

Ingrupende veranderinge in benaderings tot tipografie, tipografiese ontwerp en grafiese uitleg het die afgelope paar dekades ingetree wat grotendeels met die breër verskuiwing vanaf Modernisme na Postmodernisme ooreenstem. Modernistiese tipografie het aan spesifieke ideologiese, stilistiese en estetiese vereistes voldoen, maar daar word beweer dat daardie aspekte tekort skiet aan hedendaagse behoeftes van sekere ontwerpers en lesers. Die belangrikste beginsels van Modernistiese teenoor Postmodernistiese tipografie word in hierdie stuk ondersoek, met spesifieke verwysing na die huidige Suid-Afrikaanse konteks.

DEKONSTRUKTIVISME & tipografie

MODERNISME

Die term Modernisme verwys na 'n bepaalde laat-negentiende eeuse verandering in denkstrukture en ideologieë wat ná die 1860s ingetree het en wat tot ongeveer die 1970s 'n stempel op kunsstyl en waardesisteme afgedruk het [Atkins 1990:102-103]. Modernisme omvat gedagtes soos vooruitgang, fragmentasie, formalisme, die outonomieit van die kunswerk, verwerping van tradisie, 'n strewe na oorspronklikheid en uniekheid, anti-naturalisme, abstraksie, funksionalisme en objektiwiteit, asook veranderende persepsies aangaande tyd en ruimte. Hierdie idees beïnvloed en vind vergesalling in die tipografie en grafiese ontwerp van Modernisme.

Modernistiese Tipografie

Modernistiese tipografie ontstaan uit die eksperimente van bewegings soos Dada, De Stijl, die Bauhaus en Russiese Konstruktivisme in die vroeg twintigste-eeu (Kinross 1992:85-86). Vorige konvensies word bevraagteken en 'n tipografiese styl wat aan die vereistes van die nuwe, progressiewe eeu sou voldoen word bepleit. Die visuele doelgerigtheid en kommunikatiewe funksie van tipografie word spesifiek beklemtoon. Hierdie beginsels word beïnvloed deur toenemende masjiengerigte estetiese, die beklemtoning van akkuraatheid en die gebruik van suiwer vorm soos bepaal deur funksie (Kinross 1992:90).

Bogenoemde idees kry verdere beslag by die ontstaan van die Switserse tipografie na 1945, wat hoofsaaklik die gebruik van vereenvoudigde beelde en die vereniging van teks, beelde en fotografie [veral fotomontage] behels [Kinross 1992:123]. Standardisasie en eenvormige formaat word nagestreef. Volgens Kinross [1992:123] ontstaan 'n versmelting van 'tipografie' met 'grafiese kuns' tot wat ons vandag ken as 'grafiese ontwerp'.

Josef Müller-Brockmann sit beginsels van die 'nuwe grafiese ontwerp' in 1961 uiteen. Die kenmerkendste aspekte bevat onder meer, die strewe na onpersoonlikheid en objektiwiteit; anti-dekoratiewe en -ekspressiewe; die aanwending van 'n ordenende rooster; beperkte lettertipes en -groottes; voorkeur aan sans serif lettertipes (veral Univers en Helvetica); fotografie geniet voorkeur bo illustrasie en tekenwerk word slegs in diagramme gebruik [Kinross 1992:125,129].



Dié streng formalistiese en anti-ekspessiewe benadering, sonder afwisseling in lettergroottes en met groot oop wit oppervlaktes papier, word stelselmatig gekritiseer, maar dit is eers by die Allgemeine Gewerbeschule Basel onder Wolfgang Weingart in die 1970s dat daar met die essensiële beginsels van Switserse tipografie gebreek word (Hinross 1992:128,132). Dit is spesifiek die onmenslike, tegniese en objektiewe kontekslose effektiwiteit wat bevraagteken word (Pippin 1991:157).

