afwesigheid van betekenis gevul met alle moontlike betekenis. Burgin (1982:132) verwys na 'n heterogene kompleks van kodes waaruit die fotografie kan put. Elke foto be-teken (*signifies*) in 'n veelvuldigheid van hierdie kodes.

Barthes werk voorts met die begrippe *denotering* en *konnotering*. Denotering, in semiotiese terme, verwys na die “letterlike beeld”, wat spikkel vir spikkel ooreenkom met die toneel wat afgeneem is. “Onder al die strukture van inligting skyn die foto die enigste te wees wat uitsluitlik opgebou en beset is deur 'n ‘gedenoteerde’ boodskap, 'n boodskap wat sy bestaanswyse heeltemal uitput” (Barthes 1983:197).

Om konnotering te verduidelik, verwys Barthes eers na beelde in die algemeen: “Alle beelde is polisemies; hulle impliseer, onderliggend aan hul betekenaars, 'n ‘drywende ketting’ van betekendes, met die leser in staat om sommige te kies en andere te ignoreer [...] In elke gemeenskap word verskeie tegnieke ontwikkel met die bedoeling om die drywende ketting van betekendes op so 'n manier vas te lê dat die terreur van onsekere tekens teengestaan kan word.” Hierdie proses van seleksie geskied by wyse van 'n laag van konnotasies wat neergelê word – Barthes (1977:117) gebruik sy eie vroeëre definisie, soos opgeneem

in *Elements of semiology* van 1967: “’n Stelsel wat die tekens van ’n ander stelsel oorneem ten einde hulle sy betekenaars te maak, is ’n stelsel van konnotering”.

Barthes beskryf die kardinale verskil tussen tekeninge en foto’s soos volg: tekeninge reproduseer nie alles in ’n toneel of visie nie, en daar is ’n drastiese ingryping aan die kant van die kunstenaar, terwyl die fotograaf nie kan ingryp in die objek wat afgeneem word nie. In die tekening is daar ’n sekere diskontinuiteit wat nie in die foto voorkom nie. Die tekening word op sigself aan kodes onderwerp; die foto as boodskap het geen kode nie. Laasgenoemde is die suiwerste gedenoteerde beeld wat kan bestaan; as “’n volheid (*plenitude*) aan virtualiteite, is dit ’n afwesigheid van betekenis gevul met alle betekenis” (1977:119).

Die verhouding van betekende en betekenaar tydens denotering is een van “opname”/“optekening” (*recording*), en nie van “transformasie” nie. Die tegniese keuses wat die fotograaf maak, behoort tot die vlak van konnotering: “[D]it is asof daar aanvanklik ’n brute foto (frontaal en oop) is waarop die mens dan, met die hulp van verskeie tegnieke, tekens uit ’n kulturele kode kan uitlê” (Barthes 1977:120).

Denotering en konnotering staan teenoor mekaar, en dit is eintlik wat die “paradoks van fotografie” is: “Met ’n foto voor jou, is die gevoel van ‘denotering’, of [...] analogiese volheid, so sterk dat die beskrywing van ’n foto letterlik onmoontlik is, *om te beskryf* bestaan juis daarin om aan die gedenoteerde boodskap ’n [...] tweede-orde boodskap te koppel wat [...] ’n konnotering opbou: om te beskryf [...] is om van struktuur te verander” (Barthes 1983:197).

Barthes (2003:121) se argument gaan voorts oor die “retoriek van die beeld” – daar is by elke mens ’n veelvuldigheid en saambestaan van leksikons (byvoorbeeld uit die wêreld van toerisme, die bourgeois-huishouding, algemene kennis van die kunste) wat gebruik word om betekenis aan ’n beeld te gee. ’n Groep betekenaars ontstaan dan wat Barthes “konnoteerders” noem. Hulle is diskontinu, en kom as verstrooide eienskappe (*scattered traits*) voor. Die manier waarop hulle dan saamgevoeg word, vorm die retoriek van die beeld (Barthes 2003:123).

In sy konnotasies bestaan die beeld dus uit ’n argitektuur van tekens wat vanuit ’n wisselende diepte ontgin word, elke leksikon met sy eie kode. Burgin (1982) voer aan dat foto’s tekste is wat ingeskrewe is in “fotografiese diskoers”, maar hierdie diskoers betrek ander diskoerse; dit word ’n lokaliteit vir intertekstualiteit, ’n oorvleuelende reeks van voorafgaande tekste wat as vanselfsprekend aanvaar word binne ’n bepaalde kulturele en historiese tydsgewrig. “’n Feit van primêre sosiale belang is dat die foto ’n werkplek is, ’n gestruktureerde en struktureerende ruimte waarbinne die leser ontplooi, en ontplooi word deur sodanige kodes waarmee hy of sy bekend is om mee sin te maak” (Burgin 1982:136).

Barthes (1983:197–8) omskryf die fotografiese paradoks dan as die saambestaan van twee boodskappe, die een sonder ’n kode (die fotografiese analoog), die ander met ’n kode (die “kuns”, of “behandeling”, of “skryf” van die retoriek van die foto).

Hierdie eiesoortige paradoksaliteit sien Barthes (1977:120) as sentraal tot die “revolusie” wat fotografie meegebring het. Die tipe bewussyn wat fotografie geskep het, is iets ongekend in

die mens se geskiedenis; dit gaan nie oor die “daar-wees” van die objek nie, maar oor ’n bewus-wees van “daar-gewees-het”. Hy (1977:120) noem dit ’n “nuwe tydruimtelike kategorie”. Foto’s “represent a ‘flat’ anthropological fact, at once absolutely new and definitively unsurpassable, humanity encountering for the first time in its history messages without code. Hence the photograph is not the last (improved) term of the great family of images; it corresponds to a decisive mutation of informational economies” (Barthes 1977:120-1)

5. Poësie: teoretiese verbande met die fotografie

Die konsepte uit die teorie oor fotografie hier bo behandel verskaf ’n stel vrugbare grondslae om die fotogedig te benader en te begin bou aan beginsels vir die kritiese waardering van fotogedigte. Trouens, die meeste van hierdie konsepte stem ooreen met soortgelyke konsepte in die teorie oor die digkuns.

