

Beelde van gebrokenheid: 'n verdere verkenning en uitbreiding van die gebroke-kosmos-tradisie

Jeanne Joubert

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

Opsomming

Die gebroke-kosmos-tradisie in die skilderkuns word deur Dirk van den Berg (1984:51) beskou as die rykste en mees ontslote wêreldbeskoulike en artistieke tipe wat histories meestal uit 'n selfbewuste Christelike oortuiging gegroei het. 'n Christelike perspektief het tot dusver beperkte toepassing gevind in die kunsteorie. Calvin Seerveld het die grond vir navorsing vanuit hierdie gesigspunt gevestig deur sy ontwikkeling van 'n ikonotipiese metodologie vir die kunsgeskiedskrywing, die belangrikste bron vir die begrip van ikonotipiese formate. Dit is plaaslik veral uitgebrei deur Dirk van den Berg en in hierdie artikel word dit as metode gebruik.

Seerveld stel voor dat die kunsgeskiedenis langs diakroniese, sinkroniese en perkroniese asse verken kan word. 'n Diakroniese benadering fokus op betekenisvolle veranderinge in die historiese gang van kuns en van die aard van visuele beelde of voorstellings. Binne die algemene aansluiting by die tydvak waarbinne hulle werk, bestaan gelyktydige, maar teenstellende, partyskappe wat uiteenlopende standpunte sinkronies kan akkommodeer. Die term *perkronies* word deur Seerveld gebruik om die deurlopendheid of herhalende terugkeer van ikonotipiese formate, of verbeeldingryke wesenstrekke wat vasgelê is in die historiese gang van wêreldbeeldtradisies, aan te dui. Hy onderskei onder meer die ikonotipiese gebroke-kosmos-tradisie waarop ek in hierdie artikel fokus.

Tradisies funksioneer nie binne vasgestelde patrone nie, maar is dinamies, met die gevolg dat verskillende rypings, migrasies, verrykinge en dialoog binne en tussen tradisies moontlik is. Hierdie dinamika bepaal die veld van my ondersoek. Ek gee ook aandag aan verskille tussen die mistieke tradisie en die gebroke-kosmos-tradisie, wat beide erkenning aan gebrokenheid gee. Die artikel in sy geheel is 'n demonstrasie daarvan dat na kuns gekyk kan word uit 'n godsdienstige perspektief wanneer Seerveld se voorstel van 'n gebroke-kosmos-tradisie as uitgangspunt geneem word. Wanneer uit 'n basiese gebroke-kosmos-standpunt na ander tradisies gekyk word, kan 'n blywende vermenging van gesigspunte moontlik wees, soos by Goya se basiese gebroke-kosmos-benadering wat versmelt met 'n ewe grondige pikareske perspektief in sy werk.

Trefwoorde: Christelike godsdiens, diakronies, gebroke-kosmos-tradisie, gebrokenheid, genade, geweld, heling, ikonotipiese, kruis, lyding, mistiek, perkronies, pikaresk, sinkronies, slagoffer, vertroebeling, wêreldbeeld

Abstract

Images of brokenness: a further exploration and expansion of the troubled cosmos tradition

The troubled cosmos tradition developed from a self-conscious Christian conviction, a perspective which, up to today, has had limited application in art historiography. Calvin Seerveld established a foundation for research through his development of a typiconic methodology for art historiography that was locally extended by Dirk van den Berg. Seerveld suggested an understanding of art history through diachronic, synchronic and perchronic capacities. A diachronic approach will focus on meaningful changes in the historical progress of art and the nature of visual images or presentations. The work of artists is also shaped and coloured by the diachronic epoch in which they work. Within these general epochs, opposing but simultaneous factions exist which can be synchronically accommodated. Seerveld (1993) suggests that a period need to be read not as a one-line Gregorian chant melody, but as a symphonic score.

He coined the term *perchronic* to identify the continuous or repeating return of typiconic formats through different epochs and identified the *troubled cosmic tradition*¹ as one of these formats. Other perspectives include the paradigmatic, mystic, picaresque, erotic, idyllic, scenic and heroic formats. Traditions do not function within set parameters, but are subject to change. The dynamics of the troubled cosmos tradition are extended in this article with reference to migration by conversion and maturation within and between traditions, by various perchronic relationships, by the possibilities of typiconic enrichment through different traditions and the extension of dialogue between traditions – “as historian you are trying to track the traces, the footprints, of the ‘many trails’ they make” (Seerveld 1993:63).

I begin by introducing typiconic partners in a troubled cosmos perspective to explain the different aspects of this typiconic format, focusing on the everyday unaffectedness and solidarity found in the work of specific artists and the presence of wounding as well as healing. The section will be concluded with a focus on the complexities of the troubled cosmos tradition in which the work of Édouard Manet will feature as an example. *The last Judgement* by Michelangelo Buonarroti may reveal signs of ripening and migrations during the artist's later life. During the late or neo-Romantic period artists involved a specific version of the mystic tradition in their work. It differs from a troubled cosmos perspective, although both are concerned with brokenness and evil. Some of these artists implicated brokenness from picaresque or erotic perspectives in their work. Enrichment may also lead to so-called iconoclasm. I conclude the article with the complex presentation of brokenness coupled with a picaresque worldview that may be present in the work of Francisco Goya.

This article forms an extension of a previous article by me, “A perchronic reconsideration of Rembrandt van Rijn: Self-presentation within a troubled-cosmos framework” (Joubert 2012) and will likewise focus on the radical fallibility, imperfection and frailty of people which saturate our lives, and the simultaneous need for grace and forgiveness. Rembrandt van Rijn's work relates very personally to a radical human troubledness and continuously illuminates a particular engagement not only with human brokenness, but also with the Bible and the message of grace. He works with a profound commitment to the religious implications of specific situations. His focus on the *grandeur et misère* (Taylor 1989:x) of being human unveils a further situatedness in a broken cosmos hypothesis. His approach is so essentially rooted in the Christian tradition and shows such an ongoing concern with the radical brokenness of human existence that he can be identified as a beacon or specific

growth point of the broken cosmos tradition in the course of the history of art. Consequently, I will continuously refer to Rembrandt van Rijn's work as a representative example of a troubled cosmos approach in art history.

Seerveld's approach may be further complicated, but also enriched, by the possibility of returning to approaches and themes which have apparently lost their applicability today. The work of the South African artist Jane Alexander may be seen as an example of this. 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 understanding art. It may unlock new horizons that lead to the discovery of the complexity and plurality with which artists' work can function within a worldview concerned with a troubled or broken cosmos. While it would be impossible to reach a final definition with regard to the complexities of the troubled cosmos tradition, it opens and facilitates fertile and extensive possibilities for the interpretation of art with religious references. The question arises whether the broken cosmos tradition cannot rather be seen as a basic Christian approach through which the other traditions may be interpreted, enriched and dialogically extended.

The choice of visual examples was guided by the names of artists tentatively suggested by Seerveld and Van den Berg for the different traditions; the specific examples are my personal choices and are complemented by work that I find appropriate, like those of Jane Alexander, which represent a contemporary South African perspective. From a Christian worldview which recognises the reality of sin and reconciliation with God, depictions of Christ's crucifixion as typological matrix will find an important place here. Within the wide field of a troubled humanity, I also focus on depictions of violence as one of the problematic areas of human brokenness. At the same time, art can be a harbinger of hope in our fragile world.

Keywords: broken, Christian religion, cross, diachronic, grace, healing, mystic, perchronic, picaresque, suffering, synchronic, troubled, troubled cosmos tradition, typiconic, victim, violence, worldview

1. Inleiding

In die vroegmoderne tyd was kuns volkome vervleg met godsdiens (Badt 1956, Lützel 1975). Die beduidende breuke wat gedurende die moderne tyd tussenkunsengodsdiens ontstaan het, het nie net die *produksie* van kuns met godsdienstige verwysings problematies gemaak nie, maar ook die *ontvangs* daarvan. Van den Berg (1984:4) noem in dié verband die “kompliserende konteks van die swak ontwikkelde tradisie van die beoefening van die beeldende kunste en die ontvangs daarvan, ook op kunswetenskaplike gebied, in Christelik-Reformatoriese kringe”. ’n Christelike perspektief het tot dusver beperkte toepassing in die kunsteorie gevind. Calvin Seerveld het die grond vir navorsing vanuit hierdie perspektief gevestig en nuwe moontlikhede geskep deur sy ontwikkeling van ’n ikonotipiese metodologie vir die kunshistoriografie. Dit is plaaslik veral uitgebrei deur Dirk van den Berg en sal hier as metode gebruik word.

In ’n vorige artikel van my, “’n Perchroniese herbeskouing van Rembrandt van Rijn: Selfaanbieding binne ’n gebroke-kosmos-raamwerk” (Joubert 2012),² het ek die moontlikheid van ’n ikonotipiese gebroke-kosmos-tradisie in die kunshistoriografie

ondersoek. Die werk van Calvin Seerveld (veral 1973, 1980a, 1980b, 1988, 1993) en Van den Berg (o.a. 1984, 1989, 1990, 1996, 2005, 2006, 2007) was hoofsaaklik die basis daarvan. Dit het vir my die moontlikheid geskep om uit 'n Christelike perspektief te kyk na Rembrandt van Rijn se selfuitbeeldings met Bybelse verbande. Sy werk belig deurlopend nie net 'n besondere indringendheid, sorgsaamheid oor en betrokkenheid by menslike gebrokenheid nie, maar ook by die Bybel en die genadeboodskap. Hy werk met 'n diepgaande oorgawe aan die godsdienstige implikasies van spesifieke situasies (Chapman 1990:108). Sy alledaagse benadering is so wesentlik gegrond in die Christelike beeldtradisie en 'n deurlopende gemoeidheid met die radikale gebrokenheid van die werklikheid dat hy as 'n baken of spesifieke groeipunt van die gebroke-kosmos-tradisie beskou kan word in die verdere verloop van die geskiedenis (Joubert 2012). Gevolglik sal ek deurlopend na Rembrandt van Rijn se werk terugkeer as 'n verteenwoordigende voorbeeld van 'n perkroniese ikonotipiese gebroke-kosmos-benadering in die kunstgeskiedenis.

Perkroniese ikonotipiese tradisies word deur Seerveld (1993:60–3) beskryf as verskillende maar verwante “neighbourhoods” van perspektiewe of raamwerke wat toepassing kan vind in die kunstgeskiedenis:

Working with the fact that artists enter their profession informally formatted by a certain earlier generational construct in artistry, and spired by the Vollenhovan legacy of various enduring typical philosophical conceptions, I have identified several basic ways artists (including music composers, novelists, architects, choreographers, cinematic auteurs) prefabricate, as it were, their symbolic presentations of meaning. ... *Typiconic format* refers to how the artist frames his or her artistic production to be imaginatively received. ... [T]he framing typiconic format gives artworks focus, like specially filtered eye glasses, to configure the playing field on which and in which things happen, are depicted, heard, habituated, followed, and then presented by the artist ... Typiconic formats are not abstractions for me: They are as real as a person's committed vision of what life and death mean, and how one wills or is compelled to order praxis.

Een van die verskeidenheid ikonotipiese groeperings waarna Seerveld verwys, is die ikonotipiese gebroke-kosmos-tradisie Dirk van den Berg (1984:51) beskryf dit verder as volg:

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 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 ellende, van 'n betreuenswaardige gebrokenheid en lyding wat van meer as 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.

By die keuse van visuele voorbeelde laat ek my lei deur die name van kunstenaars wat deur Seerveld en Van den Berg tentatief as voorbeelde van tradisies gestel is; die spesifieke visuele voorbeelde is my persoonlike keuses en word aangevul deur werk wat ek toepaslik vind, soos dié van Jane Alexander (Figuur 12), wat 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse siening verteenwoordig. Aangesien 'n Christelike begroning 'n erkenning van die sondeval en die versoening met God deur Christus se kruisdood omsluit, sal uitbeeldings van Christus se

kruisiging as tipologiese matriks hier 'n belangrike plek kry. Binne die Christelike tradisie het die uitbeelding van die lydende en gekruisigde Christus ná die 4de eeu die ikoon geword waarin menslike lyding, verwerping en verlangens geprojekteer is (Hubbard 2011), vanuit verskeie standpunte. Uit die wye veld van menslike gebrokenheid fokus ek verder op uitbeeldings met geweld as uitgangspunt, veral as gevolg van die wêreldwye gewelddadige klimaat vandag. Dit verteenwoordig een van die problematiese areas van gebrokenheid.

Die visuele fokus van my benadering vereis 'n vertolkende ontginning van visuele tekste. Dit vorm die metodologiese raamwerk vir die kommunikatiewe interaksie tussen die kunswerk en die wêreld daarvan en met die aanskouers of betragters en hulle wêreld, bepaal deur die tydperke en ikonotipiese tradisies waarbinne hulle bestaan. My beginpunt is 'n bekendstelling van ikonotipiese tradisiegenote binne 'n gebroke-kosmos-perspektief, om die verskillende aspekte van hierdie ikonotipiese formaat aan te toon. Dit fokus op alledaagse natuurlikheid, op gesond-doodgewone ordinêrheid, sonder enige idealisering en menslike solidariteit. Selfbetrokkenheid en die waarde van onheroïese selfkritiek word besef, veral waar dit uitbrei na die gemeenskap, met verkenning van die plek van die kunstenaar as vermaner. 'n Satiriese, kritiese instelling teenoor menslike gebrokenheid word ook ontgin, sowel as die gebruik van oorlogsgeweld en geweld teen kuns en teen die kunstenaar, met 'n begrip van verwonding sowel as heling. Dit word afgesluit met 'n spesifieke fokus op die werk van Édouard Manet as voorbeeld van 'n verwickelde omgang met gebrokenheid.

Die Laaste Oordeel van Michelangelo Buonarroti openbaar moontlik tekens van rypwording en 'n verskuiwing tussen tradisies later in die kunstenaar se lewe. Gedurende die laat- of neo-Romantiese tydperke het kunstenaars, veral in hul selfuitbeeldings, betrokke geraak by gebrokenheid, met 'n aansluiting by die mistieke tradisie. Die werk van enkele kunstenaars uit die mistieke tradisie sal gevolglik deel vorm van die bespreking. Die kosmies-gebroke tradisie verskil van 'n mistieke perspektief, alhoewel beide erkenning gee aan gebrokenheid. Dialogiese verryking met 'n fokus op geweld is kenmerkend van die werk van Francis Bacon. Kunstenaars het ook uit pikareske of erotiese perspektiewe betrokke geraak in 'n dialogiese omgang met gebrokenheid, maar verryking kan verder tot sogenaamde *iconoclash* of beeldkonflik lei.³ Die artikel sluit af met die aanbieding van 'n komplekse gebrokenheid wat verbind met 'n pikareske perspektief in die werk van Francisco Goya.

Seerveld (1993:60) beskryf 'n "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". Dit is moeilik om 'n gepaste vertaling van *troubled* in Afrikaans te kry, sodat ek woorde soos *gebroke*, of omskrywings daarvan, sowel as die term *vertroebelde* gebruik. Die betrokke woorde in die titel van Jane Alexander se installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002–4) verskil van Ps. 51:17 se *broken spirit*.⁴ Die Afrikaanse vertalings verskil ook – die 1933-Bybel-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."

2. Ikonotipiese tradisiegenote in 'n gebroke-kosmos-wêreldbeskouing

'n Bewussyn van kwaad, van menslike sonde en skuld, van verval en ellende, van 'n betreurenswaardige gebrokenheid en lyding van meer as bloot etiese of persoonlike omvang, is kenmerkend van kunstenaars wat in die gebroke-kosmos-tradisie werk. Terselfdertyd word hul werk gekenmerk deur 'n onheroïese alledaagse natuurlikheid en gesond-doodgewone ordinêrheid.

2.1 Alledaagse natuurlikheid



Figuur 1. Ernst Barlach (1870–1938), *Die bedelaar* (1930). Brons, 327 x 1,116 cm. Ratzeburg: In die Kloosterbinnehof van die Ratzeburg-Domkerk. <http://www.ernst-barlach.com> (5 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 2. Ernst Barlach (1870–1938), *Singende man* (1928). Brons, 50 x 47 x 42 cm. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum. <http://www.ernst-barlach.com> (5 November 2013 geraadpleeg).

Ernst Barlach se werk is beskryf as volkskuns weens die onheroïese, eenvoudige en alledaagse ongeïdealiseerdheid van sy figure. Soos by Rembrandt van Rijn en Édouard Manet se randfigure word menswaardigheid 'n integrale deel van Barlach se *Die bedelaar* (Figuur 1). Menslike broosheid, soos beskryf in Dawid se belydenis in Ps. 39 en Paulus se getuienis in 2 Kor. 5:1–10, vind terselfdertyd 'n besondere plek in sy werk. Die swaarkry en lyding by Barlach se vele bedelaarsfigure⁵ en lydende mense word gedra sonder opstand. *Singende Man* (Figuur 2) en *Drie singende vroue* (1911)⁶ word totaal, onselfbewus, opgeneem deur die sang waarmee hulle besig is, wat getuig van die goeie, intieme en vreugdevolle – Seerveld se *glimpses of joy*. Dit beliggaam nie net 'n Protestantse benadering nie, maar 'n algemene behoefte aan genade, bevryding en genesing soos teruggevind kan word in die werk van Barlach, Rouault, Manet en Van Gogh.