POSTMODERNISME EN DEKONSTRUKSIE

Alvorens nadere ondersoek na hedendaagse tipografie ingestel word is dit noodsaaklik om 'n oorsig van relevante Postmodernistiese idees te gee. Die term Postmodernisme is in literêre- en kunskritiek sedert die 1970s gebruik en verwys breedweg na alles ná Modernisme, alhoewel anti-Modernisme ook dikwels daardeur geïmpliseer word (Rhins 1990:141). Die 'einde' van Modernisme is nie 'n afgehandelde saak nie en omdat Postmodernisme bloot tydsgewys gesitueer word ná Modernisme, is 'n inherente antipatie nie noodwendig vanselfsprekend nie. In sekere kunsvorms soos argitektuur, produk- en grafiese ontwerp is 'n **verwerping** van Modernistiese **SUIWERHEID** en **striktheid** sedert minstens die 1960s egter duidelik waarneembaar en is aanduidend van 'n **paradigmaverskuiwing**.

Modernisme word deur Postmodernisme, onder andere, van die vervreemding van die algemene publiek aangekla. Postmodernisme neem 'n sterk ondermynende houding in en trek alle metanarratiewe en universele **positivistiese filosofieë** soos die van Hegel, Kant en Marx sterk in twyfel. Die bevryding van die arbeider, die kwessie van konsensus, die idees van Vooruitgang, Waarheid en

Essensie is nie meer geloofwaardig of verdedigbaar nie. 'n Gevolglike Postmodernistiese ingesteldheid van ironiese wantroue of skeptisisme manifesteer in taalspeletjies, pastiche en 'n onvermoë om op die hede te fokus. Tyd [en geskiedenis] word g/e/f/r/a/g/m/e/n/t/e/e/r in 'n oneindige hergebruik van aaneengeskakelde idees en beelde uit die verlede (Sarup 1988:132-133).

Waar Modernisme 'n middelpunt of essensie en die outonomieit van die kunstenaar en kunstwerk voorhou, glo teoretici van Postmodernisme in desentrering en chaos. Die idee dat alle skeppinge die resultaat van 'n reeks sosiale en psigologiese kontekste is, word verkies bo die ideaal van oorspronklikheid en uniekheid (Pippin 1991:156-157).

Dekonstruksie en die paradigma van taal

Integrale aspekte van Postmodernisme word in die teorieë van Dekonstruktivisme opgesluit, spesifiek daardie gedagtes wat handel oor taal, teks, betekenis en beeld. Nie net taal en beeld nie, maar ook tipografie word nou as diskoers, met moontlikhede tot vermaaklikheid, gesien. Dekonstruksie speel met die idee dat woorde sê nie wat hulle bedoel nie, en bedoel nie wat hulle sê nie. Daardeur is 'n arena van veelvoudigheid en dubbelsinnigheid blootgelê wat ontgin kan word.

Jacques Derrida is belangrik vanaf die laat 1960s vir die formulering van gedagtes pertinent tot Dekonstruksie, en die idees wat in die tipografie neerslag vind word hier uitgewys. Dekonstruktivisme is 'n semiotiek-geïnspireerde **analise** wat tekste as deel van 'n

sisteem van visuele, kulturele en taalkundige netwerke sien. Derrida bevraagteken die heerskappy van taal en die 'teks' asook die Modernistiese geloof dat 'n teks een spesifieke betekenis het (Lehman 1991:19). Hy verwerp die stabiliteit en sentraliteit van die boodskap en beweer dat die teks 'n eie bestaansreg en 'n veelvoudigheid van moontlike betekenisse besit. Woorte is deel van 'n VRYE spel van betekenis, hulle verwys nie noodwendig na objekte nie maar eerder slegs na ander woorde en beelde. Dekonstruksie behels **onttuing** en **verplasing**, tekste word gedissekteer en klem word op die **ambivalensie** tussen betekenis en die intensies van die outeur gelê. Hierdie gedagtes het 'n ingruppense invloed op alle vorms van tydgenootlike kommunikasie, waardeur 'n duidelike breuk met Modernisme se strewe na logiese, liniêre effektiwiteit nagestreef word.