Sulke teorie is oorfloedig, maar die werk van Ruth Padel, een van Engeland se toonaangewende akademiërs en digters, is ’n goeie vertrekpunt, bepaald haar versameling behandelings van gedigte, *The poem and the journey*, en haar pleidooi vir die poësie in die inleiding daarvan (Padel 2007:3–54). Die pleidooi is getitel “Journeys”, en begin met ’n aanhaling van die Russiese digter Marina Tswetajeva: “Reading is complicity in the creative process.” Padel werp meer lig op hierdie dinamika in die onderafdeling getitel “Poetry is movement”. Dit is analoog aan die fynkam en herfynkam van ’n foto.

Die lees van ’n gedig is ’n beweging in tyd van een gedig-element na ’n ander, hetsy vooruitskouend na die res van die gedig, of terugskouend na die voorafgaande. Die digkuns – of die toepassings daarvan wat verder gaan as blote rymelary – word van ander verbale kunsvorme daarin onderskei dat hierdie heen-en-weer-beweging van die leser se “innerlike oog”, “geestesoog”, of bloot “aandaggewing” of “lesing”, noodsaaklik is vir ’n behoorlike begrip en/of genieting van die gedig. ’n Gedig beweeg van die een reël na die ander, van die een kant van die gedig na die ander en weer terug.

Beweging word reeds gesuggereer in die vroeë beskrywings en studies van patroonmatigheide in ’n gedig. Die woord *vers* kom van die Latyn *verso*, “ek draai”, of “keer om”. Die woord *voet* om die ritmiese eenheid van ’n versreël te beskryf, kom in die satiriese dramaturg Aristophanes se komedie *Paddas* voor (Padel 2007:29). In ’n woordgeveg val die tragedieskrywer Aeschylus sy opvolger Euripides aan weens sy losse gebruik van ritme. “Sien jy hierdie voet?” vra hy, waarop hy fisies demonstreer, stap vir stap, dat die poësie nie kan plaasvind sonder beweging nie.

Padel (2007:29) haal die Amerikaanse digter Charles Olson aan wat nog meer mikroskopies kyk na die lettergrepe van woorde in versreëls, wat hy as “kineties” beskryf. Die beweging van lettergrepe geskied ritmies. In die Griekse drama het die koor die kuns van die strofe en antistrofe ontwikkel, waarin *strofe* en *antistrofe* beteken om te draai en weer terug te draai. Die koorlede het gedans terwyl hulle gesing het, en elke sillabe van ’n strofe het die ooreenkomstige sillabe in die antistrofe weerspieël.

Padel (2007:30) haal etlike metafore uit die wêreld van dans aan. Ezra Pound het gesê om 'n gedig te maak is soos "'n dans van die intellek tussen woorde". Olson verander dit in 'n dans van sillabes. Volgens Padel sluit die woorde by mekaar aan in 'n dans in T.S. Eliot se gedig "Little Gidding": "A poem is the complete consort dancing together." Padel meen dat die woorde in die gedig soos in 'n regte danssaal heen en weer oor die vloer beweeg en dieselfde plekke word besoek en herbesoek: "Different journeys circle and jostle each other through a poem like clubbers on a dance floor" (2007:32).

5.1 Sirkulariteit en selfverwysing

Die lees van 'n gedig as 'n reeks bewegings hang saam met sirkulariteit en selfverwysing. 'n Klank-eggo laer af in 'n gedig roep 'n betekenisnuanse op wat vroeër nie raakgesien is nie, en die leser word geroep om terug te keer en die oorspronklike lettergrepe weer te lees. Alles draai om hierdie spel in die gedig en Padel meen selfs dat die "moeilike aard" wat gedigte sou hê, eintlik dien om hierdie spel te vergemaklik, omdat dit meer tyd verskaf deur die leesbeweging in die gedig stadiger te maak (Padel 2007:29).

Die Amerikaanse kritikus Murray Krieger beskryf die inherente wederkerigheid en selfverwysing van die digkuns in terme van tyd en ruimte soos volg: "Deur allerlei soorte herhalings, eggo's, komplekse van innerlike verhoudings, omskep die gedig sy chronologiese progressie in 'n gelyktydigheid; en sy tydsgegewys onherhaalbare (*temporally unrepeatably*) vloei in 'n ewige herhaling [...] maak sy liniêre beweging sirkulêr" (Krieger 1992:263).

Die gedig word ruimtelik, skep ruimtelike dimensies en kom so al nader aan die ruimtelikheid van 'n foto. Krieger (1992:263) gebruik die frase *still movement* in al drie betekenisse van die woord – die beweging duur steeds voort, dit is 'n beweging wat stilstaan op sigself, en dit is geluidloos. Hy wys op die talle voorkomste van die vaas-beeld met sy 360-grade uitbeeldings – hipoteties sonder end – in sleutelwerke in die Westerse kanon. Die beeld van die vaas dien beide as 'n analogie van en verwysing na die "sirkulariteit" van die gedig, sodat die gedig altyd terugspeel op sy eie vorm. Etlike "vaasgedigte" in die letterkunde – Krieger behandel voorbeelde van Thomas Gray, Shelley en T.S. Eliot – lewer selfs 'n soort kommentaar op hierdie sirkulariteit.

5.2 Poësie en epifaniese insig

Soos met Barthes se puntum by die lees van 'n foto, is die doel met hierdie selfverwysende proses in 'n gedig dikwels om iets nuuts of onverwags te onthul. Insigte kom dikwels eensklaps, wanneer die onderskeie patrone van klank, metafoor, verwysing en idee saamwerk om 'n verskuilde betekenis of gewaarwording te aktiveer. Robert Frost sê in woorde wat dié van Barthes oproep oor die trauma wat saamgaan met die puntum van 'n foto: "The right reader of a good poem can tell the moment it strikes him that he has taken a mortal wound. That he will never get over it" (aangehaal in Padel 2007:4).

