

'n Perkroniese herbeskouing van Rembrandt van Rijn: Selfaanbieding binne 'n gebroke-kosmos-raamwerk

Jeanne Joubert

Jeanne Joubert: Navorsingsgenoot, Departement Kunsgeskiedenis en Visuele Kultuurstudie, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Rembrandt van Rijn se selfuitbeeldings met 'n bybelse tema lei hierdie ondersoek na die omvang van 'n gebroke mens- en wêreldbeeld in sy werk. Calvin Seerveld (o.a. 1980a, 1993) se ontwikkeling van 'n tipikoniese metodologie vir die kunshistoriografie, soos uitgebrei deur Dirk van den Berg (1984, 1985, 1989, 1990, 1996), dien as uitgangspunt, met die moontlikheid dat langs diakroniese, sinkroniese en perkroniese asse fyn differensiasies tussen kunswerke en hulle kontekste bereik kan word. Seerveld se uiteensetting van 'n moontlike perkroniese tradisie van grenslose, maar ook radikale vertroebeling, open veral 'n rykdom van moontlikhede om met 'n nuwe perspektief na Rembrandt van Rijn se werk te kyk. Die geskilderde selfportret is nie net die vaslegging van 'n spieëlbeeld nie, maar 'n kunsgenre wat aansluit by 'n stelsel van redelik konstante *topoi*, konvensies en patrone wat die subjektiwiteit van die kunstenaar op die voorgrond kan stel. Postmoderne debatte bied die moontlikheid om terug te keer na temas en benaderings wat skynbaar hul toepaslikheid verloor het. Interpretasie deur 'n gebroke-kosmos-verband kan juis dergelike benaderings met ander mikpunte aktualiseer sodat dit 'n nuwe blik op kunstenaarskap en die kunsgeskiedenis kan aktiveer. Rembrandt van Rijn se werk is so gerig op betragters dat dit ondenkbaar sou wees dat betragterestetika (Kemp 1985:203–21) nie as van kardinale belang in sy werk beskou kan word nie. Terselfdertyd lig sy mensuitbeeldings die alledaagse en doodgewone menslikheid uit, bely die inherente feilbaarheid van mense, maar belig ook die hoogste in mense deur die moontlikheid van genade. Dit sou nie vir my moontlik wees om enigsins die rykheid en omvattendheid van 'n gebroke-kosmos-tradisie, die dinamiek van die verskillende verwantskappe, verskuiwings en verdiepings wat daarin vervat kan word, tot 'n volledige of finale definiëring of uiteensetting te bring nie. Die wye en vervlegte moontlikhede vir interpretasie wat daardeur geopen word, vra vir verdere ondersoek.

Trefwoorde: Rembrandt van Rijn; selfportret; Paulus; kruisiging; gebrokenheid; vertroebeling; gebroke-kosmos-tradisie; perkronies; tipikonies; wêreldbeeld; Bybel; godsdiens; betragter; Nederlandse tradisie

Abstract

A perchronic reconsideration of Rembrandt van Rijn: Self-presentation within a troubled-cosmos framework

A perchronic reconsideration of Rembrandt van Rijn necessitates inquiry into his self-presentations with biblical themes to discover a troubled-cosmos worldview expressed in his work. Between 1625 and 1636 self-presentations, often as assistant figures, appear several times in his paintings with a biblical connection. *Self-portrait as the apostle Paul* (Figure 1) is his first self-portrait with biblical implications after a period of nearly 25 years. This suggests a return to self-depiction with biblical allusions, or even a statement of his personal position late in his life. This approach may represent a strong empathetic identification with the apostle Paul and the abundant references to the apostle in the Christian world.

It is possible that, on advice of Constantijn Huygens, Rembrandt van Rijn included himself in his paintings of the crucifixion as a rhetorical artifice of conviction – *Christ on the cross* (1631) (Figure 2), *The deposition from the cross* (c. 1633) (Figure 3) and *The elevation of the cross* (c. 1636) (Figure 4). During this time Huygens translated John Donne's poem "Good Friday: Riding Westward" (1613) from English into Dutch. Donne's meditative confessional poem suggests that the poet could have found himself incapable and unworthy of gazing upon Christ's crucifixion, but when he confessed his own need of unmerited grace, he could turn around and gaze on the face of God (Donne 1971). Rembrandt van Rijn could have identified with these ideas to the extent that it becomes more than mere self-inclusion: by placing his assistant figures intimately at the centre of the Christian concept of redemption, it suggests self-presentation, or even self-confession.

This study takes Calvin Seerveld's development of a typiconic methodology for art historiography, as extended by Dirk van den Berg, as its point of departure. It poses the possibility that fine distinctions can be made between art works and their contexts along diachronic, synchronic and perchronic axes. Seerveld's development of a possible *troubled cosmic tradition* may open up a wealth of possibilities for the interpretation of Rembrandt van Rijn's work. Seerveld's approach may be further complicated, but also enriched, by a 17th-century Dutch tradition in which Rembrandt van Rijn's work is embedded.

A painted self-portrait not only concretises a mirror image, but falls within an art genre that is linked to a system of reasonably stable *topoi*, conventions and patterns, often charged with symbolic meaning and that places the artist's subjectivity in the foreground. Postmodern debates explore the possibility of returning to approaches and themes which have apparently lost their applicability. Interpretation by means of a tradition that refers to a radical, and at the same time, infinite brokenness, may effectively actualise such approaches and generate new perspectives on art historiography and on being an artist. It may unlock new horizons that lead to the discovery of the complexity and plurality with which Rembrandt van Rijn's work can function within a troubled or broken worldview.

The represented turning movement of the figure in *Self-portrait as the apostle Paul* (Figure 1) and the apparent communicative gaze suggest recognition of a fellow human viewer. Rembrandt van Rijn's work implicates viewers to such an extent that it would be unthinkable to ignore the role of viewer response aesthetics or not to recognise the hermeneutics of the image as central to his work.

Human nature and human fellowship, in their full *gloire et misère*, are at the heart of Rembrandt van Rijn's work. His representations of people expose the everyday and ordinary aspects of humanity and confess the inherent fallibility of people that reaches further than ethical concerns. At the same time they also illuminate the most noble in people through the possibility of grace. Gabriele Guercio (2006) argues that a well-considered life-and-work model may infinitely amplify and enrich the interpretation of paintings.

This centrality of the human figure poses the question whether the troubled cosmic tradition is primarily concerned with being human, not in a heroic sense, but focused on the profound and comprehensive fragility, frailty, vulnerability, shortcomings, incompleteness, imperfection and deficiency of people which saturate and relativise our lives – Seerveld's (2010:5) "clay jar man and woman". It may also be a tradition with a radical focus on the fragility of human relationships: between God and man, people with one another, each person with him- or herself and inevitably, because it concerns the art world, the attentive relationship between artists and viewers.

It is impossible to give a final definition or reach a definite conclusion with regard to the troubled cosmic tradition and the fertile and extensive possibilities of interpretation that it may produce. The profundity, different relationships and displacements that this tradition reveals necessitate further investigation.

Keywords: Rembrandt van Rijn; self-portrait; St Paul; crucifixion; troubled-cosmos framework; perchronic; typiconic; worldview; Bible; religion; viewer; Dutch tradition

1. Agtergrond van hierdie studie: studente-vrywilligers

Rembrandt van Rijn se werk belig deurlopend nie net 'n besondere betrokkenheid by die Bybel en die genadeboodskap nie, maar openbaar veral 'n kernbelang in vertroebelde menslike lyding, feilbaarheid en gebrokenheid wat wyer strek as persoonlike of etiese belang. Die primêre doelstelling van hierdie artikel is om die moontlikheid te verken dat daar op 'n Christelike manier, met 'n spesifieke fokus op gebrokenheid, na Rembrandt van Rijn se werk gekyk kan word.

'n Christelike perspektief het tot dusver beperkte toepassing gevind in die kunsteorie. Die grond vir navorsing uit hierdie perspektief is reeds gevestig deur Calvin Seerveld se ontwikkeling van 'n tipikoniese metodologie vir die kunshistoriografie, 'n kunsteoretiese teorie wat plaaslik veral uitgebrei is deur Dirk van den Berg (1984, 1985, 1989, 1990, 1996). Dit kan 'n vrugbare strukturele raamwerk bied vir die kontekstualisering van kuns onder sorgsaam-gedifferensieerde kategorieë (sien ook Belting, Dilly, Kemp e.a. 1985). 'n Uiteensetting van 'n moontlike gebroke-kosmos-tradisie (soos geformuleer deur Seerveld) in die kunshistoriografie word derhalwe deel van die primêre doelstelling.

Hierdie is 'n navorsingsartikel waarin literatuurstudie van belang is. As riglyne vir my interpretasie steun ek hoofsaaklik op die mens- en wêreldbeskouings en "scripturally directed" metodes van Seerveld en Van den Berg se kunshistoriese werk. Dit beteken nie dat gebruik gemaak word van a priori-strukture nie, maar dui op ondersoekwyses waarop gekyk

kan word na kunstenaars se bewustelike of onbewustelike inkleding van hulle werk met 'n spesifieke fokus om verbeeldingryk deur betragters uit hul eie perspektiewe ontvang te word. Dit kan die kompleksiteit en pluraliteit van die verwagtingshorisonne waarin hulle funksioneer, oneindig uitbrei.

Die visuele fokus van my benadering vra vir 'n hermeneutiese ontginning van visuele tekste. As sentrale visuele vertrekpunt kies ek uit Rembrandt van Rijn se selfportrette met bybelse verwantskappe sy *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) en die moontlike selfportrette in sy kruisigingstonele (1629-36), *Christus aan die Kruis* (Figuur 2), *Die Kruisafneming* (Figuur 3) en *Die Kruisoprigting* (Figuur 4). Dit beperk nie net die wye veld van bybelse verwysings in sy werk nie, maar kan ook 'n moontlike selfbetrokkenheid daarby uitlig. Hierdeur word die belang van die selfportret ook betrek in die eerste uitgangspunt van die artikel.

Die term *selfaanbieding* belig die konteks – die kommunikasietussen skilder, kunswerk en betragter – maar terselfdertyd die performatiewe aard van selfportrette. Selfaanbieding kan gesien word as 'n proses, 'n *performance*. Die sosioloog Erving Goffman (1959) beskryf dit as selfpresentasie (*presentation of the self*) – 'n proses waarin kunstenaar en geportretteerde in samespanning verkeer. Burke (2001:28) argumenteer dat dit wat portrette, skilderye of foto's van mense boekstaaf, "is not social reality so much as social illusions, not ordinary life but special performances". Berger (2000) verbind *self-presentation* (selfpresentasie of selfaanbieding) en *self-representation* met teatrale en performatiewe aspekte. Wanneer *self-representation* vertaal word as *selfverteenwoordiging* kan die begrip verder uitgebrei word.

Mieke Bal se gebruik van *Rembrandt* as verwysing na die kunstenaar fokus op Rembrandt van Rijn as kulturele konstruksie om erkenning te gee aan die oorvloed van geskryfte rondom die persoon en sy werk (Bal 1991, Adams 1998:4).¹ Aangesien my benadering van 'n gebroke-kosmos-tradisie in beginsel hiervan verskil, verkies ek 'n alternatiewe verwysingsvorm, *Rembrandt van Rijn*, om myself bewus te hou van die moontlikhede van menslike feilbaarheid, bewoënheid, vertroebeling en gebrokenhede in sy werk.

Tipikoniese tradisies bepaal die temas wat kunstenaars vir hulle uitbeeldings kies, die motiewe wat hulle gebruik (of weglaat) om hierdie temas mee uit te beeld, en hulle eie interpretasie of inkleding van die temas. Die idee van 'n perkroniese kunshistoriese tradisie is moontlik die mees belowende en innoverende komponent van hierdie metodologie. Dit maak onderskeidings van herhalende tipes wêreldbeskouings wat in die verskillende epogge naas mekaar kan bestaan, moontlik. Die tipikoniese gebroke-kosmos-tradisie, soos onderskei deur Seerveld, sal hier as sentrale uitgangspunt van ondersoek dien.



Figuur 1. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Selfportret as die Apostel Paulus* (1661). Olie op doek, 91 x 77 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.

2. Selfaanbieding in bybelse verband

Selfportret as die apostel Paulus (Figuur 1) beklemtoon die plek van selfaanbieding, maar ook van vertroebelde menslikheid in Rembrandt van Rijn se werk. In die meer as veertig selfuitbeeldings wat hy deur sy lewe skilder,² is *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) die enigste enkelfiguur met 'n bybelse verwysing; dit is ook die enigste selfvoorstelling waarin hy homself as 'n bekende historiese persoon aanbied.

Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606–1669) is een van die grootste en indringendste eksponente of vertolkers van portrette en selfportrette in die geskiedenis van kuns. Die buitengewoon groot aantal en uiteenlopendheid van sy selfportrette word eers gedurende die laat 19de en die 20ste eeu bekend. Sy selfaanbiedings is geensins eenduidig nie, maar deurdring van toespelende ambivalensies, soos die vloed van sy resepsiegeskiedenis oor jare getuig. 'n Omvangryke literatuur het rondom sy selfuitbeeldings tot stand gekom, terwyl dit ook 'n vaste verwysingspunt in die literatuur oor die selfportretkuns in die algemeen geword het – telkens opgeneem deur mense uit verskillende tydperke en vanuit uiteenlopende perspektiewe.