Taal as 'n objektiewe skepping waarin betekenis onomwonde 'n konkrete, vaste, beheerbare realiteit gegee word, word verwerp. Dit word met die gedagte dat konteks betekenis gee vervang. Dit stel die moontlikheid tot eindelose interpretasie van eindelose subtekste waarin die toeskouer of leser self betekenis skep in 'n gedurige proses van dekodeering en herkodeering. Dekonstruktivisme is van mening dat alle interpretasie 'n wan-interpretasie is, of volgens Ellis (1989:140) **'all analyses are mis-analyses'**. Taal of teks is dus nie meer die objektiewe sleutel tot begrip en verklaring nie, maar eerder deel van 'n wyer netwerk van kulturele kontekste wat lae van potensieë verwysings bevat.

'Under erasure'

'n Verdere paar aanverwante gedagtes is belangrik by die bepaling van die invloed van Dekonstruktivisme op hedendaagse tipografie. 'n Konsep wat tipies van Postmoderne strewe na veelvoudigheid is, is **'under erasure'**. Die term verwys daarna dat 'n woord geskruf en **deurkruis** word maar steeds in die finale teks verskyn. Dit dui in 'n teks aan dat 'n gekose woord ontoereikend is, maar onvervangbaar deur 'n alternatiewe woord in die gegewe taal

waarin dit geskryf is. Betekenis word dus versprei regoor die teks, en selfs wat nie gesê word nie dra interpretasiewaarde (Sarup 1988:35). Derrida verwerp die idee dat daar buite die betekenis van 'n teks 'n onmiddellike area van sekerheid bestaan wat sou kon dien as 'n vertrekpunt om dit te ontleed (Sarup 1988:37). Dekonstruktivisme verwag dat die leser 'under erasure' moet lees en om nie die oppervlakkige betekenis van 'n woord blindelings te glo nie; daardeur word die proses van betekenisgewing en interpretasie afgetakel (Lehman 1991:69).

'Différence'

Bogenoemde skakel ook met die konsep van 'différence', wat volgens Derrida 'n tweeledige betekenis het. Eerstens beteken dit om te **VERSIL**, dit wil sê dat woorde of objekte nie inherent 'n vasgelegde, onveranderbare betekenis het nie, maar dat dit slegs deur konteks verleen word. 'Verskillendheid' skep dus beduidendheid. Tweedens impliseer dit om uit te stel ('to defer'), wat op die Postmoderne beginsel dat daar geen finale interpretasie of afsluitingspunt is nie sinspeel.

Taal as metafoor

Hierdie gedagte skakel ook met Derrida se aansluiting by Nietzsche se teorie dat taal inherent metafories is. Derrida glo dat geen taal letterlik is nie, maar dat een stel waarhede bloot 'n ander vervang (Sarup 1988:51). Taal is nie alleen weergewend van realiteit nie, maar bring ook realiteite tot stand. Verder sien Derrida die metafoor as 'n noodsaaklike voorvereiste vir spraak, omdat taal funksioneer op grond van die **verplasing** van een realiteit na 'n ander. Die metafoor vereis 'n mate van *kreatiwiteit* van die leser en stel 'n *verhoonde* vlak van bewustheid [van moontlike alternatiewe wêreld] aan die leser beskikbaar (Sarup 1988:52).

Dekonstruktivisme implementeer die metafoor as veelvlakigheid wat onder sy eie oppervlak onderliggende strukture ontbloom; dit wat nie ooglopend is nie of wat teenstrydig of ambivalent is, word na die oppervlak gebring en beklemtoon.

Dekonstruktivistiese tipografie

Postmodernisme en Dekonstruktivistiese tipografie en uitleg **verwerp** vele van die reëls vir 'goeie ontwerp' en die hiërargie van orde en betekenis wat deur Modernisme gehuldig word. Die Postmoderne ingesteldheid poog om tipografie en grafiese uitleg meer *mensvriendelik* en interessant te maak en daardeur met die rigiditeit van Modernisme te *breëk*. 'n Verandering in leesgewoontes word vandag van die leser verwag sodat die gesag van betekenis slegs voorwaardelik aanvaar kan word. In teenstelling met Modernistiese logika, moet die leser leer om taal terselfdertyd te gebruik én uit te vee [om 'under erasure' te lees], om self te besluit wat is belangrik en om by 'n styl wat gelaagd, sinspelend en oop is aan te pas.