Barthes praat van "die skielike onthulling van 'n waarheid". Walter Benjamin skryf in *Das Passagen-Werk*: "Insig kom soos 'n weerligstraal. Die teks is die donderslag wat lank daaragter voortrol" (aangehaal in Padel 2007:4). Padel (2007:4) self stel dit so: "Getting grabbed, making a relationship to a poem instinctively, is as involuntary as falling in love. It is

the primal act on which poetry depends, the relationship all poems hope to make with readers as they go into the world.”

5.3 Poësie en potensiaal

Die selfverwysing van die gedig help skep aan 'n gelade potensialiteit aan betekenis en lae van betekenis wat in 'n veel hoër graad in die digkuns as in ander verbale kunsvorme voorkom. As 'n hoogs gelade rangskikking van woorde bied 'n gedig veelvuldige moontlikhede vir betekenis (The Enthusiast 2007:19). Barthes stel dit so: die woord is “reduced to a sort of zero degree, pregnant with all past and future specifications [...] a Pandora’s box from which fly out all the potentialities of language” (Barthes 1983:58).

Sodanige veelvuldige potensiaal gaan gepaard met 'n groot openheid of ontvanklikheid teenoor die wêreld, wat Padel (2007:47) sien as 'n bepaalde ingesteldheid teenoor die onbekende, wat herinner aan Kracauer se vier aanverwantskappe van die fotografiese benadering met die onvoltooide, ongeposeerde, eindelose en onbepaalde werklikheid: “This is a vital idea for poems: the quest for words you can only learn in the dark and from the dead [...] The story is in the dark. You can’t see your way ahead. Poets travel the dark roads.”

As dit waar is dat openheid teenoor die wêreld in die hoogste graad by die digkuns onder al die woordgebaseerde kunste voorkom, skep dit ook allerlei unieke probleme. Woorde is abstrakte entiteite, “leë tekens”, en hoe en waarna hulle presies verwys skep deurgaans geleentheid vir dubbelsinnigheid, misverstand en wanbegrip – net soos met fotografie. Sommige deelnemers aan die letterkunde aanvaar dan ook vanuit die staanspoor dat alle lesings van geskrewe werke mislesings is – des te meer in die geval van die digkuns.

Volgens Markiewicz (1987:544) is taal, wat abstrak in sy wesensaard is, nie in staat om “ware beelde” te skep nie, en selfs wanneer 'n woordkunswerk beelde oproep, is hierdie beelde vaag en obskuur; in die resepsie van lesers wissel sulke beelde van leser na leser in beide inhoud en intensiteit. Krieger (1992:12) meen dat hierdie onvermoë van taal om “ware beelde”, of natuurlike beelde in hul volle sinlikheid, te skep, 'n drang skep. Hierdie drang probeer om die woorde self in materiaal vir estetiese genieting te verander, en Krieger noem dit die “sinlikheidsdrang”. Hy (1992:266) haal die Duitse kritikus Sigurd Burckhardt aan wat meen die primêre funksie van die belangrikste digterlike instrumente – veral rym, ritme en metafoor – is om woorde te bevry van hul verknegting aan betekenis en verwysing. Hierdie instrumente gee dan aan woorde die lyflikheid (*corporeality*) wat 'n ware estetiese medium nodig het.

Vir Krieger (1992:13) is die “verknegting aan betekenis” waarna Burckhardt verwys, 'n eienskap van woorde wat by visuele beelde ontbreek. Hy noem dit die “verstaanbaarheid” (*intelligibility*) van woorde, 'n term wat ook vertaalbaar is as “beredeneerbaarheid”. Woorde open deur middel van hul rasionale eienskappe – byvoorbeeld logika, grammatika – deure na die wye en onbepaalde wêreld van die denke; trouens, woorde is die basiese psigiese materiaal waarmee en waarin sulke denke geskied.

Krieger noem dit die drang na beredenering, en woordkunswerke, veral gedigte, staan dikwels in die spanning tussen hierdie twee pole, die sinlikheidsdrang en die

beredeneringsdrang. Uiteindelik, voer Krieger (1992:26) aan, werk albei die drange saam om aan die verbale kunsvorme verdere vlakke van sterkte (*potency*) en verryking te gee: “[T]aal kan albei kante toepas: dit kan die voordele van die sinnelike kunste (*sensible arts*) opeis, en tog, in sy beredeneerbaarheid hoef dit nie aan die beperkinge van die wêreld van verskynsels te ly nie [...] [D]eur middel van manipulasie in die gedig is die sintuiglike in staat om die beredeneerbare te dien en te verryk pleks daarvan om dit te vervang.”

5.4 Poësie en die onderbewuste

Al die bogenoemde eienskappe werk mee om die digkuns ’n instrument vir die hantering of verkenning van die onbekende te maak. Sulke “reise” na die vreemde sluit, in Padel se allegorie, die reis na die digter se eie onderbewuste of kollektiewe onderbewuste in. Die antieke Griekse konsep *katabasis* verteenwoordig ’n vroeë beskrywing van hierdie proses: Padel (2007:46) meen dat as beeld vir die reis van die lewe, digterlike *katabasis* groot geestelike, emosionele en sielkundige potensiaal het. ’n Mens kan dit as ’n dompeling in die onbewuste sien, ’n innerlike reis die verlede in, jou mees verskuilde herinneringe, jou diepste self, ten einde jouself meer volledig te vind.

Beweging in die lees van gedigte, die innerlike beroerings wat dit meebring, dien om hierdie “reis” na die onderbewuste aan die gang te sit – liniêre redenasie, grammatikale konvensie en logiese verhoudings word óf vervang óf onderbreek met elemente wat intuïtief of eksperimenteel, en dikwels irrasioneel, toegepas is (Padel 2007:47, 49).

