

'n Persoonlike waardering van Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

Jannie Pretorius

Jannie Pretorius, Skool vir Wiskunde-, Natuurwetenskappe- en Tegnologie-Onderrig,
Fakulteit Opvoedkunde, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

In hierdie studie benut die navorser die 5D-siklus van Waarderende Onderzoek om 'n persoonlike waardering van die lewe en werk van Michelangelo Merisi da Caravaggio, Italiaanse meesterskilder, te doen. Die vyf teoretiese beginsels van Waarderende Onderzoek en Persoonlike Waardering word as grondslag vir die studie ondersoek en benut. Drie breë temas wat die positiewe kern van die omgang met Caravaggio verteenwoordig, is saamgestel en word bespreek aan die hand van die prominente gebruik van 'n biografie van Caravaggio deur Andrew Graham-Dixon, 'n bestudering van 17 van sy skilderye tydens 'n besoek aan Rome en die voer van 'n waarderende onderhoud met 'n museumgids voor die Galleria Borghese. 'n Gedig wat die temas op kreatiewe wyse uitbeeld, dien as kreatiewe stimulasie vir die ontleding van die temas.

Trefwoorde: Persoonlike Waardering; 5D-siklus van Waarderende Onderzoek; positiewe temas; Caravaggio

Abstract

A personal appreciation of Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610)

After reading Andrew Graham-Dixon's biography of the Italian painter Michelangelo Merisi da Caravaggio and seeing his breathtaking paintings, I felt the need to know more about him. I wanted to learn from his work and life to bring about personal and professional growth.

The method of Appreciative Inquiry (AI) provided the academic framework for this study.

Cooperrider, Whitney and Stavros (2008:3) have developed a classical definition of AI:

Appreciative Inquiry is the cooperative co-evolutionary search for the best in people, their organizations, and the world around them. It involves the discovery of what gives "life" to a living system when it is most effective, alive, and constructively capable in economic, ecological, and human terms.

Kelm (2005:1, 3) argues that the process of AI can have a powerful effect on individuals:

AI has traditionally been used to transform organizations, but it is equally transformative in individuals. [...] I'll explain how we create our personal identity and reality with others, and consider the tremendous implications of the concept. [...] It means becoming more aware of our internal and external dialogues and intentionally shifting them to focus on what we want more of.

She calls this variation of AI Appreciative Living (AL), stating that it has the same five underlying principles as AI: the constructivist principle, the principle of simultaneity, the poetic principle, the anticipatory principle and the positivist principle. I analyse the five principles to apply them to the specific aim of this study: to appreciate the life and paintings of Caravaggio.

According to Kelm (2005:9–10) the constructivist principle means that our life experiences do not simply happen to us, but that we create them with other people: “We construct our understandings of who we and others are, and these constructions become our reality.” For Kelm (2005:31) the poetic principle implies that we have a choice when deciding what to study: “We can find whatever we want in a person or situation: good and bad, right and wrong, beautiful and ugly. What we choose to focus on creates our reality. The more attention we give to something, the more it expands as part of our experience.”

According to Watkins, Mohr and Kelly (2011:73) the principle of simultaneity means that the investigation and the change it brings about cannot be separated: they happen simultaneously. Investigation, then, *is* intervention: “The seeds of change – that is, the things people think and talk about, the things people discover and learn, and the things that inform dialogue and inspired images of the future – are implicit in the very first questions we ask.” The anticipatory principle suggests that the pictures or images that we create in our minds about the future guide our current actions – it indeed creates that very future. The future, according to Kelm (2005:71-2), is already part of our realities.

Kelm (2005:97) uses the words of William Arthur Ward to explain the positivist principle of AL: “When we seek to discover the best in others, we somehow bring out the best in ourselves.” These words embody the positive, expectant attitude I had when embarking on the appreciation of Caravaggio.

The 5D cycle of Appreciative Inquiry was utilised as the structural and scientific foundation for the study. From the theoretical principles above it follows that the aim of the study (the Definition phase of Appreciative Inquiry) was to do a personal appreciation of Caravaggio and some of his paintings.

During the second phase of the 5D cycle – Discovery – Graham-Dixon's biography of Caravaggio was studied to serve as a substructure for the visit to Rome. In Rome 17 of his

paintings were studied and an appreciative interview with a museum guide from the Galleria Borghese, where six of Caravaggio's paintings are displayed, was conducted.

The following unconditionally positive questions (Whitney and Trosten-Bloom 2010:11-2) were put to the museum guide:

- What is your earliest or most pleasant memory of Caravaggio?
- What do his paintings mean to you on a personal level?
- Which painting is your favourite one and why?
- What, in your opinion, is the one thing that enlivens his paintings – without which they imply would not be the same?
- What would you wish today's painters could learn from him?

I then also put the questions to myself, transcribed the two interviews and identified the following three positive themes from them:

- Caravaggio's superior workmanship and the way he uses the interplay between light and shadow.
- Three of his paintings in which Jesus is pictured as a baby boy (*The Madonna of Loreto*), as a small boy (*The Madonna of the Palafrenieri*), and as a corpse after his crucifixion (*The Entombment*).
- The exceptional earthy realism in his paintings.

Caravaggio was exceptionally skilful in applying an extreme tenebrism ("term describing predominantly dark tonality in a painting" – Chilvers 2009:620). Graham-Dixon (2010:184) explains the effect that this effect has on his paintings: "He used it here [in *The Betrayal of the Christ*] as a ruthless means of exclusion, spotlighting the figures at the very centre of the drama and casting everything else into deepest shadow." Spear (1971:v) argues that the poorly lit scenes also convey a very strong message: "Equally evident is his emphasis on nocturnal arbitrary lighting, murky but nonetheless integrated with the dramatic piety of his religious works and with the badly lit 'lower class' environments. Poor people – poor light. Not for him the aristocratic sun."

The Entombment

Graham-Dixon (2010:279) describes the Jesus in this painting of Caravaggio strikingly: "Caravaggio's dead Christ is punishingly unidealized. He truly is the Word made flesh: a dead man, a real corpse weighing heavily on those who struggle to lay him to rest."

According to Bonsanti (1984:50) the painting also engages the viewer on a very intimate spiritual level:

A precise equilibrium governs the composition. The physical weight of the body becomes the moral weight of the world's grief. The figure on the right, Nicodemus, turns toward the observer to establish a psychological bond that is also a specific reference: the scene is viewed as from the tomb; the impression is almost as if the figures are about to surrender the body of Christ, if not to the observer, at least to someone standing in the same place. The identification is therefore complete, the involvement inescapable.

The Madonna of Loreto

Graham-Dixon (2010:290–1) emphasises the accessibility and simple, yet powerful message of the scene: “The work is a tour de force of naked religious populism: spare to the point of banality, blatant in its appeal to the masses. [...] Once again, Caravaggio had painted a monumental altarpiece aimed squarely at the poor and the hungry.”

The Madonna of the Palafrenieri

Graham-Dickson (2010:305) considers this painting to be a confrontation with pure evil: the Madonna and the infant Jesus smashing the head of the snake under their feet. The holy Anna, fragile because of her age, looks on pensively.

Graham-Dixon (2010:6, 31) describes this as “captivating realism” and “unprecedentedly stark and vivid naturalism”. Chilvers (2009:435) refers to the followers of Caravaggio “with reference to their doctrine of copying nature faithfully whether it seems to us ugly or beautiful” or “down-to-earth realism.”

Keywords: Personal appreciation; 5D cycle of Appreciative Inquiry; positive themes; Caravaggio

1. Inleiding

Sedert ek Andrew Graham-Dixon se boeiende biografie van Michelangelo Merisi da Caravaggio, Italiaanse meesterskilder gelees het, en sy asemnemmende skilderye daarin gesien het, het ek die behoefte ervaar om meer van hom te wete te kom – om uit sy lewe en werk te leer, om sodoende bewondering en bekoring tot herkenning en waardering te bring. Toe 'n geleentheid om van sy skilderye in Rome se kerke en kunsmuseums te gaan bestudeer boonop opduik, was daar 'n merkbare toename in die intensiteit van hierdie behoefte.

Die Christen wat Caravaggio (sien figuur 1) wil waardeer en bewonder, moet egter 'n belangrike struikelblok oorkom: die skilder was by uitstek 'n skoorsoeker en ook 'n moordenaar. Volgens Graham-Dixon (2010:4) gooi hy onder andere klippe na sy hospita se

huis en sing smerige liedjies voor haar venster, baklei met 'n kelner oor sy artisjokke, kom 'n mededingende skilder met eksplisiete seksuele beledigings te na, rand 'n man op straat ernstig aan en vermoor 'n vyand tydens 'n tweegeveg.



Figuur 1. Skets van Caravaggio deur Ottavio Leoni (Aiwaz.net, 2012). 'n Haarkapper in Rome genaamd Luca het hom soos volg beskryf: “A stocky young man, with thin black beard, thick eyebrows and black eyes ... dressed all in black” (in Graham-Dixon, 2010).

Dié vrae kom meld dus aan vir beantwoording: Hoe kan 'n waardering van so 'n geweldenaar moreel en geestelik regverdig word? Hoe kan 'n Christen so 'n persoon waardeer of – dalk erger – bewonder en dan bewustelik toelaat dat sy of haar lewe deur die man beïnvloed of selfs verander word? Kan sodanige waardering en assosiering geseënde vrugte dra? Watter teoretiese beginsels sou verder 'n persoonlike waardering van Caravaggio kon begrond en rig?

2. Die teoretiese begronding van Waarderende Onderzoek en Persoonlike Waardering: van organisasies na individue

Cooperrider, Whitney en Stavros (2008:1) bied die volgende verklarings aan van die twee samestellende woorde van Waarderende Onderzoek (WO), soos dit van toepassing tydens hierdie studie gemaak word:

Ap-pre'ci-ate, v., 1. to value; recognize the best in people or the world around us; affirm past and present strengths, successes, and potentials; to perceive those things that give life (health, vitality, excellence) to living systems. 2. to increase in value, e.g., the economy has appreciated in value. Synonyms: value, prize, esteem, and honor.

In-quire', v., 1. to explore and discover. 2. to ask questions; to be open to seeing new potentials and possibilities. Synonyms: discover, search, systematically explore, and study.

Dieselfde skrywers het ook 'n klassieke definisie van die proses van WO ontwikkel:

Appreciative Inquiry [AI] is the cooperative co-evolutionary search for the best in people, their organizations, and the world around them. It involves the discovery of what gives "life" to a living system when it is most effective, alive, and constructively capable in economic, ecological, and human terms. AI involves the art and practice of asking questions that strengthen a system's capacity to apprehend, anticipate, and heighten positive potential. The inquiry is mobilized through the crafting of the "unconditional positive question", often involving hundreds or thousands of people. AI interventions focus on the speed of imagination and innovation instead of the negative, critical, and spiraling diagnoses commonly used in organizations. The discovery, dream, design, and destiny model links the energy of the positive core to changes never thought possible. (Cooperrider e.a. 2008:3)

Hoewel daar in die definisie melding gemaak word van 'n soeke na die beste in mense, is die fokus daarvan grootliks op die soeke na die beste in organisasies en stelsels. Kelm (2005:1, 3) argumenteer egter dat WO ook 'n kragtige uitwerking op individue kan hê:

AI has traditionally been used to transform organizations, but it is equally transformative in individuals. [...] I'll explain how we create our personal identity and reality with others, and consider the tremendous implications of the concept. [...] It means becoming more aware of our internal and external dialogues and intentionally shifting them to focus on what we want more of.

Sy noem hierdie variasie van WO Appreciative Living (Kelm 2005:4; 2008:xiv) – 'n term wat moeilik in Afrikaans vertaal kan word sonder om dit lomp te laat klink. 'n Mens sou dit "Waarderende leef", "om Waarderend te leef" of "'n Waarderende leefstyl" kon noem, maar

vir die doeleindes van hierdie artikel gaan ek dit Persoonlike Waardering noem en die afkorting PW daarvoor gebruik. Volgens Kelm (2005:4, 5) beteken dit doodeenvoudig om die beginsels van WO in die alledaagse lewe toe te pas, en daar is inderdaad ’n “myriad of ways to incorporate them into our personal lives”. Sy definieer die benadering as volg: “Appreciative Living is a paradigm or set of filters in which you naturally tend to see the positive aspects and potential in what is happening, and out of it create something even better” (Kelm 2008:16).