Die apostel Paulus beklemtoon deurgaans in sy briewe die sentraliteit van die kruisiging van Jesus in die Christelike evangelie. Rembrandt van Rijn se moontlike vereenselwiging met 'n bewussyn van menslike sonde en skuld, maar ook met die Christelike genadeboodskap van verlossing, wat in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) 'n plek kan vind, tree miskien selfs nog meer direk na vore in *Die Kruisafneming* (Figuur 3) en *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) waar hy homself voorstel in direkte nabyheid van die lyding en dood van Jesus Christus.



Figuur 2. Rembrandt van Rijn (1609–1669), *Christus aan die Kruis* (1631). Olie op paneel, 100 x 73 cm. Le Mas d'Agenais: Collégiale saint Vincent.



Figuur 3. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Die Kruisafneming* (c. 1633). Olie op doek op paneel, 89 x 65 cm. München: Alte Pinakothek.



Figuur 4. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Die Kruisoprigting* (c. 1636). Olie op paneel, 95,7 x 72,2 cm. München: Alte Pinakothek.

In sy selfuitbeeldings het Rembrandt van Rijn, deur 'n wye spektrum fiktiewe personaes, bepaalde onderwerpskeuses gemaak en uitbeeldingsvorme gekies. In sy vroeë assistentselfportrette gebruik hy verskeie religieuse identiteite met 'n spesifieke soort bybelse verwantskap, waaronder *Die Kruisafneming* (Figuur 3) en *Die Kruisoprigting* (Figuur 4).³ In *Christus aan die kruis* (Figuur 2) is hy self moontlik die model vir die Christus-gelaat, moontlik gebaseer op 'n ets, *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (Figuur 10). In *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) vorm die skuinsgekantelde kruis met die strak Christus-figuur daarop 'n vreemde ligte fokuspunt in 'n andersins donker skildery. Die onewewigtige posisie van die kruis is vreemd vir hierdie genre, maar terselfdertyd 'n vektor na die persoonlike: die vasgespykerde voete van die Christus-figuur is teenaan die wit kraag van die figuur wat help met die oprigting van die kruis – 'n voorstelling van Rembrandt van Rijn se eie ernstige, fronsende gelaat. In *Die Kruisafneming* (Figuur 3) kan sy gelaat twee (moontlik drie) keer teruggevind word, in direkte kontak met die gekruisigde liggaam.

Rembrandt van Rijn kon homself op voorstel van Constantijn Huygens ingesluit het in die kruisigingsvoorstellings, as retoriese kunsgreep van oortuiging.⁴ Gedurende hierdie tyd het Huygens die meditatiewe belydende gedig “Good Friday: Riding Westward” (1613) van John Donne (1572–1631) uit Engels in Nederlands vertaal. Donne suggereer in sy persoonlike benadering dat hy dit onmoontlik sou vind om getuie te wees van Christus se kruisiging deur sy onwaardigheid om dit gade te slaan. Slegs wanneer hy sy eie verdienste aan straf bely, kan hy hom omdraai om na God se gelaat te kyk (Donne 1971). Rembrandt van Rijn neem Huygens se moontlike voorstel verder as blote selfinsluiting. Dit kan, soos by Donne, ook

selfaanbieding, selfbelydenis word, veral as in ag geneem word dat hy homself as assistentfigure besonder intiem in die sentrum van voorstellings van die Christelike verlossingsgeskiedenis inplaas.

Die kruisigingsvoorstellings vorm deel van 'n Passie-reeks wat in opdrag van die Prins van Oranje gemaak is;⁵ die temas is meer as net *topoi*; dit word volledig as bybelse temas herkenbaar, in die volle betekenis daarvan. Hierdie sober, kleiner en beskeie groep skilderye is nie as altaarstukke of liturgiese stasies van Christus se Passie vir kerklike gebruik gemaak nie. Elkeen van die skilderye is afgesonder van die kamerruimte en betrek slegs die blik van die betragter in die eie verhaalwêreld van die voorstelling. Die nabye beskouing kan 'n unieke intimiteit skep wat kan aansluit by 'n moontlike persoonlike belydende benadering.

Deur homself te stel as sentrale deelnemer aan en getuie van die kernegebeurtenis in die Christelike heilsgeskiedenis, in aanraakbare nabyheid van die gekruisigde Christus, verleen hy aan sonde, belydenis en vergifnis 'n sentrale plek. Dit lê 'n ander soort brug tussen menslikheid en heiligheid: dit toon Christus se vernedering aan die kruis, maar stel ook 'n direkte affektiewe en identiteitsverband met die Gekruisigde waardeur Rembrandt van Rijn se heilshistoriese rolspel in hierdie skilderye 'n spesifieke gerigtheid van selfkritiek in sy werk kan belig. Hierdie instelling plaas hom nie net binne die heilsgebeure, in die sentrum van die uitbeeldings van Christelike skuld en verlossing nie, maar skep ook die moontlikheid om sy werk te lees uit die perspektief van die tipikoniese raamwerk wat as kosmies-gebroke beskryf kan word.

In Seerveld se terminologie kan die tydsgebondenheid van kunshistoriese verskynsels benader word deur die koördinasie van tipologieë langs die sogenoemde diakroniese, sinkroniese en perkroniese asse. Eenvoudige kronologie is hierin nie bepalend nie, maar eerder komplekse verhoudings tussen verskillende epogge, periodes en tradisies. Hierdie metodologie erken terselfdertyd dat geen kunshistorikus aan die eie diakroniese, sinkroniese en perkroniese kontekste kan ontsnap nie.

3. Kunshistoriese diakronie



Figuur 5. Lucas Cranach die Ouere (1472–1553), *Die kruisiging met die wet en die evangelie* (1552–3, 1555), sentrale paneel van die gevleuelde Weimar-altaarstuk. Tempera op paneel, 360 x 621 cm wanneer dit oop is. Weimar: Stadskerk van die heilige Petrus en Paulus. (Koerner 1993:369)

Hoewel Lucas Cranach die Ouere gedurende die Noordelike Renaissance in Duitsland werk, kom elemente van die diakronies verskillende Hoog-Gotiek nog algemeen in sy werk voor. In sy altaarstuk *Die Kruisiging met die wet en die evangelie* (Figuur 6), word die menslike figure regs van die kruis byvoorbeeld uitgebeeld met klere in die klassieke styl, terwyl die figure van die gekruisigde en die opgestane Christus se kleding in die vloeiende Gotiese liniêre styl voorgestel word, waar die dinamiese lynwerk die Middeleeuse mistisisme kan demonstreer.

Martin Luther se geskilderde blik in Cranach se Weimar-altaarstuk kan ooreenstemming toon met die starende, afwesige blik van die kunstenaarsfiguur in Rembrandt van Rijn se *Kruisoprigting* (Figuur 4). Dit kan dui op nadenke, wat suggereer dat nie net van *buite* na die werk gekyk kan word nie, maar dat die persone se *interioriteit* by die totaliteit van die skildery gevoeg kan word. Rembrandt van Rijn se internalisering kan teruggevoer word na denkveranderinge wat gedurende die Hervorming ingetree het en visueel voorgestel word deur Lucas Cranach.

Rembrandt van Rijn en Lucas Cranach plaas hulself as sentrale assistentfigure binne hul kruisigingstonele. Terwyl Rembrandt van Rijn, in die sentrum van die voorstelling, sy persoonlike nabyheid aan die skuinsgekantelde kruisigingsfiguur beklemtoon, plaas Cranach homself in die sentrum van die skema van verlossing. Die gekruisigde Christus-figuur verdeel Cranach se altaarstuk in twee vertikale dele, soos 'n oop boek, wat die sentraliteit van die Woord en die leesbaarheid van die werk beklemtoon. Anders as by Rembrandt van Rijn swewe die kruis by Cranach amper onsigbaar tussen mense se bestaanswêreld en die wêreld van die Woord, sodat betragters gedurig bewus kan wees van beide.

Die moontlikhede van hierdie opponerende wêreld ontmoet in Cranach se selfaanbieding wat die betragter tegemoet tree met liggaamshouding en direkte blik. Sy figuur word met die kruis verbind deur 'n straal bloed wat direk uit Christus se sy op sy kop val, die oomblik van sy regverdiging, en met die opgestane Christus aan die linkerkant van die skildery deur die geïmpliseerde voltooiing van die boog van die bloedstraal. Die bloedstraal eindig by Luther se Bybel, wat die betragter reseptief kan aktiveer deurdat dit na hom/haar gedraai is by die vers, in die Duitse volkstaal: “Die bloed van Christus reinig ons van alle sonde” (Koerner 2004:232). Luther se hand is op die oop Bybel waarin Paulus die sentraliteit van die opstanding stel (1 Korintiërs 15:20–28; Romeine 3:21–32), alles binne die heilsgeskiedenis wat in die agtergrond en bokant Cranach se kop verder skematies uitgebeeld word.⁶

Cranach se *gravitas*, wat terugspieël op die heersershofhoudings, as voorstelling van standvastigheid en daadkragtigheid, kan die betragter oortuig van sy erns: ons kan kyk in die oë van die kunstenaar as in dié van iemand wat glo in dit wat hy hier aanbied, wat die kunstenaar en betragter tot “ooggetuies” maak. Cranach se posisie tussen Johannes die Doper

en Luther verbind hom en betragters met die boodskap van die Hervorming en die sentraliteit van geloof alleen (*sole fides*). Dit maak 'n beslissende Reformatoriese transformasie in die konsepte van gebrokenheid en belydenis sigbaar. Teenoor die persoonlike skuldbekentenis van Rembrandt van Rijn is belydenis hier 'n eksemplariere roetine wat minder klem plaas op die persoonlike belydenis, of selfs die kollektiewe kommunikasie, as die juridiese wetlik-bindende aspekte daarvan.⁷ Terwyl die altaarstuk die visuele verwagtinge van betragters verbyster deur die gloeiende (erotiese) rykheid daarvan, ontlok dit "our interpretative attention and suggests that coherence must be sought not in the scene's *appearance*, but in its *meaning* – what biblical exegetes call the *hyponoia*" (Koerner 2004:378). Hierdie diagram van redding konfronteer die betragter met 'n leerstelling wat blindelings geglo moet word. As *Merckbild*,⁸ en nie as kultusbeeld nie, doen Cranach se altaarstuk 'n beroep op die rede, met 'n veel wyer heilshistoriese en helderder uitleg as dié van Rembrandt van Rijn.

Die ingrypende kentering wat Rembrandt van Rijn uit sy Barok-perspektief visueel voorstel in sy *Kruisoprigting* (Figuur 4) is 'n ooreenstemming van voorkoms en betekenis en dat belydenis van menslike swakheid werklik *sola fides*, deur die enkeling is. Uit 'n diakronies verskillende perspektief het Cranach se altaarstuk nie die menslikheid en patos van Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele nie. Cranach se Reformatoriese voorstellings van menslike gebrokenheid en goddelike genade gebruik min emosie of versiering, eerder 'n distansiering, 'n ikonoklastiese herbeskrywing deur die kruisbeeld, van dit wat vernietig is om die wet te volbring, ongeskik vir aanbidding en verering, amper onsigbaar vir die persone rondom – 'n poging om die onsienlike sigbaar voor te stel. Om dit visueel uit te druk, baai Cranach die kruis in 'n kontra-empiriese lig – die *lux vera* (Koerner 2004:12).

Die beduidende diakroniese verskille tussen Cranach en Rembrandt van Rijn se kruisigingssuitbeeldings gaan veral om betekenisvolle veranderinge in die historiese gang van kuns en van die aard van visuele beelde of voorstellings. Tydens die epogale waterskeidings by makrokonsepte soos *primitief*, *antiek*, *Middeleeus*, *modern* en *postmodern* word die aard en funksies van kuns totaal getransformeer.⁹ Gedurende 'n tydperk gaan dit nie net oor die kulturele ontwikkeling van die spesifieke era nie, maar veral om die moontlikhede vir langdurige veranderinge. By die oorvleuelende areas van die drumpelsituasies tussen tydperke vind 'n dubbele interaksie plaas – enersyds by die groot historiese veranderinge, maar andersyds ook veranderinge by talle minderheidsgroeperings en hulle lewenstyle, lewenshoudings en kuns – wat, soos by die Suid-Afrikaanse situasie, dien as bevestiging dat diakroniese veranderinge meer is as neutrale historiese voorwaardes (Van den Berg 1989).

4. Kunshistoriese sinkronie



Figuur 6. Peeter Pauwel Rubens (1577–1614), *Die kruisafneming* (1611–14). Olie op doek, sentrale paneel, 421 x 313 cm. Antwerpen: O.L. Vrouwekatedraal.

Verrassings in menslike gedrag wat gedurende een diakroniese tydperk voorkom, maak verskillende uitgangspunte of interpretasies van die tydperk moontlik. Verskillende generasies in dieselfde era skep verskillende inisiatiewe. Binne die algemene aansluiting by die epog bestaan gelyktydige maar teenstellende partyskappe wat uiteenlopende standpunte kan akkommodeer. Gedurende die Barok, byvoorbeeld, gaan die werk van Peeter Pauwel Rubens en Rembrandt van Rijn, soos ook dié van Titiaan (1488/90–1576), Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571–1610), Nicolas Poussin (1594–1665), óór kulture en neem die definisie van die mees dinamiese kulturele leierskap.