6. Die gesamentlike gebruik van fotografie en poësie

6.1 Ekfrasis

Sedert die vroegste tye in die bestaan van die opgetekende digkuns het digters die spanning tussen die begrypbare en die sintuiglike probeer oplos deur eenvoudig woordbeskrywings oor ander kunswerke te produseer (vgl. Taljaard-Gilson 2002 en Cunningham 2007). Een van die vroegste voorbeelde van sodanige ekfrasis was Homeros se beskrywing van die uitbeeldings op Achilles se skild, wat deur die halfgod Hephaistos gesmee sou gewees het, en dit dien vandag nog as een van die mees bestudeerde voorbeelde om die eienskappe van ekfrastiese tekste te beskryf.

Aanvanklik is met ekfrasis bedoel ’n ingryping of verposing in ’n retoriese aanbieding, waartydens ’n uitvoerige beskrywing van ’n objek gelewer word. *Ekfrasis* beteken om “stem te gee” aan iets, en daar was aanvanklik geen beperking op die voorwerp of onderwerp nie – van ’n slagveld tot ’n nuwe pot deur ’n erdewerker (Krieger 1996:7).

Deur die eeue is *ekfrasis* in die Weste egter vereng tot die beskrywing in woordkuns van ’n voorwerp in een van die nieuwoordgebaseerde kunsvorme. Vandag word ekfrasis dikwels as ’n tradisie in die Westerse letterkunde gesien, waarin response op skilderye en volledig-geskepte visuele vorme in beide fiksie en poësie die algemeenste skyn te wees (vgl. Taljaard-Gilson 2002; Donaldson en Hall 1991).

Die uiteindelijke produk van ekfrasis is gewoonlik die onafhanklike gedig, geskei van die ekfrastiese voorwerp, as embleem van beide. Dit neem die plek in van die voorwerp wat beskryf word, sodat die voorwerp heeltemal wegval; trouens, die aanwesigheid van die voorwerp kan selfs hinderlik wees vir die volle genieting van die ekfrasis. Dit is gewoonlik sinneloos om 'n afbeelding van die kunswerk – byvoorbeeld 'n skets van 'n beeldhouwerk of selfs 'n foto van 'n skildery – by die ekfrastiese gedig te voeg, omdat so 'n skets/foto, wat gewoonlik drasties verklein is, nie naastenby die aanvanklike emosie of gewaarwording wat die gedig geïnspireer het, kan weergee nie.

Ekfrasis word beoefen omdat dit volgens Krieger (1992:8) bepaalde voordele vir die digter inhou. Pleks daarvan om die bewegende, gedurig veranderende voorwerp of toneel in sy natuurlike konteks te moet beskryf en in digterlike beskrywings onder die knie te kry, kan die digter gebruik maak van 'n voorwerp wat reeds die “vloei van bestaan” onderbreek het met sy ruimtelike voltooidheid.

Vir baie kritici is hierdie uitbuiting van ander se werk minder aanvaarbaar; hulle sien dit as 'n “maklike uitweg” vir die digter, wat veronderstel is om in sy intellektuele sweet die regte gedig-elemente tydens die skryfproses te vind. Sulke kritici haal dikwels die digter Robert Lowell aan, dat daar te veel gedigte is waarin die digters groot kunswerke gebruik om hulself in die literêre geskiedenis in te abba met iets wat die skildery in die eerste plek beter regkry (Donaldson en Hall 1991:533).

'n Hele rits soortgelyke probleme wat ontstaan weens sulke “uitbuiting” deur die digter van andere se werk is deur Bartsch en Elsner (2007) uitgesonder: *ekfrastiese hoop*: die onrealistiese verwagting dat die kunswerk waarop dit gebaseer is, “visie” aan die gedig kan gee of 'n manier kan verskaf om anderkant die ontoereikende gedig te reik; *ekfrastiese vrees*: dat die onderskeid tussen die beeld en die gedig opgehef word; *ekfrastiese futiliteit*: die kunswerk self is altyd alreeds 'n reduktiewe poging tot representasie en ekfrasis kan hierdie gebrekkigheid nie genoegsaam oorkom nie; *ekfrastiese stilte*: die kunswerk is stom, selfs doofstom, en die ekfrasis versterk dit deur dit te objektiveer; *ekfrastiese ongehoorsaamheid*: veral wanneer die kunswerk handel oor iets wat nie bestaan nie, neem die gedig sy eie loop binne die verbeelde wêreld van die kunswerk; *hipersubjektiviteit*: hoewel alle kunste subjektief is, loop 'n ekfrastiese gedig gevaar om te verval in 'n bloot selfgesentreerde vertolking van 'n kunswerk wat nie noodwendig dieselfde betekenis sal hê vir ander kykers in ewe selfgesentreerde gemoedstoestande nie; *wanidentifikasie*: die gedig raak so sterk dat die leser met die digter eerder as die kunswerk of sy belewenis daarvan identifiseer, wat die motivering vir die ekfrasis uitkanselleer; *selfondermyning*: die heenwys na en oproep van 'n ander werklikheid as dié van die kunswerk – indien dit “te goed” gedoen word, neem dit die plek van die ekfrasis in.

6.1.1 Ekfrasis en fotografie

Wanneer dit by die fotografie as moontlike medium vir ekfrasis kom, is die onmiddellike probleem iets wat 'n mens “ekfrastiese onmoontlikheid” kan noem.

Dit is bloot weens die dokumenterende, indeksikale (*indexical*), denoterende aard van fotografie – sy kodeloosheid in Barthes se terminologie. Foto's van kunswerke kom algemeen voor, en is inderdaad onontbeerlik in die studie van die kunste, maar die

ekfrastiese manipulerings van 'n kunswerk deur 'n foto daarvan te neem, is uiters selde bedoel as 'n kreatiewe vertolking van die volledige kunswerk.