Die grondliggende beginsels van WO is ferm geanker in wetenskaplike navorsing (Cooperrider e.a. 2008:7). Hulle dui aan dat vyf beginsels die grondslag van WO geïnspireer en die proses van die teorie tot in die praktyk laat beweeg het: die konstruktivistiese beginsel, die gelyktydigheidsbeginsel (“simultaneity”), die poëtiese beginsel, die afwagtingsbeginsel (“anticipatory”) en die positivistiese beginsel (Cooperrider e.a. 2008:8-10). Orem, Blinkert en Clancy (2007:36–82), Whitney en Trosten-Bloom (2010:49–66) en Watkins, Mohr en Kelly (2011:72–5) beskryf hierdie beginsels in besonderhede. Kelm (2005:9–112; 2008:13–83) maak in haar uitgebreide besprekings daarvan die vyf beginsels van WO van toepassing op PW.

2.1 Die konstruktivistiese beginsel

Kelm (2005:9; 2008:14) argumenteer dat die konstruktivistiese beginsel die ander beginsels van WO ten grondslag lê. Daar is natuurlik verskeie stringe of variasies van konstruktivisme, en hulle bevestig almal dat kennis die sin is wat mense van hulle ervarings maak, en dat mense sin konstrueer soos wat hulle met die wêreld omgaan (Saturday, Armbruster, Buckley en Thayer-Bacon 2011:98). Volgens Kelm (2005:9–10) beteken dit dan ook binne WO en PW wesenlik dat ons lewenservarings nie bloot met ons gebéur nie, maar dat ons dit eintlik gesamentlik skép: “We construct our understandings of who we and others are, and these constructions become our reality.”

Hierdie konstruksies is nie rigied nie, maar verander deurlopend soos wat ons by nuwe mense en ervarings betrokke raak: “[W]e are never the same person from one moment to the next” (Kelm 2005:14). Dit sou impliseer dat daar nie iets soos ’n absolute waarheid of ’n objektiewe werklikheid bestaan nie – ons skep ons waarneming van dit wat “regtig gebeur” op ’n wyse wat uniek is aan onself (Kelm 2005:14; 2008:22). Ons begrip is dus nie die “waarheid” omtrent dit wat gebeur nie, maar slegs ons weergawe daarvan: “[N]o two of us create the same stories” (Kelm 2008:15) en “[e]ach of us views the world through a set of glasses or filters that are as unique as snowflakes” (Kelm 2008:16).

Hieruit vloei voort dat ek wel met vrymoedigheid ’n persoonlike en idiosinkratiese aanslag tydens die PW van Caravaggio mag handhaaf. Kelm (2005:16) beklemtoon dan ook dat daar binne die konstruktivisme wel genoeg ruimte bestaan vir ’n persoonlike mening oor die aard van ons werklikhede: “[T]he expert opinion is no more true in the absolute sense than anyone else’s opinion.” Daarmee word nie voorgestel dat ons die soeke na die waarheid as sodanig

opskort nie, maar “instead that we recognize there is no ultimate truth or meaning that supersedes all others”.

Die konstruktivistiese beginsel plaas menslike kommunikasie en taal in die sentrum van menslike organisasie en verandering (Whitney en Trosten-Bloom 2010:51): sin word gemaak tydens gesprekke, realiteit word geskep gedurende kommunikasie, en kennis word geskep deur sosiale interaksie. Die konstruktivistiese beginsel stel voor dat woorde, taal en metafore meer is as blote uitbeeldings van die werklikheid: “They are words that create worlds” (Whitney en Trosten-Bloom 2010:51). Whitney en Trosten-Bloom haal Don Miguel Ruiz aan om die potensiele krag van ons woorde te verwoord:

Your word is the power that you have to create. Your word is the gift that comes directly from God. The Gospel of John in the Bible, speaking of the creation of the universe, says, “In the beginning there was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.” Through the word you express your creative power. It is through the word that you manifest everything. Regardless of what language you speak, your intent manifests through the word. (In Whitney en Trosten-Bloom 2010:51)

Kelm (2005:22) moedig haar lesers aan om hierdie konsep van die waarheid en die werklikheid te aanvaar omdat ons dan kan ophou soek na wat “reg” is in ’n absolute sin: “This opens us to new ways of knowing and offers opportunities for learning and growth. The more different people and experiences are, the greater the opportunity for learning, if we are open to it.” Hierdie woorde spesifiek en die konstruktivistiese beginsel in die algemeen stel my in staat om my studie van Caravaggio met ’n oop gemoed te benader. Soos in afdeling een gemeld is, het hy ’n woeste lewe vol geweld en omstredenheid geleef. Sou ek egter bereid wees om my omgang met hom sonder vooroordeel te benader, sal my studie en persoonlike leerproses juis verryk kon word deur die groot teenstrydighede in ons onderskeie leefwyses. Soos wat Kelm (2005:30) dit stel: “The good news about this idea is that we can let go of fixed notions of who we are and what we are living. The ability to create our ideal life is as close as our next conversation.”

2.2 Die poëtiese beginsel

Vir Kelm (2005:31) veronderstel die poëtiese beginsel van PW vryheid tydens die keuse van dit wat ons wil bestudeer:

We can find whatever we want in a person or situation: good and bad, right and wrong, beautiful and ugly. What we choose to focus on creates our reality. The more attention we give to something, the more it expands as part of our experience.

Vir Kelm (2008:23) “All is present in every moment, from love to fear, good to bad, beautiful to ugly, joy and sorrow.”

Cooperrider e.a. (2008:9) brei verder uit:

Moreover, pasts, presents, and futures are endless sources of learning, inspiration, or interpretation (as in the endless interpretive possibilities in a good work of poetry or a biblical text). The important implication is that one can study virtually any topic related to human experience in any human system or organization. The choice of inquiry can focus on the nature of alienation or joy in any human organization or community. One can study moments of creativity and innovation or moments of debilitating bureaucratic stress. One has a choice.

Hierdie argumente bied aan my die ruimte om sowel 'n persoon soos Caravaggio se verlede as sy skilderye op indringende wyse te bestudeer. Dit maak dit ook vir my moontlik om persoonlike voorkeure uit te oefen tydens die keuse van aspekte van sy lewe en werk wat my interesseer. Dit versterk die moontlike effek wat die studie op persoonlike vlak kan bewerkstellig. Kelm (2005:34–5) argumenteer in dieselfde trant:

If we operate from the assumptions of the Poetic Principle, that life is open to infinite interpretations and that what we focus on creates our reality, then it makes sense to focus on the most life-affirming aspects of a situation: This brings us to look for things we like in an experience or person: what has worked in the past, what we want in the future, and what strengths and assets are available to us. It is to assume that each situation contains tremendous positive potential if we choose to find it.

Sou die keuse dus uitgeoefen word om op die suksesvolle of positiewe aspekte van Caravaggio se lewe en werk te fokus, sou sodanige aspekte potensieel verdere sukses kon genereer: “What we choose to pay attention to becomes a greater part of our experience” (Kelm 2005:37). Sy meen dat die implikasie hiervan verrykend is: “We are creating our experience in each moment by virtue of what we choose to pay attention to.”

Kelm (2005:48) se beskrywing van die prosesse waardeur 'n skildery waardeur kan word, verleen verdere ondersteuning vir die besluit om die positiewe elemente van Caravaggio se lewe en skilderye as platforms vir 'n PW te benut:

In the painting example, we might begin by affirming that it is well-composed, and then become curious about that and inquire more deeply into it. We might ponder the artist's use of contrast, and the way it seems to make the light “dance” off the canvas. This might lead us to new thoughts about the use of contrast and movement in art, any host of other creative thoughts about technique, style, or talent. [...] *As we discover new and more wonderful ways of knowing, we create more wonderful ways of being.* [My kursivering]

Die poëtiese beginsel stel ons ook in staat om ons ervarings op kreatiewe wyse te verwoord: “We have creative license to poetically describe and construct each experience with others

any way we desire” (Kelm 2005:51). Kelm (2008:23) sê ook: “In this sense reality is like poetry; it can be written in any manner conceivable and is open to infinite interpretations.”

2.3 Die gelyktydigheidsbeginsel

Vir Watkins e.a. (2011:73) beteken die gelyktydigheidsbeginsel dat die ondersoek en die verandering wat dit teweeg bring, nie van mekaar geskei kan word nie: dit vind gelyktydig plaas. Ondersoek is dus intervensie: “The seeds of change – that is, the things people think and talk about, the things people discover and learn, and the things that inform dialogue and inspired images of the future – are implicit in the very first questions we ask.”

Vir Whitney en Trosten-Bloom (2010:55) het vrae ’n kragtige uitwerking: hulle argumenteer dat vrae, of hulle nou aan jouself of aan ander mense gestel word, identiteite kan skep en hoop kan gee selfs waar daar voorheen geen hoop was nie. Kelm (2005:55; 2008:37) noem die onvoorwaardelik positiewe vraag een van die mees uitmuntende stukke gereedskap wat ons het om ons lewens te herskep deur ’n gees van verwondering aan te kweek.

Volgens Cooperrider en Whitney groei menslike stelsels in die rigting waaroor hulle aanhoudend vrae vra (in Kelm 2005:57). Kelm (2005:57) argumenteer verder dat ons konstruksies ryker en dieper raak in die mate waarin ons ’n spesifieke area ondersoek: “Our questions become our experience.” Kelm (2008:45) is baie spesifiek omtrent die aard van die vrae wat ons ervarings skep: “You see, it’s not about asking the right questions. *It’s about asking the questions that take us to the right places.* And what are the right places? The right places are *any* place that is *better* than the place we are in, even if it’s just a little bit better” [haar kursivering].

Veranderinge wat deur ons vrae teweeggebring word, is nie altyd opvallend nie (Kelm 2005:58-9): “Change is an incremental, continuous process that occurs on many levels.” Sy meen dat ons eerder in ’n konstante toestand van regenerasie verkeer en dat ons vrae ons help om toepaslike rigting aan die proses te verleen.

Sy haal weer vir Cooperrider en Whitney aan om aan te dui hoe onvoorwaardelik positiewe vrae ons help om by die positiewe kern van mense en organisasies uit te kom:

The unconditional positive question asks about times when things are at their best. It engenders a sense of wonder, excitement, and inspiration around the topic of focus. It is *generative*, in that it stimulates new thinking that takes us beyond our current ways of knowing. It asks us to look at what’s right, what works, and what we want most. It often involves asking about the *positive core*, which contains the wisdom, successful strategies, best practices, skills, resources, and capabilities of a person or organization. (In Kelm 2005:60)

Die onvoorwaardelik positiewe vrae wat ek tydens hierdie navorsing gebruik het om by die positiewe kern van Caravaggio uit te kom, word in afdeling 4 beskryf.

2.4 Die afwagtingsbeginsel

Die toekoms, sê Kelm (2005:71–2), is reeds deel van ons realiteite. Die afwagtingsbeginsel suggereer dat die prentjies of beelde wat ons in ons gemoedere omtrent die toekoms skep ons huidige aksies rig – en dit skep dan daardie einste toekoms (Kelm 2008:50). Ons toekoms is dus ’n verrysende realiteit wat geskep word deur ons huidige beelde of prentjies van wat ons dink hoe dit sal wees. Cooperrider e.a. (2008:9) beskryf die beginsel soos volg:

The most important resource for generating constructive organizational change or improvement is collective imagination and discourse about the future. One of the basic theorems of the anticipatory view of organizational life is that the image of the future guides what might be called the current behavior of any organism or organization. Much like a movie projected on a screen, human systems are forever projecting ahead of themselves a horizon of expectation that brings the future powerfully into the present as a mobilizing agent.