Een van die bepalende gedagtes vervat in hedendaagse tipografie is dat lettertipes nie 'n **statistiese** veld van betekenis het nie en dat die betekenis deur die mense wat dit gebruik verleen word. Die moontlikheid tot ~~enkele~~ en imperfeksie word daargestel en Modernisme se beheptheid met permanensie word deur die idee van *kortstondigheid* vervang. Dit is belangrik vir die leser om te beseef dat die idee dat vorm opsigself betekenis oordra kardinaal is, want tipografie word nou as deel van die betekenisgewing proses gesien ['n idee wat wel ook byvoorbeeld by die Bauhaus relevant was].



Van die pertinentste stilistiese aspekte wat in hedendaagse tipografie manifesteer, is die volgende: letters word **verwring** en **spasië r i n g** tussen letters is veranderlik; verskillende lettertipes en saamgestelde lettertipes word gebruik in wisselende **puntgroottes**; wisselende **kant- en basislyne** ['base lines'] word gebruik in teks wat nie noodwendig konsekwent opgelyn word nie; en tekstuur, lae van inligting en digtheid word deur die gebruik van oorvleuelende areas teks en beeld, wat herinner aan Kubistiese kollage, **gesuggereer**. Dikwels is die teks sō op die bladsy gerangskik dat daar nie 'n bepaalde hiërargie of volgorde hoef te wees nie: Die leser kan self besluit in watter volgorde

die paragrawe of grepe gelees moet word. Die ontwerper skryf dus nie vir die leser voor nie maar verwag interaksie, laterale denke, deelname en keuse, wat natuurlik kan wissel of verskil elke keer wat die teks gelees word. Dit is interessant dat by Dekonstruktivistiese tipografie val die klem wel op die proses van *afbreë* asook **opbou**, wat in die semantiese "betekenis" van die woord Dekonstruksie opgesluit lê.

LEESBAARHEID

Leesbaarheid was vir Modernisme 'n belangrike vereiste by die empiriese bepaling van die kommunikasiewaarde van gedrukte tekste. Modernisme vereis 'n teks wat objektief, duidelik, lineêr en *nie-ekspresief* weergegee word en die klem val op die oordra van 'n duidelike, *ondubbelsinnige* teks wat nie oop vir wisselende interpretasies is nie (Poynor & Booth-Clibborn 1992:8). Betekenis

word vasgelê en ook in 'n mate voorgeskryf deur die gebruik van suiwer, nie-verwysende en nie-simboliese vorm. Kritiek teen hierdie eensydige, feitlike en normatiewe houding word in 1985 deur die Britse tipograaf Phil Baines in die tesis *The Bauhaus Mistook Legibility for Communication* uitgespreek. Baines glo dat tipografie intuitiewe interaksie en gelyktydige persepsie moet insluit, dit wil sê dat BEIDE DIE SINTUÏE EN DIE INTELLEK, betrek moet word (Poynor & Booth-Clibborn 1992:16).

Daar word vandag beweer dat enige lettertype inherent leesbaar is en dat leesbaarheid merendeels afhang van die leser se bekendheid daarmee (Poynor & Booth-Clibborn 1992:12). Modernistiese denke in verband met die vereistes vir effektiewe kommunikasie word bevraagteken en die estetiese grense word verskuif. Die geskrifte van die kunshistorikus Ernst Gombrich, spesifiek *Art and Illusion* (1960) beklemtoon juis die belangrikheid van interaksie tussen 'teks' (kunswerk) en toeskouer, wat afhang van 'n mate van bekendheid met die gemeenskaplike skemata wat as vertrekpunt gebruik word, asook die geheue en ^{verbeelding}. In hierdie opsig is al die kunste onvermydelik op 'n 'woordeskat', wat kultuur- en konvensiegebonde is,

aangewese. Ons kan dus miskien spekulêr dat die debat en polemieë rondom Postmoderne tipografie hoofsaaklik handel oor die feit dat 'n redelike radikale breuk

met die verlede bewerkstellig is, en dat die **nuwe** nog bloot nie genoeg bekendheid verwerf het nie.