Hoewel Schama (1999) konsentreer op die gemeenskaplike tema en die formele ooreenkomste tussen Rembrandt van Rijn se *Kruisafneming* (Figuur 3) en Peeter Paul Rubens se *Kruisafneming* (Figuur 6), kan dit juis die verskillende stemme wat bestaan in elke diakroniese era belig. Kunstenaars reageer op die epogale tyd, die gemeenskap, die oorgeërfde en verworwe voorwaardes van hul bestaan, op beide feitlike en normatiewe vlakke, en interpreteer die kultuur daarvan op uiteenlopende maniere (Van den Berg 1993). Rembrandt van Rijn en Rubens werk in die Barok-tradisie en gebruik Barok-retoriek, maar met beduidende verskille. Rembrandt van Rijn se werk is ook teatraal, maar anders as dié van Rubens: heftige emosies ontbreek nie in Rembrandt van Rijn se werk nie, dit word bloot nie in Rubens se heroïese bevelsvorm aangebied nie – eerder as 'n uitnodigende, saamspelende, lúisterende vorm.

Schwartz (2006:152) suggereer dat Constantijn Huygens se opdrag aan Rembrandt van Rijn vir die Passie-reeks, waarvan *Die Kruisafneming* (Figuur 3) deel was, 'n navolging van Rubens se werk kon insluit, maar dat Rembrandt van Rijn in die taal van die Hoog-Barok 'n verskillende verhaal met selfvertroue vertel het. Wat Schama (1999) as emulasie van Rubens

beskou, kan eerder 'n stelling teenoor Rubens wees. Met dieselfde komposisie as uitgangspunt transformeer Rembrandt van Rijn Rubens se heroïese benadering tot een van menslikheid en swakheid. Wheelock (2005:31) belig, soos Bauch (1967), die enorme konseptuele verskille tussen die Protestantse Rembrandt van Rijn en Rubens, die Vlaamse Katolieke Christen-humanis van die Kontrareformasie wie se godsdienstige werk deuring is met die Klassieke ideale van die Antieke en Renaissance-kuns.

Erkenning van hierdie sinkroniese realiteit verhoed eendimensionele interpretasies waardeur periodes as homogene, opeenvolgende of siklies-herhalende eenhede beskou kan word. Waar die Middeleeue, Vroeg-moderne en Moderne eras afsonderlike diakroniese wêreld-in-oorgang is, is die Renaissance, Barok en Rokoko sinkroniese periodestyle binne ander eras of epogge. Tydstrominge is onder meer sinkronies in die sin dat opponerende strominge langs mekaar bestaan as alternatiewe kulturele minderhede en lewenstyle. Elkeen van hierdie tydstrominge bestaan ook voor en na afloop van die relatief kort periode waarin dit om verskillende redes die sosiokulturele toneel oorheers het.¹¹

5. Kunshistoriese perkronie

Die mees fundamentele onderskeid tussen Rembrandt van Rijn se *Kruisafneming* (Figuur 3) en Rubens se *Kruisafneming* (Figuur 6) dui bes moontlik op verskille in wêreldbeskoulike raamwerke. Seerveld (1980a) het die begrip *perkronies* geïdentifiseer om die deurlopendheid of herhalende terugkeer van tipikoniese formate, of verbeeldingryke wesenstrekke wat vasgelê is in die historiese gang van wêreldbeeldtradisies, van ander samelopende dimensies te onderskei. Uiteenlopende wêreldbeskouings kan verbeeldingryk bevat word in verskillende perkroniese tipikoniese formate of raamwerke met die potensiaal van ooreenstemmende tipes beeldmag, geaktualiseer deur onderskeie kunstenaar- en betragtertipes (Van den Berg 1984, 1989, 1996). Dit belig die gekompliseerde teenwoordigheid van duidelike tipes verskillende perkroniese kunstradisies deur die geskiedenis van uitbeeldings soos die sieniese Pieter Janz. Saenredam (1597–1665), die pikareske Jan Steen (1625–1679), die idilliese Jacob van Ruisdael (c. 1628–1682) en die skematistiese Jan Vermeer (1632–1675), wat gedurende dieselfde tydperk as Rembrandt van Rijn in Nederland gewerk het.

Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele toon nie, soos by sy leermeester, Pieter Lastman, net 'n nuwe narratiewe benadering tot of 'n onheroïese beskrywing van die gebeure nie (Bauch 1967, Alpers 1983). Hy werk inteendeel indringend en sorgsaam met die menslike betrokkenheid daarin en met 'n diepgaande oorgawe aan die godsdienstige implikasies van spesifieke situasies (Chapman 1990:108). Sy alledaagse benadering en besondere fokus op die *grandeur et misère* (Taylor 1989:x) van menswees onthul 'n gesitueerdheid in 'n gebroke-kosmos-hipotese wat inherent tipikonies verskil van die heroïese tradisie waaruit Rubens funksioneer. 'n Wêreld van sinkroniese en perkroniese tipikoniese teenstellings lê tussen die atleties-gespierde Christus-figuur van Rubens en die “collapsed and dislocated sack of organs” (Schama 1999:291) van Rembrandt van Rijn s'n.

Aangesien tipikoniese tradisies wêreldbeskouslike raamwerke betrek, met ander woorde die wyds moontlike verbande, is meer as spesifieke elemente, figure of temas ter sprake by die tipering van 'n tradisie. Hoewel pikareske elemente in Rembrandt van Rijn se werk teenwoordig kan wees, hoef die klem op die geheel nie te beteken dat eenheid of eenvormigheid bereik moet word om te kan tipeer nie; die identiteit van perkroniese eienskappe sal eerder vanuit 'n kern uitwaaiër om moontlike botsende elemente of temas te akkommodeer, te absorbeer, toe te eien, om daardeur tot kommentaar te kom.

In Seerveld (o.a. 1980a, 1993) se metodologie vir kunshistoriografie, die belangrikste bron vir die begrip van tipikoniese formate, word die volgende perkroniese tradisies tentatief onderskei: die mistieke, pikareske, erotiese, paradigmatische, idilliese, sceniese, heroïese en kosmies-gebroke tradisies. Dit is nie waterdigte onderskeidings nie, maar is vloeibaar en aanpasbaar. Die hoofstrome in die Renaissance en Barok word beheers deur kunstenaars uit die heroïese tradisie, soos Peeter Pauwel Rubens, Michelangelo Buonarroti en Pietro Bernini; Raphaello Sanzio en Nicolas Poussin uit die paradigmatische tradisie, en kunstenaars soos Giovanni Bellini, Giorgione Castelfranco en Claude Lorrain uit die idilliese tradisie. Gesamentlik vorm hulle historiese konstellاسies wat bloot kortstondig deur een van die veelheid gedomineer word. Die sekulêre Verligting van die Rokoko is idillies beskryf deur Nicolas Lancret, pikaresk deur Pietro Longhi, heroïes deur Giovanni Tiepolo. Klapwijk (1971) noem dat tussen Rembrandt van Rijn en die kunstenaars van die Romantiek die sekulariteit van die *Aufklärung*¹² gekom het, waar die menslike rede die besef van goedheid, skoonheid, reg en godsdiens bepaal. Die Romantiek, met die radikaliserings daarvan, kan ook as 'n tradisie optree, sodat daar Romantiese of Romanties-geïnspireerde kunstenaars van volgende geslagte kan wees, met talle laat-19de-eeuse en vroeg-20ste-eeuse uitlopers, soos Simbolisme, Sesessie en Art Nouveau, wat in talle aspekte tematies kan aansluit by die Romantiek.

6. 'n Moontlike Nederlandse tradisie

'n Verdere komplisering in die 17de-eeuse Nederland is dat, ten spyte van die teenwoordigheid van skilders uit verskillende tipes perkroniese kunstradisies wat gedurende dieselfde tydperk as Rembrandt van Rijn werk, die kulturele tydstream wat hy met ander Nederlandse kunstenaars deel, so spesifiek is dat selfs van 'n Nederlandse tradisie gepraat kan word (Walford 2007:95–100). Die bekende Nederlandse godsdiensige verdraagsaamheid van die tyd speel 'n belang rol hierin.¹³ Betragters kan met meer vryheid reageer, aangesien skilderye, benewens die verwagte interpretasie, ook 'n etiese aanspraak op hulle kan maak.¹⁴

By die Nederlandse kuns word die gevalle toestand van mense, die stryd tussen goed en kwaad in elkeen, allusies na die verganklikheid van die lewe en van aardse besittings beklemtoon. Skilderye van landskappe, genre-tonele, stillewes getuig veral hiervan (Wheelock e.a. 1999). Dit vind ook uitdrukking in 'n komiese benadering wat Lisa DeBoer (2005) as 'n alternatiewe tradisie stel teenoor die humanistiese, antroposentriese Italiaanse Renaissance.¹⁵ Sy vind dat 'n groot gedeelte van die kuns van die Nederlande "embraces the

smallness of humankind and the realism of human sin and imperfection, but that nonetheless holds out hope for a joyous consummation" (DeBoer 2005:54), soos in Rembrandt van Rijn se werk.

Wat Seerveld (1993:63) "the cross of these two x and y axes, the cultural period dynamic and the typiconic format (art tradition)" noem, kan verwys na 'n kombinasie van die sinkroniese Barok-tydstroming (wat Nederlandse kunstenaars uit alle tradisies bevoordeel en verryk) en die perkroniese tradisies soos die pikareske benadering by Pieter Bruegel en Jan Steen (Westermann 1996). Dit kan 'n intensivering van gebrokenheid by Rembrandt van Rijn se werk aktualiseer wanneer die tydstroming van die Protestantse Barok, die grondtoon van 'n Nederlandse tradisie en die tipikoniese gebroke-kosmos-tradisie in sy werk mekaar ontmoet.

7. 'n Gebroke wêreldbeeld

Seerveld (1993:63) beskryf "a typiconic format called '*troubled cosmic*', where awareness of unresolved evil needing reconciliation sets the parameters; an unidealized normality is disturbingly deep, and misery as a surd is touched by glimpses of joy". Hy noem Rembrandt van Rijn, die laat Goya, Manet, Van Gogh, Barlach en Rouault as tentatiewe voorbeelde van 'n kosmies-vertroebelde of -gebroke tradisie wat fokus op die radikale en grenselose gebrokenheid van die werklikheid, 'n werklike *kosmiese* gebrokenheid. Rembrandt van Rijn se benadering is gegrond in die Christelike beeldtradisie wat hy nuut bedink en aanbied. Sy werk is so deurlopend gemoeid met vertroebeling of gebrokenheid dat hy as 'n baken of spesifieke groeipunt van die kosmies-gebroke of gebroke-kosmos-tradisie beskou kan word in die verdere verloop van die geskiedenis, op dieselfde manier as wat Michelangelo Buonarotti van die heroïese tradisie, Raphael Sanzio van die paradigmatische tradisie en Pieter Bruegel die Ouere van die pikareske tradisie as historiese rigtinggewers vir die verskillende tradisies in die visuele kunste gesien kan word (Ebertz 2006).

Volgens Van den Berg verteenwoordig die tipikoniese kosmies-gebroke tradisie

die rykste en mees ontslote wêreldbeskoulik en artistieke tipe wat histories meestal uit 'n selfbewuste Christelike oortuiging gegroei het – alhoewel nie altyd in 'n persoonlik-belydende sin nie, en soms selfs in 'n uitgesproke antitetiese sin. In voorstellings en uitbeeldings van In voorstellings en uitbeeldings van gebroke-kosmiese pikturaliteit word 'n kritiese of satiriese instelling gekombineer met 'n besef van die waarde van selfkritiek, solidariteit, alledaagse natuurlikheid, en die gesond-doodgewone ordinêrheid. Geen idealisering vind plaas nie en die indruk van grootsheid, diepte van insig of heftigheid van ontroering wat soms geskep word, het 'n duidelik onheroïese karakter. Daar is 'n bewussyn van kwaad, van menslike sonde en skuld, van verval en miserie, van 'n betreurenswaardige gebrokenheid en lyding wat van meer dan bloot etiese of persoonlike omvang is. Terselfdertyd is daar ook 'n bewussyn van genade, van verlossing, van genesing en bevryding, van die goeie, intieme en vreugdevolle. Die uitbeelding van 'n onopgeloste spanning, asook berusting te midde van stryd, het tot gevolg dat gekompliseerdheid en 'n vermyding van eenduidige vereenvoudiging kenmerkend van hierdie tipe is. Hierdie

meersinnigheid veroorsaak saam met die voorliefde vir swart en geel kleure dat skilderye in hierdie tradisie soms 'n reputasie van "duisterheid" verkry het. (Van den Berg 1984:51)



Figuur 7. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Die drie kruise* (1653). Droënaald-ets en buryn op velum, eerste stadium, 38,5 x 45 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.



Figuur 8. Rembrandt van Rijn (1606–1669), *Die drie kruise* (1653). Droënaald-ets en buryn, vierde stadium, 38,5 x 45 cm. Londen: Britse Museum.

Soos in Rembrandt van Rijn se geskilderde kruisigingstonele staan 'n gebroke menslikheid sentraal in sy ets *Die drie kruise* (Figuur 7)¹⁶ wat in etlike stadia geëts, en waarvan vier bekend is. Die kruis word omring deur alledaagse figure, maar in die eerste drie verwerkings word die figuur van die hoofman oor honderd wat Jesus erken as die Seun van God, sentraal geplaas. Die figuur kniel links onderkant die gekruisigde Christus-figuur wat die fokuspunt van die ets is, met sy rug na die betragter, soos 'n belyer, maar ook as betragterstoegang (*relay*) tot die uitbeelding.