Kelm (2005:74) beklemtoon die kragtige uitwerking van beelde op die toekoms wat ons vir onself visualiseer:

The decisions we make and the actions we take will be affected by images we hold. These decisions and actions create our future. The more powerful the image, the more it will drive our decisions, and the more likely it will come to pass.

All this speaks to the power of our collective images in creating reality. If we want a certain outcome, or desire change in an area of our lives, one of the most powerful things we can do is create a collective, inspiring, positive image of what we want. This will be much more effective than, say, making a list of the future items or changes we desire in our lives.

Die beelde wat ek uit die bestudering van Caravaggio en sy skilderye ontwikkel, sal op vele vlakke bydraes lewer – het dit reeds begin doen – om my persoonlike toekoms op beide bewustelike en onbewustelike vlak te skep. My omgang met hom en sy skilderye laat my beter voel oor myself en skep vir my ’n positiewe ruimte waarin ek vreugde ervaar. Daar is dan ook heelwat navorsing wat wys dat ons beter voel in die mate waarin ons beter dink (Kelm 2008:61): “We are more creative and better at problem solving, solution generation, and decision making.”

2.5 Die positivistiese beginsel

Kelm (2005:97) hou die woorde van William Arthur Ward voor om haar bespreking van die positivistiese beginsel in te lui: “When we seek to discover the best in others, we somehow bring out the best in ourselves.” Hierdie woorde belig die positiewe houding waarmee ek die waardering van Caravaggio onderneem het.

So 'n benadering is in ooreenstemming met wat Kelm (2005:97) aanbeveel: “This principle suggests that positive emotion is essential for growth and optimal functioning. It creates energy and momentum for change, and provides important resources for short and long-term physical and mental health.” Positiewe emosies skep meer vreugde, maar dit is ook aan die kern van 'n produktiewe lewe (Kelm 2008:68): “We can build momentum toward greater joy by focusing on the positive core and paying attention to what really takes us upward.”

Kelm (2005:98–102) haal ook ruim uit die studies van Barbara Frederickson aan om die belangrike rol van positiewe emosies in die geestelike en fisiese gesondheid van mense te illustreer: “She suggests that positive emotions are not simply pleasant, fleeting experiences, but play important roles that are essential to healthy life. They broaden thinking and build physical, social, intellectual, and psychological resources that develop personal strength, resilience, and wellness.” 'n Waardering van 'n kunstenaar soos Caravaggio kan dus potensieel al hierdie positiewe gevolge vir die navorser inhou.

Hierdie beginsel was dan inderdaad ook op professionele en persoonlike en emosionele vlak van groot waarde vir my, aangesien die kritiese omgewing waarin akademici aan tersiêre instellings noodwendig moet funksioneer, juis hoë eise aan my gestel het tydens die tydperk waarin die studie plaasgevind het. Ek kon daarom noue aansluiting vind by die donker gevoelens van verwerping wat Caravaggio moes ervaar het toe van sy beste skilderye deur die kerkvaders van daardie era verwerp is.

'n Behoorlike akademiese ruimte vir die persoonlike waardering van Caravaggio word laastens geskep deur twee argumente wat Kelm aanbied. Kelm (2005:100) lei eerstens uit Frederickson se studies af dat dit nie noodsaaklik is om positiewe emosies omtrent die spesifieke negatiewe gebeure te hê nie:

I find it interesting in Fredrickson's research that positive emotions don't necessarily have to be related to the negative event in order to work. In other words, if we have a disagreement with our friend, we don't need to find ways to necessarily feel better about her or the situation. We can go for a swim, read the comics, or do some other unrelated activity that makes us feel good in order to reverse the lingering effects of the disagreement.

Kelm (2008:68–9) argumenteer tweedens dat ons ook op ander mense kan fokus om ons eie persoonlike ontwikkeling te stimuleer: “The more we focus on the positive core of ourselves *and others* [my kursivering], the happier we become. It is a journey of discovery as we inquire into the best of who we are and what life has to offer.” In effek beteken dit dat my poging om Caravaggio se positiewe kern te vind, wat met entoesiasme, toewyding en positiewe energie aangepak is, kon bydra tot my persoonlike en professionele ontwikkeling en weerbaarheid: sy lewe en werk kon my eie verryk en verbeter.

Kelm (2006:5; 2008:12) som die essensie van die vyf oorspronklike beginsels van WO en PW wat hier bo bespreek is, in Tabel 1 op.

Tabel 1. Die essensie van die vyf grondliggende beginsels van WO en WL (Kelm, 2006:5)

Die vyf grondliggende beginsels	Toegepas op persoonlike vlak
Die konstruktivistiese beginsel	Realiteit en identiteit gesamentlik geskep.
Die poëtiese beginsel	Waarop ons ook al fokus, groei.
Die gelyktydigheidsbeginsel	Ons leef in die wêreld wat ons vrae skep.
Die afwagtingsbeginsel	Ons beelde van die toekoms raak ons toekoms.
Die positivistiese beginsel	Om op die goeie te fokus en om goed te voel, lei tot meer goedheid.

3. Doel en fokusarea van die studie

Ten einde 'n noodsaaklike gerigtheid aan my persoonlike waardering van Caravaggio te verleen, is dit nodig dat ek die primêre fokus of doel van die onderneming formuleer. Watkins, Mohr en Kelly (2011:36) stel dan ook voor dat 'n WO sal begin met 'n Definisiefase (sien Figuur 2) waartydens die doel van die ondersoek geformuleer word. Uit die teoretiese beginsels en persoonlike verband soos hier bo beskryf, volg dit noodwendig dat hierdie 'n persoonlike waardering van die kunstenaar en sommige van sy skilderye – dié in Rome – is. As sodanig hoop ek om 'n verslag te skryf ter bevestiging van die persoonlike insigte, ontdekkings en groei wat ek in die proses kon ervaar. Dit sou verder kon dien as openbare verslag van die persoonlike leer- en ontwikkelingsprosesse wat moontlik is wanneer kunstenaarskap en kuns op 'n bepaalde gestruktureerde wyse (sien afdeling 5 hier onder) bestudeer en waardeer word.

Die platforms waarop die proses gebaseer word, behels literatuur oor Caravaggio – veral Graham-Dixon se omvattende biografie, maar ook ander toepaslike bronne – asook die besigtiging van sy skilderye en besoeke aan die gebied in Rome waar hy gewoon en gewerk het.

Ek het my vertrekpunt daarin gevind om my met sy donker kant te vereenselwig. Van daar sal ek na die lig moet beweeg, en wel omdat dit volgens Graham-Dixon (2010:3) dáár, in die fyn spel tussen lig en donkerte, is waar die mens en kunstenaar Caravaggio gefunksioneer het:

Caravaggio's art is made from darkness and light. His pictures present spotlight moments of extreme and often agonized human experience. A man is decapitated in his bedchamber, blood spurting from a deep gash in his neck. A man is

assassinated on the high altar of a church. A woman is shot in the stomach with a bow and arrow at point-blank range. Caravaggio's images freeze time but also seem to hover on the brink of their own disappearance. Faces are brightly illuminated. Details emerge from darkness with such uncanny clarity that they might be hallucinations. Yet always the shadows encroach, the pools of blackness that threaten to obliterate all. Looking at his pictures is like looking at the world by flashes of lightning.

Ek sal egter ook noodwendig hiérmee tevrede moet wees: ek gaan die man en sy kunswerke – en dan ook myself – nooit volledig ken en begryp nie. Hy hét op stuk van sake meer as 400 jaar gelede geleef, en boonop in 'n vreemde land, naamlik Italië. Graham-Dixon het tien jaar aan sy biografie van Caravaggio gewerk en hy waarsku tydlig

He is a man who can never be known in full because almost all that he did, said and thought is lost in the irrecoverable past. He was one of the most electrifyingly original artists ever to have lived, yet we have only one solitary sentence from him on the subject of painting – the sincerity of which is, in any case, questionable, since it was elicited from him when he was under interrogation for the capital crime of libel. (2010:3)

Die sin waarna verwys word, is: “So in a painting a *valent’uomo* [‘...he who knows how to do his art well...’] is one who knows how to paint well and imitate natural objects well” (Graham-Dixon, 2010:261). Giovanni Baglione, 'n ou vyand van hom, het Caravaggio aangekla van belastering nadat die skilder en sy vriende beledigende verse oor hom versprei het (Graham-Dixon, 2010:245–69). Caravaggio, deeglik bewus daarvan dat daar meer aan skilder is as die blote kopiëring van natuurlike voorwerpe (Graham-Dixon, 2010:264) het hierdie mening waarskynlik uitgespreek omdat hy dom wou voorkom in die hof: “After all, intellectuals were the kind of people who might write poetry in their spare time” (Graham-Dixon, 2010:264).

Fried (2010:4) rig soos Graham-Dixon 'n waarskuwing dat Caravaggio nooit volledig verstaan sal word nie:

The complexity and, equally important, the sheer lability of the relationships that result, not just from work to work but within individual canvases, are a source at once of his art's continuing fascination for commentators and of the resistance it has unfailingly offered to even the most brilliant and ingenious attempts to pin down its meaning formally, expressively, ideologically.

Bonsanti (1984:77–8) se woorde dien egter as aanmoediging: “Whereas for some critics [...] Caravaggio was a constant source of trouble (and traces of this attitude, which sees Caravaggio as a corruptive influence, survived until very recently), certain great artists saw him as a brilliant source of inspiration.” Graham-Dixon (2010:202) brei hierop uit:

The painting of such seventeenth-century masters as Rembrandt in Holland, Georges de La Tour in France, Ribera in Spain, even the work of much later Romantic artists such as Gericault and Delacroix, all are inconceivable without the pictorial revolution first unleashed by Caravaggio in his two pictures of scenes from the life of St Matthew. It is no exaggeration to say that they decisively changed the tradition of European art.

Ek is hoegenaamd nie 'n kunstenaar nie, maar ek is reeds deur Caravaggio geïnspireer en hoop om steeds deur hom geïnspireer te word. Bewondering vir, en 'n waardering van, 'n kunstenaar soos hy lê egter ten grondslag van sodanige inspirasie en ek kan, of wil, nie deur sy donker kant geïnspireer word nie. Hoewel ek wel vertroosting en berusting vind in die feit dat hy ten spyte van – of dalk selfs juis as gevolg van – sy donker kant briljante werk kon lewer, wil ek – soos reeds gemeld – bewustelik op die positiewe, energiegewende hoedanighede in sy lewe en werk fokus en dít waardeer. Hierdie bewustelike keuse impliseer natuurlik nie dat die negatiewe kant van sy lewe nie bestaan het nie – en ook nie dat dit minder belangrik as sy positiewe kant was nie. Dit beteken bloot dat ek verkies om vir dié spesifieke persoonlike waardering nie daarop te fokus nie.