Foto's word wel dikwels van elemente van die kunswerk geneem, of die omgewing waarin dit voorkom, maar dan denoteer dit iets heeltemal anders as die kunswerk self. Dit is dus nie ekfrasis nie – weens die indeksikale aard van sulke foto's dra die spikkels in die foto waarin die kunswerk nie voorkom nie (byvoorbeeld 'n muur met graffiti in die agtergrond) ewe veel potensiële betekenis as dié waarin dit wel voorkom. Die bevrore aard van die objek van die ekfrasis (na aanleiding van Krieger 1992:10) word nie “ontvries” deur 'n foto daarvan nie; intendeel, dit word gewoonlik daardeur versterk.

Van die kant van die digkuns gesien, kan 'n mens postuleer dat 'n ekfrasis nie kan bestaan wanneer die foto langs die gedig verskyn nie: dit is tegelyk 'n onuitputlike bron – analoog aan Kracauer (1927:241) se aanverwantskap van fotografie met eindeloosheid – van stof vir die gedig en 'n volledige, gereduseerde rekord van die toneel wat beide die gedig en die foto geïnspireer het. Wanneer digters wel 'n ekfrasis van 'n foto beoefen, ondersteun die uiteindelijke produk hierdie stelling. Die foto as die oorspronklike kunswerk of stof word uiters selde saam met ekfrastiese gedigte aangebied. Die digter T.T. Cloete bied byvoorbeeld nie die bekende foto van Marilyn Monroe wat op 'n stoel sit by sy gedig “Marilyn Monroe foto in blou” aan nie (Taljaard-Gilson 2002:51). Daar is geen praktiese beletsels hiervoor nie – afgesien van kopiereg-probleme – maar die tradisie het sodanig ontwikkel dat die einddoel 'n selfstandige gedig is wat nie meer die oorspronklike toneel nodig het nie.

Onafhanklikheid van die oorspronklike gegewe is natuurlik die ideaal van alle gedigte; dis een van die aantreklikhede van die digkuns, een van die “sterk punte” daarvan. 'n Gedig wat byvoorbeeld oor 'n toneel in 'n oerwoud handel, kan verwys na enige oerwoud (selfs een in private besit), selfs al dui die digter aan dat die gedig na 'n bepaalde geografiese lokaliteit verwys.

6.1.2 Fotogedigte as oplossing vir ekfrastiese probleme

Wanneer daar nie 'n ekfrasis moontlik is nie, is die probleme rondom ekfrasis soos hier bo uitgelig nie relevant nie. Maar selfs as 'n mens aanneem dat daar wel ekfrasis is, bied fotogedigte oplossings vir al die probleme wat behandel is – oplossings wat wen aan krag en diepte wanneer die onlosmaaklike gedig-foto-kombinasie – die woordgedeelte en die fotogedeelte saam – as geheel gesien word, en nie as 'n aparte gedig en 'n aparte foto as blote aanvullings tot mekaar nie.

Krieger (1992) sien ekfrasis as 'n poging om die “onsekerhede” van taal te probeer ontduik: die gebrek aan fisiese, substantiewe inhoudelikheid en die vrees vir bevriesing, gebreke wat op hul ernstigste in die digkuns is. Hy (1992:10–1) benader dit in terme van tyd en ruimte, soos in die volgende beskrywing:

Ekphrasis arises out of (two opposed impulses) about language [...] the first, which craves the spatial fix, while the second yearns for the freedom of the temporal flow. [It] asks for language – in spite of its arbitrary character and its temporality – to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant, at a single stroke of immediacy [...] [W]ords cannot have capacity, cannot be capacious, because they have, literally, no space.

Uiteraard is die vermoë waarna woorde en die digkuns soek, aanwesig in die denotering van die fotogedeelte van die fotogedig. Omdat dit fisies aanwesig is langs die woordgedeelte (op die bladsy langsaan, dieselfde bladsy of die volgende/vorige bladsy, of in 'n uitstalling), kan die leser voortdurend die verwysings na die werklikheid in die woordgedeelte in die fotogedeelte naspour, in 'n heen-en-weer-beweging van die oë, sonder dat verwarring of vervaging intree weens die ontoereikende bemiddeling van 'n herinnering wat soms jare oud is.

W.F. Jonckheere beskou 'n dialektiese verhouding tussen die digter en die kunswerk as een van die kenmerke van ekfrasis (in Taljaard-Gilson 2002:50). Wanneer die kunswerk afwesig is, of in tweedehandse vorm aanwesig is, is dit egter 'n groot oorskating, in die sin dat dit 'n eenrigting-verhouding op sy beste is – die passiewe en “doofstom” kunswerk kan nie terugpraat nie, kan nie self deelneem aan die ekfrasis nie – en 'n dialektiek is dus nie moontlik sonder veel fisiese ingryping en moeite nie.

Met 'n gedig langs 'n foto, en veral wanneer die fotograaf-digter bedag is op die moontlikhede wat die fotogedig bied, is daar wel so 'n wedersydse dinamika. Hierdie dinamika skep 'n eiesoortige plesier (*jouissance* in die terminologie van Barthes), of dan onderskatte soort plesier, wat nie aanwesig is by die ekfrastiese gedig of alleenstaande foto's wat ter illustrasie van teks geneem word nie.

Fotogedigte help in die volgende opsigte om die genieting of waardering te verbreed deur die ekfrastiese probleme wat deur Bartsch en Elsner genoem word, op te los of te verminder.

(i) Die fotogedeelte werk die verydeling van ekfrastiese hoop teen. Die leser sien presies wat die fotograaf (wat ook die digter is) sien.

(ii) Ekfrastiese vrees word aansienlik verminder, omdat die altyd aanwesige fotogedeelte fisies drasties van die woordgedeelte verskil.

(iii) Ekfrastiese futiliteit: die spel van verteenwoordiging is nie reduktief nie; dit kan trouens onbepaald voortduur – fotogedeelte en woordgedeelte is “gelyk”, die een kan die ander nie oorstem nie (mits die fotogedig bedrewe genoeg geskep is).

(iv) Ekfrastiese stilte: klankmatighede in die gedig kan eggo binne die ruimte van die fotogedeelte en suggesties van klank in die inhoud van die fotogedeelte versterk.