'n Uitstalling in die Leopold-museum, Wene, van Barlachen Käthe Kollwitz se werk (2009) bied insig in die verhouding tussen dié twee kunstenaars en hulle werk. Teenoor Kollwitz se

heroïese blik op mense se lyding en beproewing, beklemtoon Barlach menslike swakheid waarin die "once-only kind of fragility" (Seerveld 1988:34) van mense uitdrukking kan vind. In 'n uitstalling onder die titel *Ernst Barlach – Mystiker der Moderne* (2005, in die Christuskirche te Mainz) word sy werk in verband gebring met die mistieke tradisie. Die sentrale tema van die uitstalling word gestel as die soeke na 'n Godservaring in die huidige verbruikerseeu met die doel om die kulturele verskynsels van kerk en kuns weer in gesprek te bring. Die mistieke Godservaring is egter miskien eerder die fokus van die uitstallers as wat dit spesifiek dié van Barlach se kuns is. Sy *Schwebender Gottvater*(1922)⁷ toon nie 'n mistieke vereniging van die mens met God nie, maar dui eerder aan dat God in deernis na feilbare mense uitreik om hulle te ontmoet en te seën. Daarmee word dit geplaas binne 'n meer gebroke wêreldbeeld met 'n bewussyn van 'n gevalle wêreld wat onder die vergewende genade van Goddelike liefde kom.

2.2 Solidariteit



Figuur 3. Georges Rouault (1871–1958), *Wie dra nie 'n masker nie? (Qui ne se grime pas?)*, selfportret (1923). Ets, akwatint en gemengde media oor heliogravure in swart inkt op papier, 8/500, 56,5 x 43 cm. Die agtste plaat van 'n oplaag van 500, as deel van die reeks *Genade en oorlog (Misere et guerre)*. Chicago: LUMA-Loyola University of Chicago

Museum of Art.<http://www.allinsongallery.com> (5 November 2013 geraadpleeg).

In hul eie sosiale grenssituasie vereenselwig kunstenaars hulle gedurende die Romantiek met die sogenaamde vryheid, egtheid en naïwiteit van sosiaal-uitgeskuifde figure of slagoffers soos bedelaars, prostitute, narre en kinders.⁸ Manet se verskuilde selfportret as bedelaar of boemelaar (Figuur 9) (Lajer-Burchart 1985) herinner aan Rembrandt van Rijn se uitbeeldings van en vereenselwiging met bedelaars, wat ver staan van die motiverings van die Romantiek. By Georges Rouault kan prostitute en narre die rol inneem van Rembrandt van Rijn, Manet en Barlach se bedelaars. Rouault gebruik dieselfde uitbeeldingswyse, liggaamshoudings en gelaatstrekke vir narre, vir Christus en vir homself as nar in *Wie dra nie 'n masker nie?* (Figuur 3). Hoewel hulle lelikheid betragters kan ontstel, toon Barlach 'n samehorigheidsgevoel met die mensdom en vereenselwig hy hom met die vertroebeling of gebrokenheid wat hulle verteenwoordig.

Terwyl narre makliker geassosieer word met pikareske ironie en parodie, kan die nar of *clown* in Rouault se werk eerder geïnterpeer kan word as *pitre*, slagoffer, met 'n diepgaande inherent menslike gebrokenheid, wat met medelye en liefde beskou kan word (Hamilton 1975). Die nar as die “dwaas van God” kan ook 'n simbool wees van humor in die aanvaarding van die menslike lot, soos Rouault se selfportret as 'n nar in *Wie dra nie 'n masker nie?* (Figuur 3). As deel van die ets-reeks *Genade en oorlog* (1914–28) fokus dit ook op menslike swakhede en lyding met verwikkelde en uitgebreide nuanses.

Miserera mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam (“Wees my genadig, O God, in u troue liefde”), die openingstrofe van Ps. 51, is die oorsprong van Rouault se donker, maar ryk, ets-reeks *Genade en oorlog* (1914–28).⁹ Soos by Rembrandt van Rijn se werk is daar geen metafisiese luister verbonde aan dié mensfigure nie. Dit verskil van Goya se *Caprichos* deur die voorstelling van redding deur Christus, soos in die plaat *Il serait si doux d'aimer* (“Dit is so soet om lief te hê”) (Rookmaaker 1994:156–8). Die 58 etsplate omsluit die duur van die Eerste Wêreldoorlog in Europa, maar bied 'n alternatief vir die brutaliteit, nihilisme of absurditeit wat vergestalt word in die werk van kunstenaars soos Max Beckmann (1884–1950), George Grosz (1893–1959), Otto Dix (1891–1969) en Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) of in die sosiaal heroïese werk van Käthe Kollwitz (1867–1945).

Die eerste gedeelte van *Genade en oorlog* word 'n persoonlike pleitbede vir genade. Christus se lyding word ingeweef by dié van verarmde mense; maar deurgaans leef die hoop van verlossing ten spyte van mense se eiesinnige dwaashede. In die tweede gedeelte, *Oorlog (Guerre)*, word die waansin en katastrofes van oorlog oorgedra – Plautus se *Homo homini lupus* – “die mens is 'n wolf vir ander mense”. Die deurlopende figuur van die Dood beklemtoon Rouault se ernstige betrokkenheid by die diepte van menslike swakheid en verwording, van die afstand van God. Dit verskil van Goya se wreedhede sowel as sy tipe belydenis deurdat Rouault sy geloof in die vaste moontlikheid van Christelike herlewering binne menslike gebrokenheid verbeeld (Lieber 2007). Sy werk vra, soos dié van Goya, emosionele reaksies, maar vir Rouault kan lyding lei tot 'n groei in menslikheid. Tonele van lyding en dood word afgewissel met beelde en byskrifte van liefde en hoop wat mekaar verryk en aanvul. Die suiwer wit en pikswart van die etse konfronteer die betragter met die radikaliteit van die donker kant van die lewe, maar ook met die teendeel daarvan en spanning daartussen.



Figuur 4. Georges Rouault (1871–1958), *Christus bespot deur die soldate* (1932). Olie op doek, 92,1 x 72,4 cm. New York: Museum of Modern Art. <http://www.moma.org> (6 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 5. Gustave Moreau (1826–1898), *Sint Sebastiaan en die engel* (ca. 1876). Olie op paneel, 69,53 x 39,69 cm. Cambridge MA: Fogg Art Museum (6 Julie 2014 geraadpleeg).

Die lydende Christus, maar ook 'n hele lydende mensdom in hulle alledaagse, onheroïese menslike rolle, kry dikwels ruimte in Rouault se werk. Belang by 'n durende verlossing in 'n diepgaande menslike gebrokenheid word herhaaldelik verwerklik deur die sterk godsdienstige strekking daarvan. Die indruk van gebrandskilderde glas wat hy in sy skilderwerk skep, is moontlik gevorm deur sy vroeë opleiding in die maak van brandglasvensters (1885–90). Die swart omlynings wat 'n gloeiende intensiteit aan die dik, vloeiende kleure gee, vind aansluiting by Middeleeuse godsdienstige verbande, toe kuns en lewe betekenis gevind het as *sub specie eternitas*. In sy aansluiting by die lyding van Christus in *Christus bespot deur die soldate* (Figuur 4) word die sterk omlynings en intense kleure verenig met 'n boodskap van verlossing, soos wat die klip en glas in katedrale die suiwer lig deur die vervormde glas transformeer tot die genadeboodskap en tot skoonheid. Brose mense kan draers van durende genade word. Die 17de-eeuse digter George Herbert (1593–1633) beskryf juis in *The windows* die breekbaarheid en onvolmaaktheid van mense as “brittle crazie glasse”, maar ook as draers van genade deur genade (Gardner 1957:84).¹⁰

Lord how can man preach thy eternall word?
 He is a brittle crazie glasse
 Yet in thy temple thou dost him afford

This glorious and transcendent place,
To be a window through thy grace.

Rouault se werk is ook 'n alternatief vir die sentimentaliteit, selfs kitsch, wat dikwels kenmerkend is van die 19de-eeuse sogenaamde Christelike kuns, wat Seerveld (1980a:63) as emosioneel goedkoop beskryf. Dit is dikwels meer humanisties as menslik en omseil die nood van die moderne wêreld. Rouault se leermeester, Gustave Moreau, (1826–98) se *Sint Sebastiaan met 'n engel* (Figuur 5)¹¹ is 'n voorbeeld, nie net van sentimentaliteit nie, maar ook van mitologiese verwysings, weelderige erotiese intrige en die verwêreldlikte, simbolistiese godsdiensbegrip van die Romantiek, wat nie in tradisiegeenootskap met Rouault of met Rembrandt van Rijn kan verkeer nie.¹²

2.3 Verwonding en heling



Figuur 6. Vincent Willem van Gogh (1853–90), *Selfportret met pyp en verband op oor* (1889). Olie op doek, 51 x 45 cm. Chicago: Versameling van Leigh B. Block. <http://www.vangoghgallery.com> (11 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 7. Paul Gauguin (1848–1903) *Portret van die kunstenaar met die Geel Christus* (1890–91). Olie op doek, 38 x 46 cm. Parys: Musée d'Orsay. <http://www.musee-orsay.fr> (3 Junie 2014 geraadpleeg).

Van Gogh se werk kan volgens Seerveld (1993) tentatief ingesluit word by 'n gebrokekosmos-interpretasie. Hy kan veral hierin aansluit by kunstenaars soos Barlach en Rouault, veral deur die alledaagsheid van sy modelle – die posman Joseph Roulin en sy familie, boere, werkers, kinders, armes, behoeftiges, verstoteling, dokters en pasiënte. Hy neem dit verder deur sy pogings om ander tot hulp te wees en in hulle fisieke en dikwels benarde toestande te deel. Die vertroebelende gevolge van sy geestelike onstabieliteit en weerloosheid sowel as sy deurlopende wanverhoudings met mense, soos veral op daardie stadium met Paul Gauguin (Figuur 7), kan die aanleidende oorsake wees van Van Gogh se *Selfportret met pyp en verband op oor* (Figuur 6) en *Selfportret met verband op oor* (1889).¹³ Dat van Gogh so gou na sy ineenstorting (die wond het nog nie eens genees nie) twee selfportrette van sulke besondere artistieke waarde kon maak, getuig van die

dringendheid waarmee hy sy selfbeskadiging gedokumenteer het, maar ook van sy geloof in die genesende krag van sy kuns.

Robert Rosenblum (1975) het, sonder diepgaande ondersoek, Van Gogh in die mistieke tradisie geplaas. Van Gogh soek miskien eerder na oplossings vir sy probleem van eensaamheid, van nie te behoort nie, van buite die groep te funksioneer. 'n Seënende son, bosse gloeiende blomme, voorstellings van pare, kan 'n verlange na warmte en liefde verteenwoordig, selfs 'n opstanding, soos sy *Pietà na Delacroix* (1889),¹⁴ waar die Christelike gelaat verwysings na dié van die kunstenaar dra. Dit konsentreer nie op lyding nie, maar eerder op hoop en 'n verlange na versorging en vriendskap, wat 'n spilpunt in sy werk is. Eerder as 'n mistieke ontsnapping, kan Van Gogh se werk moontlik 'n ontleding van homself in sy werk uitdruk en 'n oopstelling aan die metafories lewegewende, maar ook verskroeiende, krag van die son, of aan die onuitspreeklike wonder van 'n gloeiende sterrenag.

2.4 Komplisering van gebrokenheid



Figuur 8. Rembrandt van Rijn (1606–69), *Selfportret as 'n bedelaar* (1630). Ets, 11,6 x 7 cm. Amsterdam: Rijksmuseum. <http://www.rembrandtpainting.net> (9 Februarie 2014 geraadpleeg).

Figuur 9. Édouard Manet (1832–83), *Absint-drinker* (1859). Olie op doek, 180,5 x 105,6 cm. Kopenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek. <http://www.glyptotek.com> (11 November 2013 geraadpleeg).

Rembrandt van Rijn se werk verkeer in 'n noue verbondenheid met Bybelse Christelikheid, soos wat die Christus-figuur in *Christus genees die siekes* (ca. 1647)¹⁵ omring word deur die gebrokene en die op die kantlyn geskuifdes van die samelewing: melaatses, siekes,

gebreklikes, kinders, vroue, tollenaars, prostitute. Sy tekeninge, etse en skilderye omvat 'n erkenning van uitrangering, alledaagsheid en swaarkry, maar ook van 'n waardigheid om uitgebeeld te word. *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630),¹⁶ 'n moontlike model vir sy *Christus aan die kruis* (1631),¹⁷ toon 'n opvallende verband met sy ets *Selfportret as 'n bedelaar* (Figuur 8). Robert Baldwin (1985) noem dat Rembrandt 24 etse en 11 tekeninge van bedelaars maak tussen die jare 1628 en 1635. Dit sluit aan by *la condition humaine*, 'n wye metaforiese veld in sy werk: dié van die meer algemeen menslike toestand van ontoereikendheid in eenvoud, armoede, sonde, lyding, siekte; moontlik ook as uitdrukking van Christelike eenvoud of *humilitas*.¹⁸ Anders as kunstenaars van sy tyd beeld hy bedelaars sonder spot, maar met empatie, uit, soos byvoorbeeld blyk uit sy beroep op erbarming en genade by *Die blinde Belisarius wat aalmoese ontvang* (ca. 1660).¹⁹ Die onaansienlike en gevalle, sondige mens as objek van Goddelike liefde is 'n kerntema in die voorstellings van die gebroke kosmos in Rembrandt van Rijn se werk. Dit erken die eenvoud van selfs die belangrikste mense, maar ook die waardigheid van die eenvoudigste – “On earth we are beggars, as Christ himself was” (Baldwin 1985:122). Sy selfuitbeeldings as verskillende karakters, soos *Selfportret as 'n bedelaar*,hoef nie 'n beeldende ontvlugting in verskillende identiteite voor te stel nie, maar kan 'n verkenning insluit van die plek van die self in die wyer beeld van menswees.

Die monumentale skaal en waardigheid waarmee Édouard Manet die *Absint-drinker* (Figuur 9) en ander figure op die laagste sosiale vlak, voorstel,²⁰ toon 'n ooreenkoms met die soort aandag wat Rembrandt van Rijn in sy werk aan randfigure en uitgeworpenes gee. Manet begin sy openbare loopbaan met sy *Absint-drinker* – 'n losbandige, verloopte enkelfiguur in die skaduwees van die agterstrate van Parys. Dit kan verwys na die donkerder of duister aspekte van die stad: in 'n wêreld sonder God, met die nuwe geloof in die wetenskap, vooruitgang en *humanité*, “in the huge, overcrowded and anonymous cities of the end of the nineteenth century nervous depression, alienation, alcoholism, and other spiritual pathologies spread” (Verdon 2005:35). Manet was deel van die bourgeoisie van Parys, soos duidelik blyk uit die elegante portret wat Fantin-Latour (1836–1904) in 1867²¹ van Manet as flaneur(drentelaar) skilder. Hierteenoor kan *Absint-drinker* as verskuilde selfportret deur die sosiaal uitgerangeerde plek van die voddeverkoper (*ragpicker, chiffonnier*) sinspeel op Manet se eie grensposisie in die kunsgeskiedenis, in sy sosiale lewe, op diakroniese en perkroniese vlakke, maar moontlik ook as 'n soort belydenis van vertroebelings op morele en/of godsdienstige gebied. Dit kan nie noodwendig in 'n persoonlik belydende sin beskou word nie, maar moontlik eerder in 'n uitgesproke antitetiese sin.

Absint-drinker (Figuur 9) was die eerste skildery wat Manet aangebied het om by die Franse *Salon* uit te stal. Dit is nie aanvaar nie, weens die onbenulligheid van die onderwerp en die onvoltooide voorkoms daarvan. Dit het reeds die probleme waarmee hy as kunstenaar sy lewe lank te kampe sou hê, voorspel. Manet was vriende met die Impressioniste en is selfs as hulle leier beskou, maar hy het nie saam met hulle uitgestal nie. Hy is Baudelaire se *le peintre de la vie moderne* – die moderniteit wat geskep is toe die Middeleeuse infrastruktuur van Parys van 1852 tot 1870 deur Baron von Haussmann omskep is en wat die fisieke, kulturele en sosiale atmosfeer van die stad ingrypend verander het. Manet se unieke tegniese vernuwings maak sy kuns deel van die toekoms, maar deur sy volgehoue pogings om deur die *Salon* aanvaar te word, verbind hy hom met die kuns van die verlede. Dit belig sy onmoontlike posisie, naamlik dat hy as kunstenaar sy werk in die hoofstroom moes uitstal om kunstenaar te kan wees. Sy optrede gaan verder as om hom as martelaar vir sy kuns voor te hou: hy verdedig homself deur uit te stal, op sy eie voorwaardes, anders sou hy tot niet gaan.

Wanneer Manet teen die middel van die 19de eeu begin skilder, het die spieël reeds 'n verband verkry met sekere fundamentele probleme van realistiese uitbeelding, maar ook met alle visuele waarneming – met refleksiewe eerder as reflektiewe voorwaardes (Heywood en Sandywell 1999:8),²² maar met behoud van 'n vrugbare spanning tussen die twee. Galligan (1998:140) stel voor dat die begrip *a mirror mode of looking* deel is van 'n lang tradisie in die Westerse skilderkuns in sy geheel, en nie slegs verband hou met die selfportret, wat die radikaalste uitdrukking daarvan is nie. In hierdie sin kan *Die Absint-drinker* (Figuur 9) dien as 'n spieël van die vertroebeling of gebrokenheid wat Manet in homself of sy gemeenskap raakgesien het en met betragters kon deel.