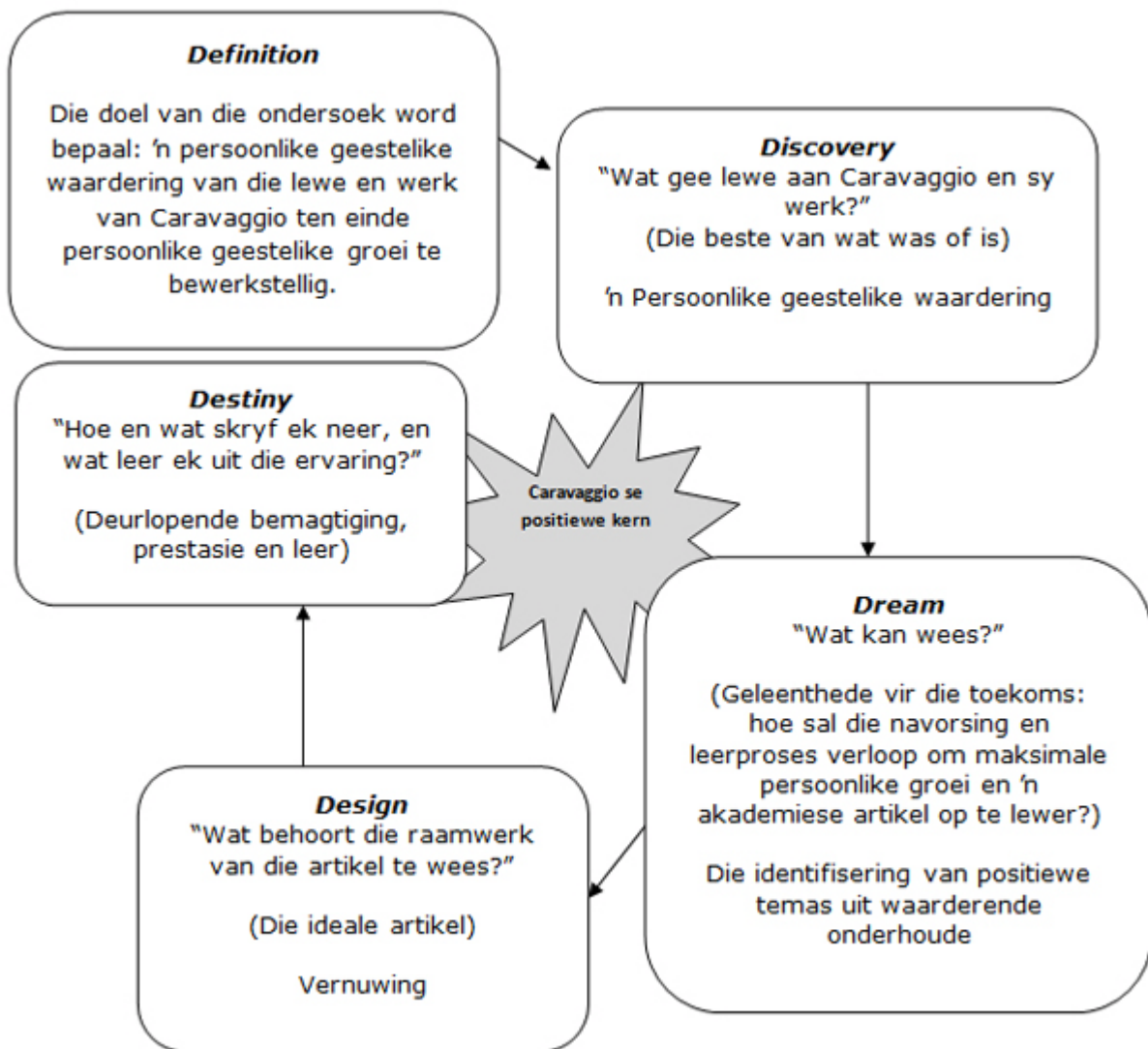
Crous, De Bruyn, Roodt e.a. (2006:4) verwys na Harold Bloom wat voorstel dat waardering die beste manier is om uitstaande vermoë te verstaan. Deur Caravaggio en sy skilderye te waardeer wil ek myself uitdaag om my eie lewe te ondersoek, te verryk en te ontwikkel. Crous e.a. (2006:4) stel dit soos volg: “Inquiring into the mastery of another may therefore stimulate positive change.”

In die volgende paragrawe word die 5D-raamwerk van WO as die strukturele onderbou vir hierdie persoonlike waardering aangebied.

4. Navorsingsontwerp en verloop van hierdie persoonlike waardering

Omdat ek tydens hierdie persoonlike waardering na die mees verhelderende, effektiewe en positiewe hoedanighede van Caravaggio en sy werk wil soek en as energiegewende impulse vir positiewe persoonlike ontwikkeling wil aanbied en benut, ag ek die 5D-metodologie van WO as die mees toepaslike en geskikte vir die studie. Cooperrider e.a. (2008:xv) verduidelik hoe dit moet begin: “AI begins by identifying what is positive and connecting to it in ways that heighten energy, vision and action for change.”

Whitney en Trosten-Bloom (2010:6,14) en Watkins, Mohr en Kelly (2011:36) bied die 5D-raamwerk van WO (sien figuur 2) aan as raamwerk om gesprekke en ondersoeke rondom bepaalde onderwerpe te rig. Ek het dit aangepas om die spesifieke doelwitte en inhoude van my persoonlike waardering te reflekteer.



Figuur 2. Die 5D-raamwerk as struktureel-wetenskaplike onderbou vir die studie, soos aangepas uit Whitney en Trosten-Bloom (2010:6) en Watkins.

Tydens die tweede fase van die 5D-siklus – “discovery”, ontdekking - is Graham-Dixon se biografie van Caravaggio gelees om as onderbou vir die besoek aan Rome te dien. Daarna is 17 van sy skilderye in Rome (sien Figuur 3) bestudeer. Waar moontlik, is foto's daarvan geneem (sommige kerke en museums laat dit nie toe nie). Op die laaste dag van my besoek aan Rome het ek voor die Galleria Borghese (figuur 4) – waar ses van sy skilderye vertoon word – op 'n bankie gaan sit met 'n plakkaat as uitnodiging aan verbygangers om aan die navorsing deel te neem (figure 5 en 6). Hierdie strategie strook met wat Kelm (2005:65) voorstel: “I can then find someone I feel comfortable with to ask and answer the questions with me.”



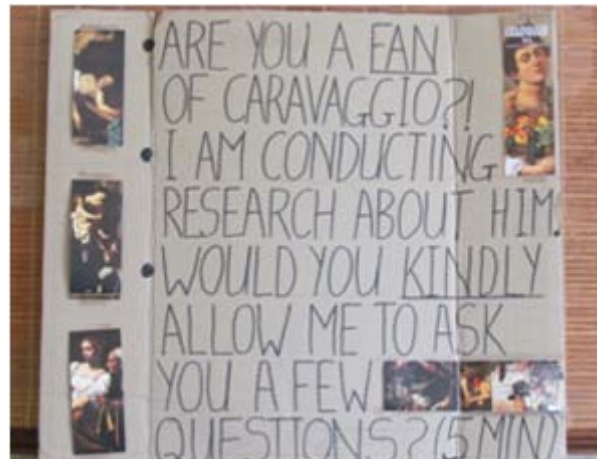
Figuur 3. Rome – die ewige stad



Figuur 4. Die Galleria Borghese in Rome



Figuur 5: Die navorsers voor die kunsgalery



Figuur 6. Die ope uitnodiging

Die waarderende onderhoud vorm die basis van die ontdekkingsfase (Whitney en Trosten-Bloom 2010:7), word tipies in pare uitgevoer, en is volgens hulle 'n noodsaaklike komponent van enige WO: “The starting point and essential component of any Appreciative Inquiry process is the appreciative interview. AI would not be AI without appreciative interviews. Without appreciative interviews there is no inquiry, no openness to learn, and little potential for transformation.”

Ek het dus hoë waardering vir een van die museumgidse van die Galleria Borghese, wat byna elke dag toergroepe deur die galery neem (figuur 7), wat homself bereid verklaar het om aan die waarderende onderhoud deel te neem.

Die volgende onvoorwaardelik positiewe vrae (Whitney en Trosten-Bloom 2010:11-2) is aan die museumgids gestel:

- Wat is jou vroegste of aangenaamste herinnering aan Caravaggio?
- Wat beteken sy skilderye vir jou op 'n persoonlike vlak?
- Watter skildery is jou gunsteling en hoekom?
- Wat, volgens jou, is die een ding wat lewe gee aan sy skilderye – waarsonder hulle net eenvoudig nie dieselfde sou wees nie?
- Wat wens jy kon vandag se skilders by hom leer?



Figuur 7. 'n Hoogs gewaardeerde vrywilliger: die toergids waarmee die WO gevoer is

Die eerste vier vrae is as deel van die ontdekkingsfase gevra en die laaste een as deel van die droomfase. Omdat die gewaardeerde deelnemer nie Afrikaans magtig was nie, en ek graag die vrae in Afrikaans wou beantwoord om myself sodoende op optimale, genuanseerde wyse uit te druk, het ek die vrae die volgende oggend aan myself gestel (“We can design and answer these questions alone” – Kelm 2005:65; “Questions, whether they are *posed to oneself* [my kursivering] or to another, can create identities and give hope where none have existed before” – Whitney en Trosten-Bloom 2010:55) en die onderhoud opgeneem.

Die droomfase is verder gevoer deur die twee onderhoude te transkribeer om positiewe temas uit die lewe en werk van Caravaggio te identifiseer. Volgens Whitney en Trosten-Bloom (2010:183) is kreatiewe aktiwiteite gedurende hierdie fase belangrik, omdat dit 'n radikale verskuiwing van energie meebring. Hierdie aktiwiteite stimuleer kreatiwiteit en mag dramatiese aktiwiteite soos geselsprogramme, advertensies, liedjies en gedigte insluit: “People draw, paint, perform and play the future they most prefer as if it already exists. Creative and fun dream activities take people into the realm of the unknown but imagined – they open doorways to ‘right-brain’, ‘intuitive’ ways of knowing.” Ek het besluit om 'n gedig te skryf om die positiewe kern van Caravaggio en my betrokkenheid by hom en sy werk op kreatiewe wyse uit te beeld.

Tydens die “design”- (ontwerp-) fase is die positiewe temas verder ontleed deur 'n aantal bronne oor sy lewe en werk te bestudeer en die temas in die literatuur in te bed. Hierdie integrasie is gedoen om 'n ryk persoonlike en idiosinkratiese netwerk van insigte en interpretasies rondom die temas te vleg. Terselfdertyd het die temas ook as raamwerk vir die verslag omtrent my leerproses tydens hierdie studie gedien.

Gedurende die finale, “destiny”- (bestemming-) fase is die artikel voltooi en vir keuring en moontlike publikasie voorgelê. Die artikel se finale bestemming word bereik wanneer dit deur die keurders goedgekeur en later gepubliseer word.

5. Uitkomst van die WO

Die response op die vrae in die waarderende onderhoude word in Tabel 2 aangebied. Om die outentisiteit daarvan te behou, word die response van die museumgids in Engels weergegee.

Tabel 2. Die response uit die twee waarderende onderhoude.

Persoonlike response	Toergids se response
What is your earliest or most pleasant memory of Caravaggio?	
<p>Ek het die eerste keer van hom gelees ’n bietjie meer as ’n jaar gelede in ’n koerantartikel deur iemand – ek kan nie onthou wie dit was nie – wat Graham-Dixon se biografie oor hom gelees het. Daar was ’n klompie skilderye afgedruk saam met die artikel. Toe’t ek gesien dis fantastiese goed. Ek het dadelik op Amazon gegaan en die biografie bestel. Dié’t ek met verloop van tyd begin lees, en toe’t ek gefassineerd geraak met Caravaggio.</p>	<p>I think the first one I saw in a church in Rome – it was ’96. I was a young boy. I saw in the church my first Caravaggio with the praying feet or the dirty feet – that one, with the glare of the light coming in. I thought: “Wow, that’s amazing! It looks a little bit like Rembrandt,” I thought in these days. Of course later I figured out that Rembrandt was inspired a little bit on Caravaggio, but I thought: “This is amazing, this is ‘wow!’”</p>
What does his paintings mean to you on a personal level?	
<p>Op persoonlike vlak kan ek met hom assosieer. Die manier waarop hy sy ... die realiteit van ... van ... van Jesus en van vreeslike gebeure in die Bybel. Die absolute eksakte, verstommende presisie waarmee hy ... waarmee hy die liggame en die emosies uitbeeld. En dan ook die rowwe manier waarop hy gelewe het: ’n mens sal dink dat jy beter is as hy; maar ek het agtergekom dat ... hy’t nou ’n moord gepleeg. Ek sal nou seker nie moord pleeg nie, maar ... ons het almal, almal van ons het maar so ’n donker kant en ’n ligte kant, en ons lewe daai</p>	<p>It really depends on the painting – the theme. I know you probably mean the idea of the light and the dark. For me it’s the theme in combination with this light and dark – this, this: “it’s so bright!” Not that it’s soft, it’s these tough colours – so you don’t know what you feel. It’s like a girl: sometimes you see a girl and you think: “Wow, she’s pretty!” And the same thing you have with Caravaggio – every time you recognise it, it’s a little bit of the same idea, the technique, I think. I haven’t seen all of them, but the ones I know - it’s just like: “Wow!”</p>

teenstrydigheid. So ... ek dink dat ... ek kan met hom assosieer omdat ek ook 'n mens is soos hy. Ek moet ook veg om myself uit te druk op kreatiewe wyse, en ook probeer om in die, in my klas met die studente ... die werklikhede van hulle alledaagse bestaan te bereken. As ek moet sê, dan dink ek dit gaan oor lewensgetrou, oor outentisiteit. Om regtig te reflekteer wat in die lewe aangaan, want ek dink dis die verantwoordelikheid wat ek teenoor my studente en ook teenoor die leerders in my klas gehad het – om regtig vir hulle te sê wat is die kontoere van hulle menswees.