In hedendaagse grafiese ontwerp word nuwe en skynbaar *onversoenbare* lettertipes gekombineer, met variasies in **puntgrootte**, **lyndiepte** en **kolombreedte**, tog dikwels sonder noemenswaardige verlies aan leesbaarheid (Poynor &

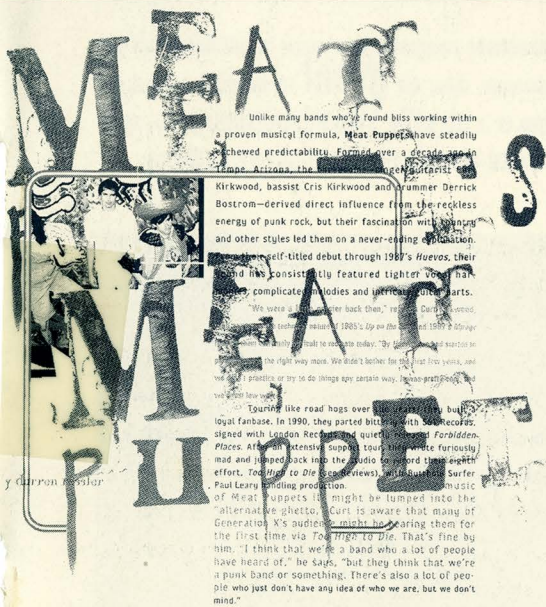
Booth-Clibborn 1992:15]. Die Suid-Afrikaanse ontwerper Jan Erasmus (1994) glo dat duidelikheid en leesbaarheid wel relatiewe terme is en verwys ter stawing daarvan na die populariteit van die Amerikaanse tydskrif *Ray Gun*. *Ray Gun* is 'n musiektydskrif en



is gemik op 'n mark wat met televisie grootgeword het en min lees; dit gebruik 'n eiesoortige grafiese styl wat wissel tussen 'impenetrability and clarity' (Horsham 1994:28). Die bladsye is ongenommer en die ondersheid tussen artikels, advertensies en berigte is onduidelik. Hierdie ongedifferensierdheid is wel tipies van die pluralistiese en soms chaotiese aard van Postmodernisme.

EKSPONENTE VAN DEKONSTRUKTIVISTIESE TIPOGRAFIE

Van die belangrikste teoretiese ondersoeke en praktiese toepassings van Dekonstruktivistiese tipografie vloei uit die Cranbrook Academy in Kalifornië. Hierdie inrigting, onder figure soos Katherine McCoy, speel 'n leidende rol in die aanmoediging van die gebruik van opeengestapelde lae inligting en die wisselwerking tussen teks en beeld. Die kreatiewe en interaktiewe rol van die ontwerper wat in wisselwerking met 'n teks moet omgang word ten sterkste beklemtoon.



I WISH SHE COULD HAVE DECODED ONE DOVE'S LYRICS, AS WELL. I LOVE THEIR MUSIC, BUT I ALWAYS THOUGHT OF IT AS ATMOSPHERIC BECAUSE EVERYTHING IS SO PRODUCED. ALL LAYERS AND REVERB. THEN I STARTED READING THEIR PROMO MATERIAL, WHICH WENT ON AND ON ABOUT HOW IMPORTANT THE WORDS OF THE SONGS ARE. THE BAND SEEMS PUZZLED BY WHY I SHOULD BE SO ANNOYED THAT THERE WASN'T A LYRIC SHEET. I EXPLAINED THAT I WASN'T HUSBAND, UNTIL MY RESEARCH LED ME TO BELIEVE THAT I SHOULD BE. THEY DISAGREE, ASSURING ME I HAD IT RIGHT THE FIRST TIME. "PERHAPS WE WEREN'T AS CONFIDENT IN THE LYRIC WRITING AS WE COULD HAVE BEEN," DOT RECLUSES. "THERE WAS AN UNCERTAINTY, A SHYNESS ALMOST. THESE WERE THE FIRST LYRICS I HAD EVER WRITTEN FOR SONGS. PERHAPS I WASN'T QUITE SO CONFIDENT AS I COULD HAVE BEEN. NOT THAT WE DELIBERATELY COVER THEM UP-IT'S JUST THAT WASN'T A MAJOR PART OF IT. IT WAS MORE OVERALL SOUND."