In die vierde verwerking van *Die drie kruise* (Figuur 8) is 'n verskuiwing van fokus vanaf die intens-betrokke hoofman oor honderd na die onbetrokke ruiter. Die figure word drasties verminder en die geheel word, soos by 'n kosmiese verduistering, so swaar verdonker dat die medegekruisigdes en figure rondom die kruise bykans verdwyn. Die oorblywende figure kan, in die wêreld van die voorstelling, visuele metafore word vir die verskillende maniere om die kruisigingsboodskap mis te loop.¹⁷ Terselfdertyd kan hulle verskillende ingeschilderde betragterstipes verteenwoordig, waarteen die kunstenaar, as bewoë vermaner, waarsku: die ruiter wat as 'n tipe Pisanello-figuur (geneem van 'n *quattrocento*-medalje) 'n simbool word vir die humanisme; die Joodse figure wat die Ou Testamentiese wet en profete verteenwoordig en hulle rug op die gebeure draai; die verharde misdadiger, wat staan vir onbelydende sondaars; maar ook die amper verskuilde betragterspersona, die gebroke (heidense) belyer van die genadeboodskap (Halewood 1982) uit 'n tradisie wat kosmiese implikasies het vir 'n gebroke mensdom.



Figuur 9. Jane Alexander (1959–), *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002–2004). Versterkte gips, olieverf en gemengde media, wisselende afmetings. New York: Katedraal van St John the Divine, All Souls Bay (Perryer 2004b:21–3).¹⁸ Foto deur Mario Todeschini. © Jane Alexander/DALRO.



Figuur 9a. Jane Alexander (1959–), *Lam met dorings en gesteelde stewels* (2002–2004) (Perryer 2004b:21–3). Detail uit Figuur 9. Foto deur Mario Todeschini. © Jane Alexander/DALRO.

Tradisie impliseer temas wat herhalend terugkeer in die werk van kunstenaars, ook gedurende verskillende tydperke. Uit 'n diakronies inherent verskillende postmoderne tyd skyn die Suid-Afrikaanse kunstenaar Jane Alexander in *The sacrifices of God are a troubled spirit* (Figuur 9)¹⁹ verbande te lê met 'n radikale gebrokenheid en 'n nuwe interpretasie te maak van Rembrandt van Rijn se etse van *Die drie kruise* (Figuur 7 en 8). *Lam met dorings en gesteelde stewels* (Figuur 9a) kan aansluiting vind as gekruisigde deur die uitgestrekte reguit arms met rooi rubberhandskoene, die goue dorings op die gladde kop en die afwesigheid van 'n mond (die implikasie van stomheid kan aan Christus verbind word as *Lam van God* in Jesaja 53). Dit word ondersteun deur die figuur van *Harbinger* as voorloper,

aankondiger of moontlike profeet. Wanneer die installasie in verband gebring word met Rembrandt van Rijn se *Christus vertoon aan die mense* (1655),²⁰ kan die Lam ook as *ecce homo*-figuur geïnterpreteer word. Selfs met die gestroopte skematiese hersamestelling daarvan kan die installasie uit dieselfde gebroke kosmos funksioneer as dié wat Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele voorstel.

Skuldbelydenis staan sentraal in Alexander se *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004) (Figuur 9). Dit kan fungeer rondom 'n kern van 'n bewussyn van kwaad, sonde en skuld wat versterk word deur die koorwerk van Gregorio Allegri (1582–1652), *Miserera Mei, Deus* (c. 1638, Psalm 51 – *a prayer for remission of sins*), wat deel gevorm het van die installasie. Hierdeur kan dit aansluit by 'n tradisie van vertroebelde menslikheid soos by dié van Rembrandt van Rijn, as 'n meersinnige perkroniese terugkeer en nie as 'n eenvoudige herhalende wederkering nie. 'n Perkroniese herbesinning van Rembrandt van Rijn se selfaanbiedings kan sodanig betrek word by 'n kritiese blik wat Alexander se installasie op die gevestigde "Rembrandt" (Bal 1991) kan bied.

Wanneer Alexander in die titel van haar installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (Figuur 9) Psalm 51 se *broken* na *troubled* verander,²¹ kan dit 'n retoriese reaksie wees, soos 'n antwoord wat tegelykertyd 'n wending is. Alexander verstaan "the shift reading almost as an alternative diagnosis, or a second opinion; a sense of humanity that is conflicted rather than already annihilated" (Perryer 2004a:61); dit open die moontlikheid van genesing in gebrokenheid.

Slegs 'n verandering in wêreldorde kan aan menslike bestaan ware betekenis bring (Psalm 51:20-21). *Troubled* suggereer vir my 'n wyer betrokkenheid by en besorgdheid oor die daaglikse menslike probleme, pyn, ellende, sorg, veroudering, verval, eensaamheid, vervreemding en sterflikheid, as *gebroke*. Ook lees ek *gebroke* meer as 'n voltooidheid, terwyl *troubled* die proses en die duur daarvan onderstreep. *Gebroke* beklemtoon sterker die radikaliteit van die "trouble", maar albei het die omvattendheid van *kosmies* nodig om die diepte-dimensie daarvan te onderstreep.

Die kosmiese aspek van gebrokenheid is hier van kernbelang. Gebrokenheid omvat die hele skepping waar die eerste breuk tussen God en mens lei tot 'n vertroebeling in die verhouding tussen God en mens, en mens en mens. Hoewel die mens uitgelewer word aan eie ellende en sonde, kan daar tog 'n smagting na verlossing en versoening bly wat uiteindelik tot sigbare werklikheid gebring kan word deur Christus se lyding en sterwe aan die kruis, sy opstanding en hemelvaart. Griekse filosofiese tekste toon reeds dat denkers sin wou maak van die kosmos, die wêreld en die mens. Die mistasting om vastigheid te soek in die mens word telkens begaan, terwyl onthou moet word dat God 'n kosmiese God is (Psalm 148, Jesaja 6:10).²² Rembrandt van Rijn beklemtoon juis die broosheid en feilbaarheid van mense en hulle verhoudings. Seerveld (1988:40) herinner ons daaraan dat "our Scripture reveals that God is the Creator of our human fragility and takes our temporality seriously".

Alle kunstenaars is, soos alle mense, gebroke wesens – en ook alle betragters, soos Van den Berg (1996) se modelle illustreer. Dit kan suggereer dat die produksie en resepsie van die

verskillende tradisies deur 'n gebroke-kosmos-perspektief geraak kan word, sodat daar byvoorbeeld ook 'n alternatiewe Christelik-kosmiese blik op die pikareske, die paradigmatische, die erotiese tradisies kan wees.²³ In die (self)portretkuns sal die gebrokenheid ook per definisie as 'n persoonlike realiteit vertolk word; kunstenaars sal egter verskil oor wat die aard, oorsprong, omvang, gevolge van die gebrokenheid sou wees. Kunstenaars wat aan die radikaliteit van die gebrokenheid, genesing, versoening en die blywende vermenging daarvan die mees diepgaande vertolking gee, soos Rembrandt van Rijn as belangrikste voorbeeld, sal die kosmiese aspekte daarvan belig.



Figuur 10. Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606–1669), *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630). Ets, 8,1 x 7,2 / 7,3 x 6,2 cm – 3 stadia. Amsterdam: Rijksmuseum.



Figuur 11. Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606–1669), *Selfportret as 'n bedelaar wat op 'n wal sit* (1630). Ets, 60 x 50 mm. Amsterdam: Rijksmuseum.

8. Alledaagse aanbiedings

Rembrandt van Rijn se bekende geskrewe verduideliking in 'n brief aan die Stadhouer oor "die meeste ende die naetuerelike beweeghelickeit"²⁴ fokus nie net op beweeglikheid nie, maar ook op die *naetuerelike*, die natuurgetroue aard van sy werk.²⁵ In *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) word die persoon as aards, alledaags, skilderkunstig onafgewerk voorgestel. Rembrandt van Rijn se onheroïese ets *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (Figuur 10) wat as model kon gedien het vir *Christus aan die kruis* (Figuur 2) word deur Schwartz (2006) in verband gestel met sy etse van bedelaars, soos *Selfportret as 'n bedelaar wat op 'n wal sit* (Figuur 11). Dit belig die eenvoudige, nederige en onopvallende aspekte van die daaglikse bestaan, soos wat Christus sy lewe op aarde gevoer het; maar ook die uitsonderlike in die alledaagse lewe.

Gabriele Guercio (2006) wys daarop dat 'n deurdagte lewe-en-werk-model die interpretasie van skilderye oneindig kan uitbrei en verryk. Volgens Ricoeur (1988) se *basiese kommunikasie* kan selfkennis slegs deur ons verhouding tot die wêreld en ons lewe met en tussen ander mense in die wêreld ontplooi. Deur afstandneming word die alledaagse

werklikheid omvorm met verbeeldingryke variasies wat die kunsaktiwiteit op die alledaagse bestaan uitoefen, 'n fiksionaliserende herbeskrywing van die werklikheid wat Aristoteles as die *mimesis* van die werklikheid beskryf het (Ricoeur 1981:142).

Die eenvoud van die daaglikse lewe as die sfeer van die menslike bestaan (Bauch 1967:77, Taylor 1989) soos Rembrandt van Rijn dit gebruik, kan aansluit by Augustinus se soeke na 'n nederige preekwyse, 'n *sermo humilis*, as 'n versoening van die laer literêre styl van die evangelietekste met hulle kosbare geestelike inhoud (Koerner 2004:124). Die alledaagsheid van Rembrandt van Rijn se voorstellings van Christus se lewe en lyding in ons wêreld kan ook 'n stelling wees van die omvang van Christus se sterwe wat nie net vir die siel was nie, maar vir die hele kosmos wat herstel moet word, wat terugkoop moet word om weer deel van Sy verbond te word.²⁶ Mense, as breekbare kruike, word die bewaarders van hierdie kosbare waarheid.

9. Medemenslikheid

In Rembrandt van Rijn se *Kruisoprigting* (Figuur 4) betrek die blootgestelde weerloosheid en die ongemaklike strak plasing van die diagonale kruisigingsfiguur-betragters in 'n visuele narratiewe proses deur afwagting op die afgryslieke, pynlike oomblik wanneer die skuins geskilderde kruis sal inval in die vertikale posisie om die verwagte plek in die komposisie te voltooi. Die gat waarin die kruis deur die beweeglike *enargeia* daarvan gaan val, word só op die voorgrond van die ruimtelike voorstelling geplaas dat dit lyk asof die kruisigingsfiguur uit die skildery in die wêreld van die beliggaamde betragter sou kon inval.²⁷ Die verbeeldingryke voltooiing van hierdie gesuggereerde bewegings wat gesuspendeer bly in die skildery, sou die eksterne betragter voor die skildery die naaste posisie voor die kruis gee. Die betragter wat kan identifiseer met die tematiese fokus in die verbeeldingswêreld van die skildery, kan telkens deur 'n meelewende verbeeldingsprong die eerste getuie word van Christus se kruisiging as 'n wêreldveranderende revolusie.

Volgens Seerveld (2000:316–29) kan die betragterverhouding funksioneer binne 'n definiërende raamwerk waarin gevoel, kennis, beskrywing, denke onderliggend behoort te wees aan 'n verbeeldingryke openheid teenoor die nuanses, die estetiese kwaliteite, die verwysingsrykdom van die skildery wat dit ontsluit.²⁸ Ontoereikende of oordadige reaksies kan 'n werk ontnem van "all its lovely polyphonic or polysemous ambiguity" (Seerveld 2000:322).²⁹

In die sentrale ligkol by *Die Kruisafneming* (Figuur 3) van Rembrandt van Rijn is die bleek, gebroke en dooie Christus-figuur nie meer die geïsoleerde fokuspunt wat dit by *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) was nie. Die dood het Christus finaal gelykgestel met menslike sterflikheid en sonde, sodat Hy deel word van die groep wat sy liggaam hanteer. In die binneste kring van die twee amper konsentriese sirkels van figure waarin die Christus-figuur omsluit word, aan die rand van die ligkol, dra twee figure die gelaatstrekke van die skilder: een is besig om die liggaam te ontvang en die ander (die figuur op die leer) hou Christus se

regterhand sorgsaam vas (White en Buvelot 1999:89). Dit is opvallend dat die hande wat die Christus-figuur aanraak, met doeke bedek is. Die aanraking is eerbiedig, versigtig en word amper onsigbaar gedoen.

Deur verdubbeling van teenwoordigheid word die getuienis-aard van die werk versterk, maar ook 'n ander sy daarvan belig: soos in *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) stel Rembrandt van Rijn sy persoonlike solidariteit met, maar ook sy intieme nabyheid aan die Christus-figuur voor, maar terselfdertyd ook met die binnekring van mense naaste aan Hom wat fokus op die *coram Dei*-karakter van Christenskap – nie net *ek* nie, maar ook 'n empatiese *ons*.³⁰ Die koesterende lig en gedempte kleure saam met die sagte, versigtige en sorgsame manier waarop die liggaam hanteer word, kan 'n uitbeelding van versorgende liefde tussen mense wees, maar ook van goddelike genade wat uitdrukking vind in menslike handeling. Dit lei 'n besondere medemenslike betragtersbetrokkenheid in wat deurgaans uitsonderlike aktualisering vind in Rembrandt van Rijn se werk.