Which painting is your favourite one and why?

Van dié wat ek gesien het in Rome is dit definitief waar Jesus in sy graf neergelê word deur Nikodemus en Johannes, met die Marias wat agter staan. Om die tekstuur van die mense se gesigte en velle, en ... waar Jesus se arm so slap hang, wat volgens [Graham-] Dixon 'n tipe van 'n heenwysing is na Michelangelo se *Piëta*. Ek het Michelangelo se *Piëta* in die Sint Pieterskatedraal ook gesien by die Vatikaan – en die manier waarop Caravaggio gaan, en hy ... trek, hy put uit ... uit Michelangelo se beeld ... put hy, maar hy maak 'n gespierde Jesus, en hy maak vir Jesus dat sy voete slap hang. Nikodemus wat gebuk gaan aan die gewig van Jesus: dís vir my die hoogtepunt gewees; ek het baie, baie tyd spandeer by daai skildery. Omdat dit op geestelike vlak ook die realiteit van Jesus se dood gebring het. En ek hou van die gespierde Jesus omdat ek voel Jesus was 'n timmerman se seun en hy't grootgeword waar Hy met hout moes werk, en waar hy hard moes werk om hout te skuur, of miskien te saag, of te kap of wat ook al. So ek koop in op die idee – of sy interpretasie van Jesus as 'n sterk, robuuste man.

My favourite one is – I think here in Borghese – is the one in which Anna, Maria and Jesus is on the snake - and it's also because the face of Mary is so beautiful and serene, and it's the light coming in from above – it's just perfect.

What, in your opinion, is the one thing that enlivens his paintings – without which they simply would not be the same?

Ek dink die inspelings van lig op donker en dan die kleure wat hy gebruik, die presisie waarmee hy figure uitbeeld. Dít is vir my die enkele ding - sonder die lig, en sonder die realiteit, die eksaktheid, sou dit net nie dieselfde wees nie.

The light – how it comes in from the outside – that makes the difference. And the hard colours – so, really like “bam!” [Claps hands.] Not like some painters, they do the same idea like [poor sound] for example, but he really does it, you see it, and even a painting, you don’t know that there is a Caravaggio in this collection, you see the painting, and you know it must be a Caravaggio.

What would you wish today’s painters could learn from him?

Wat ek wens vandag se skilders by hom kan leer, is vakmanskap. Ek dink hy’s ’n ongelooflike vakman, hoewel hy nie regtig ’n vreeslik formele opleiding gehad het nie. Om jou talente ten volle uit te leef. Om die méns wie jy is, ten volle uit te leef. Ek ... ek wonder partykeer: gestel Caravaggio wás nie so ’n moeilike mens nie, en gestel hy sóú ’n gelykmatige temperament gehad het: sou hy ... sou hy werklik die menslike emosies kon uitbeeld soos wat hy dit uitgebeeld het? Sou hy regtig verstaan het dat ... dat Jesus ’n gewone mens was? Ja, ek ... ek wens so dat skilders kan leer om ... op geestelike vlak, as ek nou praat van geestelike vlak wil ek graag hê hulle moet, moet die boodskap oordra dat Jesus vir prostitute en skaapwagters en mense met vuil voete ... dat Jesus nie ’n verhewe heilige was nie. Hy was ’n mens soos ek en jy, en hy’t vis geëet, en hy ... sy dissipels het hy gekies onder die skuim van die samelewing van daai tyd, die vissers, en hulle het uitgegaan om die boodskap van Jesus uit te dra aan gewone mense, aan mense wat niemand anders by uitkom nie.

Um ... maybe his technique with the painting, not who he was, because from what I know he was not a nice guy, so nothing personal, so that’s what they shouldn’t learn from him. Maybe they should learn from him the thing that was not good of him – to be a better person and they maybe live a little bit longer and dedicate yourself better than he did. I think he could have done more and better if he would have been a nice guy. I don’t know, but – so maybe that’s the other way around, what they can learn from him.

I’m not sure, but the colours are so bright, I don’t know how he did that – you know how he did that? “No – and four hundred years ago!” So he must have done something really good with his oil – and I have no idea, so maybe that’s the thing you don’t see any more - not *that* good. I don’t know – maybe he mixed it right, I have no idea.

Drie breë temas kan onder andere uit die skilderye geïdentifiseer word:

- Caravaggio se meesterskap as vakman en die wyse waarop hy lig en skaduwee op mekaar laat inspeel (dit word in afdeling 7 hier onder bespreek).
- Drie van die skilderye waarin Jesus as babaseuntjie (*Die Maagd Maria en die Pelgrims*), as klein seuntjie (*Die Madonna van die Palafrenieri*) en na sy kruisdood (*Die Begrafnis*) deur Caravaggio gedurende 'n besonder moeilike periode van sy lewer geskilder is, tree na vore as gunsteling (dit word in afdelings 8.1 tot 8.3 bespreek).
- Die buitengewone aardse realisme in die skilderye (dit word in afdeling 9 bespreek).

Die identifisering van hierdie temas vorm deel van die tweede of droomfase van die WO (figuur 2). Die onderstaande gedig is, soos reeds gemeld, geskryf om die drie temas en die positiewe kern van my persoonlike betrokkenheid by Caravaggio en sy skilderye op kreatiewe wyse uit te beeld en te bevestig. Gradle (2011:55) verduidelik die funksie van gedigte tydens navorsing op genuanseerde wyse: "I turned to poetry as a research tool that would render the felt quality of the encounters and still offer the open-ended gift of interpretation to the reader. As readers put themselves in a poem, the structure and content offer a powerful lens through which to view the unexpected phenomenon."

Die besprekings van die temas in afdelings 7–9 dien as agtergrond van die gedig, en sal bydra om die woordkeuses te verhelder.

Weer-Lig

Timmerkind Jesus
trap op die slang;
timmerman Jesus
wat aan 'n houtkruis hang.

So sterf Jy toe
vir vissers en vir slette;
vir 'n arm pelgrim soos ek
vervul Jy ál ons Vader se wette.

Nikodemus laat sak die Lig
in 'n donker, gekapte graf;
met Jou breë, geskaafde skouers
dra Jy gewillig Vader se straf.

6. 'n Kort lewenskets van Caravaggio

Ten einde die bespreking van die drie positiewe temas binne 'n bepaalde historiese konteks te plaas, is dit nodig om kortliks na die hoofmomente van Caravaggio se lewe te verwys.

Chilvers (2009:107–9) se biografiese skets en Graham-Dixon (2010) se biografie van die skilder word grootliks hiervoor benut.

Caravaggio is in 1571 in Milaan gebore, maar hy word groot in die dorpie Caravaggio, naby Bergamo, en hy kry die naam van dié dorpie. Sy vader, Fermo Merisi, is ’n messelaar wat sterf toe Caravaggio vyf jaar oud is (Graham-Dixon 2010:8). Van 1584 tot 1588 werk hy as vakleerling van Simone Peterzano, ’n onbeduidende skilder.

Teen ongeveer 1592 verhuis hy na Rome, wat vir 14 jaar die hoofsentrum van sy bedrywighede sou wees. Tot 1599 is sy loopbaan nie behoorlik gedokumenteer nie, maar hy voer blykbaar ’n sukkelbestaan (Graham-Dixon 2010:90) tot die middel-1590’s, toe ’n handelaar sommige van sy vroeë werke aan kardinaal Francesco del Monte, wat sy eerste beskermheer word, verkoop.

Del Monte was ’n gesofistikeerde man met vele fasette, wat musiek en, so word beweer, partytjies met seuns aangetrek as meisies geniet het. ’n Vroeë biograaf van hom, Dirck van Amayden, beweer dat Caravaggio ’n “closet homosexual with a fondness for young men” was (in Graham-Dixon 2010:121). Of dit wel so is, weet ons vir seker nie, maar dit is inderdaad ’n feit dat Caravaggio se vroegste werke hoofsaaklik sensuele jong mans bevat. Volgens Chilvers (2009:108) reflekteer dit waarskynlik sy seksuele voorkeure – dit lyk vir hom asof hy biseksueel, maar grotendeels homoseksueel was. Graham-Dixon (2010:4) vind nie onomstootlike bewyse hiervoor nie, maar meen tog dat “the balance of probability suggests that Caravaggio did indeed have sexual relations with men. But he certainly had female lovers. Throughout the years that he spent in Rome he kept close company with a number of prostitutes. [...] He likely slept with men.”

Gedurende sy verblyf by Del Monte word sy skilderye sterk belig en die gedetailleerde figure, tipies naby die voorkant van die skildery, staar op eroties uitdagende wyse na die toeskouer (Chilvers 2009:108). Graham-Dixon (2010:123) beskryf hierdie skilderye as volg: “They became thrillingly decadent and disappointingly flimsy at one and the same time – mild exhalations of homoerotic yearning, shot through with an abiding spirit of perversity.”

Teen ongeveer 1599 kry Caravaggio opdrag om twee groot skilderye vir die Contarelli-kapel in die San Luigi dei Francesi te skilder: *Roeping van Mattheus* en *Martelaarskap van Mattheus*. ’n Altaarstuk van *Mattheus en die Engel* word in 1602 bygevoeg. Hy voltooi ook twee groot openbare opdragte vir die Cerasi-kapel in die San Maria del Popolo: *Kruisiging van Petrus* en *Bekering van Paulus*. Veral die laaste twee skilderye word gekenmerk deur sy verstommende gebruik van *chiaroscuro* – die effek van lig en skaduwee – veral as dit sterk kontrasterend is (Chilvers 2009:108, 126). Hy interpreteer die bekende Bybelverhale op ’n totaal nuwe manier deurdat hy soliede, substansiële, vlees-en-bloed-mense eerder as geïdealiseerde wesens gebruik om sy verhale te bevolk.

Van meet af aan is die aardse realisme van sy werke omstrede – volgens Graham-Dixon (2010:237) toets hy die grens tussen subtiliteit en ongeskiktheid – en word hulle soms

vervang met meer konvensionele skilderye deur ander skilders of deur Caravaggio self. *Die Dood van die Maagd* word in 1605-6 verwerp, omdat hy Maria uitbeeld as 'n oortuigende lyk met geswolle buik en naakte bene; vroeër is selfs beweer dat haar figuur op die liggaam van 'n prostituut wat uit die Tiberrivier gehaal is, gebaseer is.

Hoewel hy weens hierdie skilderye die mees beroemde skilder in Rome word, verwerf hy ook berugtheid vir sy gewelddadige optrede (Chilvers 2009:108). Tussen 1600 en 1605 raak sy kriminele rekord al hoe langer en in 1606 vermoor hy 'n ou vyand, Ranuccio Tomassoni, tydens 'n tweeveg met swaarde (Graham-Dixon 2010:318). Omdat hy hiervoor die doodstraf opgelê kon word – wat inderdaad gebeur het – vlug hy volgens Chilvers (2009:108) uit Rome, opeenvolgens na Napels (1606-7), die eiland Malta (1607-8), Sisilië (1608-9) en weer terug na Napels (1609-10). Waar hy ook al gaan, kry hy belangrike opdragte en oefen hy groot invloed op ander skilders uit. Sy werke raak toenemend “austere and poignant” (Chilvers 2009:108), met *Die onthoofding van Johannes* (1608, Valetta Katedraal op die eiland Malta) as die hoogtepunt weens die grootte en die uiterste tragiese trefkrag daarvan.