Manet se vertroebelde verhouding met betragters kan ook hierdeur verder ondersoek word. Deur homself in die skildery te plaas as afgevaardigde, *festaiulo*, van die skilder, kan hy volmag aan die betragter gee. Terselfdertyd kan hy, in die rol van vermaner of teregwyser (*admonisher*), betragters herinner dat kunstenaarskonvensies steeds berus op 'n ooreenkoms (*pact*) eerder as op tegniese of estetiese reëls. Alle skilders sal hierdie ongespesifiseerde en uiteenlopende adressaat wat deur botsende opvattinge verdeel is, in ag moet neem en 'n tot 'n vergelyk daarmee moet kom (De Duve 2001:22; Morgan 2005:74–112) sodat geloof in die plek van die kunstenaar, die kunswerk en betragters bevestig kan word. Dirk van den Berg (2006) stel voor dat beide 'n *covenant with images* (Morgan 2005) en 'n estetiese kontrak (Sussman 1997) 'n sosiale verhouding van vertroue kan skep waarbinne 'n balans tussen ontvangs en produksie gehandhaaf kan word. Die gedeelde ooreenkoms wat hierdeur veronderstel word (De Duve 2001), bly steeds vrywillig (Sartre 1972) – maar ook partydig (Kemp 2002).



Figuur 10. Édouard Manet (1832–1883), *Die gestorwe Christus en die engele* (1864). Olie op doek, 179,4 x 149,9 cm. New York: Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org> (11 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 11. Édouard Manet (1832–1883), *Jesus beledig deur die soldate* (1865). Olie op doek, 190,8 x 148,3 cm. Chicago: Art Institute. <http://www.artic.edu> (11 November 2013)

geraadpleeg).

Een van Édouard Manet se enkele skilderye met 'n godsdienstige tema, sy piëta, *Die gestorwe Christus en die engele* (Figuur 10), met die oorspronklike titel van *Le Christ ressuscitant, assisté par les anges* ("Die Christus wat besig is om te herlewe, ondersteun deur engele") is gemaak vir die *Salon* van 1864 en nie vir 'n godsdienstige instelling nie. Manet het, onder Thomas Couture, 'n deeglike opleiding in die skilder van narratiewe, historiese tonele gehad, maar staan as die eerste modernis bekend. Hy verwys na kuns uit die verlede, soos dié van Rafael, Titiaan, Rubens, Velázquez en Rembrandt van Rijn deur 'n netwerk van belange. In sy aktiewe, uitgesproke en strategiese betrokkenheid daarmee ondersteun hy ook die nuwe tendense van sy tyd. Hy staan nie net op 'n probleemryke grensgebied in die kunsgeskiedenis nie, maar vertroebel ook grense op verskeie gebiede.

Die Christus-figuur in Manet se piëta (Figuur 10) het dieselfde onheroïese voorkoms en vaalwit kleur as Jane Alexander se figure; die hande word, soos by verskeie van haar figure, op dieselfde verontskuldigende, blootstellendemanier aangebied wat 'n *ecce homo*-verwysing kan oproep. Ten spyte van die doodse kleur lyk dit asof die gespanne spiere van die bene en die houding van die voete gereedmaak om die liggaam op te rig in die breukdeel van 'n sekonde wat die opstanding voorafgaan. Soos die Impressioniste, werk Manet met fragmente: afgesnyde prente en figure en enkele oomblikke as fragmente van tyd. Hierdie gevriesde oomblik as 'n fragment van tyd suggereer die gang van die tyd en verbind dit met sterflikheid eerder as met herlewing. Dit onthul moontlik die soeke na nuwe raamwerke deur bevraagtekening van die beginsels van die Westerse kunsgeskiedenis, godsdiens en religieuse kuns en om aan bekende uitbeeldingswyses nuwe verbande te bied (O'Bryan 2005:78).

Die uitbeelding van die Christus-figuur weerspreek die Bybelverwysing op die klip in die voorgrond (Joh. 20:12) wat die afwesigheid van Christus se liggaam beskryf. Die engele, voorgestel as mense, bring nie vir Maria Magdalena die triomfantelike opstandingsboodskap nie, maar treur asof Christus finaal dood is. Dit kan saamloop met 'n vertroebelende verwerking van tradisie "in the face of the modern malady of doubt" (Fried 1996:10–3, 459), 'n kosmiese vervreemding. Wanneer die Christelike godsdiens slegs een van vele stelsels word, staan Manet en sy tydgenote moontlik op 'n afstand van die teologiese wortels waaruit die werk stam, hoewel dit onderliggend kan voortbestaan.

Die kop van Manet se Christus-figuur verskil van die liggaam deur die donkerder, warmer kleur daarvan wat lewe kan suggereer. Die verskillende voorstellings van die twee oë sit hierdie tweeledigheid voort: die linkeroog is amper toe, teenoor die starende voorstelling van die regteroog; die (dooie) Christus maak oogkontak sonder om die betragter te sien: "Ecce homo, but post mortem" (De Duve 2001:25), moontlik sonder Nietzsche se insig dat die "dood van God" onvermydelik gevolg word deur die dood van die mens. Hierdie skynbare onsekerheid kan dui daarop dat die vernaamste struikelblok moontlik ook die onbepaalbaarheid van die adessaat was.

Manet se idiosinkratiese *Die gestorwe Christus en die engele* (Figuur 10) bied geen maklike oplossings vir sy spesifieke omgang met 'n godsdienstige uitbeelding in die kunspraktyk nie. Thierry de Duve (2001) stel die moontlikheid dat die Christusbeeld wat aangeraak is deur wanhoop en geloofsverlies, slegs deur die *Salon*-besoeker as protagonis-betrager tot lewe gebring kan word, gelykstaande aan 'n geloofsdaad, wat met 'n *suspension of disbelief* déúr die omvormde tradisie kan kyk. As utopiese avant-gardistiese, grensverskuiwende kunstenaar kon Manet droom dat die oorspronklike onewewigtige sosiale ooreenkoms, dié tussen priester en kunstenaar, en daarmee saam die erkende, partydige misverstand, nie

meer nodig was nie. Manet moes 'n besondere geloof in sy eie werk en vertroue in die publiek gehad het om sonder kompromieë aan hulle moeilike oplossings te bied vir dit wat hy doen. James Elkins (2004) sien die talle episodes uit die Bybelgeskiedenis wat Manet in *Die gestorwe Christus en die engele* saamvoeg, nie as teenstrydige aanbiedings nie, maar as 'n aaneenskakeling van Bybelse verwysings, "to provoke the thought that a painting has to remake religious meanings as painting. ... What it can do is tentative and tenuous: It can provoke thoughts about how modern painting might address religion by putting itself in question" (Elkins 2004:26).

Édouard Manet se kuns was aan die begin van sy loopbaan dikwels die teiken van openbare bespottings, hoewel sy werke nie bedoel was om aandag te trek of mense uit te tart nie. In een van die vroegste ontledings van aggressie in verhoudings in die kunsbedryf, wat deur Emile Zola gedoen is, beskryf hy bespottings as 'n strategie van sosiale aggressie of geweld teenoor kuns. *Jesus beledig deur die soldate* (Figuur 11), wat Manet saam met *Olympia* (1863) by die *Salon* van 1865 ingeskryf het, kon moontlik as voorbeeld van die kunstenaar se bespottings dien (Bätschmann 1997:133), asof hy dit reeds verwag het. Hoewel die Christus-gelaat vergelyk kan word met dié van die kunstenaar, is James Ensor se vereenselwiging met en parodiëring van Christus se lyding aan die kruis by *Christus gepyng deur duiwels* (Figuur 16) nie in Manet se voorstelling te vind nie.

Jesus beledig deur die soldate (Figuur 11) getuig van 'n onopgeloste spanning, asook berusting te midde van stryd. Dit sluit terselfdertyd aan by Rembrandt van Rijn se *naer 't leven*-benadering, as deel van die kenmerke van 'n gebroke-kosmos-tradisie. Die ligte Christus-figuur wat die fokuspunt van die skildery vorm, word voorgestel in 'n ongemaklike houding wat die menslikheid en feilbaarheid van die onheroïese figuur beklemtoon. Dit word versterk deur die plat, donker agtergrond en die oorbeligte swak gemoduleerdheid van veral die Christus-figuur. Ook die drie omringende figure lyk nie na historiese soldate nie, maar eerder na alledaagse mense wat aan Manet bekend kon gewees het. Die linkerkantse figuur wat in 'n misleidende houding van aanbidding of nederigheid 'n riet na Jesus uithou, is soos 'n herleier wat die oog in die voorstelling inlei. Dit kan die betragter verteenwoordig deurdat die raam sy figuur afsny en so deel maak van die betragtersruimte. Die onmiddellike en intense konfrontasie wat die betragter met die Christus-figuur ervaar, word uitgebrei na botsings tussen die figure onderling wat toenemend ambivalent en onopgelos voorkom. Die blik van die Christus-persoon is na bo gerig asof hy nie betrokke is by die drie omringende figure nie, maar homself oorgee aan iets buite die uitbeelding. Dit kan sinspeel op die rol van interne en eksterne betragting by die skilderkuns, maar ook op die vermoë om iets te sien wat nie met gewone sig moontlik is nie.

Die skildery is nie alleen ingestel op die emosionele meelewing van die betragters nie; die verskillende verfteksture en materialiteit van die voorstelling beklemtoon ook dat Manet terselfdertyd na die skilderkuns as sodanig verwys. Dit maak 'n teenstelling tussen vorm en konteks sigbaar, wat moontlike versoening kon verkry deur dit ook aan die lewe te verknoop; deur Christus as mens in sy feilbare, sterflike menslikheid uit te beeld. Hoewel die tegniese vernuwing in Manet se werk beskou kan word as die brug tussen Baudelaire se klem op inhoud, konteks en betekenis, en Greenberg se latere nadruk op skildermaterie alleen, omvat dit soveel verwysings na gebrokenheid dat dit kan aansluit by 'n kosmiese gebrokenheid soos dié van Rembrandt van Rijn.

3. Migrasies: rydings of verskuiwings binne of tussen tradisies

Verskuiwings binne ikonotipiese tradisies (hetsy meteens of langsaam) is vergelykbaar met bekering of geestelike migrasie, soos die veranderinge wat in Rembrandt van Rijn se werk deur sy lewensloop sigbaar word: die heroïese trekke van sy vroeë selfportrette met deftige burgerlike kleredrag, met vere en kettings, verdwyn in sy latere selfuitbeeldings; die pikareske elemente van *Selfportret saam met Saskia* (ca. 1635)²³ word mettertyd getemper. Die opmerkbare verskille tussen sy vroeë uitbeeldings van die apostel Paulus, soos dié van 1627, 1629 en 1635²⁴ en *Selfportret as die apostel Paulus* (1661),²⁵ toon 'n besondere soort ryping en verdieping waar menslike weerloosheid, verwondbaarheid en feilbaarheid die kern van die voorstellings word (Joubert 2012).



Figuur 12. Jane Alexander (1959–), *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002–2004). Versterkte gips, olieverf en gemengde media, wisselende afmetings. Die installasie bestaan uit 'n lam (met dorings en gesteelde stewels), omring deur verskillende figure: 'n bewaker (*Guardian*), 'n vlermuisor-pop wat ry op 'n vlermuisor-jakkals wat 'n swart gevoeringde jakkalsvel dra; 'n gespanne herkouende dier met ruiter; 'n aankondiger of voorloper (*Harbinger*) met stewels; 'n voël tussen pangas en sekels, 'n jakkals. New York: Katedraal van die Heilige Johannes <http://africasacountry.com> (12 September 2013 geraadpleeg). © Jane Alexander/DALRO 2014.

Die gewelddadige passiegeskiedenis, lyding en kruisiging van Jesus is die belangrikste gebeurtenis in die Christelike geloof, omdat dit Goddelike geregtigheid, liefde en versoening met ons gebroke mense en wêreld verbind. Jane Alexander se Lam (met dorings en gesteelde stewels) in *The sacrifices of God are a troubled spirit* (regs agter in Figuur 12) kan as 'n kruisigingsfiguur beskou word – die benaming *Lam*, die uitgestrekte arms, die bebloede hande en die goue dorings op die kop versterk die verwysings. Dit kan René Girard se besprekings van geweld en lyding en die *sondebok*-begrip (1977, 1987, 1989) toepaslik maak. Wanneer dié installasie met *Stripped* ("Oh Yes" girl) (1995)²⁶ as

kruisigingsfiguurvergelyk word, val die opmerklieke veranderinge op.²⁷ Enkelfigure of figuurgroepe brei uit tot komplekse installasies wat fotomontages, beeldhouwerke, musiek en klanke, video's en digitale projeksies insluit. Die hergebruik van figure uit verskillende installasies skep kruisverwysings, konneksies en uitbreidings, terwyl die samevloeiing van verwante fragmente 'n onvoltooidheid, selfs 'n onvoltooibaarheid, skep. Hierdie veranderinge kan dui op 'n verdieping van gebrokenheid, op komplekse verskuiwings of rypings in Alexander se werk.²⁸

Ryping word aangetref in die werk van uiteenlopende kunstenaars uit verskillende historiese tydperke. Michelangelo Buonarroti se vroeë heroïese benadering soos by die voorstellings teen die plafon van die Sistine Kapel verskil van die menslike swakheid en die wending tot die moontlike mistiek van sy later werk. Antonio Paolucci (2013), direkteur van die Vatikaanmuseum, vind in Michelangelo se benadering dieselfde “terrible, violent and desperate humanity” as in Goya se latere donker werk.²⁹



Figuur 13. Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Die Laaste Oordeel* (ca. 1536–41). Tempera fresko, 1 370 x 1 200 cm. Rome, Vatikaanstad: Sistine Kapel. <http://www.italian-renaissance-art.com> (9 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 14. Selfportret op die vel van Bartolomeus, besonderhede uit *Die Laaste Oordeel*. Belydende vereenselwinging met menslike gevallendheid en swakheid kan gevind word in Michelangelo se moontlike versteekte of geheime selfportret op die afgeslagte vel van Bartolomeus in *Die Laaste Oordeel* (Figure 13 en 14).³⁰ Die fokuspunt van *Die Laaste Oordeel* is die heroïese Christus-figuur wat geplaas is op die vertikale as van 'n stabiele kruisvormige komposisie, gebaseer op vier verskillende sterk-gedefinieerde horisontale lae, van verdoemenis tot verheerliking. Michelangelo se jammerlike selfvoorstelling val buite hierdie struktuur, maar presies in die middel van 'n verskuipte diagonale lyn, as korrelatiewe sentrum, wat Leo Steinberg (1980) as 'n mistieke noodlotslyn beskryf.³¹ Wanneer dit, vanuit 'n gebroke-kosmos hipotese vertolk word as 'n lyn vol beweging en potensiaal, kan dit 'n

eenheid word wat deur al die lae van hel tot hemel sny, sonder dualiteite. Binne 'n algemene struktuur van sonde en skuld ontvou die selfportret as spilpunt wat dit tot 'n proses van versoening kan bring.

Die selfportret is vol onsekerhede en verskuivende betekenis. Dit voldoen nie aan die vereistes vir 'n tradisionele selfportret nie; ook is dit nie 'n tipe handtekening, 'n intellektuele grap of 'n biografiese klag nie. Dit lê in die middelpunt van 'n uitbeelding, wat spreek van Michelangelo se humanistiese, heroïese denke, maar terselfdertyd herinner dit aan die gebrokenheid van Paulus se erkenning van menslike onbekwaamheid en ellende (Rom. 7:24: "Ek ellendige mens ..."). Soos Rembrandt van Rijn homself in die kern van *Die kruisoprigting* (ca. 1636)³² plaas as verteenwoordigend van die mens as sondaar, kan dit ook Michelangelo se persoonlike skuldbelydenis wees – die aflegging van die vel, die vleeslike begeertes. Terselfdertyd kan dit ook sy geloofsbelydenis word: dat hy weer opgewek sal word en Christus in die vlees (die vel) sal aanskou (Job 19:25–7).

Die uitbeelding van Bartolomeus is geplaas aan die voete van die triomferende Christus-figuur. Saam met die figuur van Petrus vorm dit 'n sentrale driehoek binne die geheel: Deur die selfportretplaas Michelangelo 'n persoonlike belydenis, waarby hy fataal betrek word, in 'n openbare kultiese ruimte. Dit staan teenoor Steinberg (1980) en Gantner (1974) wat die hele uitbeelding rondom die selfportret van die kunstenaar sentreer, met 'n deurlopend subjektiewe uitstraling van betekenis. Die selfinplasing skuil eerder agter 'n sekondêre verhaal wat fokus op die selfportret as puin van 'n lewe waarin niks hom geskik maak vir enige verdienste nie. Dit word verder bevestig wanneer die selfportret se verband met die Christelike martelaarskap van Bartolomeus uitgebrei word na die Klassieke martelaarskap van die afgeslagte sater, Marsuas, met wie Michelangelo 'n lewenslange verbintenis gehad het.

Een van die eerste beeldhouwerke wat Michelangelo as jong seun in die Medici-beeldetuin van Lorenzo il Magnifico gemaak het, was 'n afbeelding van 'n saterkop. Aan die poort van die tuin was twee beelde van die sterwende sater Marsuas³³ wat beskou is as simbole van die beeldetuin, maar ook van die volmaaktheid van kuns.³⁴ Die blootlegging van menslike spiere deur Marsuas se afgeslagte vel is beskou as verteenwoordigend van *anathomia*, of disseksie – 'n verwysing na Michelangelo se meesterskap in die uitbeelding van die menslike liggaam, wat toegeskryf is aan sy kennis van anatomie, wat meesterlik gedemonstreer is teen die plafon van die Sistine Kapel (1508–12). Wanneer Michelangelo, in 'n Christelike verband, sy eie gelaat eerder plaas op die afskuwelike afgeslagte vel van Bartolomeus, maak hy 'n keuse tussen die twee tipes martelaarskap: 'n ontkenning van menslike meesterskap, roem, eer en skoonheid. Dit word verder bevestig deur die teenstelling van die selfportret met die onbeskadigde, kragtige, gespierde figuur van Bartolomeus wat dit vashou, maar wat wegkyk daarvan en opkyk na die Christus-figuur.