Menslikheid en medemenslikheid sal sentraal kan staan in 'n gebroke mens- en wêreldbeeld, soos ook, met enkele uitsonderings, in selfvoorstelling.³¹ Wanneer gekonsentreer word op die mensbeeld binne die klimaat van die gebroke-kosmos-tradisie, kan aanvaar word dat beeldwaardigheid, met die skepping, deel van menslikheid word. Deur *Ebenbildlichkeit* (Badt 1956:377) met die Skeppergod kan die mens beelddraer of *imago Dei* word (Badt 1933, 1956; Bauch 1960, 1962, 1967; Brandon 1968; Lützel 1975; Scheffczyk 1969; Schöne 1959) wat voltooiing in die Skepper vind (Bauch 1962:172). Die religieuse diepte waarmee selfbewussyn en selfkennis godsbesef en godskennis weerspieël, is sigbaar in selfvoorstellings wat nie net die fisieke voorkoms van die model toon nie, maar ook poog om die *gees* in sy transendente openheid, broosheid en weerloosheid uit te beeld. Menslikheid, in die volle *gloire et misère* daarvan, vorm die uitgangspunt, nie net van *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) en Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele nie, maar van bykans al sy werk.

Die soort credo- of belydende effek wat die hele voorstelling selfkrities op die kunstenaar fokus, kan slegs deur die betragter geaktiveer word, uit 'n eie lewensbeskouing. Die betragtersrol binne *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) word deur Rembrandt van Rijn self, onbeskut, oorgeneem as ooggetuie. Hy word meer as die Middeleeuse moraliteitsfiguur van *Everyman (Elckerlijc)*, wat die skuld van die mensdom op homself neem (Schama 1999:294) sonder om soos Jesus daarvoor te sterf: hy word ook getuie van die "basic reality, going to the core of our humanity [...] our human need to repent of sin and to accept God's gracious forgiveness" (Seerveld 2005:49). Maar hoe meer Rembrandt van Rijn deur die assistentselfportret, as herleier, 'n selfkritiese belydenis maak van sy eie menslike swakheid, feilbaarheid en onvolkomenheid – letterlik die skuld op homself neem, self die oorsaak van die kruisiging word – hoe meer word dit ook van die betragter verlang (Koerner 1993:407); kan die betragter van Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele ook die uiters persoonlike skuldbelydenis van Jacob Revius, "Hy droeg onse smerten"(1630), toe-eien:³²

Ick bent, o Heer, ick bent die u dit heb gedaen
Ick ben den zwaren boom die u had overlaên,

Ick ben de taeve streng daermee ghy ginct gebonden,
De nagel, en de speer, de gessel die u sloech,
De bloet-bedropen croon die uwen schedel droech:
Want dit is al geschiet, eylaes! om mijne sonden. (Chapman 1990:165)

10. Selfaanbieding uit 'n vertroebelde perspektief

Die apostel Paulus se deurlopende belydenis in sy briewe van eie tekortkominge, sondigheid, ellende en 'n grondige behoefte aan verlossing deur genade, kan aansluit by die belydende aard van *Die Kruisoprigting* (Figuur 4). Wanneer Rembrandt van Rijn sy eie gelaat gebruik as model vir die uitbeelding van Paulus in 'n selfstandige selfportret – *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) – kan hy homself moontlik selfbelydend met Paulus verbind.

Die term *selfportret* het nie in Rembrandt van Rijn se tyd bestaan nie. Die 17de-eeuse persoonlikheid word primêr gesien as deel van 'n stelsel van onveranderlike skildertipes of genres wat reeds vanaf die Klassieke bestaan (Van de Wetering 1999:17–19, Raupp 1984).³³ As 'n enkelfiguur, die blik gerig op die betragter, sou *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) as uitbeelding van 'n bybelfiguur kon inpas in die hoër genre-sisteem van die historieskilder-kuns. Terselfdertyd kon dit deel van die laer skilderorde van die portretkuns wees, as 'n *portrait historié* (Sutton 2005:57–65), of as 'n selfportret. Portrette kan verstaan word as 'n afsonderlike genre wat verskil van ander kunskategorieë deur die manier waarop hulle geproduseer word, deur dit wat hulle verteenwoordig of demonstreer, en hoe hulle funksioneer as verbruikers- of tentoonstellingsobjekte (West 2004:11).

Hoewel selfportrette bou op die portretbegrip wat dit voorafgaan en beskou is as 'n subgenre van die portret (Stoichita 1992), ontstaan hulle as outonome uitloopsel van die portret gedurende die oorgang vanaf die Middeleeue na die Nuwetydse era wanneer kunstenaars nie meer anoniem optree nie, maar selfbewus hulself as kunstenaarspersone uit eie reg voorstel. By Berger (2000:173) se ondersoek na die struktuur van verhoudings tussen skilders en geportretteerdes kan die "boredom of sitting" wat hy as moontlikheid stel, byvoorbeeld nie bestaan wanneer die skilder ook die geportretteerde is nie.

Die huidige begrip en gebruik van *selfportret* het eers gedurende die 19de eeu met die opkoms van die Romantiek ontstaan as 'n herdefinisie van die *ek* wat ondersteun is deur die letterkunde³⁴ en ontwikkelende psigologiese studies (Rosenblum 1975). Dit kan verwys na 'n soeke na of die uitdrukking van 'n *conscience existentielle*, 'n individualiteit wat fundamenteel verskil van dié van die 17de eeu. Ook die begrip van self-ondersoek impliseer die Romantiese konsep van 'n self. Hoewel dit inherent verskil van Rembrandt van Rijn se tyd en van sy benadering, beteken dit nie dat hy nie gemotiveer kon gewees het om ook sy eie individuele karakter, temperament, emosies of artistieke identiteit op 'n persoonlike wyse te verken nie (Van de Vall 2003:98).

In so 'n verkenning kan hy met *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) aansluit by die meersinnighede van 'n bewussyn van kwaad, van menslike sonde en skuld, van lyding en 'n

diepsnydende gebrokenheid wat wyer strek as bloot etiese of persoonlike omvang en wat deurgaans in Paulus se briewe resoneer. Paulus staan sentraal in die Reformatoriese Nuweverbondsteologie; naas Christus is hy die bekendste figuur in die Nuwe Testament en die grootste vormgewer van die Christelike geloof.³⁵ Sy lewe is 'n grafiese beskrywing van gebroke menslikheid, maar ook van die skynbaar paradoksale Christelike genadeboodskap van goddelike krag in menslike swakheid; dat ek teenoor myself moet sterf om te kan lewe.

Die handgreep van 'n swaard wat dofweg onder die mantel uitsteek in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1), suggereer, saam met die oop boek, die tradisionele attribute van die apostel. Hoewel die swaard ikonologies geïnterpreteer kan word as die tweesnydende swaard van die Gees,³⁶ vind ikonografiese kodes of ikonologiese stelsels min voorkeur in Rembrandt van Rijn se werk.³⁷ Hy het ook nie, soos sy tydgenoot Charles le Brun (1619–90), invloedryke sisteme uitgewerk vir die uitbeelding van mensetipes of menslike emosies nie. Die ongewone plasing van die swaard, asof dit onder die mantel op die skilder/apostel se bors weggesteek word, kan moontlik eerder voorstel dat dit in die liggaam ingestek word en die hart geraak of deurboor word – as "besnedenheid van hart" (Deuteronomium 10:16).

In *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) hou die geskilderde figuur 'n boek met albei sy hande vas, naby aan sy liggaam. Die lig wat op die gedetailleerde uitbeelding van die boek val, vorm 'n sekondêre fokuspunt in die skildery. Die Protestantse sentraliteit van die Woord, die Woord as lig vir die Christelike pad en as spieël vir die Christelike lewe, kan hierdeur verbeeld word. Dit kan verder 'n metafoor van geloof wees, soos in Efesiërs 5:8, 9 (White en Buvelot 1999:213), waar Paulus 'n lewe in die Christelike geloof as 'n lewe in die lig stel teenoor die duisternis waarin mense verkeer voordat hulle tot geloof kom.³⁸

Die tulband, as saamtrekpunt van lig, kan die kop as setel van die verstand en van denke beklemtoon, maar terselfdertyd herinner dit aan die rykdom van betekenis wat die verwysing na *hoof* in die Bybel kan ontsluit. Die tulband vervang die donker barette, embleme van bedrewe kunstenaarskap, wat in vele van Rembrandt van Rijn se selfportrette voorkom. Hoewel die sterk impasto die verfproses kan uitlig, word hy in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) spesifiek nie voorgestel as skilder nie. Chapman (1990) en Alpers (1983, 1988) se beklemtoning van die plek van kunsproduksie en teatrale rolspel as belangrikste uitgangspunte vir interpretasie berei die pad voor vir die meer radikale benadering van Berger (2000) wat geen betroubaarheid of waarheid erken nie, maar toon wat gebeur met afbeeldings "when we take seriously, and radically, the notion of the self as a social construction" (Wolf 2001:567).

Selfportret as die apostel Paulus (Figuur 1) kan as veel meer as slegs 'n sosiale konstruksie optree wanneer aanvaar word dat dit deel vorm van 'n groep skilderye van apostels en heiliges wat Rembrandt van Rijn tussen 1657 en 1661 skilder. Hierdie skilderye, ingebed in die alledaagse bestaansonder dat hulle bybelse tipes word, word deur Wheelock (2005:99) beskryf as "ordinary individuals of extraordinary faith. Here, Rembrandt achieved a unique elision of the everyday with the spiritual, creating, in effect, a new example". Hierdie "nuwe voorbeeld" kan soos Matteus 9:17 se "nuwe wyn in nuwe sakke" (Seerveld 1964) of Paulus se "nuwe mens" (Efesiërs 4:22–24) funksioneer by Rembrandt van Rijn se benadering, maar

kan terselfdertyd 'n nuwe manier wees om sy werk uit 'n gebroke-kosmos-raamwerk te interpreteer.

Die tema van *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) word nie as 'n volheid of totaliteit deur Rembrandt van Rijn voorgestel nie, maar as 'n uitsnit, 'n gedeeltelikheid van die lewe en van die besonderheid, verganklikheid en feitelikheid van mense. Dit erken die onvolledigheid, gebrokenheid en *Partialität* (Kemp 2002) van die selfportretgenre, maar strewe terselfdertyd daarna om dit te oortref deur implisiete verwysings na wyer omvattende raamwerke soos God, die wêreld, geskiedenis, die mensheid of die gemeenskap (Van den Berg 2005:60).

11. Verbondlegging in gebrokenheid.

Die draaibeweging van die figuur in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) kan die skilder, as model vir 'n selfportret, se wending na 'n spieël suggereer. Die vaste blik, die beweeglikheid van die geligte wenkbroue, versterk deur die geplooië voorkop en die weifelende beweging by die mondhoeke, kan ook die erkenning van en wending na 'n medemenslike betragter beklemtoon. Selfvoorstelling skep 'n spesifieke betragtersappèl wat verskil van ander skilderysoorte deurdat dit 'n skynbare *intermenslike* dialogiese kommunikasie deur die wêreld van die skildery genereer wat deur betragters geaktualiseer moet word. *Selfaanbieding* beklemtoon nie net die performatiewe aard van selfportrette nie, maar terselfdertyd die subjektiewe beweeglikheid tussen skilder, kunswerk en betragter.

Die diskursiewe aard van selfportrette impliseer betragters, maar terselfdertyd is dit selfverwysend, kaats dit terug na die *spreker*, na die *wêreld* wat dit representeer. 'n Verskeidenheid opvattinge word deur die term *kunstenaar* (of *outeur*) omvat – die kunstenaar as "ideation or construct" (Klinger 1991:39) van die Westerse kultuur; die sigbare liggaamlike persoon met 'n psigiese *innerlikheid*³⁹ en sosiale identiteit; die persona wat in die produksie en ontvangs betrek word. Die kunstenaar kan as onvoltooiëbare potensiaal binne, maar ook buite, die wêreld van die voorstelling bestaan, sodat ook die persoonlike wêreld van Rembrandt van Rijn in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) tot ontplooiing kan kom. Uiteindelik kan sy posisie as eksterne kunstenaar sowel as betragter van sy vroeë assistentselfpresentasies in sy kruisigingstonele die begin wees van 'n lang pad van verkenning, ontdekking, begrip en aanbieding van die eie, persoonlike karakter.

Ten spyte van intensionele selfaanbieding⁴⁰ bly Rembrandt van Rijn slegs gedeeltelik kenbaar deur tekens en konvensies vervat in verskeie rolle of personaewardeur hy homself aanbied. Wanneer hy die deelnemende rolle in sy kruisigingsvoorstellings en dié van Paulus wat alles vir almal wou word (I Korintiërs 9:22) opneem, belig hy die oneindige kompleksiteit van rollespel.⁴¹ Die implisiete rollespel van die selfportret word terselfdertyd deur die subjektiwiteit daarvan getransendeer (Ricoeur 1981:139). Koerner (1986) argumenteer dat dit wat die geskilderde gelaat onderskei van ander objekte en wat die interpretasie daarvan enigsins moontlik maak, die sonderlinge en vreemde vermoë is om die

menslike persoon as *subjek* sigbaar te maak in die wêreld van die uitbeelding.⁴² Dit hou ook verband met die inherente, potensiële gesag van uitbeeldings (Belting 1981, 1990, 1994, 2001).