Geweld vorm steeds 'n groot deel van sy lewe en in 1608 word hy op Malta in die tronk gegooi, maar hy ontsnap wonderbaarlik. In 1609 word hy in Napels 'n ernstige gesigwond toegedien wat die gehalte van sy werk benadeel. In 1610 sterf hy op pad na Rome, waar hy gehoop het om pouslike kwytskelding vir die moord op Tomassoni te verkry. Hy was 38 jaar oud. Kwytskelding is inderdaad aan hom verleen – maar hy sou nooit daarvan weet nie.

Daar is al wyd gespekuleer dat Caravaggio weens koors, hitte-uitputting of selfs 'n hartaanval dood is (Graham-Dixon 2010:426–33). In 'n verrassende bevinding deur Italiaanse navorsers word egter 'n heeltemal ander moontlike verklaring vir sowel Caravaggio se gewelddadigheid as sy dood voorgehou – soos berig deur Kington (2010):

He killed a man, brawled constantly, rowed with patrons and fled justice while revolutionising painting with his chiaroscuro style. Now, as if to underline how dramatic Caravaggio's short life was, researchers say he may have quite literally died for his art.

Scientists seeking to shed light on the mysterious death of the Italian artist in 1610 said they are “85% sure” they have found his bones thanks to carbon dating and DNA checks on remains excavated in Tuscany.

Caravaggio's suspected bones come complete with levels of lead high enough to have driven the painter mad and helped finish him off. “The lead likely came from his paints – he was known to be extremely messy with them,” said Silvano Vinceti, the researcher who announced the findings today. “Lead poisoning won't kill you on its own – we believe he had infected wounds and sunstroke too – but it was one of the causes.”

Vervolgens 'n bespreking van die drie geïdentifiseerde positiewe temas.

7. Caravaggio se meesterskap as vakman en die wyse waarop hy lig en donker op mekaar laat inspeel

Soos in 'n vroeëre paragraaf gemeld, deurloop Caravaggio van 1584 tot 1588 'n vakleerlingskap onder Simone Peterzano, wat sy werkwinkel in Milaan gehad het. Volgens Graham-Dixon (2010:55) kan aanvaar word dat hy gedurende hierdie tyd 'n tradisionele begroning in die verftegnieke van die Renaissance ontvang het. Hy het dus geleer om verfkleure te maal en te meng, hoe om te teken, en hoe om *buon fresco* – muurskilderwerk – te doen. Hy verf egter nooit 'n muurskildery nie en x-straal-foto's van sy skilderye toon dat hy glad nie van voorbereidende sketse op sy doeke gebruik gemaak het nie – wat Graham-Dixon (2010:56) die volgende afleiding laat maak: “Even if he did absorb some of the rudiments of art, he is unlikely to have been a model student. What evidence we do have suggests that he was probably a bad one.”

Dit lyk dus vir Graham-Dixon (2010:185, 438) asof Caravaggio homself leer skilder het – wat volgens hom dalk 'n goeie verwickeling was, omdat hy op homself aangewese was en hy sodoende sy diep oorspronklikheid kon ontwikkel: “He painted as if the rich and the powerful were his enemies, as if he really did believe that the meek deserved to inherit the earth.” Hy beskou Caravaggio dus as uniek onder die groot Italiaanse skilders: hy het nie 'n tradisionele ateljee gehad nie, en met die uitsondering van 'n enkele assistent – Cecco, met wie hy na bewering 'n verhouding gehad het en wat gereeld as model vir hom opgetree het – skilder hy heeltemal op sy eie. Verder het hy ook nie 'n groep studente gehad of 'n portefeulje met sketse rondgestuur nie – net sy skilderye.

Teen die einde van die 1590's het die halsstarrige Caravaggio dus moesaam sy unieke styl en benadering ontdek:

[He] had used a light ground, like other painters from Lombardy. But in these later paintings he used a dark ground and worked from dark to light, [...]. It suited him in a number of ways. A dark ground enabled him to focus only on the essentials of a scene, as he imagined it. Dark paint creates an illusion of deep shadow around the principal forms and therefore also does away with the need to paint background detail [...]. (Graham-Dixon 2010:184–5)

Caravaggio, wat lief was vir kortpaaie en haastig van humeur en geaardheid was, word dus die meester van 'n ekstreme *tenebrisme* (“term describing predominantly dark tonality in a painting” – Chilvers 2009:620) of ook die reeds genoemde *chiaroscuro*-tegniek. Dit stel hom in staat om gedeeltes van die doek te laat soos wat dit aanvanklik voorberei is, wat ook beteken dat hy minder het om te skilder (Graham-Dixon 2010:184). Graham-Dixon (2010:229) beskryf die effek van hierdie tegniek in *Die verloëning van die Christus* soos volg: “He used it here as a ruthless means of exclusion, spotlighting the figures at the very centre of the drama and casting everything else into deepest shadow.”

Spear (1971:v) redeneer dat die swakbeligte tonele ook 'n sterk boodskap oordra: “Equally evident is his emphasis on nocturnal arbitrary lighting, murky but nonetheless integrated with

the dramatic piety of his religious works and with the badly lit ‘lower class’ environments. Poor people – poor light. Not for him the aristocratic sun.”

Hoe het Caravaggio hierdie dramatiese “protokinematiese” (n.a.v. Graham-Dixon 2010:185) effek bewerkstellig? Joachim von Sandrart gee ’n kort beskrywing hiervan:

[A]s he wished to effect a more perfect roundness and natural relief, he regularly made use of gloomy vaults or other dark rooms which had one small source of light from above; so that darkness, by means of strong shadows, might leave power to the light falling upon the model, and thus produce an effect of high relief. (In Graham-Dixon 2010:185)

Die biograaf Giovanni Pietro Bellori beskryf hoe Caravaggio hierdie tegniek op radikale wyse gebruik:

He went so far in this style that he never showed any of his figures in open daylight, but instead found a way to place them in the darkness of a closed room, placing a lamp high so that the light would fall straight down, revealing the principal part of the body and leaving the rest in shadow so as to produce a powerful contrast of light and dark. (In Graham-Dixon 2010:186)

In die praktyk mag dit beteken het dat ’n kragtige vlam of direkte sonlig met behulp van ’n spieël op die modelle gereflekteer is (Graham-Dixon 2010:303). Hoe dit ook al sy, die enigmatiese Caravaggio kon sy ongeduld en frustrasies op idiosinkratiese wyse op die doek voor hom uitwoed.

Sy ongeduld veroorsaak klaarblyklik ook dat hy nie wag tot ’n laag verf droog is nie, maar sommer nat op nat skilder (Graham-Dixon 2010:185). Soos reeds gemeld, maak hy nie sketse op die doek nie; wat hy verkies, is om eerder ligte insnydings in die doeke te maak sodat hy sy modelle se posisies kon herstel. Geeneen van sy tydgenote gebruik dieselfde tegniek nie.

8. Die drie skilderye en ’n lewe wat skeefloop

Aan die einde van 1603 betrek Caravaggio ’n klein tweeverdiepinghuis in die Vicolo dei Santa Cecilia e Biagio – nou die Vicolo del Divino Amore (figure 8 en 9). Twee van die drie groot geestelike opdragwerke (sien Figure 10-12) wat hy tussen 1603 en 1606 skilder (Graham-Dixon 2010:275), word hier begin of voltooi.



Figuur 8. Die Vicolo del Divino Amore



Figuur 9. Lig en skaduwee in die smal straatjie waar Caravaggio van die einde van 1603 tot Augustus 1605 gewoon het

In 1604 voltooi hy *Die Begrafnis* (Graham-Dixon 2010:278) (figuur 10) en hy begin die *Madonna van Loreto* (figuur 11) in die Europese somer van 1605 skilder. Graham-Dixon (2010:270) beskryf die gunstige toestande in die straatjie vir Caravaggio se skilderwerk: “In high summer the sun beats down on the roofs and through the windows there, creating dramatically Caravaggesque effects of light and shade” (figure 8 en 9).



Figuur 10. *Die Begrafnis*. 1604, Vatikaan Museums en Galerye, 300cm x 203 cm (Graham-Dixon 2010:xii). Olie op doek



Figuur 11. *Die Maagd en die Pelgrims*/Die *Madonna van Loreto*. 1604, Cavaletti Kapel, Sint Agostino-Kerk, Rome, 260cm x 150cm (Graham-Dixon 2010:xv). Olie op doek

In Augustus 1605 word hy verplig om nuwe verblyf te soek weens die genoemde probleme met sy hospita en betrek hy die huis van Andrea Ruffeti, 'n prokureur wat in die kunste en literatuur belang stel, in die Piazza Colonna (Graham-Dixon 2010:303). Hier voltooi hy die *Madonna van Loreto* en op 8 April 1606 ook die *Madonna van die Palafrenieri* (Graham-Dixon 2010:307) (figuur 12).



Figuur 12. *Die Madonna van die Palafrenieri*. 1605-6, Galleria Borghese, Rome, 292cm x 211cm (Graham-Dixon 2010:xv). Olie op doek

Dit is 'n besonder moeilike tyd vir hom en dit lyk of sy lewe erg skeefloop:

He has several commissions but works at them in sporadic bursts. He flares up at the merest hint of an insult. He goes looking for trouble at night and even manages to pick a fight with the police when they are at the point of letting him go. (Graham-Dixon 2010:283)

Hy gooi ook klippe na die polisie, beland in die tronk omdat hy wapens dra sonder 'n lisensie, en word self aangerand en aan sy keel gewond (Graham-Dixon 2010:253-325).

Hierdie wilde lewe van Caravaggio, met insidente wat meesal in die nag plaasvind, tesame met die feit dat hy dikwels prostitute as modelle vir sy skilderye gebruik, laat Graham-Dixon (2010:296-8) bespiegel dat hy gedurende hierdie periode self 'n koppelaar was, met verskeie prostitute wat vir hom gewerk het.

Aucamp (2002:28) beeld 'n hele aantal van die elemente van Caravaggio se wilde lewe soos hier bo en in afdeling ses bespreek, uit in sy sonnet "Caravaggio (1571-1610)", en hy verwoord ook die effek wat 'n studie van die kunstenaar en sy werk op die psige mag hê:

Caravaggio (1571-1610)

Arties en koppelaar, en dikwels hoer;
en al drie rolle het jou meegevoer
soos hoofse wyn uit kelders van 'n kardinaal
vir wie jy, op versoek, gaan haal

jong bulletjies, uit steeg en agterstraat,
nog stink in damp van eie sweet en saad;
en ná verbruik het jy hul vasgelê
op doeke wat die Kerk wou hê.

Maar soms, verstil, verf jy 'n vrug,
'n blom, 'n brood, voor jy weer vlug
ná nog 'n hofsak, moord en rel –
jý, onbesuisd en diep gekwel,

*poète maudit** wat heilige onrus stig:
ons lees onself in jou gesig.

* Vervloekte digter wat nie na behore deur sy tydgenote waardeur word nie.

8.1 Die Begrafnis

Hierdie skildery (figuur 10) is spesifiek as altaarstuk vir die Oratoriese Kerk in Rome, die Santa Maria in Valicella, geskilder (Graham-Dixon 2010:278). Tans hang dit in een van die Vatikaan se kunsmuseums waar ek dit bestudeer het (sien figuur 13, wat ek insluit om die relatiewe grootte van die skildery te illustreer – my lengte is 1,87 meter).



Figuur 13. “The canvas is perhaps the most studied and admired of all Caravaggio’s production [...]” (Pomella 2004:40)

Die stigter van die Gemeente van die Oratorie was Filippo Neri, wie se onderrigstyl informeel en direk was (Graham-Dixon 2010:116). Hy was ook vasbeslote om terug te keer na die eenvoudigste en mees direkte vorme van die Christelike geloof. Hy het daarom informele gesprekke bo prediking verkies en het oor 'n aardse humor beskik. Een van sy ideale was pelgrimstogte, wat hy geïnterpreteer het as 'n model vir die Christelike lewe, as 'n reis wat biddend onderneem word. Hy sien ook graag om na die armes en die siekes, veral die desperate pelgrims wat na Rome reis (Graham-Dixon 2010:116).