(v) Ekfrastiese ongehoorsaamheid: die fotodigter kan die parameters van die voorwerp nie oorskry nie, want dit is voortdurend aanwesig.

(vi) Hipersubjektiviteit word gerelativeer deur die foto en die denotering in die foto – ’n maksimum aan objektiwiteit word in die formule ingevoer.

(vii) Wanidentifikasie word eweneens vermy, omdat die woord- en fotogedeeltes ewe sterk in hul aanwesigheid is.

(viii) Selfondermyning kan nie geskied nie, omdat die fotogedeelte, en dus sy verwysingsveld, nie verwyder kan word nie. Die ekfrasis kan homself nie transendeer nie, want die openheid van beide poësie en fotografie skep ’n potensiaaliteit wat te groot en onvoltooid vir die vertolker is.

7. Die dinamika van die saamlees van foto’s en gedigte

Die meeste skrywers en fotografe aanvaar dat teks aanwesig moet wees by ’n foto. Op sy minste word daar altyd ’n aantekening oor die plek en tyd van die neem van die foto aangedui, of word die konteks breedweg geskets. Selfs met abstraksies word minstens die naam van die fotograaf aangedui. Die dubbelsinnigheid wat Berger uitlig in *Another way of telling* (1982) en wat die kyker te veel op ’n dwaalspoor kan bring, kan alleenlik deur teks opgehef of verminder word.

Ander skrywers gaan verder, en meen selfs dat onderskrifte *onontbeerlik* is, byvoorbeeld Walter Benjamin: “The caption works to complete the image by articulating as best it can the off-frame world that hovers around the edges of the picture” (aangehaal in Wells 2003:34)

*Veranker*ing is Barthes (1977) se term vir wat hy sien as ’n nog meer ingrypende rol vir teks by die beeld, naamlik om die polisemiese oordad te stabiliseer. Vir die beeld in die algemeen is daar in elke gemeenskap uiteenlopende tegnieke ontwikkel om die drywende ketting van betekendes op so ’n manier te veranker dat die “terreur van onsekere tekens” teengewerk kan word. Een van sodanige tegnieke is die sogenaamde linguïstiese boodskap. Die letterlike boodskap, soos die onderskrif, denoteer – dit verskaf ’n verankerung vir al die gedenoteerde betekenis van die objek – terwyl met die simboliese boodskap die linguïstiese boodskap nie meer die identifisering rig nie, maar die vertolking, en ’n soort klemskroef word wat die gekonnoteerde betekenis keer om te vermenigvuldig (Barthes 1977:118).

Sulke teks by beelde verskaf “tweede-orde-betekendes”, en dis onmoontlik vir die woorde om die beeld te “verdubbel”, aangesien hulle vasgevang bly in hierdie stel tweede-orde-betekendes. Maar iets anders vind plaas: soms produseer die teks, volgens Barthes (1983:206), ’n heeltemal nuwe betekende wat terugwerkend in die beeld geprojekteer word, in so ’n mate dat dit lyk of dit daar gedenoteer is. Barthes identifiseer drie soorte konnotasies wanneer dit by teks saam met fotografie kom: perseptuele konnotasie, kognitiewe konnotasie en etiese konnotasie.

Op hierdie punt verskil ek van Barthes, omdat hy ’n heeltemal nuwe stel moontlikhede miskyk. Wanneer die teks self stof vir kreatiewe bewerking word, is daar sprake van “kreatiewe konnotasie”, en veelvuldige kodes kan daarvoor ingespan word. Hoewel volledige duplikasie uiteraard steeds onmoontlik bly, is dit heeltemal moontlik om elemente in die

beeld te laat resoneer met elemente in die gedig, veral omdat die digterlike teks sy eie orde van polisemiese potensiaal het. Kreatiewe konnotasie maak dit ook moontlik om die foto af te stem op die gedig en 'n nuwe stel "betekendes" te skep. Dan is dit 'n nuwe orde konnotasies, en nie bloot verdere denoting nie. Dit is dinamies; die proses word herhaal wanneer nuwe konnotasies vanuit die gedig op die foto geprojekteer word – 'n proses wat ad infinitum kan geskied. Dit word irrelevant of hulle "eerste-orde"- of "tweede-orde"-betekendes word, of hulle oorspronklik "eerste" in die fotogedeelte of in die woordgedeelte was, of nie.

Die digkuns bied moontlikhede om hierdie leesproses na te boots in sy eie vorme van beweging, of die perseptuele manewers wat uitgevoer word tydens die lees van die gedig self. Na aanleiding van Padel kan 'n mens sê poësie kan beweging op 'n analogiese wyse in die foto inbring. Dit gebeur reeds "natuurlik" weens die tydseienskappe van 'n gediglesing – die gedig ontvou in opeenvolging, waarin versreëls die een na die ander gelees word. Die verstadiging van poësie weens die "moeilike" aard daarvan kan bydra om die tydsverloop by die lees van 'n foto verder uit te rek.

Die skrapse ruimtelike dimensies wat Krieger (1992) meen die gedig het, kan in 'n analogiese dinamika vanuit die foto aangevul word. Die afbreek van reëls in navolging van 'n ritmiese patroon of rymskema verskaf 'n "raam" vir die gedig, wat versterk word hoe meer vormgebonde die gedig is. Hierdie gedigraam kan dan korreleer met die vierkantige raam van die foto. Trouens, die hoekigheid van die foto – gedefinieer deur die vier hoeke van die afdruk – kan beklemtoon word deur ook die aanvangswoorde van die eerste en laaste reëls te laat rym, en nie net die eindwoorde nie (iets wat die reëls en konvensies van die konvensionele, onafhanklike gedig nie geredelik aanmoedig nie).

Ritme in 'n gedig kan gekorreleer word met vormlike elemente in 'n foto wat herhaal word, byvoorbeeld 'n ry bome (die maklikste manier om dit te visualiseer is om te dink aan 'n rolprenttoneel van 'n motor wat deur 'n laning bome ry, met die sonlig wat ritmies daardeur fliets). Rym kan korreleer met elemente in die foto wat na mekaar lyk, soos 'n vrou se heup en 'n viool langs die boog van 'n swembad. Dieselfde kan met alliterasie en assonansie gedoen word.