These are three lovely people enjoying their first brush with success. So far, they've only toured around the UK, but already that has added up to three tours just this past year. "Now we've had enough time on stage to have matured in front of an audience. We're sort of finding our feet," Ian explains. "The second and third tours were selling out, going mad, but we were getting to see we have a strong fan base, which is brilliant! We weren't initially aware of it. It's like you know your records are selling, but it's great to monitor the action."

One Dove deserves the attention. With all the dance music gushing out of everywhere, it's quite an exception that makes you take notice. One Dove is such an entity. It goes beyond the typical thump-thump-thump with an unusual amount of beauty and style.

All separately denizens of Glasgow's underground music circuit, it was naturally destined

ONE DOVE

that they would eventually collide. "It's a case of people in a town as small as Glasgow, with similar ideas in music, heading in a similarly unilled, obscure direction," Dot remembers. "You're gonna run into each other."

So three years ago, after bumping into each other enough, they went into a studio, not to form a band, but just to record a song. So happy were they with the results that, as Jim puts it, "We just said, 'Let's stick together.'"

"We wanted to rebel against what the Glasgow scene was doing at the time, which was predominately wispy-waahly Scottish versions of mid-Atlantic rock styles," Dot says with a shudder.

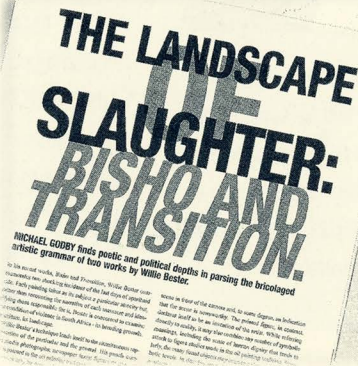
"We wanted to rebel against that as hard as possible," Ian adds. "It was so stale! Either guitar rock or anthem rock, that was all there was. That's why we found each other so easily."

Dot grew up in Edinburgh, the daughter of a mother who not only was head of a music school but wrote and produced other's music. Her aunt, a writer of children's musicals, taught Dot piano by the age of five. Of course, with a family like this, Dot went on to study biochemistry. After a bit, she decided to overrule her head with her heart and left the "time warp" of Edinburgh for the "more welcoming" atmosphere of Glasgow.



DIE SUID-AFRIKAANSE KONTEKS

Binne die Suid-Afrikaanse konteks is die invloed van Dekonstruksie op tipografie, soos in die oorkoepelende aard van Postmodernisme vervat, reeds waarneembaar. Dit is, alhoewel in 'n beperkte mate, veral in die advertensiewese sigbaar en die gebruik van nuwe lettertipes soos *Remedy* is algemeen. In die gedrukte media is daar aanduidings van die invloed van die nuwe estetika, maar dit is slegs enkele publikasies soos *Art Ventilator* wat deurgaans die nuwe tipografie en uitleg gebruik. Dieselfde ontwerper wat vir *Art Ventilator* verantwoordelik is, naamlik Anton Sassenberg, het in 'n beperkte mate van die nuwe estetika op *Die Vrye Weekblad* toegepas.