Sowel *Die Begrafnis* as die *Madonna van Loreto* sou uit Caravaggio se noue bande met die Orde van die Oratorie spruit. *Die Begrafnis* is geskilder vir 'n man met die naam Girolamo Vittrice (Graham-Dixon 2010:278). Hy het dit laat skilder vir die grafkapel van sy oom, Peitro, wat in 1600 oorlede is. Die Vittrice-familie het noue bande met Filippo Neri se Oratorie gehad en was “directly allied with the emphatically populist, pauperist wing in the Roman Church” (Graham-Dixon 2010:278). Dit is dus geen wonder dat Caravaggio vir Jesus en Nikodemus sonder skoene en al die figure met eenvoudige klere uitbeeld nie: Jesus word hier aangebied as 'n vriend van arm, gewone mense.

Caravaggio het Michelangelo se *Piëta* (figuur 14) in ag geneem toe hy *Die Begrafnis* geskep het (Graham-Dixon 2010:279): die slap regterarm van Caravaggio se Jesus, met die prominente are, is 'n direkte parafrase in verf van dieselfde element in Michelangelo se beeld. In albei kunswerke bult die vlees van die arm effens oor Maria se hand – maar in Caravaggio se skildery trek Johannes se vinger die wond effens oop (Graham-Dixon 2010:279 – sien ook figure 15 en 16). Graham-Dixon (2010:279) beskryf die Jesus in Caravaggio se skildery treffend: “Caravaggio’s dead Christ is punishingly unidealized. He truly is the Word made flesh: a dead man, a real corpse weighing heavily on those who struggle to lay him to rest.”



Figuur 14. Michelangelo se *Piëta* in die Sint Pieterskerk, Rome



Figuur 15. Michelangelo se Jesus



Figuur 16. Caravaggio se Jesus

Volgens Bonsanti (1984:50) betrek die skildery die kyker op intieme geestelike vlak:

A precise equilibrium governs the composition. The physical weight of the body becomes the moral weight of the world’s grief. The figure on the right, Nicodemus, turns toward the observer to establish a psychological bond that is also a specific reference: the scene is viewed as from the tomb; the impression is

almost as if the figures are about to surrender the body of Christ, if not to the observer, at least to someone standing in the same place. The identification is therefore complete, the involvement inescapable.

Maria, die moeder van Jesus, is ouer en dus meer realisties as die Maria in Michelangelo se Pietà, en sy kyk bedroef na haar seun. Die ander twee Marias toon meer emosie: Maria van Cleopas se oë is ten hemele gerig en sowel Bonsanti (1984:50) as Pomella (2004:40) beskryf haar wye, oop arms as “execratory”: verfoeiend. Maria Magdalena staan met geboë hoof en dit lyk of sy huil (Graham-Dixon 2010:280). Die model vir al twee hierdie Marias was Fillide Melandroni (Graham-Dixon 2010:280), ’n prostituut wat dikwels in Caravaggio se skilderye voorkom (Graham-Dixon 2010:175–6).

8.2 Die Madonna van Loreto

Caravaggio skilder hierdie werk (figuur 11) vir die Cavaletti-kapel van die Sant’Agostino (Graham-Dixon 2010:288–9). Dit hang steeds daar en is toevallig die eerste oorspronklike Caravaggio-skildery wat sowel ek as die museumgids besigtig het (sien tabel 2). Dit is duidelik beïnvloed deur ’n besoek wat Caravaggio aan die dorp Loreto en sy Heilige Huis bring (Graham-Dixon 2010:288): volgens oorlewering het die huis waarin Jesus as kind gewoon het, wonderbaarlik gedurende ’n nag in Desember 1294 van Nasaret tot in Loreto gevlieg. Protestante verwerp die kultus rondom Loreto, maar Katolieke pelgrims besoek die heiligdom op hulle pelgrimstogte.

Caravaggio beeld twee sulke arm pelgrims uit wat by die ingang van die heiligdom voor Maria en die Jesuskind kniel. Die voorste een se voete is kaal en vuil en hul klere is armoedig, maar hulle word beloon vir hul eerlike vroomheid en weke lange pelgrimstog met ’n visie van die Maagd en haar Seun (Graham-Dixon 2010:289). Ek het dit eers heelwat later – na my terugkeer uit Rome – besef, maar hier het ek self ook die rol van ’n pelgrim gespeel, en is ek self ’n geestelike blik op Jesus gegun.

Graham-Dixon (2010:290–1) beklemtoon die toeganklikheid en eenvoudige, dog kragtige boodskap van die toneel: “The work is a tour de force of naked religious populism: spare to the point of banality, blatant in its appeal to the masses. [...] Once again, Caravaggio had painted a monumental altarpiece aimed squarely at the poor and the hungry.”

Dit was egter ook, soos dikwels gebeur het, hierdie direkte populistiese boodskap van Caravaggio aan die armes en die sondaars – die model vir die Maagd was ’n prostituut, Lena (Pomella 2004:28) – wat behoudende kritici erg omgekrap het. Bellori lewer in 1672 snydende kommentaar op die skildery:

Now began the imitation of common and vulgar things, seeking out filth and deformity, as some popular artists do assiduously [...]. The costumes they paint consist of stockings; breeches, and big caps, and in their figures they pay

attention only to wrinkles, defects of the skin and exterior, depicting knotted fingers and limbs disfigured by disease. (In Graham-Dixon 2010:292)

Giovanni Baglioni, 'n aartsyand van Caravaggio, beskryf in sy 1642-biografie die skildery en rapporteer die reaksie van die publiek (wat hy die *populani* noem) daarop: “[H]e painted the Madonna of Loreto from life with two pilgrims; one of them has muddy feet and the other wears a soiled and torn cap; and because of this pettiness in the details of a grand painting the public made a great fuss over it” (in Graham-Dixon 2010:293). Graham-Dixon (2010:293) plaas die woord *populani* wat Baglione vir “publiek” gebruik, binne konteks: dit verwys na die laer klasse van die samelewing, die *hoi polloi* (“minder beskaafde of onopgevoede deel van die bevolking; gepeupel” – Odendal en Gouws 2005:412). Die woord wat hy vir hul reaksie gebruik (*schiamazzo*), beteken “a din of chattering, but can also be used to describe the cackling of geese”. Hy verklaar voorts: “He had painted it for the *populani*, and whether they cackled like geese or not, the *populani* took it to their hearts.”

Soos wat ek ook meer as 400 jaar later sou doen.

8.3 Die Madonna van die Palafrenieri

Hierdie skildery (figuur 12) was een van Caravaggio se grootste deurbrake, maar ook een van sy grootste teleurstellings. Hy ontvang die opdrag om dit te skilder met die goedkeuring van die Pous van die Broederskap van die Palafrenieri, wie se beskermheilige die Heilige Anna, volgens oorlewering die moeder van Maria, was (Graham-Dixon 2010:305). Dit verklaar dan ook waarom sy saam met Maria op die skildery uitgebeeld word. Die skildery was bestem vir die Sint Pieterskerk in die Vatikaan, en spesifiek die Sint Anna-altaar. Hierdie altaar is besit deur die Broederskap van die Palafrenieri.

Graham-Dickson (2010:305) beskou dit as 'n konfrontasie met suiwer boosheid: die Maagd en die kleuter Jesus vergruis saam die kop van die slang onder hulle voete. Die Heilige Anna, broos weens haar hoë ouderdom, kyk nadenkend toe. Dieselfde Lena wat as model vir die *Madonna van Loreto* optree, dien as model vir Maria (Graham-Dickson 2010:305). Haar seuntjie het ook 'n rooi kop en sy dra 'n koraalkleurige rok met 'n lae hals wat haar vol borste ten toon stel. Caravaggio beeld haar uit as die tipe moeder waarmee werklike moeders hulle kan vereenselwig, maar dit is nie aanvaarbaar vir die broeders Palafrenieri nie: twee dae nadat dit opgehang is, op 16 April 1606, word dit verwyder (Graham-Dixon 2010:307–8). Dit word verkoop aan die kardinaal Scipioni Borghese en word dus uit die hoofstroom van Rome se geestelike dampkring verwyder en sodoende gesekulariseer (Graham-Dixon 2010:309). Omdat dit toe in 'n private versameling opgeneem is, is die gewone publiek – vir wie dit bestem was – die kans ontnem om dit te sien, en die effek daarvan was dus grootliks beperk. In die moderne era neem die museumgids en ander museumgidse jaarliks duisende mense op 'n toer verby dié skildery en is die potensiële impak daarvan baie groter. Dit vergelyk egter steeds geensins gunstig met die impak wat dit sou gehad het as dit in die Sint Pieterskerk, wat jaarliks deur miljoene mense besoek word, gehang het nie.

Hierdie terugslag is 'n waterskeiding in Caravaggio se loopbaan: hy word daarna 'n toenemend geïsoleerde figuur (Graham-Dixon 2010:309). Hy weier egter om sy benadering te verander. Soos voorheen gemeld, beeld hy kort hierna Maria se lyk in *Die Dood van die Maagd* skokkend realisties uit en ook dié skildery word verwerp (Graham-Dixon 2010:310–1). Dit wil voorkom asof die hooforsaak vir die verwerping die model is wat Caravaggio vir die Maagd Maria gebruik. Giulio Mancini, ook een van Caravaggio se biograwe, skryf in ongeveer 1592: “[T]he fathers rejected it because he had painted, in the person of the Madonna, the portrait of a courtesan whom he loved – and had done so very exactly, without religious devotion” (in Graham-Dixon 2010:311–2).

Caravaggio sou kort hierna die moord pleeg en uit Rome vlug.

9. Die buitengewone aardse realisme in die skilderye

Wanneer 'n mens vandag die kerke besoek waarin Caravaggio se skilderye vertoon word, is dit opvallend dat daar dikwels in vergelyking met die ander kunswerke 'n ongewoon groot samedromming van die sogenaamde *hoi polloi* (waarvan ek myself 'n trotse lid ag) voor die kapelle met sy skilderye is (figuur 17).



Figuur 17. Die hedendaagse “hoi polloi” voor *Mattheus en die Engel* (voor) en *Die Roeping van Mattheus* (links) in die Contarelli Kapel in die San Luigi dei Francesi in Rome

Omdat ek binne vier dae soveel moontlik van sy skilderye in Rome wou sien, moes ek myself meestal van een kerk en galery na die ander haas, en het ek dikwels net 'n enkelwoord-vraag aan die museumopsigters of -wagte gestel: “Caravaggio?” Hulle kon my altyd dadelik help, en gevoelens van herkenning, opwinding en behaaglikheid was altyd herkenbaar wanneer ek

dikwels moeg en natgesweet voor sy werke kon staan. Vir my was 'n eng fokus op die skilderye van Caravaggio 'n noodsaaklike vorm van selfbehoud, aangesien die duisende skilderye en ander kunswerke van Rome die eensame pelgrim verward en ontsteld kan laat.

Graham-Dixon (2010:42) beskryf die skilderye in sensuele, bykans bonatuurlike terme:

They exert such a sensually charged, magnetic attraction that they seem almost as though backlit, or somehow illuminated from within, while the pictures around them – even those of great artists, whether Rembrandt or Poussin or Velázquez – appear by comparison to recede, to retreat from gaze.

Joachim van Sandrart beskryf *Die Twyfelende Thomas* in dieselfde trant: “By means of good painting and modeling he was able to show on the faces of all those present such an expression of astonishment and naturalness of skin that in comparison all other pictures seemed to be coloured paper” (in Graham-Dixon 2010:239).

Oor die uitstalling van *Omnia vincit amor* (“Die liefde oorwin alles”) tussen 120 ander skilderye deur gevierde kunstenaars in 'n galery van Vincenzo Giustiniani rapporteer Van Sandrart as volg: “[I]t was covered with a curtain of dark green silk, and was shown last, after all the others, to avoid eclipsing the other works” (in Graham-Dixon 2010:242). Die museumgids gebruik die woord “wow” vier keer tydens die waarderende onderhoud om die skilderye te beskryf (tabel 2):

“I thought: ‘Wow! That’s amazing!’”

“[B]ut I thought ‘This is amazing, this is wow!’”