8. Fotogedigte in 'n sosiale konteks: enkele opmerkings

'n Oorheersende kenmerk van ons tyd, veral met die revolusie in inligtingstechnologie, is die alomteenwoordigheid van die beeld, en veral die foto, met teks wat dikwels 'n sekondêre rol speel (vgl. Krieger 1992). Susan Sontag het reeds in die 1970's aangevoer dat die beeld een van die enjins van die globale inligtingseconomie is – 'n kapitalistiese gemeenskap benodig 'n kultuur wat op die beeld gegrond is om ontsaglike hoeveelhede vermaak te verskaf en daarmee 'n kooplus onder verbruikers aan te vuur (Sontag 1983:366).

Vir Donaldson en Hall (1991:529) is die huidige, postmoderne wêreld 'n "collage of disparate simulacra". Beelde verteenwoordig nie net die werklikheid nie, maar het die werklikheid geword. Meer gesag word aan die beeld toegeken, voer hulle aan, as aan die werklikheid, en 'n ervaring is dikwels nie "werklik" voor dit gefotografeer of andersins in die media opgeneem is nie. Hulle (1991:529) beskou dan ook die drastiese toename in wat hulle noem

“ekfrastiese skryfkuns” in die laaste dekades van die 20ste eeu as ’n reaksie op hierdie oorfloed aan beelde – dit mag selfs die kwintessensiële postmoderne vorm wees. Die werklikheid bly agterweë – die naspeuring daarvan kan nie meer objektief plaasvind nie, nie sonder om ook te probeer begryp hoe sodanige naspeuring self ’n funksie van ’n mediërende ervaring is nie (vgl. Donaldson en Hall 1991:529).

Saam met die ooraanbod aan foto’s ontstaan daar ook wat ’n mens ’n oormatige gebrek aan verankering kan noem, in die sin waarin Barthes die begrip verankering gebruik, soos hierbo toegelig. Maar pogings tot verankering skep op hul beurt weer ’n oormaat aan ideologiese ingrepe, as ’n mens Barthes se argument aanvaar dat teks as verankering by foto’s ’n onderdrukkende uitwerking het: “The anchorage may be ideological and indeed this is its principal function; the text directs the reader [...] it remote-controls him towards a meaning chosen in advance [...]. The text has a repressive value and we can see that it is at this level that the morality and ideology of a society are above all invested” (Barthes 1977:118).

Hy was egter nie bewus van die moontlikhede wat fotogedigte bied nie, anders sou hy dalk saamgestem het dat ’n verankerings teks in digvorm vry is van hierdie onderdrukkende dinamika. Terselfdertyd bied die foto ’n verankering aan wanneer gedigte bedryf word in die styl van wat hy die “moderne digters” noem (Barthes 1983:56). Dit werk ’n digterlike taal teen wat Barthes as “terrible and inhuman” beskryf – dit bied ’n uitkoms wanneer die digkuns dreig om te verander in “a discourse full of gaps and full of flights, filled with absences and overnourishing signs, without foresight of stability or intention, and thereby [...] opposed to the social function of language” (Barthes 1983:58).

In hierdie verband is die fotogedig ’n goeie voorbeeld van wat Gilles Deleuze bedoel met ’n “mineurletterkunde” (in Sutton en Jones 2008:52), ’n konsep wat slaan op beide die musikale term en minderhede (soos Afrikaanssprekendes). Deleuze meen dat alle letterkunde en kunsvorme “mineur” is; uiteraard word die mineurtoon versterk wanneer dit in ’n klein taal soos Afrikaans gedoen word. Sutton en Jones (2008:52) meen om mineur te wees, is om ’n majeurestem te neem en dit te laat spreek op ’n wyse wat die spreker se gekose identiteit uitdruk – ’n mineurtaal speel dieselfde deuntjie as ’n majeuretaal, net in ’n mineurtoon. Nogtans het dit die potensiaal om die normale konvensies van die majeurestem van ’n gemeenskap te destabiliseer.

Fotogedigte in Afrikaans kan dien as ’n instrument om op klein skaal die oorfloed aan Anglo-Amerikaanse beeldmateriaal te “hervorm” en jou eie te maak.

9. Gevolgtrekkings

Hierdie projek het die volgende gevolgtrekkings opgelewer:

Fotogedigte as ’n kreatiewe respons op ’n toneel met ’n foto en ’n gedig wat saam op dieselfde vlak aangebied word, is ’n unieke kunsvorm wat grondig verskil van foto’s as illustrasie vir gedigte, of ekfrastiese gedigte oor afwesige foto’s.

Fotografie en poësie kan mekaar aanvul deurdat daar eienskappe van albei is wat met mekaar kan ooreenstem, al sou hulle aan teenoorgestelde uiterstes van die spektrum van kunsvorme geplaas word.

Leesprosedures wat uniek aan die digkuns is en maniere om betekenis in foto's te lees kan mekaar aanvul wanneer foto's en gedigte naas mekaar geplaas word.

As kodelose boodskappe bied die fotogedeelte 'n ekstra graad van moontlikhede vir betekenisgewing wat nie by ander visuele kunsvorme voorkom nie. Terselfdertyd bied die woordgedeelte bykomende lae van betekenisgewing wat nie by ander skriftelike vorme voorkom nie.

Die gebrekkige verankering by foto's weens hul dubbelsinnigheid, en die gebrekkige verankering by veral moderne en postmoderne poësie weens die polisemiese oordad daarvan, kan deur die fotogedig teengewerk word.

'n Proses van wedersydse fynkam en herfynkam van die foto- en woordgedeeltes vanuit mekaar is noodsaaklik om die fotogedig ten beste te kan waardeer. Dit is 'n unieke proses wat nie by ander kunsvorme voorkom nie.