Die fundamentele hoedanigheid van die *subjective depth* (Koerner 1986:8) van selfaanbiedings is terselfdertyd die ontoeganklikheid daarvan. Deur sogenaamde distansiasie kan ek as betragter erken dat ek geen affektiewe affiniteit met die intensies van Rembrandt van Rijn ágterdie skildery in *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) het nie. Ek kan slegs iets verstaan deur appropriasie – om te verstaan op 'n afstand, om myself bloot te stel aan die voorstelling en daardeur 'n uitgebreide self te ontvang (Ricoeur 1981:143). *The return of the prodigal son* (1992) van Henri Nouwen verteenwoordig 'n geskrewe reaksie op 'n (meditatiewe) oopstelling aan *Die terugkeer van die verlore seun*⁴³ van Rembrandt van Rijn, terwyl my eie ontmoeting met sy *Selfportret as die apostel Paulus* dieselfde soort kruising van ooreenstemmende beeldmag en wêreldbekoulike raamwerke kan ontbloot (Van den Berg 1996:18): 'n Christelike bewussyn van 'n vertroebelde menslikheid, ingebed in 'n Protestantse *coram Dei*-benadering. Menslike subjektiwiteit kan so in ooreenstemming gebring word met onwillekeurige onderwerping aan, toegewyde diens van en deelnemende binding met die bronne van beeldmag. Verbintnisse van hierdie omvang sluit aan by die basiese, bykans onveranderlike wêreldbekouings van mense wat die ontmoeting tussen kunstenaars en betragters in die wêreld van die skildery kan beding (Van den Berg 1996).⁴⁴

Die betragtersrol kan op verskeie maniere opgeneem word, want die dialogiese proses bestaan nie uit 'n aktiewe sender met 'n passiewe ontvanger in wie die intensies van die kunstenaar gerealiseer word nie. 'n Kunstwerk is op resepsie ingestel, met betragters wat in die struktuur van die werk ingekomponeer, *vorgedacht* (Kemp 1983:32) is. Deur die manier waarop Rembrandt van Rijn homself uitbeeld as die apostel Paulus, kan betragters deel in sy diepste verbintnisse aan 'n normatiewe beeld van homself, van sy samelewing, sy geskiedenis en sy godsbegrip. Subjektiwiteit kan selfs by *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) herlei word tot 'n *ethos* van betroubaarheid en verantwoordelikheid, tot die grondbetekenis om onderworpe te wees. Hierdie breë siening van subjektiwiteit, outoriteit en onderworpenheid soek egter 'n korrelaat, 'n wederkerige betrekking aan bepalings wat nie deur die mens self gestel is nie (Rookmaaker 1994).

Levinas (1989) argumenteer dat daar in intermenslike verkeer altyd erkenning gegee word aan die ontmoeting tussen subjekte, maar dat mense hulself slegs kan aanbied in 'n verhouding wat nie op mag gebaseer is nie. Die *ontmoeting* van skilder en betragter deur 'n skildery soos *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) kan dus 'n *verhouding* word net as die *magsbalans* deur nóg die skilder/outeur nóg die betragter versteur word. Levinas se konsep kan as 'n bron dien vir die ontwikkeling van 'n meer simpatieke, deelnemende visuele kultuur en 'n etiek van die uitbeelding waarin die betragters "[performatively] reenact specific relations of visual involvement. Painting might then function in a way analogous to ethical language" (Van de Vall 2003:109).⁴⁵ *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) en Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele gee erkenning aan hierdie tipe subjektiewe menslike bestaan wat die moontlikheid ontvou van 'n besondere soort visuele betrokkenheid.

Uit 'n religieuse perspektief beskryf Morgan (2005) die moontlikheid van so 'n betrokkenheid of ontmoeting as 'n *covenant* of verbond tussen die kunstenaar en die betragter, deur die uitbeelding.⁴⁶ By *Die Kruisafneming* (Figuur 3) en *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) van Rembrandt van Rijn en by sy *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) kan dit geles word as verteenwoordigend van die kredo of geloofsbelydenis van die skilder. Dit stel die self as 'n tipe waarborg, 'n getuie (soos in 'n hofsak) van die integriteit van dit wat aangebied word, sodat die self getransendeer kan word deur verbondlegging, *bonding*, in en deur die selfaanbieding, met medemense en met God. Hierdeur kan die betragter uit 'n ooreenstemmende wêreldbeeld reageer op die uitnodiging om 'n dieper laag van die skildery te betree, 'n dieper geloof te deel met dit wat voorgestel word in die skildery – 'n eienskap wat ek hier as 'n uitgangspunt van 'n tipikoniese gebroke-kosmos-wêreldbeeld vertolk. As betragter kan ek deur Rembrandt van Rijn se skilderye gerealiseer, gepotensialiseer, gekonstitueer word. Ek kan die verbeeldingryke variasies van die *ego* ontdek; maar ek kan myself vind net deur myself te verloor, deur prysgawe.

Die bybelse temas in die verwysing na 'n Christelike uitgangspunt in Rembrandt van Rijn se *Christus aan die Kruis* (Figuur 2), *Die Kruisafneming* (Figuur 3), *Die Kruisoprigting* (Figuur 4) en *Selfportret as die apostel Paulus* (Figuur 1) word verdiep deur die rykdom van sinspelende gelaagdheid, retoriese oorredingsvermoë en chiasmiese veelkantigheid in sy gebroke kosmos. Dit maak sy werk tot kernvoorbeelde van die gebroke-kosmos-tradisie. Geen ander kunstenaar kon hierdie bydrae weer ewenaar nie, maar Rembrandt van Rijn het soveel navolging in die kunsgeskiedenis gevind dat sy hipotese van gebrokenheid in vele en uiteenlopende vorme gedurig teruggevind kan word deur die moontlikhede van verskuiwings, migrasies, ryping, verdieping, dialoog. Sy bydrae definieer die gebroke-kosmos-tradisie, terwyl die gebroke-kosmiese tradisie sy werk omskrywe.

Bibliografie

Adams, A.J. (red.). 1998. *Rembrandt's Bathsheba reading king David's letter*. Cambridge: Cambridge University Press.

Alpers, S. 1983. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Londen: John Murray.

—. 1988. *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*. Chicago: University of Chicago Press.

Badt, K. 1933. Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst: Bruchstück einen Entwurfs. *Festschrift für Walter Friedländer*. (Maschinschrift.)

—. 1956. Der Gott und der Künstler. *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 64:372–92.

- Bal, M. 1991. *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2003. Her majesty's masters. In Zimmerman (red.) 2003.
- Barclay, W. 1983. *The mind of St Paul*. Londen: Fount Paperbacks.
- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Parys: Seuil.
- . 1977. The rhetoric of the image. In Heath (red.) 1977.
- Bartholomew, C. (red.). 2000. *In the fields of the Lord: A Seerveld reader*. Toronto: Tuppence Press.
- Bauch, K. 1960. Geschichte des Begriffes "imago" im Übergang vom Altertum zum Mittelalter. *Beiträge zum Philosophie und Wissenschaft: W. Szilasi zum 70. Geburtstag*.
- . 1962. Kunst als Form. Ein Vortrag. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7:167–88.
- . 1967. *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlyn: De Gruyter.
- Baxandall, M. 1985 *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Becker, J. 1993. Beholding the beholder: The reception of "Dutch" painting. *Argumentation*, 7:67–87.
- Belting, H. 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlyn: Mann.
- . 1985 Das Werk im Kontext. In Belting e.a. (samestellers) 1985.
- . 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
- . 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago, Londen: Chicago University Press.
- . 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- . 2005. Toward an anthropology of the image. In Westermann (red.) 2005.
- Belting, H., H. Dilly, W. Kemp e.a. (samestellers). 1985. *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlyn: Reimer.
- Berger, H. 2000. *Fictions of the pose. Rembrandt against the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press.

- Brandon, S.G.F. 1968 *The holy book, the holy tradition and the holy icon. A phenomenological survey*. In Bruce en Rupp (reds.) 1968.
- Bril, K.A. (red.). 1973. *The idea of a Christian philosophy: Essays in honour of D.H.Th. Vollenhoven*. Toronto: Wedge.
- Brilliant, R. 1991. *Portraiture*. Londen: Reaktion Books.
- Bruce, F.F. en E.G. Rupp (reds.) 1968. *Holy book and holy tradition*. Referaatbundel van die Internasionale Kollokwium aan die Fakulteit Teologie, University van Manchester, November 1966. Manchester: Manchester University Press.
- Burke, P. 2001. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. New York: Cornell University Press.
- Chapman, H.P. 1990. *Rembrandt's self-portraits. A study in seventeenth-century identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Chapple, S. en R. Garofalo. 1978. *Rock 'n' roll is here to pay: The history and politics of the music industry*. Chicago: Nelson-Hall.
- Clark, K. 1966. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York: New York University Press.
- DeBoer, L.J. 2005. A comic vision? Northern Renaissance art and the human figure. In Prescott (red.) 2005.
- De Duve, T. 2001. *Look, 100 years of contemporary art*. Brussels: Ludion.
- Die Bybel. 1954. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- . 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Donne, J. 1971. *The Complete English Poems*. Londen: Penguin.
- Ebertz, R.P. 2006. Beyond worldview analysis: Insights from Hans-Georg Gadamer. *Christian Scholar's Review*, 36(1):13–28.
- Farago, C. en R. Zwijnenberg (reds.). 2003. *Compelling visuality: The work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freedberg, D. 1985. *Iconoclasts and their motives*. Marssen: Schwartz.
- . 1989. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, M. 1980. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press.

- Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- Guercio, G. 2006. *Art as existence: The artist's monograph and its project*. Cambridge: MIT Press.
- Halewood, W.H. 1982. *Six subjects of Reformation art: A preface to Rembrandt*. Toronto: Toronto University Press.
- Heath, S. (red.). 1977. *Image; music; text*. Londen: Fontana.
- Hofmann, W. 2003. *Goya: "to every story there belongs another"*. Londen: Thames & Hudson.
- Hofmann, W. (red.) 1983. *Luther und die Folgen für die Kunst*. München: Prestel.
- Holly, M.A. 1990. Past looking. *Critical Inquiry*, 16:371–96.
- Jansen, G.M.C. (red.). 1996. *Jan Steen, painter and storyteller*. Washington: National Gallery of Art.
- Joubert, J.A.J. 1992. Kunstenaarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie. Ongepubliseerde M-verhandeling, Universiteit van die Vrystaat.
- . 2009. Selfaanbieding: Rembrandt en die gebroke-kosmiese tradisie. Ongepubliseerde PhD-verhandeling, Universiteit van die Vrystaat.
- Kemp, 1983. *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander.
- . W. 2002. Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76(2):294–9.
- Kemp, W. (red.). 1985. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Keulen: DuMont.
- Klapwijk, J. 1971. *Oriëntering in de nieuwe filosofie*. Amsterdam: Vrije Universiteit.
- Klinger, L.S. 1991. Where's the artist? Feminist practice and poststructural theories of authorship. *Art Journal*, 50(2):39–47.
- Koerner, J.L. 1986. Rembrandt and the epiphany of the face. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 12:5-32.
- . 1993. *The moment of selfportraiture in German Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2004. *The Reformation of the image*. Londen: Reaktion.

Köstler, A. en E. Seidl (reds.). 1998. *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Keulen, Weimar, Wene: Böhlau.

Levinas, E. 1989. Is ontology fundamental? *Philosophy Today*, 33(2/4):121-9.

Lützel, H. 1975. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft; systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildende Kunst*. Volumes 1, 2, 3. Freiburg: Alber.

Marin, L. 1995. *Des pouvoirs de l'image*. Parys: Seuil.

Mitchell, W.J.T. 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.

Morgan, D. 2005. *The sacred gaze: Religious culture in theory and practice*. Berkeley: University of California Press.

Morrison, K.F. 1988. *I am you*. Princeton: Princeton University Press.

Nouwen, H.J.M. 1992. *The return of the prodigal son: a story of homecoming*. New York: Doubleday.

Perryer, S. 2004a. *Personal affects. Power and poetics in contemporary South African art*. Vol. I. New York: Museum for African art.

—. 2004b. *Personal affects. Power and poetics in contemporary South African art*. Vol. II. New York: Museum for African art.

Prescott, T.L. (red.). 2005. *A broken beauty*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.

Raupp, H-J. 1984. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17.Jahrhundert*. Hildesheim: Olms.

Ricoeur, P. 1981. The hermeneutical function of distanciation. In Thompson (red.) 1981.

—. 1988. *Time and narrative*, 3. Chicago: University of Chicago Press.

Rookmaaker, H.R. 1994. *Modern art and the death of a culture*. Leicester: Apollos.

Rosenblum, R. 1975. *Modern painting and the northern Romantic tradition: Friedrich to Rothko*. Londen: Thames & Hudson.

Sartre, J-P. 1972. *Qu'est-ce que la littérature?* Parys: Gallimard.

Schama, S. 1999. *Rembrandt's eyes*. Londen: Penguin Books.