Michelangelo se laat piëtas, of voorstellings van die afneming van Christus van die kruis, verskil wesentlik van sy vroegste piëta (1498–9).³⁵ Sy internegerigte selfportret as Josef van Arimatea in sy Florentynse piëta (1548–55)³⁶ is in direkte aanraking met die dooie, ineengesakte en kragteloze Christus-figuur.³⁷ Ek wil verder gaan as Białostocki (1980:38) en dit nie slegs sien as ideologiese individualiteitsuitdrukking en 'n aanduiding van algemene godsdienstige probleme nie, maar moontlik ook as deel van Michelangelo en Vittoria Colonna (1490–1547) se simpatie met die Reformati-faksie binne die Rooms-Katolieke Kerk wat sy individuele uitdrukking en emosionele betrokkenheid in hierdie beeldhouwerke kon vorm.³⁸ Dat gebrokenheid, wat terselfdertyd dui op 'n draaipunt tussen redding en die ewige verdoemenis, so intensief die tema of onderwerp van Michelangelo se latere werk word,

plaas hom moontlik tussen die kunstenaars wie se werk in hul latere lewe oorgegaan het na 'n erkenning van 'n ingrypende toestand van gebrokenheid en die soeke na 'n mistieke genesing daarvan.

4. Ikonotopies-dialogiese verryking uit meerdere tradisies

Rembrandt van Rijn se werk word verryk deur moontlike blootstelling aan en vertolkings daarvan uit meerdere tradisies, soos wat sy werk wederkerend verrykend kan optree teenoor ander tradisies. Dit kan verryk word uit die heroïese tradisie volgens die temas wat hy kies, sy meting van homself aan die meesters van die verlede, of moontlik in 'n visualisering van die *gloire* of *grandeur* van menswees. Die transendente gloeiing van lig teenoor sy verskuilende *chiaroscuro*, sy introspektiewe benadering en toewyding, en die hunkering na heling wat dikwels in sy werk gevind word, kan op 'n uitreiking na die mistieke tradisie dui. Sy fyn intellektuele beplannings en filosofiese insigte kan aansluiting met die skematistiese tradisie te kenne gee; die humor en satire met die pikareske tradisie; terwyl sy landskappe en herinneringe aan geliefdes 'n band vorm met die idilliese tradisie.

Jane Alexander se installasies kan verrykend by meerdere kunstradisies aansluit. Sy beweeg weg van 'n direkte teenoorstelling met betragters binne die betragtersruimte van byvoorbeeld *Butcher Boys* (1985/86)³⁹ en *Stripped ("Oh Yes" girl)* (1995),⁴⁰ na die afstandneming van 'n meer sceniese posisie. Ook die rasterpatroon van haar installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (Figuur 12) en die skynbaar onpersoonlike, onemosionele vormgewing van die werk kan haar belydenis laat inpas in 'n sceniese kunstradisie.⁴¹ Die half-menslike figure, ingeklee in velle en dieremaskers en met horings, soos *Harbinger* (die heel voorste, regop figuur in Figuur 12), 'n profeet met 'n menslike liggaam maar anteloop-gelaat en helder gefokusde oë, wat kyk deur 'n masker van 'n gemsbokneus en -horings, roep verbande op met primitiewe sjamanistiese, magiese en sakrale beeldbegrippe en rituele beeldgebruike. Voorbeelde hiervan is waarseggende, reinigende, inwydende, helende beeldmag en ooreenkomstige ontvangerspatrone in die kommunikatiewe proses, wat in die voormoderne tyd, en vandag nog in meer primitiewe gemeenskappe, hulle religieuse wortels behou het (De Duve 2001). Dit skep verwysings na die godsdienstige (historiese) herkoms en (ideologiese) gesagsbron van kuns, wat bekragtig word deur die ritualiserende en gewyde omgewing waarin die installasie, byvoorbeeld in 'n katedraal in New York (2004), geplaas is. Wanneer dit vergelyk word met die kultiese werking van 'n altaarstuk, kan die onvanpastheid daarvan onderstreep word (Bauch 1967:72), maar terselfdertyd kan dit 'n nuwe vorm van 'n altaarstuk wees vir 'n 21ste-eeuse belydenis van menslike onvolkomenheid en gebrokenheid.⁴²

4.1 Gewelddadige verryking



Figuur 15. Francis Bacon (1909–1992), *Drie studies vir figure by die voet van 'n kruisiging* (1944). Olie op karton, drie panele, 95 x 73,5 cm elk. Londen: Tate Britain. <http://www.tate.org.uk> (9 November 2013 geraadpleeg).

Francis Bacon se werk word verryk uit die hele Westerse kunsgeskiedenis: Cimabue, Grünewald, Velázquez, Rembrandt van Rijn, Poussin, Goya, Van Gogh, Picasso en die verskeidenheid tradisies wat daardeur omvat kan word. Bacon se *Kruisiging* (1933)⁴³ wat verwys na verskillende kruisigingsuitbeeldings wat Picasso tussen 1928 en 1932 gemaak het (Sylvester 1996:13), kan aansluit by die heroïes-menslike benadering van Picasso se *Die kruisiging* (*La crucifixion*) (1930)⁴⁴ wat die retoriese orde van die tradisie, maar ook van die gevestigde God- en mensbeeld, ontwig het. Rookmaaker (1994:120) sien dit selfs as die einde van enige persoonlike mens- of Godservaring, deurdat dit wil toon dat daar geen waarheid meer bestaan nie, “that anything may and can happen”.

Die (selfbelydende) ateïstiese Bacon verryk sy werk deurgaans ondermynend met Christelike temas soos met kruisigings, Velázquez se pouse en 'n drieluik-formaat wat aan altaarstukke herinner.⁴⁵ *The Crucifixion* (1933),⁴⁶ wat sy lewenswerk voorspel, het vir die eerste keer sy skilderkuns onder die openbare aandag gebring. Hy wou *Drie studies vir figure aan die voet van 'n kruisiging* (Figuur 15) as die beginpunt van sy loopbaan stel deur al die werk wat dit voorafgegaan het, te probeer vernietig. Bacon se latere kruisigingsuitbeeldingskan daaraan herinner dat die historiese kruisiging en lyding van Christus nie sonder die sigbare tekens van die gevolge van die geweld waarmee dit gepaard gegaan het, was nie: vloeiende en gekoekte bloed, sweet, urine, slegte reuke en vlieë. Dit herinner aan die kruisigingsuitbeelding van Matthias Grünewald se Isenheim-altaarstuk (ca. 1516),⁴⁷ waar die verwronge kruisigingsfiguur, die intense emosionele uitdrukkings van die omstanders, die skildering van swere en wonde getuig van die “awful, hellish meaning of the crucifixion – God-become-flesh atoning for the sin of the world” (Seerveld 1980a:82).

Die skreeuende figure, beelde van lyding, wanhoop en vervreemding in *Drie studies vir figure aan die voet van 'n kruisiging* (Figuur 15) het geen onmiddellike religieuse verband nie, maar is gebaseer op die geweld van die wraakgierige Klassieke *Furies* wat herhaaldelik in Bacon se werk voorkom.⁴⁸ By Bacon word gemoeidheid met groteske, disfunksionele families, geweld en moord 'n sentrale tema, selfs 'n genre (Newman 1997). Hy werk nie slegs teen die verwagtings van sy betragters in nie, maar ook teen die aanvaarde konvensies van taal en uitbeelding in die geskiedenis van die Westerse kuns (Van Alphen 1992). Hoewel Bacon enige verhalende element in sy werk ontken, word dit tog in 'n proses

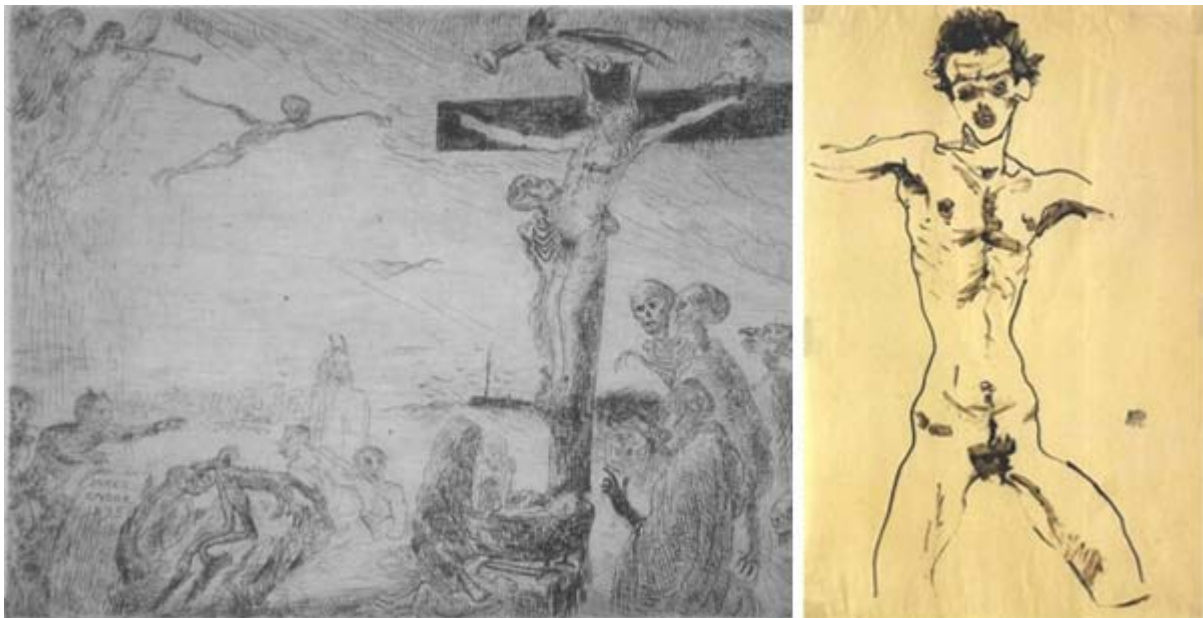
tussen die betragter en die kunswerk verwerklik as emosionele narratief van 'n diepsnydende gebrokenheid wat ongeneesbaar is (Van Alphen 1992).

Die ontsetting van die gebrokenheid lê by Bacon in die passiwiteit en magteloosheid van die slagoffers. Ten spyte van die gewelddadige gevallenheid van sy menslike figure bied hy terselfdertyd menslikheid aan met “une splendeur métaphysique” (Peppiatt 2004:11). Dit is bykans onbekend in die Modernisme, maar kan verwys na 'n verrykking uit Klassieke tradisies en veral uit die Barok. Teenoor die omgang met 'n belydenis van onvolkomenheid en genade in Rembrandt van Rijn se werk (Halewood 1982) put Bacon nie uit Rembrandt van Rijn se gebroke wêreldbeeld nie. Bacon se werk verken eerder hegte verbande met die patologie van die beeld – 'n veld wat Dirk van den Berg (2007) voortreflik ondersoek. Bacon se werk word nie net verryk deur die geskiedenis van die voorstelling van 'n grondig gebroke wêreldbeeld nie, maar hy tree terselfdertyd in 'n intense mistieke dialoog daarmee.

4.2 Pikareske en erotiese verrykking uit gebrokenheid

Van den Berg (1984:49) skryf:

In die pikareske pikturaliteit is daar 'n voorliefde vir dansagtige bewegings in uitbeeldings van 'n komiese aard, terwyl 'n *cartoon*-agtige lyntekening wat ook kan ontwikkel na die bytende satire van spotprente, verkies word bo skulpturele massa en stemmingsvolle kleur. Terselfdertyd word die ernstige, selfs tragiese aard van die vitale, robuuste, ongeraffineerde, alledaagse lewensaktiwiteite besef. Sulke aktiwiteite word meestal episodies, boertig, aards en platvloers voorgestel, maar met 'n hoë waardering vir hande- en voete- arbeid, die seisoenale gang van die lewe, die natuurlike gang van sake, die waarde van tradisionele wysheid en selfspot en die bodemgeworteldheid van alle menslike kultuur. In hierdie *genre*-benadering word die lewensoorprong van alle belangrike en geliefde aspekte van die werklikheid beklemtoon, maar nie noodwendig daartoe beperk en gereduseer nie.



Figuur 16. James Ensor (1860–1949), *Christus gelyk deur duiwels* (1898). Ets op papier, 17,2 x 23,5 cm. Londen: The British Museum. <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be> (9

November 2013 geraadpleeg).

Figuur 17. Egon Schiele (1890–1918), *Selfportret as naakfiguur* (1912). Ink en swart kryt op papier, 46,9 x 30,1 cm. Wene: Leopold-museum. <http://www.juxtapoz.com> (8 Junie 2014 geraadpleeg).

In sy uiters persoonlike werk gebruik James Ensor Christelike ikonografie as 'n bespottende vereenselwiging met Christus se lyding en stigmatisering aan die kruis. In sy dialoog met gebrokenheid en menslike lyding vervang hy in sy *Christus gepynig deur duiwels* (Figuur 16) die Christus-figuur met dié van die kunstenaar self, omarm deur 'n skelet. Die onbeskuttende, vernietigende lig in die ets versterk die gevoel van afgesonderdheid en blootstelling. Hoewel die engele kan verwys na die Bybelse Openbaring van Johannes, is die figure om die kruis, hier en in ander werk, sy kritici (Sturgis e.a. 2006:155). Teenoor Rembrandt van Rijn se voorstelling van menslike ontoereikendheid kan Ensor se *Christus gepynig deur duiwels* vertolk word as 'n persoonlike pikareske, wêreldlike belydenis uit sy laat-Romantiese ervaring van homself as sosiale slagoffer, *martelaar* of *scapegoat* (Poggioli 1968).⁴⁹ Hierdie tema van gebrokenheid en lyding, verwysend na religieuse begrippe, maar uiters selfgesentreerd, kan selfs dui op 'n binneplek in die radikaal ontwrigte wêreld wat hy en ander kunstenaars van sy tyd uitbeeld.

Egon Schiele se *Selfportret as naakfiguur* (Figuur 17) kan as martelaardui op die gekruisigde Christus. In sy intense projek van selfuitbeelding kan sy reeks naakte selfportrette (1910–12) in hulle pikareske verwrongenheid 'n belydende konfrontasie met sy persoonlike weerloosheid en blootgesteldheid wees. Terwyl dit selfs 'n dieper vertroebeling ontbloom, kan die ambivalensie tussen swakheid en aanstellerigheid as 'n *performance* van sy adolessente narsissistiese selfabsorpsie en seksualiteit gelees word (Sturgis e.a. 2006:178). Die sterk sensualiteit van sy menslike uitbeeldings kan sy werk ook binne 'n erotiese tradisie, in dialoog met gebrokenheid, plaas.

Die ekstreme gevolge van die radikalisering van die self-kultus het teen die laat-Romantiek uitdrukking gevind in die beskouing van die kunstenaar as antiheld, miskende, vervloekte genie en vereensaamde martelaar, as *le poète damné / l'artiste maudit*.⁵⁰ Hulle ontkom nie aan die donker kant van inspirasie, van demoniese korrupsie, besetenheid en waansin, 'n lewe op die rand van disintegrasie, nie, soos Edvard Munch se *Selfportret in die hel* (1903)⁵¹ kan toon. Avant-gardistiese kunstenaars draai teen hulself as selfkastyders, Baudelaire se *heautontimorumenos* met dieselfde wapens wat teen die gemeenskap gebruik is, soos selfkarikatuur en selfspot. Gedurende die 1970's gee verskeie kunstenaars nuwe momentum en nuwe betekenis aan selfbeskadiging deur hulle *performances*.⁵² Ten spyte van die radikale gebrokenheid is daar geen genade of reddende elemente in hulle werk nie.

4.3 Beroering deur verrykking



Figuur 18. Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606–69), *Die kruisafneming* (ca. 1633). Olie op doek op paneel, 89 x 65 cm. München: Alte Pinakothek. <http://www.rembrandtpainting.net> (11 Maart 2013 geraadpleeg).

Figuur 19. Andres Serrano (1950–), *Piss Christ* (1987). Cibachrome-foto, 152,4 x 101,6 cm. Uitgawe van vier. New York: Paula Cooper-galery. <http://c4gallery.com/artist> (9 November 2013 geraadpleeg).

Rembrandt van Rijn stel homself voor in 'n intieme aanraking met Christus se inmeekaargesakte, dooie liggaam in sy *Kruisafneming* (Figuur 18). Volgens die Joodse wette is iemand wat 'n lyk aanraak, onrein. Dit sou 'n verband kon lê met skatologiese verwysings by die kruisiging, en die dooie, vervreemde afval wat die liggaam is – dit waarna Halewood (1982:130) verwys as “Christ’s lack of grandeur ... the complete abasement of God”. Hierdie *kenosis*, of ontlediging (Fil. 2:6–7), deur Christus se offerdood word deur Andres Serrano verken in sy *Piss Christ* (Figuur 19) – 'n fotografiese vergroting van 'n klein, kommersiële kitsch-kruisigingsbeeldjie wat hang in die kunstenaar se eie urine, in 'n deursigtige houertjie bewaar. Hier is dit nie die kunstenaar se selfuitbeelding wat in aanraking kom met die Christus-figuur, soos by Rembrandt van Rijn nie, maar die Christus-afbeelding wat opgehang word in die afval van die kunstenaar se liggaam.

Serrano verken in *Piss Christ* (Figuur 19) die liggaamlike sowel as die emosionele aspekte van voorstelling. Dit is moontlik dat die *image* van Serrano se kruisigingsfiguur beledig kan wees deur die materiaal: “*being* offended by ... desecration, disfigurement and defacement” (Mitchell 2005:135-6) en by verstek ook die betragter.⁵³ Uitbeeldings het 'n uitsonderlike krag om mense te ontstel of aanstoot te gee – een van die onmiskenbare tekens van die emosionele werking van die beeldretoriek. Mitchell (2005) sien die komplekse sosiale kontekste of die sielkundige kragte wat uitloop daarop dat uitbeeldings gestraf word, as

onsigbaar en onvoorspelbaar, maar suggereer dat dit op die vertroebelende mag van uitbeeldings fokus.