Die gehele geïntegreerde belewenis of ontvangs lewer nuwe vlakke van genieting en dimensies van betekenis op wat nie moontlik is deur die foto- en woordgedeeltes in afsondering te lees of te bekyk nie.

Nuwe ruimtes vir eksperimentering met sowel fotografiese tegnieke en keuses as digterlike meganismes (soos die gebruik van beginrym by versreëls) word deur die fotogedig geskep.

Om die dinamika van die fotogedig die beste te laat werk, moet die foto- en woordgedeeltes mekaar nie oorstem of oorheers nie.

Kritiese werk oor fotogedigte is nog baie skraps in die akademiese literatuur. Sulke kritiek sal sy eie beginsels moet ontwikkel en nie terugval op die diskoers rondom die "beeldgedig" of die kritiese korpus rondom ekfrasis nie.

Die moontlikheid dat fotogedigte glad nie deel van die tradisie van ekfrasis is nie, moet verder ondersoek word, want, anders as by ekfrastiese vorme, word die betrokke "kunswerk" saam met en op 'n gelyke vlak as die teks aangebied.

Fotogedigte kan oplossings verskaf vir die unieke probleme wat ontstaan in die beoefening van die tradisie van ekfrasis, waarvan die toepassing en studie in onlangse tye drasties toegeneem het.

Streng rym- en ritmeskemas in die woordgedeelte help om die dinamika te vestig waardeur nuwe of ander betekenis in die fotogedeelte ontgin kan word. Eweneens help komposisionele vernuf in die fotogedeelte om nuwe of ander betekenis in die woordgedeelte te suggereer.

Die ontvangs en uitwerking van fotogedigte sal altyd beperk wees, omdat sowel die fotografie (binne die breër raamwerke van ander hiperrealistiese visuele vorme) as die digkuns deur minderhede bedryf en waardeer word.

Bibliografie

Bailly, L. 2009. *Lacan – A beginner's guide*. Oxford: Oneworld.

Barthes, R. 1977. Rhetoric of the image. In Wells (red.) 2003.

—. 1983. *Barthes: Selected writings*. Inleiding deur S. Sontag. Londen: Fontana Paperbacks.

Bartsch, S. en J.A. Elsner. 2007. Ekphrasis: Introduction – Eight ways of looking at an ekphrasis. *Classical Philology*, 102(1):1–19.

Benjamin, W. 1931. A short history of photography. In Trachtenberg (red.) 1980.

—. 1979. *Illuminations*. Inleiding deur H. Arendt. 3de uitgawe. Londen: Fontana.

Berger, J. 1972. Understanding a photograph. In Trachtenberg (red.) 1980.

—. 1982. *Another way of telling*. Foto's deur Jean Mohr. Londen: Writers and Readers Cooperative Society.

Brik, O. 1926. What the eye does not see. In Wells (red.) 2003.

Burgin, V. 1982. Looking at photographs. In Wells (red.) 2003.

Cunningham, V. 2007. Why ekphrasis?. *Classical Philology*, 102(1):57–71.

Donaldson, J. en R. Hall. 1991. Ekphrastic enlargements: The daguerreotype and Richard Howard's Homage to Nadar. *Canadian Review of American Studies*, 22(3):529.

Duttlinger, C. 2008. Imaginary encounters: Walter Benjamin and the aura of photography. *Poetics Today*, 29(1):79–101.

Finn, D. 1994. *How to look at photographs*. New York: Harry N. Abrams.

Freeman, M. 1984. *Achieving photographic style*. Londen en Sydney: Macdonald.

Goldhill, S. 2007. What is ekphrasis for? *Classical Philology*, 102(1):1–19.

- Hakris, S. 2001. The return of the dead: Memory and photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*. *German Quarterly*, 74(4):379.
- Haxthausen, C.W. 2004. Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein. *October*, 107:47–74.
- Horstkotte, S. 2006. Visual memory and ekphrasis in W.G. Sebald's *The rings of Saturn*. *English Language Notes*, 44(2):117–29.
- Koetzle, H.-M. 2005. *Photo icons*. Keulen: Taschen.
- Kracauer, S. 1927. Photography. In Trachtenberg (red.) 1980.
- Krieger, M. 1992. *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. Illustrasies deur J. Krieger. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Markiewicz, H. 1987. Ut pictura poesis: A history of the topos and the problem. *New Literary History*, 18(3):544.
- Metz, C. 1985. Photography and fetish. In Wells (red.) 2003.
- Padel, R. 2007. *The poem and the journey*. Londen: Chatto & Windus.
- Roberts, O. 2011. An intimate eye. *Sunday Times Live*. <http://www.timeslive.co.za/sundaytimes/article918268.ece/An-intimate-eye> (10 Augustus, 2011 geraadpleeg).
- Sontag, S. 1983. *A Susan Sontag reader*. Londen: Penguin.
- Sutton, D. en D. Martin-Jones. 2008. *Deleuze reframed*. Londen: I.B. Tauris
- Szarkowski, J. 1966. Inleiding tot "The photographer's eye". In Wells (red.) 2003.
- Ten Kortenaar, N. 1997. Postcolonial ekphrasis: Salman Rushdie gives the finger back to the empire. *Contemporary Literature*, 38(2):232.
- The Enthusiast. 2007. *The enthusiast's field guide to poetry*. Londen: Quercus.
- Taljaard-Gilson, G. 2002. Die wisselwerking tussen skryfkuns en beeldende kuns. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Trachtenberg, A. (red.). 1980. *Classic essays in photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- University of Chicago. 2004. *Theories of media, Keywords glossary, ekphrasis*. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm> (17 November 2010 geraadpleeg).
- Wells, L. (red.). 2003. *The photography reader*. Londen: Routledge.

Weston, E. 1943. Seeing photographically. In Trachtenberg (red.) 1980.

Wollen, P. 1984. Fire and ice. In Wells (red.) 2003.

Wikipedia. 2010. *Paragone*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Paragone> (4 April 2011 geraadpleeg).

Eindnota

¹ Alle vertalings van aanhalings/parafraserings is deur my.