In Suid-Afrika is daar pertinente kwessies wat die lewensvatbaarheid van Dekonstruktivistiese tipografie mag beïnvloed. Dit sluit die multi-kulturele aard van die gemeenskap, die veelvoudigheid van tale en tradisies, en die verskille in opvoedingsvlakke en [visuele]geletterdheid in. Die ontwerper Jan Erasmus (1994) meen dat die Dekonstruktivisme juis miskien vir Suid-Afrika geskik is omdat dit Westerse, Modernistiese idees bevraagteken. Hy meen dat die nuwe estetika, wat meer verwyderd van Eurosentrisme idees van orde en goeie smaak is as voorheen, moontlik ontgin kan word. Die probleem van visuele geletterdheid en die mate van relatiewe ingeligtheid wat deur Dekonstruktivistiese tipografie vereis word, blyk

egter steeds probleemareas te wees. Erasmus se mening sinspeel wel op 'n moontlike ontginning van 'n inheemse Afrika estetiese tradisie, wat Modernisme nooit kon bewerkstellig nie.

third world bites

exhibition at the 1993 Venice Biennial included a multi-cultural component curated by Rosma Scuteri. Once again bright, naive work by Bonnie Ntshahitshali (South Africa)



SLOTBESKOUING

Van die felste kritiek wat teen Postmodernisme uitgespreek is, is dat dit meer reaktief as konstruktief is in die sin dat dit hoofsaaklik teen vorige konvensies rebelleer sonder om na behore na die behoeftes van die hede om te sien [Hinross 1992:139]. Volgens Hinross [1992:140] het Postmodernisme te vinnig bloot 'n modegier geword:

It does, however, open up the nightmare prospect of an endless series of 'modernisms', of multiple pastiche, and a sad, restless search for whatever might look new.

Sommige teoretici meen egter dat die invloed van tradisie wel sterk aanwesig is maar dat dit deur die moontlikhede van die tegnologie 'n nuwe inslag kry [Poyner & Booth-Clibborn 1992:11], 'n aspek wat natuurlik eie aan die eklektisisme van Postmodernisme is.

Bogenoemde kritiek is duidelik van toepassing op Dekonstruktivistiese tipografie. Dit word daarvan beskuldig dat dit te ENSUPERIMENTEEL is, dat dit bloot sinspeel op visuele effekte, dat dit tekste chaoties maak en dat die leser ingelig moet wees om die funere nuanses en doelwitte te kan waardeer. Wat inderdaad wel gebeur is dat vele lesers belangstelling verloor in 'n veelvoudigheid van opeengestapelde tekste en vervreemd voel. Daar kan egter ook beweer word

dat omdat die gedrukte media vandag met soveel elektroniese media moet kompeteer, moet dit prikkelend en boeiend wees. Dit impliseer dat suiwer kommunikasie nie meer die doelwit is nie, maar eerder **vermaak**. Wat wel duidelik is, is dat hedendaagse tipografie aandag, tyd en interaksie van die leser verwag; hy word uitgedaag om die leesproses aktief te beleef [Horsham 1994:29]. Sodoende word lesers gedwing om s t a d i g e r t e l e e s. Dit is juis interessant dat die nuwe tipografie fans meestal uitsluitlik vir kort tekste gebruik word.

Dekonstruktivistiese tipografie bied nuwe moontlikhede vir die grafiese ontwerper, maar die **groot** uitdaging is tog om die leser te betrek in 'n sinvolle kommunikasieproses, wat verbly suiwer visuele eienaardighede bewees.

Bibliografie

- Atkins, R. 1990. *Art Speak: a Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzz Words*. London: Abbeville Press.
- Brody, N. & Carson, D. 1994. *Face to Face*. *Creative Review* 12:5, May.
- Ellis, J. 1989. *Against Deconstruction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Erasmus, J. 1994. Persoonlike onderhoud, Johannesburg.
- Gombrich, E. 1960. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.
- Horsham, M. 1994. *Breaking Cover*. *Arena* 46, July/August.
- Kinross, R. 1992. *Modern Typography: an Essay in Critical History*. London: Hyphen Press.
- Lehman, D. 1991. *Signs of the Times*. New York: Poseidon Press.
- Pippin, R. 1991. *Modernism as a Philosophical Problem: on the Dissatisfactions of European High Culture*. Oxford: Blackwell.
- Poyner, R. & Booth-Clibborn, E. 1992. *Typography Now: the Next Wave*. London: Internos Books.
- Sarup, M. 1988. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Illustrasies

Bladsy: 28, *Art Ventilator*, Nr 1, September 1994

Bladsy: 25, 27 *Raygun*, Nr 14, Maart 1994