Die resepsiegeskiedenis van *Piss Christ* (Figuur 19) toon dat dit begrensings oorskry en ontwrig, en die mees aanvaarde Christelike beginsels bevraagteken. Vanaf die eerste aanbieding daarvan in 1987 is dit omring deur beroering: omstredenheid en selfs die geweld van ikonoklasme. Hierdie tipe verryking is beskou as misplaaste aanwending van die Christelike ikonografie (Elkins 2011). Aanstoot is moontlik geskep deur die titel daarvan, omdat dit aan die kruisigingsaanbieding 'n alternatiewe fokus gee, verwyderd van konvensionele ontvangspatrone.⁵⁴ Die kern van die protes teen *Piss Christ* kan wees dat die werk sigself verryk met dieselfde gloeiende skoonheid van 'n skildery van Rembrandt van Rijn, of met 'n mistieke Middeleeuse of Rooms-Katolieke barok-altaarstuk. Dit kan selfs aansluit by 'n barok-gees, weens die temas van geweld, sterflikheid en offerande wat deur Mieke Bal (1999) in Serrano se werk gesien word. Die visuele barok-drama, -komposisie, -ligwerking, -kleur, -balans en -illusionisme oorskry die beperkings van die verlede deur 'n hedendaagse inspelings op die vorm van talle relikwieë in die Roomse wêreld waaruit Serrano stam, en waar dit in ekstreme vorme van godsdienstige kitsch verval.

Deur die gebruik van die kitsch-Christusbeeldjie en urine as kunswerk, vertroebel *Piss Christ* (Figuur 19) die grense tussen kuns en dit wat in die relikwiekultus beskou is as menslike reste behorende tot martelare en heiliges, hulle wat menslike ellende oorstig het en deur vernedering opheffing gekry het. 'n Ikon word gesien as afvalprodukt wat leef deur die sterk emosies, beelde en herinneringe wat dit oproep. *Piss Christ* kan hierby aansluit en vra om 'n meer persoonlike en nadenkende ontvangs, soos ook by die intense teenwoordigheid van Andrea Mantegna se *Brera-pieta*⁵⁵ en Rembrandt van Rijn se introspektiewe *Kruisoprigting* (ca. 1636). Die heilige aura wat geskep word deur die gloeiende beligting van die urine kan, uit 'n oogpunt van menslike gebrokenheid, gelees word as die Augustiniaanse konsep van dít waartoe die liefde van God moes daal deur die menswording van sy Seun. "Perhaps in contemplating *Piss Christ* we can restore to the cross some of its subversive power" (Damien Casey 2004), met inagneming van die belangebotsings in Serrano se werk (Michael Casey e.a. 2004, Elkins 2004:67).

Gedurende die 1960's tot 1980's is ook in Suid-Afrika verskillende voorbeelde van protes-kuns met gebruik van Christelike verwysings gemaak. Karen von Veh (2013) beskou dit as 'n vorm van ikonoklasme om religieuse ikonografie te gebruik as "a vehicle for 'struggle' commentaries to promote freedom from an oppression that Christian teaching was culpable in enforcing" (Von Veh 2013:2).⁵⁶ Die aggressiewe, negatiewe reaksie teen Harold Rubin se protesuitstalling *My Jesus* (1962)⁵⁷ was nie gemik slegs teen Rubin se aanval op die apartheidsideologie deur die voorstelling van 'n swart Christus-figuur aan die kruis nie, maar ook teen die afskuwelikheid van die monstergelaat van die figuur en die alternatiewe aanwending van die Bybelteks deur die kunstenaar.

Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Wim Botha se twee komplekse beeldhouwerke *Scapegoat* (2005)⁵⁸ was gedurende 2006 in die Oliewenhuis-kunsmuseum in Bloemfontein die onderwerp van 'n uiters gemengde ontvangs, intense debatte, protes en demonstrasies. Sekere faksies het dit as godslasterlik beskryf, as 'n beledigende uitbeelding, vergelykbaar met dié van Andres Serrano se *Piss Christ* (Figuur 19). Die spesifieke omstandighede op daardie stadium in Bloemfontein en die plek en manier waarop *Scapegoat* uitgestal is (die ondergrondse Reservoir van die Oliewenhuis-kunsmuseum), kon die religieuse verwysings en die protes vererger het. Dit kan beskou word as 'n voorbeeld van 'n ideologies-geïnspireerde *iconoclash*, of beeldkonflik – 'n

kortsluiting tussen die produksie en ontvangs van visuele voorstellings, wat versterk is deur die eiesoortige beeldmag waarin die beeld self die *scapegoat*, of sondebok, geword het (Van den Berg 2006, Latour en Weibel 2002). Terselfdertyd kan dit fokus op die verwikkelde mag van uitbeeldings om die grondeienskappe van oortuigings oor lewe, dood, geskiedenis en verandering te bemiddel (Human 2005).

5. Oorvleueling van tradisies

Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) se werk verskil van Ernst Barlach en Georges Rouault se aansluiting by gebrokenheid. Dit getuig, soos by Édouard Manet se gekompliseerde werk, selfs sterker van 'n onopgeloste spanning en 'n vermyding van eenduidige vereenvoudigings. Nóg Manet nóg Goya se werk getuig opvallend van persoonlike belydenisse, maar soms selfs van 'n uitgesproke teenstellende benadering. In Goya se werk het die indruk van grootsheid, diepte van insig of heftigheid van ontroering wat soms geskep word, 'n duidelik onheroïese karakter. Soos by Rembrandt van Rijn, is Goya se werk deurlopend gemoed met 'n diepreikende bewussyn van menslike swakhede. Hofmann (2003:45) dui as voorbeeld hiervan aan die ingrypende beweeglikheid van Goya se vallende mens, waarvan sy *Strooipop* (1791–2)⁵⁹ 'n vroeë voorbeeld is. Die proses omvat 'n vermindering in waarde, hulpeloosheid, magteloosheid, afdaling na 'n laer, minder belangrike of minder volmaakte toestand; versinking in ongeloof, sonde, afvalligheid, foutering, bedrog, onreg; afwyking van die goeie, ontaarding.



Figuur 20. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Teregstelling van die Madrileños op die derde Mei 1808* (1814–15). Olie op doek, 260 x 345 cm. Madrid: Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es> (9 November 2013 geraadpleeg).

Figuur 21. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Selfportret* (1799). Eerste plaat van die *Los caprichos*-reeks (1799). Ets, akwatint, droë etsnaald en buryn op papier, 21,5 x 15 cm. Madrid: Museo del Prado. <http://www.nationalgalleries.org> (9 Februarie 2014 geraadpleeg).

Goya se loopbaan het begin met 'n groot hoeveelheid opdragwerk van die Rooms-Katolieke Kerk in Spanje.⁶⁰ Dit toon egter 'n deurlopende ambivalensie teenoor die kerk en kerklike dogma, selfs 'n wantroue in die religieuse dimensie. Deur sy ironiese ontkenning van 'n *opus*

sacra-benadering word die kultiese funksie behou, maar die betekenis gaan verlore: dit is nie in Goya se *Christus aan die kruis* (1780)⁶¹ waar lyding 'n hoogtepunt vind nie, maar eerder in die manier waarop die kruis in ander skilderye optree as teken van menslike lyding, soos byvoorbeeld in *Die wurgberooft man* (ca. 1778–80),⁶² waarin die figuur 'n kruis vasklem, maar geen redding daardeur vind nie. Dié werk toon 'n soort ontugtering met die boodskap van die kruis. Terwyl Goethe twyfel in sy karakters inbou, maar dit ook teenspreek, bied die duisternis van twyfel waarin Goya sy skeppings en hulle Redder plaas, min ruimte vir verlossing. In sy dialoog met 'n vertroebelde wêreldbeskouing moes hy die bestaande visuele taal en die konvensies van die bekende aflê en die onderbewuste verbeeldingswêreld van 'n nuwe een aanleer (Hofmann 2003:314).

Die diepte van menslike ontoereikendheid en weerloosheid teenoor gewelddadige aggressie word vergestalt in Goya se *Teregstelling van die Madrileños op die derde Mei 1808* (Figuur 20).⁶³ Die helder verligting van die sentrale wit figuur kan 'n verwysing wees na, maar ook 'n vervanging wees van, die gekruisigde Christus. Die persoon word voorgestel as in wanhopige protes, in teenstelling met die stille aanvaarding van die figuur in Rembrandt van Rijn se kruisigingstonele. In Goya se skildery kan die verbintenis van die figuur se linkerhand met die donker kerk in die agtergrond die magteloosheid van godsdienstige instellings belig, maar dit kan ook 'n belydenis wees van twyfel in die rol van dié instellings – 'n eksistensiële vervreemding.

Die eerste publikasie van Goya se *Los caprichos* wat vrygestel is op As-Woensdag 1799 – die laaste karnaval van die eeu – is 'n parafrase van die sewe doodsondes, “a sublimated dialectic between festival and violence” (Stoichita en Coderch 1999). Dié karnaval, wat Goeie Vrydag voorafgaan, is religieus verbind met Christus se kruisiging. Goya beklemtoon die samelewingsbetrokke en pikareske aard van die karnaval en van die radikale menslike gebrokenheid onderliggend daaraan deur kosmies-religieuse beginsels te gebruik, ook by die bekendstelling daarvan. Die komplekse manier waarop hy die gebrokenheid van die self en die gemeenskap karnavaliseer, belig terselfdertyd 'n omvattende en diepgaande erns in sy werk.⁶⁴ Die karnavalisering weerspreek terselfdertyd 'n persoonlik belydende gesindheid. Dit kan selfs 'n uitgesproke teenbeeld van 'n Christelike oortuiging openbaar.

Waar Rembrandt van Rijn sy eie figuur sentraal in sy kruisigingstonele plaas, vind Goya se selfuitbeeldings plek in die hart van sy karnavaliseringswêreld deur suggestie, by verstek. Sy *Slaap van die rede bring monsters voort*,⁶⁵ 'n ets van die kunstenaar aan die slaap by sy tafel, omring van nagdiere en -voëls, word in die middel van die *Los caprichos*-etsreeks (1799) geplaas,⁶⁶ terwyl sy *Selfportret* (Figuur 21) op die titelblad verskyn. Die halfgeslote ooglid met die skuins blik wat as hooghartig of trots beskryf kan word, kan terselfdertyd 'n wending van konfrontasie na innerlikheid daarstel, 'n oorskakeling vanaf die frontale eerstepersoon- na die selfobjektiverende derdepersoon-narratief (Brilliant 2000; Stoichita en Coderch 1999). Terwyl die driekwartprofiel-formaat van die werk die hele voorstelling selfverwysend, selfkrities op die kunstenaar laat fokus, bied dit terselfdertyd slegs sydelingse, twyfelagtige toegang tot die persoon self. Die na binne gekeerde blik kan beskou word as die sleutel tot die hele reeks van tagtig etse – as 'n moontlike gids of getuie wat sy medepligtigheid by dit wat hy uitbeeld, en hoe hy dit doen, aantoon. Die oogkontak wat gesuggereer word, kan die kunstenaar terselfdertyd tot gebroke-kosmiese vermaner of teregwyser (*admonisher*) maak; as een van die ikonotipiese kunstenaarformate in die gebroke-kosmos-tradisie wat deur Dirk van den Berg uitgewys word.

Die manier waarop Goya die belaglikheid en negatiewe aspekte van mense uitbeeld, onthul 'n satiriese en kritiese benadering in sy werk wat op 'n alternatiewe pikareske wyse aansluit

by Rouault en Manet se kuns. Goya maak min verskil tussen die maniere waarop hy mense van verskillende sosiale stande skilder: sy pikareske *Portret van Karel IV en sy familie* (1800–1)⁶⁷ beeld die adellike persone uit soos wat hy gewone werkers sou skilder. *Tyd/Die verouderdes (Les vieilles)* (Figuur 22) is moontlik 'n voorstelling van die hertogin van Osuna en koningin Maria Luisa, wat bekend was vir haar onaansienlikheid en ydelheid. Dit fokus op veroudering, die broosheid van die menslike bestaan en die onafwendbaarheid van die dood. Terselfdertyd word dit, soos 'n lewensgroot geskilderde *capricho*, 'n donker bespotting, 'n tentoonstelling van die ydelheid van mense. Die kontras tussen menslike verganklikheid, die liggaamlike verwoesting wat die ouderdom meebring en die rykheid en prag van die kleredrag en juwele, word ironies en pikaresk belig.



Figuur 22. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Tyd/Die verouderdes (Les vieilles)* (ca. 1810–12). Olie op doek, 181 x 125 cm. Lille: Palais des Beaux-Arts de Lille. <http://www.musenor.com> (9 November 2013 geraadpleeg).



Grande hazaña! Con muertos!

Figuur 23. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Grande hazaña! Con muertos!* (“’n Heroïese prestasie! Met dooie mense!”). Nr. 39 van die reeks *Los desastres de la guerra* (“Die rampe van oorlog”) (1810–20). Ets en akwatint, 21,7 x 15,1 cm. <http://www.richardharrisartcollection.com> (9 Februarie 2014 geraadpleeg).



Figuur 24. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828), *Saturnus verslind sy seun* (ca. 1819–23), olie-muurskildery, oorgedra op doek, 143 x 81 cm. Madrid: Museo del Prado. <http://en.wikipedia.org> (2 April 2014 geraadpleeg).

Die gebrokenheid van sinlose en doellose geweld en lyding vorm die kern van Goya se *Los desastres de la guerra* (Figuur 23).⁶⁸ Dit getuig van 'n bewussyn van kwaad, van menslike sonde en skuld, van verval en ellende, van 'n betreurenswaardige gebrokenheid en lyding wat van meer as bloot etiese of persoonlike omvang is. Dit is nie 'n opdragwerk nie, maar 'n private projek wat die wreedhede en afskuwelike, redelose dae van geweld aan albei kante van die stryd sonder verdoeseling voorstel; 'n grimmige waarneming van die menslike potensiaal van wreedheid en onmenslikheid, sonder enige genade of vergifnis – wat ook 'n aspek van Christus se kruisdood is. Die uitbeelding van die waarneming is terselfdertyd 'n waarskuwing.

Die ontsetting en grafiese besonderhede van die etse (Figuur 23) wek die indruk dat Goya, volgens Ernst Gombrich se *eyewitness principle*, 'n ooggetuie kon gewees het, waardeur slegs dít aangebied word wat 'n ooggetuie van 'n spesifieke plek op 'n spesifieke tyd kon sien (Burke 2001). Die uitbeeldings bied so min afstand van die gebeure dat dit die

betragters kan intrek in die voorstelling en hulle oorreed om medegetuies (Heller 2004) van die verbreking van die waardes onderliggend aan medemenslikheid te word, van mense se monstergtige dade teenoor hulle medemense. Om ooggetuie te wees bly egter 'n illusie, 'n vertolking van die kunstenaar se vertolking. Deur afstandneming of distansiasie (Ricoeur) kan die alledaagse werklikheid omvorm word met verbeeldingryke variasies wat die kunsaktiwiteit op die werklikheid uitoefen, 'n verhaalmatige, denkbeeldige herbeskrywing, wat Aristoteles die "mimesis van die werklikheid" genoem het. Betragters kan slegs deur afstandneming van die kunstenaar agter die werk 'n eie aktualisering van die voorstellings bewerkstellig (Ricoeur 1981:142).

Getuie is in die verlede verbind met *martelaar*. Dit belig Goya se noue betrokkenheid by die teenstrydighede en verskeurdheid van die menslike bestaan – die probleme van swaarkry, lyding, siekte, pyn, veroudering, sy eie doofheid; maar ook die menslike verwording in wreedheid en ook die latere uitbeeldings van vermindering, moord en teregstelling. Die onderskrifte in die werk, soos die ontsetting of die kritiese satire van "'n Heroïese prestasie! Met dooie mense!" (Figuur 23), beklemtoon op 'n pikareske manier die verwickeldheid daarvan en word saam met die etse kritiese tekens van vernedering, boetedoening en straf. Vertalings van Goya se fyn woordkeuses kan nie reg laat geskied aan sy spel met Spaanse spreekwoorde nie, ook nie aan die satiriese, sardoniese, duistere, dubbelsinnige aard van sy sinspelings by beide *Los caprichos* (1799) en *Los desastres de la guerra* (1810–20) nie. Die onderskrifte en die etse word soos sigbare littekens, rowe of letsels van gebrokenheid, wat egter terselfdertyd tekens van genesing kan wees (Hofmann 2003:136).

Deur die gebruik van sy verbeelding en skildermiddele as instrumente van beswering – om aan die demone vorm te gee sodat hulle uitgedryf kan word – keer Goya terug na die vroegste model van 'n kunstenaar: nie dié van maker van objekte nie, maar dié van uitdrywer, besweerder. Sy hele repertoire van mislukte mense word sy medewerkers, sonder enige selfregverdigende morele oordele. Selfs in sy donkerste werk veroordeel Goya nie die slagoffers van bose verleiding nie; vrees en visioenêre beswering word gelyktydig tot spreke gebring. Die gebruik van die Christelike ikonografie van lyding en verlossing verhoog die belang van die naamlose slagoffers.⁶⁹ Omdat hy twyfel aan die godsdienstige proses van redding, kan die kunstenaar slegs deur die oordrag van 'n bewuswording van die onreg in die wêreld wat hy voorstel, probeer om genesing te bewerkstellig. Maar Christus kon ook twyfel in sy stoflik gebroke dissipelkring opneem.