“[I]t’s like a girl: sometimes you see a girl and you think: ‘Wow! She’s pretty!’”

And the same you have with Caravaggio [...] it’s just like: ‘Wow!’”

Graham-Dixon (2010:6, 31) beskryf dit verder as “captivating realism” en “unprecedentedly stark and vivid naturalism”, 'n term wat volgens Chilvers (2009:435) die eerste keer deur Bellori (1672) gebruik is om die volgelinge van Caravaggio “with reference to their doctrine of copying nature faithfully whether it seems to us ugly or beautiful” te beskryf. Chilvers (2009:108) self noem dit “down-to-earth realism”.

Bellori het baie moeite gedoen om Caravaggio se skilderye ter plaatse te besigtig, maar hoewel hy verlei is deur hul krag en drama, is hy ook ten diepste daardeer gewalg (Graham-Dixon 2010:6). Bellori was 'n aanhanger van die destydse akademiese beginsel dat kuns nie die wêreld moet uitbeeld soos wat dit in werklikheid is nie, maar soos wat dit behoort te wees – versuiker en geïdealiseerd. Graham-Dixon (2010:6,7) berig dat hierdie siening van Bellori vir eeue lank die standaard akademiese beswaar teen die skilder se werk sou wees: dat hy dus slegs maar in staat was om die werklikheid te kopieer soos 'n menslike kamera. Daar sou dus volgens Bellori geen diepte in hom of in sy werk wees nie, en sou die model voor hom weggeneem word, sou sy hand en gedagtes leeg raak.

Hierdie oppervlakkige siening van Caravaggio en sy werk het natuurlik nie die toets van die tyd deurstaan nie en Graham-Dixon (2010:7) sê daarom: “In fact, he was an extremely thoughtful, inventive painter, a close and careful reader of the texts he was called to dramatize and to embody in the form of images.” Sedert die begin van die 20ste eeu is boonop soveel ernstige historiese navorsing oor hom gedoen, en was hy die onderwerp van soveel kritiese kommentaar en spekulاسie dat die gesiene kunsskrywer Ellis Waterhouse die volgende oor hom skryf: “[T]he innocent reader of art-historical literature could be forgiven for supposing that his place in the history of civilization lies somewhere in importance between Aristotle and Lenin” (in Chilvers 2009:109).

10. Refleksie oor die proses en beginsels tydens hierdie persoonlike waardering gevolg is

Vir die duur van hierdie studie – ’n tydperk van ongeveer ses maande – het ek die beginsels van PW in my lewe toegepas, dit geleef. Soos deur die konstruktivistiese beginsel vereis (tabel 1), het ek my onderhoude met die museumgids en myself benut om die realiteite van die navorsing, my eie identiteit en dié van Caravaggio te skep en te herskep. Ek het vrede leer maak met die elemente van lig en donkerte in my eie persoonlikheid, maar ek het ook beseft het dat ek – soos Caravaggio – myself deur ’n oormatige fokus op, en oorgawe aan, die donker elemente mag vernietig. Ek het ook heel gelate aanvaar dat die lig en donkerte mekaar definieer en dat beide dus noodsaaklik is.

In ooreenstemming met die poëtiese beginsel het ek bewustelik op die lewegewende elemente in Caravaggio se lewe en skilderye gefokus in die hoop dat dit tot persoonlike en professionele groei sou lei. Jesus is ten gevolge van hierdie besluit inderdaad ’n groter realiteit in my geestelike lewe – en ek beseft dat die verwerping wat ek soms by die werk ervaar, geensins opweeg teen die verwerping wat Caravaggio en Jesus moes deurmaak nie. Dit was een van die mees bevrydende perspektiewe wat ek tydens die PW kon verwerf.

Ek het die gelyktydigheidsbeginsel gevolg deur onvoorwaardelik positiewe vrae aan myself en die museumgids te stel – en daardeur die positiewe omgewing en raamwerk van hierdie navorsing geskep en betree. Ek het sodoende vir myself ’n stimulerende, intense en genotvolle leerervaring ontwikkel. Ek kon verder hierdie ervaring opskryf soos dit gebeur en ontplooi het. Dit was vir my ’n groot uitdaging, want volgens Whitney en Trosten-Bloom (2010:13) is WO, en dus ook PW, ’n besonder dinamiese en uitdagende metodologie:

As an approach to change with endless variation, Appreciative Inquiry is improvisational. It is not a singular methodology because it is not based on one firmly established way of proceeding. Like great jazz improvisation - a metaphor proposed by consultant Frank Barrett - each Appreciative Inquiry is a new creation, an experiment that brings out the best of human organizing. It begins with a clear purpose. But from there, who knows precisely what will happen? In many cases, the most remarkable outcomes are unplanned and unexpected.

Om die onbeplande en die onverwagse te integreer met die navorsingsproses voor, tydens en na die besoek aan Rome was uitdagend en veeleisend. Dit is daarom vir my besonder bevredigend om, soos Hennie Aucamp (2003:134), te kan sê: “Ek het my volle verantwoordelikheid teenoor ’n ervaring nagekom, en nou kan die verhaal [artikel] wat uit dié ervaring voortgekom het, uiteindelik tot rus kom.”

Die afwagtingsbeginsel van PW het vereis dat ek die beelde wat ek van die toekoms het, my toekoms maak. Ek het daarom gedroom van Caravaggio se verbluffende skilderye – en veral *Die Begrafnis* - in my akademiese manuskrip. Hulle het wel deel geraak van die landskappe van hierdie artikel, en is ingebed in ’n teoretiese ontleding.

Die laaste grondliggende beginsel van WO – die positiewe beginsel – het my die vryheid gebied om op Caravaggio se briljante vakmanskap te fokus, sodat dit tot meer goeie dinge in my eie vakmanskap as opvoedkundige kon lei. Ek het dan ook onder die indruk gekom van die noodsaaklikheid van ’n outentieke, gedetailleerde uitbeelding of verteenwoordiging van die werklikhede van die klaskamers wat my studente in die nabye toekoms moet betree.

Toe ek lees dat Caravaggio se vader, Fermo Merisi, ’n meesterbouer was (Graham-Dixon 2010:8-9), het ’n hele kinderwêreld voor my oopgegaan, en kon ek op innige wyse met hom assosieer: ook my vader was ’n meesterbouer. Hy het wel sy vader op ’n baie vroeë leeftyd verloor, maar ek kon tog ’n bietjie beter begryp hoekom hy so vasbeslote was om Jesus as gespierde vakman en as vriend van die *hoi polloi* – waarvan baie uiteraard vakmanne was – uit te beeld: vakmanne het ’n diep respek vir mekaar en beskik oor ’n diepgesetelde aardse realisme. Dit was daarom ook vir my ’n positiewe ervaring om in die eerste gedeelte van Markus 6:3 te lees dat die mense van Nasaret, waar Jesus as kind gewoon het, vra: “Is hy dan nie ’n *timmerman*, [my kursivering] ’n seun van Maria en broer van Jakobus, Josef, Judas en Simon nie?”

Ek kon verder verstaan dat indien ’n mens grootword in die leefwêreld van die vakmanne, waar ’n hoë premie geplaas word op presisie, op fyn afwerking en op die bemeesting van spesifieke stukke gereedskap, jy dan waarskynlik dieselfde noukeurigheid en beginsels in jou eie professie sal handhaaf. En dan sal jy, indien jy, soos Caravaggio, oor ’n oorvloed natuurlike talent beskik het, verstommende skilderye nalaat.

11. Epiloog

Op my laaste dag in Rome – 22 April 2012 – vra ek vir oulaas die volgende vraag aan myself, en ek teken my antwoord in my dagboek aan: “Kunstenaars is tydgebonde. Wat sou Caravaggio geskilder het – wat sou hy dalk móés skilder – as hy vandag geleef het?”

Hy sou totaal verskillende onderwerpe moes aanpak omdat ’n mens voortdurend besig is om kompromieë met die lewe, met jou tydsgees aan te gaan. Jy word van dag tot dag verskeur deur dit wat jy wíl wees en doen en dit wat jy móét wees en

doen. Die mens – ék – word altyd verwing deur die werklikhede van jou lewe, die kontoere van jou tyd.

Terug by die huis laat raam ek 'n afdruk van *Die Begrafnis* wat ek by die Vatikaan se boekwinkel gekoop het. Dit is slegs 89 x 50 cm groot. Ek hang dit voor my bed. Soggens vroeg, as die dag breek en die lig daarop begin val, raak Jesus se slap liggaam stadig sigbaar, word dit vanuit die skemerte vir my aangegee. Daarmee word sy dood vir my 'n daaglikse werklikheid, 'n voortdurende aansporing om Hom 'n integrale deel van my lewe te maak.

Op pad werk toe sing ek dikwels die derde vers van Gesang 96:

Stille nag, heilige nag!
Jesus, heer, voor u mag,
Voor u ryk moet die duisternis swig;
Tot in ewigheid bly U die lig –
Heer, gebore vir ons!
Heer, gebore vir ons!

Bibliografie

- Aiwaz.net. 2012. Portrait of Caravaggio. <http://www.aiwaz.net/uploads/gallery/portrait-of-michelangelo-merisi-da-caravaggio-4577-mid.jpg> (30 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Armstrong Gradle, S. 2011. Performing to be whole: inquiries in transformation. *Journal of Aesthetic Education*, 45(4):54–66.
- Aucamp, H. 2002. *Hittegolf: wulpse sonnette met 'n nawoord*. Kaapstad: Homeros.
- . 2003. *In die vroege*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bonsanti, G. 1984. *Caravaggio*. Florence: Scala.
- Chilvers, I. 2009. *Oxford Dictionary of art and artists*. 4de uitgawe. Oxford: Oxford University Press.
- Collins, J.W. III en N.P. O'Brien (reds.). 2011. *The Greenwood dictionary of education*. Denver: Greenwood Press.
- Cooperrider, D.L., D. Whitney en J.M. Stavros. 2008. *Appreciative inquiry handbook*. 2de uitgawe. Brunswick, OH: Crown Custom Publishing, Inc. / San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, Inc.
- Crous, F., G.P. de Bruyn, G. Roodt, L. van Vuuren, W.J. Schoeman en A.D. Stuart. 2006. Appreciating Johann M. Schepers. *SA Tydskrif vir Bedryfsielkunde*, 32(4):3-7.

- Fried, M. 2010. *The moment of Caravaggio*. Princeton, Oxford: Oxford University Press.
- Graham-Dixon, A. 2010. *Caravaggio: A life sacred and profane*. Londen: Penguin Books.
- Kelm, J.B. 2005. *Appreciative living: the principles of Appreciative Inquiry in personal life*. Wake Forest: Venet Publishers.
- . 2006. Walking the talk: The principles of AI in daily living. *AI Practitioner*, Februarie, ble. 5–8.
- . 2008. *The joy of Appreciative Living: Your 28-day plan to greater happiness in 3 incredibly easy steps*. New York: Penguin.
- Kington, T. 2010. The mystery of Caravaggio's death solved at last – painting killed him. *The Guardian*, 16 Junie.<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/16/caravaggio-italy-remains-ravenna-art> (20 Julie 2012 geraadpleeg).
- Odendal, F.F. en R.H. Gouws. 2005. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Pinelands: Pearson Education.
- Orem, S.L., J. Blinkert en A.L. Clancy. 2007. *Appreciative coaching: a positive process for change*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Pomella, A. 2004. *Caravaggio*. Rome: ATS.
- Saturday, J., B.B. Armbruster, R. Buckley en B. Thayer-Bacon. 2011. Constructivism. In Collins en O'Brien (reds.) 2011.
- Spear, R.E. 1971. *Caravaggio and his followers*. New York, Evanston, San Francisco, Londen: Harper & Row Publishers.
- Watkins, J.M., B. Mohr en R. Kelly. 2011. *Appreciative Inquiry: Change at the speed of imagination*. 2de uitgawe. San Francisco: Pfeiffer.
- Whitney D. en A. Trosten-Bloom. 2010. *The power of Appreciative Inquiry: A practical guide to positive change*. 2de uitgawe. San Francisco: Berret-Koehler.