Scheffczyk, L. (red.). 1969. *Der Mensch als Bild Gottes*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Schöne, W., J. Kolwitz en H. von Campenhausen. 1959. *Das Gottesbild im Abendland*. Witten: Eckart.
- Schwartz, G. 2006. *The Rembrandt book*. New York: Abrams.
- Seerveld, C.G. 1964. *A Christian critique of art and literature*. Ontario: Guardian Press.
- . 1973. Biblical wisdom underneath Vollenhoven's categories for philosophical historiography. In Brill (red.) 1973.
- . 1980a. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(2):143–54.
- . 1980b. Relating Christianity to the arts. *Christianity Today*, 24(19):48–9.
- . 1988. *On being human. Imaging God in the modern world*. Ontario: Welch.
- . 1993. Vollenhoven's legacy for art historiography. *Philosophia Reformata*, 58(1):49–79.
- . 2000. Human responses to art: good, bad and indifferent. In Bartholomew (red.) 2000.
- . 2005. *Voicing God's Psalms*. Grand Rapids: Eerdmans.
- . 2010. Quel dommage! – no postage stamps: final lecture at Trinity College 2009:1–8. ebookbrowse.com/ (10 September 2011 geraadpleeg).
- Stoichita, V.I. 1992. *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutton, P.C. 2005. Rembrandt and the *Portrait Historié*. In Wheelock (red.) 2005.
- Taylor, C. 1989. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- The Thompson Chain Reference Bible. 1983. Grand Rapids: Zondervan.
- Thompson, J.B. (red.). 1981. *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation by Paul Ricoeur*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Treier, D.J., M. Husbands en R. Lundin (reds.). 2007. *The beauty of God. Theology and the Arts*. Downers Grove Ill.: InterVarsity Press.
- Vanbergen, J.F.H.H. 1986. *Voorstelling en betekenis: Theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven: Universitaire Pers.
- Van den Berg, D.J. 1984. 'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleme verbonde aan die sogenaamde moderne religieuse skilderkuns. Ongepubliseerde doktorske proefskrif, Universiteit van die Vrystaat.

- . 1985. Enkele opmerkings oor die kommunikatiewe dimensie van die skulpturele beeldbegrip. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 1/2:6–15.
- . 1989. Coping with art historical diversity in methodological terms. *Acta Academica*, 22(1):35–52.
- . 1990. Skouspele van die oog. Die implisiete oog in die skilderkuns. *Acta Academica*, Supplementum 1.
- . 1993. Rhetorical theory and the abiding actuality of pictorial rhetoric. *Acta Academica*, 25(1):49–82.
- . 1996. A rhetorical typology of traditions of visual power. *Acta Academica*, 23(3):1–28.
- . 2005. Painting history: *Terra incognita* as anti-Leviathan emblem. *Acta Academica*, 37(1):56–98.
- . 2007. Not 1: troubled self-representations. *Acta Academica*, 39(1):48–75.
- Van de Vall, R. 2003. Touching the face: the ethics of visibility between Levinas and a Rembrandt self-portrait. In Farago en Zwijnenberg (reds.) 2003.
- Van de Wetering, E. 1999. *Les multiples fonctions des autoportraits de Rembrandt*. In White en Buvelot (reds.) 1999.
- Van Laarhoven, J. 2003. *De beeldtaal van de christelijke kunst: Geschiedenis van de ikonografie*. Nijmegen: Sun.
- Walford, E. 2007. The case for a broken Beauty: an art historical viewpoint. Treier, Husbands en Lundin (reds.) 2007.
- West, S. 2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- Westermann, M. 1996. Steen's comic fictions. In Jansen (red.) 1996.
- Westermann, M. (red.). 2005. *Anthropologies of art*. New Haven, Londen: Yale University Press.
- Wheelock, A.K. 1999. *A moral compass: Seventeenth and eighteenth century painting in the Netherlands*. Grand Rapids: Grand Rapids Art Museum.
- . 2005. *Rembrandt's late religious portraits*. Chicago: University of Chicago Press.
- White, C. en Q. Buvelot (reds.). 1999. *Rembrandt par lui-même*. Londen: National Gallery Publications.
- Wolf, B.J. 2001. Resensie van Berger, H. jr. (2000), Fictions of the pose: Rembrandt against the Italian Renaissance. *Art Bulletin* 83(3):566–9.

Zimmerman, J. (red.). 2003. *The art historian: National traditions and institutional practices*. New Haven, Londen: Yale University Press.

Eindnotas

¹ Aan die begin van sy loopbaan onderteken Rembrandt van Rijn sy werk "RHL: Rembrandt Harmenzoon van Leyde". Wanneer hy na Amsterdam verhuis en bekendheid begin verkry, teken hy sy naam soos die groot kunstenaars van die verlede – Leonardo, Michelangelo, Raffael – slegs met sy voornaam, Rembrandt, wat tegelyk die later intieme Romantiese aanspreekvorm soos dié van Vincent (van Gogh) suggereer.

² As sy selfportret-etse en -tekeninge bygetel word, kan die getal selfs meer as tagtig wees. Moontlike selfportrette word steeds ontdek: X-strale het byvoorbeeld onlangs 'n selfportretskets aangedui onder 'n portret van 'n ou man (BBC-nuus, 2 Desember 2011).

³ By verskeie skilderye met bybelse temas van Rembrandt van Rijn word moontlikhede van assistentselfportrette onderskei: *Die steniging van Stefanus* (1625, Olie op hout, 89,5 x 123,6 cm. Lyon: Musée des Beaux Arts); *Die storm op die see van Galilea* (1633. Olie op doek, 160 x 123 cm. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum – gesteel); *Simson bedreig sy skoonpa* (c. 1635. Olie op doek, 159 x 131 cm. Berlyn: Staatsmuseum); *Simson se oë word uitgesteek* (1636. Olie op doek, 205 x 272 cm. Frankfurt-am-Main: Städelsches Kunstinstitut). Sy dubbelportret *Selfportret saam met Saskia* (1635. Olie op doek, 161 x 131 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie) verwys na die bybelse gelykenis van die verlore seun.

⁴ Constantijn Huygens, sekretaris van die stadhouer, die Prins van Oranje, het die opdrag vir Rembrandt van Rijn bemiddel. Die gedeelde ooreenkoms of pakt wat hierdeur geïmpliseer word (De Duve 2001) bly steeds vrywillig (Sartre 1972), maar ook partydig (Kemp 2002). Schwartz (2006:127–331) beskou Rembrandt van Rijn se selfinplasing as persoonlik, maar as "a religiously programmatic, not a psychological personalness".

⁵ *Christus aan die Kruis* (1631) (Figuur 2) was 'n moontlike toetsstuk vir die groep van ses skilderye wat Rembrandt van Rijn tussen 1631 en 1639 skilder. Die vyf skilderye wat daarop volg, is, in die volgorde wat hulle aan die Stadhouer gelewer is, *Die Kruisafneming* (c. 1633) (Figuur 3), *Die Kruisoprigting* (c. 1636) (Figuur 4), *Die Hemelvaart* (1636), *Die graflegging* (c. 1639), *Die opstanding* (c. 1639). Elke skildery is amper vyf maal kleiner as Rubens se altaarstukke in Antwerpen, sy *Kruisafneming* en *Kruisoprigting* (Schwartz 2006:153).

⁶ Geen van die persone se blikke is op die Christus-figuur gerig nie. In die plek van die eksemplariese heerserspersone as assistentfigure van die Middeleeuse en Renaissance-altaarstukke skilder Cranach homself en Martin Luther as historiese persone, saam met Johannes die Doper as bybelfiguur, in. Die bloedstraal sny deur die beloftes van die Ou Testament (koperslang) en die Nuwe Testament (die aankondiging aan die herders) in die agtergrond en bring dit tot vervulling. Wanneer onthou word dat Cranach gesterf het voordat die altaarstuk voltooi is, kan die bloed as waarborg van sy geloof en sy redding geles word.

⁷ Die geloof en belydenis was bepaal deur die heersers van staat en kerk, saamgevat in die *Concordia (Book of Concord)*, 1580, die bindende kanon van kollektiewe belydende geskrifte. Dit word terselfdertyd 'n rite van uitsluiting wat Christenskap definieer deur verskille.

⁸ Teenoor die oordadige aansprake en interpretasies van kultusbeelde was Merckbilder(hoofsaaklik houtsneë) ná die Hervorming gebruik vir instruksie en lering, duidelik verbind aan skripturale tekste, "a mere sign for the otherwise unimaginable" (Koerner 1993:382). Cranach het 'n middeweg gevind tussen 'n *afgodsbeeld* en 'n *kunswerk* deur die lerende aard daarvan. Die ikonografie en uitbeeldingswyse wat hy skep om aan te pas by die nuwe idees en dogmas van die Hervorming, veral in die teenstelling tussen wet en evangelie (*lex et evangelicum*), word 'n visuele formule, 'n samestelling van tradisionele Christelike motiewe wat op 'n nuwe manier gerangskik is en die beginsels van skrif navolg. Die krisis van die oorspronklike keuse tussen die Ou en Nuwe Testament (wet en evangelie) word egter nou ook 'n keuse tussen die pous (werke, aflaatstelsel, ens.) en die Hervorming (genade alleen), en die beslissing word oorgedra aan die betragter (byvoorbeeld as naakte Mensch in die sentrum van die werk) as gewillige subjek. Die uitslag word egter so direk uitgespel dat daar nie werklik 'n keuse bestaan nie – die interpretasie raak nie net die morele en religieuse keuses nie, maar ook die interpretasie van die werk as kunswerk (Koerner 1993:366).

⁹ Differensiering in die beeldhoukunsige veld tussen byvoorbeeld die voormoderne magiese fetisj, die antieke votiewe *agalma*, die Middeleeuse *Andachtbilder*, die vroegmoderne staatsmonument (Van den Berg 1990:46) en hedendaagse skulpturale installasies soos dié van Jane Alexander kan dit belig. Terselfdertyd manifesteer ongemaklike verwysings en oorvleuelings.

¹⁰ Harry Berger jr. skep, in sy *Rembrandt against the Italian Renaissance* (2000), 'n ommekeer in die rigting van die diskoers van Kenneth Clark se *Rembrandt and the Italian Renaissance* (1966). Deur vervanging van Clark se *invloed* met *hersienende allusies* fokus dit op die moontlikheid van Rembrandt van Rijn se interpretasie en hersiening van die werk van die Italiaanse kunstenaars, soos dit ook by Rubens toepassing kan vind.

¹¹ Die kaart in Chapple en Garofalo (1978) is 'n interessante visualisering van sulke tydstromings.

¹² "Een puur wereldse stemming begint zich baan te breken. De sekularisatie van de kultuur grijpt om zich heen. Godsdienst wordt een pro memorie post, althans in het openbare leven. In de privé-sfeer bloeit het piëtisme" (Klapwijk 1971:12).

¹³ *Rembrandt and the face of Jesus*, 'n uitstalling in die Louvre, Parys (in samewerking met die Philadelphia Kunsmuseum en die Detroit Instituut vir kuns), van 21 April tot 18 Julie 2011 verwys daarna as onderbou vir Rembrandt van Rijn se werk.

¹⁴ "The 'meaning' of insignificant things is a central problem in the iconology of Dutch art. The beholder reacts to the representation as to the real thing. [...] While a lucid and understandable interpretation can be given for most pictures, 'typically Dutch' paintings [...] seem to allow for or even demand some measure of freedom for the beholder. The cause of this ambiguity lies in the typically Protestant disregard for works of art and in a concomitant

characteristic of these works: they address the viewer in an 'ethical' manner" (Becker 1993:78).

¹⁵ DeBoer (2005) vergelyk Michelangelo se skilderye op die plafon van die Sixtynse kapel (1508–12), waar die klem val op ruimte, komposisie, verhoudings en anatomiese korrektheid, met Jan en Hubert van Eyck se altaarstuk, *Die aanbidding van die Lam van God* (1432, olie op paneel, 350 x 460 cm. Gent: St Bavo-katedraal), wat die mens minder heroïes sien, as 'n klein onderdeel van 'n groter geskape orde, met die vitaliteit, menslikheid, individualiteit, materialiteit daarvan. Die noordelike kunstenaars interpreteer die belang van die mens teen 'n komplekse kosmiese agtergrond, as deel van 'n oneindig groter verhaal, maar ook teen die agtergrond van die ongeïdealiseerde, alledaagse beleefde werklikheid soos by Pieter Bruegel die Ouere se skilderye.

¹⁶ Die etse is gemaak op bestelling van die Amsterdamse entrepreneur Dirck van Cattenburgh. Saam met Constantijn Huygens kon Jeremias de Decker en sy kring digtersvriende, sowel as 'n groep teoloë, betrokke gewees het by die ikonografiese beplanning van die werk (Schwartz 2006:332-3). Dit is beplan as deel van 'n reeks, maar slegs een ander is gedoen: *Christus vertoon aan die mense* (1655, droënaald-ets, 38,3 x 45,4 cm. Amsterdam: Rijksmuseum).

¹⁷ Halewood (1982:130) sien ironie daarin dat die onbetrokke figure almal totaal verdiep is in hulle eie klein wêreld, terwyl die ewige God sterf en een individu 'n lewensveranderende kontak met die oneindige God ervaar. "The world will go on in its triviality, brutality, foolishness, wickedness and grief, essentially undisturbed by the overwhelming contact of the individual with the infinite."

¹⁸ Die installasie bestaan uit 'n lam (met dorings en gesteelde stewels), omring deur klein diertjies: 'n bewaker; 'n vlermuisor-pop wat ry op 'n vlermuisor-jakkals wat 'n swart uitgevoerde jakkalsvel dra; 'n gespande (*hobbled*) herkouende dier met 'n ruiter; 'n aankondiger of voorloper (*Harbinger*) as hibriede figuur met horings en stewels; 'n voël tussen pangas en sekels; en 'n jakkals.