As kunstenaar is Goya besonder gemoed met emosie, veral die donker kant daarvan. Dit het uitgeloop op die ontstellende veertien *Swart skilderye (Pinturas negras)* (1819–23)⁷⁰ wat hy laat in sy lewe teen die mure van sy huis buite Madrid gemaak het. Een daarvan was *Saturnus verslind sy seun* (Figuur 24). Dit is miskien een van die wreedste van die *Swart skilderye*. Dit kan verwys na die kunstenaar wat onder die teken van Saturnus gestaan het. Die liggaamlike en geestelike konvensies en die eienskappe van 'n melankoliese temperament wat tradisioneel by dié sterreteken hoort (Klibansky e.a. 1979), kan verwys na Goya se probleme met depressie.⁷¹ Dit ontbloot die geweld en lyding wat kuns aan die skeppers daarvan kan toedien, soos ook by Vincent van Gogh die geval was. Saturnus se verband met Kronos (Tyd) skep ook verbande met die verloop van tyd, met veroudering en met die dood. Die intense, ontstellende en byblywende effek van hierdie skilderye kan getuig van Goya se obsessies en sy ontnugterde opvatting van menslikheid. Dié skildery kan 'n buitengewoon belangrike stelling wees oor die waansin van die waarheid, 'n versinnebeelding van 'n land wat sy mense in bloedige oorloë en revolusies verbruik. Dit kan ook selfs die denke weerspieël van iemand wat sy God verloor het en slegs

genadeloosheid op 'n kosmiese skaal kan beleef. Die kunstenaar Marlene Dumas (1996) ervaar dit "as if he painted, not the screams of humanity, but rather the silence of God".⁷²

Goya se tipe gebrokenheid het 'n ander rigting ingeslaan as dié van Rembrandt van Rijn, nie net weens diakroniese verskille nie, maar moontlik ook omdat hy vanuit 'n ander standpunt in dialoog met gebrokenheid tree – 'n meer kritiese, satiriese, pikareske siening van geweld, van menslike swakhede en ook van godsdiens. Wanneer vertalings van *Caprichos* die moontlikhede van swakheid, tekortkominge, onvolmaakthede, foute, defekte, beperkinge, bevlekkings, insluit, kan Goya se lewenswerk soos 'n reeks *Caprichos* wees, fragmente van een groot *Capricho*. Terselfdertyd kan dit fragmente van een groot belydenis wees wat enige voltooidheid of finaliteit ontken. Goya het alle menslike rolle verken: "follies and absurdities, eccentricities and deceptions ... The result is a mixture of instruction and entertainment which leaves the observer amazed, amused, and critically thoughtful" (Hofmann 2003: 311). Die belydenis van Goya se *Swart skilderye*, soos byvoorbeeld *Saturnus verslind sy seun* (Figuur 24), kan 'n hoogtepunt van vrese vir chaos, boosheid en vernietiging ontbloot. Vanuit Goya se Rooms-Katolieke agtergrond kan belydenis ook sinspeel op heling, maar op 'n alternatiewe manier.

6. 'n Gebroke-kosmos-perspektief en die mistieke tradisie

Goya word deur die Romantiek getipeer as lydende martelaar-kunstenaar, veral deur sy geestesmonoloog en selfintrospeksie. Gedurende die Romantiek is Rembrandt van Rijn ook beskou as martelaar vir sy kuns. Kunstenaars soos Vincent van Gogh en Paul Gauguin⁷³ kan ook aansluit by martelaarskap as tema van gebrokenheid, weens die persoonlike lyding en geweld wat dit veronderstel. In die Romantiek is dit veral beleef in die kultus van die verwêreldlike Christus-figuur wat as Goddelik-begaafde deur sy volk verwerp en beskou is as kenmerkend van die moderne individualisme. Kunstenaars uit die Romantiek vereenselwig hulle in selfuitbeeldings met die persoon van Christus as uitdrukking van hulle lydingas kunstenaars (Sturgis e.a. 2006), gesien uit 'n mistieke eerder as uit 'n gebroke wêreldbeeld.

Jane Alexander werk met 'n kritiese interpretasie van die Romantiek. Haar siener/profeet-figure soos *Harbinger* in die installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (Figuur 12) ondersoek vanuit 'n gebrokenheid-perspektief dieselfde temas as Giovanni Segantini (1858–99)⁷⁴ en Ferdinand Hodler (1853–1918)⁷⁵ se neo-Romantiese simbolisme vanuit 'n mistieke wêreldbeeld. Hulle selfportrette as visioenêre sieners en *Nabi's* in hul rol as profete⁷⁶ wou die verskuilde verhoudings tussen die wêreld en die geestelike ryk sigbaar maak, maar hulle was meer gemoed met mistiese, okkulte of geheime, diepsinnige kultusse wat gedurende hulle tyd gewild was (Sturgis et al 2006) as met menslike gebrokenheid. Die afwesigheid van enige spesifieke selfverwysing by Jane Alexander bevestig 'n dieper betrokkenheid by dié temas as wat die geval was by die intense selfomgang van kunstenaars in die vaarwater van die Romantiek, of as die avant-gardistiese uitloopsels daarvan, soos die Symbolisme, Sesessie en Art Nouveau, wat in talle opsigte tematies aansluit by die Romantiek.

Ook Paul Gauguin wou uiting gee aan sy morele en artistieke eensaamheid wat tot misverstand gelei en hom tot slagoffer gemaak het. Hy aanvaar *slagoffer* as 'n eretitel (Junod 1985:71), soos in sy selfportrette *Naby Golgota* (1896) en *Christus op die Olyfberg* (1889) en sy simboliese *Portret van die kunstenaar saam met die Geel Christus* (Figuur 6) wat hy op die vooraand van sy vertrek na Tahiti skilder. Dit kan beskou word as sy groot humanistiese en artistieke avontuur, sy Romantiese ontvlugting na die vreemde in 'n soeke na ongeskonde primitiewe kulture. Dit is 'n driedelige selfportret, maar

ook sy persoonlike manifes. Die starende selfvoorstelling in die middel kan 'n uitbeelding wees van sy vasberadenheid om sy vele probleme te bowe te kom. In die agtergrond, weerskante van sy gelaat, is naskilderings van twee werke wat hy die vorige jaar geskilder het: aan die linkerkant is 'n spieëlbeeld van die *Geel Christus* (1989)⁷⁷ wat sy eie gelaat dra as uitbeelding van vergeestelike lyding. Dit suggereer ook beskerming binne die buiging van die liggaam van die geskilderde Christus-figuur. Aan die regterkant is 'n rooi antropomorfe pot wat hy as *Gauguin the savage* beskryf. Die selfuitbeelding wissel tussen hierdie twee uiterstes van martelaar en *savage*, barbaar of primitiewe persoon.

Paul Gauguin kan, soos die laat Michelangelo Buonarroti, in sy opvatting van gebrokenheid by die mistieke tradisie aansluit. Volgens Van den Berg (1984:366–7) is die vertrekpunt van die kunstenaar as profeet (Rookmaaker 1967) die boosheid, verval, leegheid en duisterheid van mense en die wêreld, die verborgenheid van sin en redding, gevestig in 'n dualistiese grondoortuiging:

Verlossing en hoop is geleë in *gnosis*, in 'n nie-algemeen toeganklike kennis, in 'n mistieke eenheidsbelewenis – bereikbaar deur 'n openbaringsekstase, of deur moeitevolle ontsyfering en dissipline – waartoe die kunstenaar 'n bevoorregte status van inwyding beklee, maar met die voorwaarde van individuele ontleding en opoffering. Die mistieke kunstenaar voel geroepe om 'n middelaarsrol teenoor *syresepteurs* te speel, en is altyd bewus van die skeiding van die geeste, van die verskille tussen die ingewyde medestanders en 'n vyandige opposisie – 'n sektariese radikaliteit wat grootliks bygedra het tot 'n avant-gardistiese mentaliteit.

Van den Berg (1984:8) identifiseer die probleem dat in “die alledaagse spreke, asook in die terminologies ongenueanseerde uitsprake van kunshistorici, blyk meermale die neiging om die begrippe: 'misties', 'godsdienstig', 'kulties', 'magies', 'liturgies', 'ritueel', 'devosioneel', 'konfessioneel' en 'religieus' op ongedifferensieerde en oorvleuelende wyse te versmelt”. Verskillende oplossings vir gebrokenheid word voorgestel deur die verskillende tradisies wat daarmee omgaan. Die gebroke-kosmos-tradisie staan naby die mistieke tradisie,⁷⁸ veral weens 'n gedeelde besef van gebrokenheid en boosheid, maar hulle oplossings vir gebrokenheid verskil radikaal.

7. Gevolgtrekking

In hierdie artikel is die belang van Calvin Seerveld en Dirk van den Berg se identifisering en ondersoek van 'n gebroke-kosmos-tradisie verken. Dit bied sinvolle raamwerke om godsdienstige aspekte in die kunsgeskiedenis te ontsluit. Terselfdertyd ontstaan die vraag of die gebroke-kosmiese tradisie nie eerder as 'n Christelike grondbenadering gesien kan word waardeur na ander tradisies gekyk kan word en waardeur hulle verrykend en dialogies uitgebrei kan word nie.

Francisco Goya se werk is enersyds 'n demonstrasie van Seerveld (1993:61) se redenasie: “The framing is not pronounced as exclusive, but in its very unobtrusive decisions on certain relational questions of what is life-important, what is subsidiary, what connects, what portents are possible, a typiconic format claims to be relatively all-embracing.” Goya se werk begin met 'n sterk pikareske benadering, met elemente van 'n gebroke-kosmos-perspektief. Laasgenoemde word bepalend vir sy latere werk, maar met die gelyktydige behoud van 'n pikareske benadering. Dit sou moeilik wees om die een ondergeskik aan die ander te stel, of een as meer alles-omvattend te beskou.

In Calvin Seerveld (1993) se uiteensettings van die verskillende ikonotipiese tradisies skep sy besondere benadering eerder die indruk dat die geheel vanuit 'n Christelike (*troubled cosmic*) perspektief of benadering beskryf is. As ek die kaart effens kon wysig, sou ek in aansluiting hierby voorstel dat die gebroke-kosmiese tradisie ook as 'n meer basiese of onderliggende benadering kan funksioneer. Alle kunstenaars is, soos alle mense, gebroke wesens – en ook alle betragters, soos Dirk van den Berg (1996) se modelle illustreer. Dit kan suggereer dat die produksie en ontvangs van die meeste 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 sceniese en die erotiese tradisies kan wees, veral deur dialogiese en verrykende kontak met die gebroke-kosmos-tradisie. Kunstenaars sal terselfdertyd verskil oor wat die aard, oorsprong, omvang en gevolge van dié gebrokenheid sou wees, maar dié wat aan die radikaliteit van die gebrokenheid, genesing, versoening en die blywende vermenging daarvan die mees diepgaande vertolking gee, kan moontlik werk uit 'n tradisie van gebrokenheid wat die *kosmiese* aspekte daarvan kan belig.



Figuur 25. Jane Alexander (1959–), *Dig it All Yummy* (2004), pigmentdruk op katoenpapier, 45 x 40 cm. <http://www.mutualart.com> (9 Junie 2014 geraadpleeg).
© Jane Alexander/DALRO 2014.

Jane Alexander se fotomontage *Dig it All Yummy* (2004) toon een van haar hibridiese figure (moontlik *Settler*) voor 'n advertensiebord met die belofteryke advertensie van 'n mikrogolfoond wat die pot vol goud aan die voet van die reënboog daaragter te kenne kan gee – as vervulling van menslike gewaande behoeftes en verlangens. Teenoor die tydelike en verganklike materialiteit van die advertensiebord staan die reënboog as getuie van die

vaste en onverganklike Goddelike beloftes – Seerveld (1980a) se reënboë vir 'n gevalle wêreld. Die reënboog is nie slegs 'n natuurverskynsel, 'n lugspieëling of skynbeeld nie, maar in die tydelikheid en verrassende skoonheid daarvan is dit 'n herinnering aan die verblydende belofte van Goddelike teenwoordigheid in ons tydelike, sonde-deurdrenkte bestaan.

Die oorweldigende indruk van gebrokenheid, skuld, vervreemding met onderliggende geweld wat sentraal is in Jane Alexander se werk, vind uitdrukking in 'n atmosfeer van stilte, sonder beskuldigings of oordeel – “[S]teeped in a knowledge of religious art, her work serves as a quiet place of contemplation ... unique in the optimism it invests in the monstrous and the grotesque as ‘imaginative universals’ of the fragile human soul” (Mercer 2011:35). Die figuur van *Harbinger*⁷⁹ in *The sacrifices of God are a troubled spirit* (Figuur 12), as aankondiger, voorloper of boodskapper tussen ongelyksoortige wêreldes, soos 'n profeet of engel, kan waarsku teen die dreigende gevaar van die gevolge van die geskiedenis. In al die monsteragtige onbepaalbaarheid daarvan kan dit, soos in *Dig it All Yummy* (Figuur 25), ook beloftes van hoop aankondig oor verrassende moontlikhede in ons brose wêreld. Die ingewikkelde, ambivalente manier waarop Jane Alexander en ander Suid-Afrikaanse kunstenaars 'n radikaal gebroke wêreldbeeld soos dié van Rembrandt van Rijn weer kan ontgin vanuit 'n 21ste-eeuse siening (Holly 1994), sal die onderwerp van 'n volgende ondersoek vorm.

Betragters kom te staan voor die besef dat kuns 'n gevegsfront kan wees, maar ook 'n ruimte vir aanbidding. Seerveld (1964:28) stel dit dat kuns soos volg beskryf kan word:

[It] is a symbolically significant expression of what lies in a man's heart, with what vision he views the world, how he adores whom. Art tells in whose service a man stands because art itself is always a consecrated offering, a disconcertingly undogmatic yet terribly moving attempt to bring honor and glory and power to something.

Bibliografie

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

Agoston, L.C. 1997. Sonnet, sculpture, death: Michelangelo's self-imaging. *Art History*, 20(4):534–55.

Andrew, D. (red.). 1997. *The image in dispute. Art and cinema in the age of photography*. Austin, TX: The University of Texas.

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

Bal, W. 1991. *Reading “Rembrandt”. Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 1999. *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Baldwin, R. 1985. "On earth we are beggars, as Christ himself was". The Protestant background to Rembrandt's imagery of poverty, disability and begging. *Konsthistorisk Tidskrift*, 54(3):122–35.
- Bätschmann, O. 1997. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Keulen: DuMont.
- . 2003. A guide to interpretation: art historical hermeneutics. In Farago en Zwijnenberg 2003.
- Bauch, K. 1967. *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlyn: De Gruyter.
- Belting, H. 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago en Londen: Chicago University Press.
- Belting, H., H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer en M. Warnke (reds.). 1985. *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlyn: Reimer.
- Bialostocki, J. 1980. Begegnung mit dem Ich in der Kunst. *Artibus et Historiae*, 1(1):25–45.
- Billeter, E. (red.). 1985. *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographien im Dialog mit sich selbst*. Bern: Benteli.
- Brilliant, R. 2000. The metonymous face. *Social Research*, 67(1):25–46.
- Bryson, N., M. Holly en K. Moxey (reds.). 1994. *Visual culture: images and interpretation*. Hannover en Londen: Wesleyan University Press.
- Burke, P. 2001. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. New York: Cornell University Press.
- Casey, D. 2004. Sacrifice, Piss Christ and liberal excess. *Arts & Opinion*, 3(3). <http://www.artsandopinion.com> (11 Februarie 2013 geraadpleeg).
- Casey, M., A. Fisher en H. Ramsay. 2004. Sacrifice, Piss Christ and liberal excess: The rebuttal. *Arts & Opinion*, 3(4). <http://www.artsandopinion.com> (11 Maart 2013 geraadpleeg).
- Chapman, H.P. 1990. *Rembrandt's self-portraits. A study in seventeenth-century identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- De Duve, T. 2001. *Look, 100 years of contemporary art*. Brussel: Ludion.
- Die Bybel. 1954. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- . 1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Dumas, M. 1996. Goya's The Fates. <http://www.marlenedumas.nl/goyas-the-fates/> (11 Oktober 2012 geraadpleeg). Voorheen gepubliseer in *The Guardian*, Londen, 4 Junie 1996 en in *Marlene Dumas*, Phaidon, 2009:126

- Elkins, J. 2004. *On the strange place of religion in contemporary art*. New York en Londen: Routledge.
- . 2011. Iconoclasm and the sublime: Two implicit religious discourses in art history. In Ellenbogen en Tugendhaft (reds.) 2011.
- Ellenbogen, J. en A. Tugendhaft (reds.). 2011. *Idol anxiety*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Farago C. en R. Zwijnenberg. 2003. *Compelling visuality: the work of art in and out of history*. Minneapolis, MN: Minnesota Press.
- Francis Bacon Uitstallingkatalogus (1996). *Francis Bacon: Retrospective, Centre Georges Pompidou, 27 June – 14 October 1996*. Parys: Centre Georges Pompidou.
- Freedberg, D. 1989. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fried, M. 1996. *Manet's Modernism or, the face of painting in the 1860s*. Chicago en Londen: Chicago University Press.
- Galligan, G. 1988. The self pictured: Manet, the mirror, and the realist painting. *Art Bulletin*, 80(1):139–71.
- Gantner, J. 1974. *Goya: Der Künstler und seine Welt*. Berlyn: Mann.
- Gardner, H. 1957. *Metaphysical poets*. Londen: Oxford University Press.
- Girard, R. 1977. *Violence and the sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1987. *Things hidden since the foundation of the world*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- . 1989. *The scapegoat*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Halewood, W.H. 1982. *Six subjects of Reformation art: A preface to Rembrandt*. Toronto: Toronto University Press.
- Hamilton, G.H. 1975. *19th and 20th century art; painting, sculpture, architecture*. New York, NY: Abrams.
- Heller, E.G. (red.). 2004. *Reluctant partners: art and religion in dialogue*. New York, NY: The Gallery at the American Bible Society.
- Heywood, I. en B. Sandywell (reds.). 1999. *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. Londen en New York: Routledge.
- Hofmann, W. 2003 *Goya: "to every story there belongs another"*. Londen: Thames & Hudson.

- Holly, M.A. 1994. Wölflinn and the imagination of the Baroque. In Bryson, Holly en Moxey (reds.) 1994.
- Hubbard, S. 2011. *Marlene Dumas: Forsaken*. Londen: Frith Street Gallery. <http://suehubbard.com/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=154&cntnt01returnid=57>.
- Human, E.S. 2005. *Our troubled sense of pictures: immersion, infolding and overlay*. Die 21ste Jaarkonferensie van die Suid-Afrikaanse Vereniging van Kunshistorici. Rhodes Universiteit, Grahamstad, 8–10 September 2005.
- Jacobs, F. 2002. (Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno. *The Art Bulletin*,84(3):426–48.
- Jacobs, S. 2010. The deadly serious games of J.M. Coetzee. <http://www.africasacountry.com> (27 April 2013 geraadpleeg).
- Joubert, J.A.J. 1992. Kunstenaarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van die Vrystaat.
- . 2009. Selfaanbieding: Rembrandt en die gebroke-kosmiese tradisie. Ongepubliseerde PhD-verhandeling, Universiteit van die Vrystaat.
- . 2012. 'n Perkroneiese herbeskouing van Rembrandt van Rijn: Selfaanbieding binne 'n gebroke-kosmos-raamwerk. *LitNet Akademies*,9(3).
- Junod, P. 1985. (Auto)portrait de l'artiste en Christ. In Billeter (red.) 1985.
- Kemp, W. 2002. Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 76(2):294–9.
- Klibansky R., E. Panofsky en F. Saxl. 1979. *Saturn and melancholy. Studies of natural philosophy, religion and art*. Nendeln en Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Koerner J.L. 2004. *The Reformation of the image*. Londen: Reaktion.
- Lajer-Burchart, E. 1985. Modernity and the condition of disguise: Manet's Absinthe drinker. *Art Journal*, 44(1):18–26.
- Latour, B. en P. Weibel (reds.). 2002. *Iconoclash. Beyond the image wars in science religion, and art*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media en Cambridge, MA: MIT Press.
- Licht, F. 1980. *Goya. The origins of the modern temper in art*. Londen: John Murray.
- Lieber, K.R. 2007. *Georges Rouault: Miserere et Guerre*. 02 Februarie 2007 – 31 Maart 2007 Chicago, IL: Loyola University of Chicago Museum of Art. <http://www.luc.edu/luma> ArtScope.net (15 November 2013 geraadpleeg).
- Lützel, H. 1975. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft; systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*. Freiburg: Alber.

- Marlene Dumas: *Intimate relations*. 2007. Katalogus vir die uitstalling in Kaapstad: Iziko Suid-Afrikaanse Nasionale Galery (7 November 2007 – 13 Januarie 2008) en in Johannesburg: Standard Bank-galery (5 Februarie 2008 – 29 Maart 2008). Amsterdam en Johannesburg: Roma Publications/Jacana Media.
- Mercer, K. 2011. Postcolonial grotesque: Jane Alexander's poetic monsters. In Subirós (red.) 2011.
- Mitchell, W.J.T. 2005. *Offending images. What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Morgan, D. 2004. Toward a modern historiography of art and religion. In Heller (red.) 2004.
- . 2005. *The sacred gaze: religious visual culture in theory and practice*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Newman, R. 1997. (Re)Imaging the grotesque. Francis Bacon's Crucifixion Tryptichs. In Andrew (red.) 1997.
- O'Bryan, C.J. 2005. *Carnal Art: Orlan's refacing*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Paolucci, A. 2013. *The Pauline Chapel*. http://www.vatican.va/news_services/liturgy/chapel/paolina/en.html (15 Februarie 2014 geraadpleeg).
- Peppiatt, M. 2004. *Francis Bacon: le sacré et le profane*. Parys: Musée Maillol.
- Poggioli, R. 1968. *The theory of the avant garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Prescott, T.L. (red.). 2005. *A broken beauty*. Grand Rapids, Michigan en Cambridge: Eerdmans.
- Ricoeur, P. 1981. The hermeneutical function of distanciation. *Hermeneutics and the human sciences. Essays on language, action and interpretation*. Edited, translated and introduced by John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rookmaaker, H.R. 1967. *Art and the public today*. Humoz, Switzerland: L'Abri.
- . 1994. *Modern art and the death of a culture*. Leicester: Apollon.
- Rose, B. 1975. Self-portraiture: Theme with a thousand faces. *Art in America*, 63:66–73.
- 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.
- Schauffer, D. (red.). 2006. *Transformation/s in visual culture: SAVAH Conference, 2006: Proceedings*, South African Association of Visual Arts Historians. Vanderbijlpark: Vaal Universiteit van Tegnologie.

- Schwartz, G. 2006. *The Rembrandt book*. New York, NY: 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. *Vollenhoven Festschrift. Philosophia Reformata*, 38(1 & 2):127–43.
- . 1980a. *Rainbows for the fallen world: aesthetic life and artistic task*. Toronto: Tuppence Press.
- . 1980b. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(2):143–54.
- . 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.
- Steinberg L. 1980. The line of fate in Michelangelo's painting. *Critical Inquiry*, 6(3):411–54.
- Stoichita, V.I. en A.M. Coderch. 1999. *Goya. The last carnival*. Londen: Reaktion.
- Sturgis, A., R. Christiansen, L. Oliver en M. Wilson. 2006. *Rebels and martyrs: the image of the artist in the nineteenth century*. Londen: National Gallery.
- Subirós, P. 2011. In Africa and beyond: reflections on Jane Alexander's mutant universe. In Subirós (red.) 2011.
- Subirós, P. (red.). 2011. *Jane Alexander surveys (from the Cape of Good Hope.)* New York, NY: Museum of African Art and Actar.
- Sussman, H. 1997. *The aesthetic contract: statutes of art and intellectual work in modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sylvester, D. 1996. Un parcours. In Francis Bacon Uitstallingkatalogus (1996).
- Taylor, C. 1989. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson Chain Reference Bible. 1983. Indianapolis: Kirkbride Bible Co.
- Van Alphen, E. 1992. *Francis Bacon and the loss of self*. Londen: Reaktion.
- . 2005. *Art in mind: how contemporary images shape thought*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Van den Berg, D.J. 1984. 'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleme verbonde aan die sogenaamde moderne religieuse skilderkuns. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van die Vrystaat.

- . 1989. Coping with art's 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.
- . 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.
- . 2006. Transformed and transforming images: The Scapegoat in Wim Botha's Premonition of War exhibition. In Schauffer (red.) 2006.
- . 2007. Not I: troubled representations. *Acta Academica*, 39(1):48–75.
- Van Robbroeck, L. 2011. Harbinger of night: Jane Alexander's post-humanism. In Subirós (red.) 2011.
- Verdon, T. 2005. Broken beauty, shattered heart. In Prescott (red.) 2005.
- Von Veh, K. 2013. White/black/grey areas: reflections on transition in South African art. <http://www.artsmagazine.com/2013/12/whiteblack-grey-areas-reflections-on-transition-in-south-african-art/> (16 Januarie 2014 geraadpleeg).
- Wheelock, A.K., L.O. Goedde, M. Westermann, H.M. Luttikhuizen en P.C. Sutton. 1999. *A moral compass: seventeenth and eighteenth century painting in the Netherlands*. Grand Rapids, MI: Grand Rapids Art Museum.
- Wilson, M. 2006. Rebels and martyrs. In Sturgis e.a. 2006.
- Zieze, M. 2003. Jane Alexander's "African Adventure" – A new perspective. *Artthrob* 2003:69. <http://www.artthrob.co.za/03may/reviews/sang2.html> (15 Februarie 2014 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Hierdie gebruik van *troubled cosmic tradition* is 'n direkte verwysing na Seerveld se oorspronklike terminologie wat ek later in die Afrikaanse vertaling daarvan gewysig het. Wanneer ek direk daarna verwys, sal ek dit *astroubled cosmic tradition* behou.

² Hierin het ek genoem dat Mieke Bal *Rembrandt* gebruik as verwysing na die kunstenaar as kulturele konstruksie om erkenning te gee aan die oorvloed van geskifte rondom die persoon en sy werk (Bal 1991; Adams 1998:4). Aangesien my benadering van 'n gebroke-kosmos-tradisie in beginsel hiervan verskil, verkies ek 'n alternatiewe verwysingsvorm, naamlik *Rembrandt van Rijn*, om myself bewus te hou van die moontlikhede van menslike feilbaarheid, bewoënheid, vertroebeling en gebrokenheid in sy werk.

³ Die boek van Bruno Latour, *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (2002) wat die gelyknamige uitstalling in Karlsruhe in Duitsland vergesel het, betrek drie

uiteenlopende terreine waarop Westerse beelde die rol van kulturele wapens aanvaar het. Monoteïstiese godsdienste, wetenskaplike teorieë en hedendaagse kuns het gesukkel met die teenstrydige drang om beelde en embleme te produseer en ook te vernietig. *Iconoclash* toon dat, deur die mag van beelde, beide nog altyd saam bestaan het, maar ook dat beelde in ander kulture verskillende rolle gespeel het. *Iconoclash* bied 'n verskeidenheid van eksperimente oor die opskorting van ikonoklastiese gebare en 'n hernuwing van bewegings teen bevriesende inperkings.

⁴ "The sacrifices of God are a broken spirit; a broken and contrite heart, o God, you will not despise" (*Thompson Chain Reference Bible*, 1983).

⁵ Verdere voorbeelde is *Blinder Bettler* (1906), *Russische Bettlerin II* (1907), *Bettlerin* (1911) en *Verhüllte Bettlerin* (1919). Hoewel die eenvoud en strakheid van die beeldhouwerk dikwels die uitgangspunt beklemtoon, weerspreek die gladheid saam met die vloeiende vorme van die werk soms die lyding en ongemak van die tema.

⁶ Eikehout, 58 x 70,2 x 50,1 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus. <http://www.barlach-haus.de> (12 Maart 2013 geraadpleeg).

⁷ Keramiek. Hamburg: Ernst Barlach Haus. <http://www.barlach-haus.de> (12 Januarie 2012 geraadpleeg).

⁸ Primitiewe mense kry byvoorbeeld 'n besondere plek in die werk van Paul Gauguin. Talle skilderye en sketse toon Henri de Toulouse-Lautrec se noue assosiasie, amper vereenselwiging, met prostitute. In Picasso se vroeë werk kan die groot aantal skilderye wat hy van sigeuners, jongleurs en sirkusartieste gemaak het, 'n aanduiding wees van 'n verlange na hulle vrye bestaan.

⁹ Rouault het vanaf 1912 hieraan gewerk en die 58 drukke is eers in 1948 gepubliseer as een boek in 'n oplaag van 450 – dit omvat die grootste deel van sy lewe. <http://www.slu.edu> (5 November 2013 geraadpleeg).

¹⁰ Die 16de- en 17de-eeuse metafisiese digters, van wie Herbert een was, kan in kunshistoriese terme eerder binne die periode van die Reformasie/Maniërisme geplaas word.

¹¹ Dit is een van agt voorstellings wat Moreau van Sint Sebastiaan gemaak het. <http://www.harvardartmuseums.org> (19 September 2013 geraadpleeg).

¹² Georges Rouault en Marc Chagall is gereken as die enigste godsdienstige kunstenaars van die post-Christelike era. Die kritiek wat teen Rouault se werk ingebring is, is dat dit later herhalend word en geen vernuwing toon nie.

¹³ Olie op doek, 60,5 x 50 cm. Londen: Courtauld-gallery. <http://www.courtauld.ac.uk> (11 November 2013 geraadpleeg).

¹⁴ Olie op doek, 73 x 60,5 cm. Amsterdam: Van Gogh-museum. <http://www.vangoghmuseum.nl> (11 November 2013 geraadpleeg). Dit herinner aan Goya se verwysing na 'n pietà– *Selfportret met dr. Arrieta* (1820, olie op doek, 117 x 79 cm. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art. <http://www.artsmia.org>, 11 November 2013 geraadpleeg). Dit toon een van die min kere dat Goya homself in 'n positiewe verhouding tot

sy medemenslike stel, met sy brose feilbare menslikheid. Die amper sterwende kunstenaar as hulpelose redder rus, soos by 'n pietà, in die vertroostende arm van dr. Arrieta, wat medisyne aan hom toedien. Beide is ná ernstige persoonlike krisisse gemaak. Hoewel selfuitdrukking aan die kern van interpretasies van hulle werk staan, kan ooreenkomste eerder gesoek word in 'n dialoog met die radikaliteit van menslike ontoereikendheid wat sentraal daarin staan, maar wat uit verskillende standpunte benader word.

¹⁵ Ets, 2,78 x 3,88 cm. <http://www.britishmuseum.org>. Dit is een van Rembrandt se bekendste etse. Dit illustreer verskeie insidente uit Matt. 19. Die verskeidenheid van gesigsuitdrukkinge en gebare gee aanduidings van die innerlike lewe van meer as 35 persone.

¹⁶ Ets, 8,1 x 7,2 / 7,3 x 6,2 cm (3 stadia). Amsterdam: Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl> (15 Januarie 2014 geraadpleeg).

¹⁷ Olie op paneel, 100 x 73 cm. Le Mas d'Agenais: Collégiale Saint Vincent. <http://www.rembrandtonline.org> (9 November 2013 geraadpleeg).

¹⁸ Dit belig die probleem, of *trouble*, naamlik dat hoewel die Nederlanders gedurende die 17de eeu die rykste per kapita in Europa was, armoede steeds deel van hul sosiale opset gebly het (Wheelock e.a. 1999:1).

¹⁹ Hy het in dieselfde ink as die tekening in die boonste linkerhoek van die papier geskryf: "Erbarmt u over den armen Bellisario die nochtans wel was in groot aensien door zijn manhaftige daden en door de jaloezy is verblindt." <http://www.garyschwartzarthistorian.nl> (11 November 2013 geraadpleeg). Ook Schwartz 2006.

²⁰ Voorbeelde hiervan is *Bedelaar met oesters/Filosoof* (1865–67), *Bedelaar met duffelse baadjie/Filosoof* (1867) en *Voddeverkoper (Chiffonnier)* (1869). Hy gebruik weer die figuur van *Absint-drinker* (1859) in *Die ou musikant* (1862).

²¹ Olie op doek, 117,5 x 90 cm. Chicago: Art Institute. <http://www.artic.edu> (5 November 2013 geraadpleeg).

²² Barry Sandywell se logologiese benadering wil filosofiese, wetenskaplike en artistieke diskoerse ondersoek in hulle sosiologiese, kulturele en geskiedkundige raamwerke (Heywood en Sandywell (reds.) 1999:xiii–iv).

²³ Olie op doek, 161 x 131 cm. Gemäldegalerie, Dresden. <http://www.rembrandtpainting.net> (9 November 2013 geraadpleeg).

²⁴ Rembrandt van Rijn skilder vanaf 1627 tot 1661 sewe moontlike voorstellings van die apostel Paulus. By die vroeër drie skilderye is die verf-aanwending gladder, die ikonografiese verwysings meer opvallend; die figure kan eerder verwys na tipes as na spesifieke mense, byvoorbeeld *Paulus in die tronk* (1627), *Paulus by 'n tafel* (1629) en *Paulus by 'n tafel* (ca.1635).

²⁵ Olie op doek, 91 x 77 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.

²⁶ Versterkte gips, olieverf, kant, tou, hare, sintetiese vingernaels, vlasvesels, 182 x 63 x 50,5 cm. Pietermaritzburg: Tatham-kunsgalery. Foto: Ian Carbutt. <http://www.tatham.org.za> (5 November 2013 geraadpleeg).

²⁷ Soos ook by *African Adventure*, wat begin is in 1999 en in verskillende vorme voortgesit is tot 2009. Die veranderinge kon versterk word deur die moontlikhede van openheid wat die einde van allerlei beperkinge en begrensings van apartheid in Suid-Afrika kon inlei (Zieze 2003). Dit kan ook dui op nuwe blootstellings aan kunspanduksie uit die res van Afrika en die mengelmoes van mense uit uiteenlopende sosiale vlakke en verskillende dele van Afrika en die res van die wêreld met wie Alexander in aanraking gekom het gedurende die tien jaar wat sy in Langstraat, Kaapstad gewoon het.

²⁸ Van Robbroeck (2011:43) sien hierdie ryping as 'n psigodinamiese beginsel wat Alexander later vir individuele subjekvorming gebruik.

²⁹ Paolucci (2013) skryf: "Never before has the style of Buonarroti revealed such ravaged faces and hate-filled expressions, eccentric and complicated postures, as well as such a great exposition of wild energy and darkening of reason. Only in Goya of the 'Black Caprices' and 'Quinta del Sordo' some two centuries later, will anyone move amongst these unsettling regions of emotion. It seems almost as if the painter is questioning the theological enigma of a Salvation mysteriously offered to an unmeriting humanity, immersed in Evil and covered with the sin here represented" (in 'n berig van 28 Oktober 2013 oor die restourasiewerk aan die St. Paulus-kapel (Capella Paolina)). <http://www.vatican.va> (9 November 2013 geraadpleeg).