¹⁹ Dit was deel van die uitstalling *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, wat gedien het as herdenking van die tiende jaar van demokrasie in Suid-Afrika. Dit is aangebied in twee uitstalruimtes in die katedraal van St John the Divine, New York en die Museum vir Afrikakuns, New York (21 September 2004 tot 3 Januarie 2005). Sewentien Suid-Afrikaanse kunstenaars het hieraan deelgeneem. Hulle het twee jaar gewerk aan die aanbiedings, spesiaal vir die uitstallings. Die aanbieding van die uitstalling in 'n katedraal wat steeds vir godsdiensteoefening gebruik word, het 'n vormende invloed op die werk van sommige van die kunstenaars gehad (Perryer 2004b:21-23). Ek pas die beskrywings aan by die foto's van die installasie in die New York-katedraal (wat nie noodwendig ooreenstem met die aanbieding in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery in Kaapstad, waar ek dit later gesien het nie).

²⁰ Droëpunt-ets en buryn, agt stadiums. 28,8 x 45,2 cm. Londen: Britse Museum (www.britishmuseum.org).

²¹ Hier is dit 'n afwyking van Psalm 51:17 se *broken spirit*: "The sacrifices of God are a broken spirit; a broken and contrite heart, O God, you will not despise" (Thompson Chain Reference Bible 1983). Die Afrikaanse vertalings verskil ook – die 1933-vertaling lui: "Die offers van God is 'n gebroke gees; 'n gebroke en verslae hart sal U, o God, nie verag nie",

teenoor die 1983-vertaling: "Die offer wat U wil hê, o God, is verootmoediging: U sal 'n hart vol ootmoed en berou nie gering ag nie, o God." Dit is moeilik om 'n gepaste vertaling van *troubled* in Afrikaans te kry. Ek gebruik hier die Afrikaanse vertaling *gebroke of vertroebelde* en omskrywings daarvan.

²² Seerveld (1973, 1993:52) beskryf dit as "the cosmically and humanly connected singularity of what one is investigating". Nie-Christelike antwoorde op die Christelike vraag hoe die goddelike orde openbaar word in ons geskape aarde word enersyds gesoek in monisme, 'n spanningsvolle verhouding van hoër en laer, kontrasterende of koöpterende funksionerings in mense en die heelal; in dualisme, wat die mens in hoër en laer dele verdeel, en die heelal in twee onafhanklik areas – transendente dele bo en 'n gediskwalifiseerde area onder; of in mitologiserende denke, wat 'n kultiese atmosfeer skep, soos by teosofie. Die kosmologiese benadering maak deur strukturalisme die struktuur tot hoofsaak – die orde word primêr gestel; die kosmogoniese benadering plaas genetisisme in die sentrum: ontwikkeling is 'n gegewe, maar word verabsoluteer as 'n progressiewe, rustelose relativerende, deurlopende vloeï waarin kosmologie ingesluk word; genese kry ewigdurende, herhalende orde en finaliteit (Seerveld 1973).

²³ Deur die manier waarop Seerveld (1993) uiteensettings van die verskillende tipikoniese tradisies gee, skep sy besondere benadering eerder die indruk dat die geheel uit 'n Christelike perspektief of benadering (wat hy as *troubled cosmic* karakteriseer) beskryf is. As ek Van den Berg se kaart (1996) effens kon wysig, sou ek, in aansluiting hierby, eerder die gebroke-kosmos-tradisie wou plaas as 'n meer basiese of onderliggende Christelike grondbenadering waardeur na ander tradisies gekyk en waardeur hulle verryk en uitgebrei kan word.

²⁴ Die aanhaling kom uit 'n brief aan die Stadhouer waarin hy verduidelik waarom dit so lank geneem het (omtrent nege jaar, van 1631 tot 1639) om die opdrag van die Passie-skilderye te voltooi (Schama 1999:443).

²⁵ Die nievleiene alledaagsheid van geportretteerdes kon opdragte vir Rembrandt in gevaar gestel het, soos die *Portret van Amalia von Solms* (c. 1632, olie op doek, 68,5 x 55,5 cm. Parys: Musée Jacquemart-André). Die portrette van Mauritz Huygens (1632, olie op paneel, 31,2 x 24,9 cm. Hamburg: Kunsthalle) en Jacob de Geyn (1632, olie op paneel, 29,9 x 24,9 cm. Londen: Dulwich Picture Gallery) het onder ernstige kritiek van Constantijn Huygens deurgeloop (Schwartz 2006:148, 158) oor die alledaagsheid daarvan.

²⁶ "That is why we pray 'Thy kingdom come'. We ask for God's rule to be acknowledged and extended in this life, in this world, 'on earth as it is in heaven' [...] His commandments were not simply religious or ethical, they were basic principles of life, though including of course both worship and ethics" (Rookmaaker 1994:37, 38).

²⁷ *Enargeia* stem ooreen met die Latynse *evidentia* of pikturale verlewendiging (Van den Berg 1993:58), soos byvoorbeeld ook by die handbewegings in Rembrandt van Rijn se *Die nagwag* (1642) en die ets van *Portret van Johannes Cornelisz. Sylvius* (1646), wat lyk asof dit vanuit die prentvlak na die betragtersvlak uitreik.

²⁸ Dit is veral geleë in "the pregnant allusiveness of the piece. [...] There is a genuinely more-than-visible yet unfinished-off ambiguity that is integral and structurally permanent, I think, to an imaginative reception of art [...] a carefully thought-out response to art assumes a theory of art as well as a theory of knowledge, a philosophy of perception" (Seerveld 2000:318-22).

²⁹ Seerveld (2000:319-20) beskryf onvoldoende reaksies as 'n *grunt reaction of umpire perception*, en oordadige reaksies as *paraphrastic response of scientific attention* " wat onderlê word deur onderskeidelik gevoel, waarde-oordele, oordadige verbalisering, slegs intellektuele denke.

³⁰ "His self-portraits as well, I would argue, are exercises in empathy with others as much as presentations of the personal individuality of Rembrandt van Rijn" (Schwartz 2006:157).

³¹ Bauch (1962:171) argumenteer dat "das Bild des Menschen entwerfen, erdichten, erkneten ist von Anbeginn an die Aufgabe aller Kunst. Alles geht von mindesten aus von diesen Bild". Kunstenaars soos Rembrandt van Rijn, Francisco Goya en Francis Bacon het hulle materiaal gevind in die wêreld om hulle – menslikheid is hulle arena. "They voraciously take in everything that is human" (Hofmann 2003:15), maar hulle fokus op gebrokenheid manifesteer op uiteenlopende maniere.

³² Hierdie gedig van die Protestantse digter Jacobus Revius uit die *Over-Ysselse sangen en dichten*, 1630 (Van Laarhoven 2003:284, Chapman 1990:165) was heel moontlik aan Huygens en Rembrandt van Rijn bekend. "[H]is disconcerting presence has all the certainties of a Calvinist confessional [...] The poet, like the painter, inserts himself into the sacred event, thereby implicating not only himself but also his audience" (Chapman 1990:109, 113). Ricoeur (1981) se begrippe distansiasie en appropriasie is ook hier van toepassing.

³³ Gedurende die Nuwetyd word die transendente benadering wat vir 'n duisend jaar die tema en organiserende beginsel van die Middeleeue was, opgeneem in die verskillende kunsoorte. Dit reflekteer die verhouding tot die geskiedenis (historieskilderkuns), die natuur (die landskapgenre), objekte (die stillewengegenre), die mens (die portret- en selfportretgenres) en die praktiese alledaagse lewe (genre-kuns) (Kemp 2002).

³⁴ Die letterkundige kunstenaarsfiguur wat tot heiliges verhef word, maar ook tot martelaars verdoem word, ontkom nie aan selftwyfel, waansin en selfmoord nie. ETA Hoffmann (1776–1822) beeld in sy verhale met kunstenaars en skilderye as uitgangspunt die kunstenaar as 'n problematiese figuur van verwarring, sonde en oneer uit. Die spanning tussen die kunstenaar en die bourgeoisie vind ook neerslag in byvoorbeeld Ludwig Tieck se *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798).

³⁵ Barclay (1983) gee 'n uiteensetting van die verskillende temas in die Christelike geloof waarvoor Paulus skryf, soos die wêreld van die Jode en die Grieke: in sy denke oor God het hy veral die goddelike inisiatief en roeping bedink; hy het oor Jesus Christus se menswording, sy roeping en werk, sy dood, sy opstanding, sy wederkoms en die lewe in Christus nagedink; en sy denke oor geloof, die Heilige Gees, sonde, die vlees en die Christelike kerk het ook 'n belangrike plek in sy geskryfte gekry. Genade beklee deurgaans 'n besondere plek: "To Paul the essential idea of all religion is grace, and grace means that no man can ever acquire anything in the sight of God; that all that man can do is wonderingly to accept that which God freely and generously gives. We may see the position that grace held in the mind of Paul, when we see that every single letter that Paul ever wrote begins and ends with grace" (Barclay 1983:156).

³⁶ Dit kan stam uit Paulus se vergelyking van die woord van God met 'n skerp tweesnydende swaard (Hebreërs 4:12); ook Efesiërs 6:17: "Sit die verlossing as helm op en vat die swaard van die Gees, dit is die woord van God". 1 Timoteus 1:18 en 2 Korintiërs 10:4 stel Paulus as

die kampvegter vir die geloof. Dit kan ook 'n metafoor wees vir God se mense wat terugveg met die swaard van die Gees teen die magte van aardse gebrokenheid, as die vyande van God wat alleen deur God verslaan kan word, vyandige magte wat die *shalom* van God uit die geskiedenis verdryf. Prototipiese vyande is die dood, droogtes, oorstromings, plaie, duiwels en elke sisteem van godlose geweld wat lewe op die aarde verwoes; werkers van die bose wat bedrieg, moor, misbruik, verkrag – maar wat ook nalaat om op te tree; mense wat ander probeer oorreed om staat te maak op eie insig (Seerveld 2005).

³⁷ Vanbergen (1986:43–4) wys op die dubbelsinnigheid wat ontstaan wanneer Rembrandt van Rijn in *Jakob seën sy kleinkinders* (1656) nie die ikonografiese tradisie volg van die gekruisde hande nie. Daardeur word die werklike betekenis van die skildery ontsluit: die menslike gebeure van 'n grootvader wat afskeid neem van sy kleinkinders word verenig met die bybelgeskiedenis. Ek gebruik Bauch (1967:123–51) se siening van *ikonografischer Stil* as een vertrekpunt vir interpretasie.

³⁸ Gedurende restourasie aan die skildery (1990-91) is 'n onderskildering van 'n traliewerk wat 'n tronk kan suggereer, ontdek, wat kan verwys na die vier keer wat Paulus in die tronk was, maar ook na sy verwysing na homself as gevangene van Jesus (Efesiërs 3:1 en 4:1).

³⁹ "The inwardness of the artist as a reserve of consciousness that is fundamentally different from the world of appearances is a basic premise of Western art" (Klinger 1991:42).

⁴⁰ Brilliant (1991:7) argumenteer dat 'n selfportret die produk is van 'n "deliberate allusion [...] intended reference [...] intended relationship" deur die skilder. Baxandall (1985:67) vind dat daar nie net een intensie is nie, maar "a numberless sequence of developing moments of intention", 'n fluktuerende historiese proses van intensies wat op mekaar inwerk. Sien ook in hierdie verband Köstler en Seidl (1998).

⁴¹ Buiten sy religieuse rolle neem Rembrandt van Rijn in sy selfvoorstellings onder meer die rolle op van virtuose kunstenaar, howeling, soldaat, gevestigde en welvarende burger. Vir meer oor rollespel in Rembrandt van Rijn se werk, sien Joubert (1992:75–101).

⁴² Dit verskil van die probleem van die vermenslikende (antropomorfiserende) verbeelding, "the conflation of the artwork with the maker's intention [...] the unification of the artwork, to resemble a unified human being anxious to hold himself together [...] the disembodiment of art, art making, and art viewing or reading" (Bal 2003:89).

⁴³ 1666-69. Olie op doek, 262 x 205 cm. St. Pietersburg: Hermitage Museum.

⁴⁴ Roland Barthes (1957, 1977) beskryf die onbepaalbaar wye werksaamheidsveld van uitbeeldings (*images*) as die *retoriek van die beeld*, terwyl Burke (2001) dit as *eyewitnessing* omskryf. Hans Belting (1981, 1990, 1994, 2001, 2005) sien die beeldbegrip of beeldmag (*imago*) uitsluitlik as 'n antropologiebegrip, terwyl Freedberg (1985, 1989) fokus op betragtersreaksies op die mag van uitbeeldings (*images*); negatiewe reaksies, soos verskillende soorte ikonoklasme en vandalisme (Freedberg 1985), vestig die aandag op die godsdienstige, teologiese, politieke, feministiese, estetiese grond waaruit sulke gewelddadige reaksies kan ontstaan. Sien ook Marin (1995), Mitchell (2005), Hofmann (1983), Fried (1980) en Van den Berg (1985, 1990, 1996, 2007) as uitbreiding van hierdie veld.

⁴⁵ Karl Morrison se *I am you* (1988) as studie van empatie in die Westerse hermeneutiek sluit by hierdie uitgangspunt aan.

⁴⁶ "There is a tacit agreement: a compact or a covenant that a viewer observes when viewing an image in order to be engaged by it, in order to believe what the image reveals or says or means or makes one feel – indeed, in order to believe there is something to believe, some legitimate claim to truth to be affirmed. The miracle of seeing what the image envisions does not happen without this covenant. [...] Covenants are necessary whenever people must operate on trust, which holds true in virtually every department of life. Covenants do not pertain only to religious or legal affairs, but even to quotidian aspects of perception and knowledge" (Morgan 2005:76).