³⁰ Hoewel dit skynbaar gedurende Michelangelo se leeftyd as geheime selfuitbeelding beskou is – as een van die Reformate – is dit eers in 1925 definitief as 'n moontlike selfvoorstelling erken. Steinberg (1980) wyt dit aan die direkte verband wat Bartolomeus met die Protestantse Noorde gehad het: die relikwie van die vel is bewaar in Wittenberg, in besit van die Keurvors van Saksie, Luther se beskermheer. Teen 1509 het Cranach houtsnêë daarvan versprei. Daar bestaan tien moontlike selfportrette van Michelangelo wat op lyding dui, waarvan bogenoemde en die onthoofde Holofoornes, in die plafonfresko van die Sistynse Kapel, die bekendste is (Rose 1975:71).

³¹ Steinberg (1980) beskryf dit as 'n moreel-teologiese vektor wat stygend soek na intieme, mistieke vereniging met die lyding van Christus (die wond in Christus se sy, die doringkroon, die kruis), maar dalend 'n pad van toenemende vernedering volg.

³² Olie op paneel, 95,7 x 72,2 cm. München: Alte Pinakothek.

³³ Ovidius beskryf in sy *Metamorfoses* die verhaal van Marsyas wat lewend afgeslag is omdat hy Apollo uitgedaag en die wedstryd teen die god verloor het. <http://www.theoi.com> (20 Mei 2013 geraadpleeg).

³⁴ By Michelangelo se praalgraf in Florence het twee skilderye bewaar gebly, een van die portaal van die Medici-tuin met twee figure van Marsyas. Die beeldetuin, soos voorgestel in Vasari se *Lewens*, "is a mythologized site of prophetic and propitious import, the locus of creative and intellectual gatherings ... [T]he statues of Marsyas, according to Vasari, stood as examples of the perfection of art. ... As their prominence on this particular monument suggests, the two Marsyas statues were also and unequivocally identified with Michelangelo and thus with the excellence and academic values of *la terza maniera*" (Jacobs 2002:426).

- ³⁵ Marmer, 174 x 195 cm. Vatikaanstad: Basilica di San Pietro. <http://saintpetersbasilica.org> (9 November 2013 geraadpleeg). Die woord *pietà* stam uit die begrip van deernis, medelye, erbarming, en is gebruik om die emosionele ervaring van die bewening van Christus se liggaam na die kruisiging voor te stel.
- ³⁶ Marmer, 226 cm hoog. Florence: Museo dell'Opera del Duomo. <http://www.artlex.com> (9 November 2013 geraadpleeg).
- ³⁷ Sy *Rondanini Pietà* (1555–64, marmer, 195 cm hoog. Milaan: Castello Sforzesco, <http://www.wga.hu>, 9 November geraadpleeg), en sy *Palestrina Pietà* (1556, marmeragtige kalksteen, 246 cm hoog. Florence: Galleria dell'Accademia, <http://www.tanogabo.it>, 9 November 2013 geraadpleeg) fokus ook op die swakheid van die Christus-figuur. Soos die beitelmerke verlede en hede verenig, kan die versmelting van die figure 'n verlange om mistieke eenheid met God te bereik, verbeeld.
- ³⁸ Laura Agoston (1997:535) vind dat Michelangelo se lewenslange, obsessiewe betrokkenheid met die dood en met eensaamheid 'n Romantiese mitologisering van die kunstenaar is. Dit kan 'n meer verontrustende aspek van sy werk verskuil, naamlik dat die dood laat in sy lewe vir hom 'n voorwaarde vir selfdefinisie en radikale onvoldaanheid of besorgdheid geword het wat kan aansluit by 'n erkenning van gebrokenheid.
- ³⁹ Gips, been, horingolieverf, hout, 128,5 x 213,5 x 88,5 cm. Kaapstad: Iziko Suid-Afrikaanse Nasionale Galery. <http://www.africanart.org> (19 September 2013 geraadpleeg).
- ⁴⁰ Versterkte gips, olieverf, kant, tou, hare, sintetiese vingernaels, vlasvesels, 182 x 63 x 50,5 cm. Pietermaritzburg: Tatham-kunsgalery. Foto: Ian Carbutt. <http://www.tatham.org.za> (5 November 2013 geraadpleeg).
- ⁴¹ Vir 'n ondersoek na die sceniese tradisie, sien Van den Berg 1996.
- ⁴² Dit word versterk deur die gebruik van Ps. 51, Dawid se boetepsalm, in die titel; ook deur Gregorio Allegri (1582–1652) se mis vir die Paasfees, "Miserere mei, Deus" ("Wees my genadig, o God"), 'n toonsetting van Ps. 51 (ca. 1630) wat deurgaans daarby gespeel is.
- ⁴³ Olie op doek, 62 x 48,5 cm. Private versameling. <http://www.francis-bacon.com> (14 Februarie 2013 geraadpleeg).
- ⁴⁴ Pablo Picasso (1881–1973), *La Crucifixion* (1930). Olie op laaghout, 51,5 x 66,5 cm. Parys: Musée Picasso. <http://www.abcgallery.com> (14 Februarie 2014 geraadpleeg).
- ⁴⁵ Behalwe indirekte verwysings na kruisigings het hy sewe spesifieke kruisigings gemaak: *Crucifixion* (1933), *The Crucifixion* (1933), *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1944), *Fragments of a crucifixion* (1950), *Three studies for a crucifixion* (triptyek, 1962), *Crucifixion* (triptyek, 1965), *Second version of Triptych 1944* (triptyek, 1988) <http://www.francis-bacon.com> (9 November 2013 geraadpleeg).
- ⁴⁶ Olie op doek, 62 x 48,5 cm. Private versameling. <http://www.francis-bacon.com> (14 Junie 2014 geraadpleeg).

⁴⁷ Matthias Grünewald (Mathis Gothardt Neithardt) (ca. 1470/80–1528), Kruisiging, sentrale paneel van die *Iensenheim-altaarstuk* (1510–15). Olie op hout, 2,69 x 3,07 m. Colmar: Musée d'Unterlinden. <http://www.musee-unterlinden.com> (11 November 2013 geraadpleeg).

⁴⁸ In *Triptych inspired by the Orestia of Aeschylus* (1981, olie op doek, 198 x 147,5 cm. Oslo: Astrup Fearnley Museum of Modern Art) word die *Furies* op vleuels voorgestel; in die middel is 'n koplose, bloeiende liggaam met ontblote ruggraat – moontlik Agamemnon. Die vertikale ryk karmosynrooi tapyt in die agtergrond herinner aan die baie bloed wat gevloei het en word weer gevind as belangrike kenmerk in *Second version of Triptych 1944* (1988). Die *Furies* verskyn ook weer in *Triptych inspired by T.S. Eliot's poem "Sweeney Agonistes"* (1967), gebaseer op *Orestes*.

⁴⁹ Sedert 1880 het Ensor homself in sy werk deurlopend spottenderwys vereenselwig met Christus se lyding; persoonlike lyding: "Est alors perçue comme le destin d'un élite, celle de créateurs" (Junod 1985:75). Millet, Courbet, Baudelaire, Balzac, Poe, Bourdelle, Aurier, Ensor, Kokoschka, Munch, Dix, Chagall, Soutter, Klee, Corinth, Tàpies, Beuys en Rainer het hulle almal vereenselwig met die kruisiging van Christus of met martelaarskap. Michael Wilson (2006:141) wys daarop dat Eugène Delacroix verskeie godsdienstige voorstellings van twyfel en lyding gemaak het, waarin hy sy eie lot as kunstenaar sien (Junod 1985:59–79).

⁵⁰ Hierdie verdoemde profeet of vervloekte kunstenaar vind veral uitdrukking in die werk van Vincent Van Gogh, James Ensor, Emile Bernard (*Visioen, simboliese portret van Emil Bernard* (1891), Giovanni Segantini (*Selfportret*, 1895), Ferdinand Hodler (*Selfportret*, 1900), Richard Gerstl (*Selfportret teen 'n blou agtergrond*), Egon Schiele (*Selfportret, Die digter* 1911) en Oscar Kokoschka (*Selfportret* 1910, kleurlitografie).

⁵¹ Olie op doek, 85,5 x 61,5 cm. Oslo: Munch Museet. "Munch's work is both obsessively autobiographical and wracked with powerful emotions verging on paranoia" (Wilson 2006:28). <http://weimarart.blogspot.com> (11 November 2013 geraadpleeg).

⁵² Byvoorbeeld wanneer Vito Acconci in 1970 in 'n kunsgalery in sy *performance, Trademarks*, homself byt. In 1971 laat Chris Burden homself met 'n geweer in die arm skiet; hy stel homself ook voor as gekruisig en as tereggestel deur elektrokusie. In 1993 laat Catherine Opie 'n selfportretfoto met 'n voorstelling van 'n lesbiese paar voor 'n huis en tuin, met 'n skeermeslemmetjie op haar naakte rug uitkerf.

⁵³ "The question is not whether images 'come alive' or not, but where, how, and what kind of life they take on, and how people respond to that life" (Mitchell 2005:127). Sien ook Belting (1994) en Freedberg (1989).

⁵⁴ "(I)t is the imaginary, fantasized image provoked by the words, not the perceived, visual image" (Mitchell 2005:141). Serrano se werk herinner mens daaraan dat die kruisiging nie binne die eerste 300 jaar na Christus se dood uitgebeeld is nie, weens die veragtelike aard daarvan en die negatiewe konnotasies wat daardeur opgeroep is. Daarna is 'n spesifieke, aanvaarbare ikonografie daarvoor geskep.

⁵⁵ *Die bewening van die gestorwe Christus* (ca. 1490, tempera op doek, 68 x 81 cm. Brera: Pinacoteca di Brera. <http://www.brera.beniculturali.it>, 9 November 2013 geraadpleeg).

⁵⁶ Sy fokus op visuele voorstellings met religieuse ikonografie en verwys byvoorbeeld na die onverbloemde politieke verwysings in onder meer *Black Christ* (1961) van Ronald Harrison, Charles Nkosi se *Pain on the Cross I* (1976), *Crucifixion II* (1976) en *Crucifixion III* (1976), en ook na Paul Stopforth se *Elegy* (1977) na aanleiding van Steve Biko se dood. Baie van hierdie werk is aan sensuur of onderdrukking onderwerp.

⁵⁷ Harold Rubin (1932–) *My Jesus* (1962, gemengde media, 111 x 74 cm. Johannesburg: BHP Billiton-versameling. <http://www.artnews.org/goodmangallery>, (9 November 2013 geraadpleeg). Die werk het die onderskrif gehad "I forgive you, o Lord, for you know not what you do" – 'n omkering van die Bybelse uitspraak van Christus teenoor die soldate wat hom kruisig. Rubin is aangekla van godslastering, is vrygespreek in die verhoor, en het hom in 1963 in Israel hervestig.

⁵⁸ Wim Botha (1974–), *Scapegoat* (2005). Natuurlik-oplosbare ink op satynpapier, gebrande Afrika-hardehout, hars. Beeldhouwerk 188 x 152 x 64 cm. Installasie 202 x 653 x 64 cm. Kaapstad: Michael Stevenson Contemporary Galery. <http://www.stevenson.info>, (15 Desember 2013 geraadpleeg).

Wim Botha (1974–), *Scapegoat* (2005). Antrasiet, epoksie-harshout, kabels, metaalklampe, 188 x 152 x 64 cm. Installasie soos in die Monumentgalery, Grahamstad. <http://www.stevenson.info>, (30 Januarie 2014 geraadpleeg).

⁵⁹ Olie op doek, 267 x 160 cm. Madrid: Prado-museum. Dié "vallende" beweeglikheid kom ook voor in die later *Ups and downs / Subir y bajar* (1799) en in *Capricho 56* (ets en akwatint). Dit is 'n tema wat telkens weer opgeneem word, soos deur Don DeLillo in sy *Falling man* (2007, New York: Scribner).

⁶⁰ Hoewel sy werk die hele spektrum van godsdienstige temas dek, beweer Licht (1980) dat Goya sonder opdragte daartoe geen religieuse werk sou doen nie.

⁶¹ Olie op doek, 255 x 153 cm. Madrid: Prado-museum. <http://www.franciscodegoya.net> (9 November 2013 geraadpleeg). Goya se kruisigingstoneel as sy voorlegging aan die Koninklike Akademie is 'n dramatiese vertoonstuk wat dui op sy sakevernuif om aspekte van Velazquez en Mengs te kombineer om die akademië se guns te wen. Velazquez se uitbeelding van die Christus-figuur as 'n voorwerp van toewyding is egter afwesig in Goya se voorstelling.

⁶² Ets, 33 x 21 cm. Boston: Museum of Fine Arts. <http://www.corbisimages.com> (9 November 2013 geraadpleeg).

⁶³ Die negatiewe ontvangs van hierdie skildery getuig van die politieke reaksie daarop: dit is jare lank in die Prado se kelders geberg sonder om ooit uitgestal te word (Burke 2001:181).

⁶⁴ In *Jy wat nie kan nie* (Capricho 42) verenig Goya byvoorbeeld die stylfiguur van 'n omgekeerde wêreld om die adel te teiken: metafories ry hulle – as donkies – op die rûe van die hardwerkende armes. Sy kommentaar op hekserij, prostitusie en die wanpraktyke van die kerklikes is nog veel meer ontstellend en donker.

⁶⁵ Plaat 43 van *Los Caprichos* (1799). Ets, akwatint, droë etsnaald en buryn op papier, 21,5 x 15 cm. New York: The Metropolitan Museum of Art. <http://www.metmuseum.org> (9 Februarie 2014 geraadpleeg).

⁶⁶ Waar Hieronymus Bosch (1450–1516) die alsiende oog van God in die middel van sy *Tuin van aardse luste* (ca. 1490–1510, Madrid: Museo del Prado) plaas, is dit Goya se wanhoop in die middel van die *Caprichos* wat aan hulle die negatiewe vryheid van prysgawe, van verlatenheid, bied (Hofmann 2003:307).

⁶⁷ Olie op doek, 280 x 336 cm. Madrid: Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es> (9 November 2013 geraadpleeg).

⁶⁸ 82 Etse, 15,4 x 20 cm. Die etsplate bestaan uit 'n vermenging van tegnieke: ets, akwatint, gravure en droënaald-ets. Londen: Britse Museum. <http://www.britishmuseum.org> (9 November 2014 geraadpleeg). Die oorspronklike titel van die reeks was *Die fatale gevolge van die bloedige oorlog van Spanje teen Bonaparte en ander uitdruklike capricho's*. Die manuskrip bestaan uit drie hoofgroepe: tonele uit die oorlog wat in 1808 begin het; die hongersnood in Madrid (1811–2); 'n paar allegoriese onderwerpe, en die bitter nasleep van die oorlog. Soos Goethe met sy *Faust II* het Goya dit weggehou van die publieke aandag – 'n teenstrydige vereenselwiging met, maar ook 'n afstandname van, die werk. Dit is eers in 1863, 35 jaar na sy dood, deur die Koninklike Akademie vir Kuns in Madrid gepubliseer.

⁶⁹ "... the poor and the mad, the cripples and the peasant girls. Through those once Biblical codes and forms of pathos, they now took on the charismatic role of new martyrs and new messengers of light" (Hofmann 2003:136) en draers van die Christelike boodskap.

⁷⁰ Die skilderye is moontlik nooit gemaak om deur die publiek gesien te word nie. Dit is eers in 1874 op doek oorgedra en na die Prado-museum in Madrid geneem.

⁷¹ Ná die Middeleeue is die handwerkers en vakmanne wat aanvanklik onder die kinders van Mercurius getel het, onder die teken van Saturnus geskaar. Gedurende die Romantiek, met die breuk tussen rede en emosies, is Saturnus egter meer met genialiteit verbind.

⁷² In die volledige aanhaling beskryf Dumas haar eerste besoek aan die Prado-museum in Madrid só: "Then I walked into the room with Goya's Black Paintings, where they put their spell on me. I covered my mouth as if to prevent the devil from entering. The Fates does away with the abstraction versus figuration discussion. Everything is flat and deep simultaneously. The four sexually ill-defined figures are unsympathetic. They are forces, not human beings. [It is as if he painted, not the screams of humanity, but rather the silence of God.] Then I cried" (Marlene Dumas, 1996, *Goya's Fates*. <http://www.marlenedumas.nl> (11 Oktober 2013 geraadpleeg).

⁷³ Paul Gauguin skilder getuienisse van sy morele en artistieke afsondering, 'n slagoffer van wanbegrippe (Junod 1985:71) soos in sy selfportrette *Naby Golgota* (1896), *Christus op die Olyfberg* (1889), *Portret van die kunstenaar saam met die Geel Christus* (ca. 1890) en as 'n heilige in *Selfportret* (1889).

⁷⁴ *Selfportret* (1893). Houtskool op doek, 59 x 50 cm. St. Moritz: Segantini-museum. <http://www.fondationbeyeler.ch> (9 November 2013 geraadpleeg).

⁷⁵ *Selfportret*, olie op doek, 41,5 x 29 cm. Stuttgart: Staatsgalerie. <http://www.cdpaintings.com> (9 Maart 2014 geraadpleeg). Ook *Selfportret* (1912), olie op doek, 33,5 x 27 cm. Winterthur: Winterthur-kunsmuseum. <http://www.wikidata:Q214564> (9 Maart 2014 geraadpleeg).

⁷⁶ *Nabi* is die Hebreeuse woord vir “profeet”. Voorbeelde van hul werk is dié van Paul Sérusier se *Portret van Paul Ranson in Nabi-kleding* (1890) en Georges Lacombe se *Portret de Paul Sérusier, Nabi à la barbe rutilante* (1894). Hulle word voorgestel as deel van ’n uitverkore broederskap van visioenêre sieners met ’n esoteriese filosofie en ’n byna sektariese eksklusiwiteit en rituele. Sommige kunstenaars het moontlik ’n meer speelse vereenselwiging met die groep se mistieke aspirasies gehad, terwyl hulle hul kerklike verbintnisse behou het (Sturgis e.a. 2006:18-151).

⁷⁷ Olie op doek, 91,1 x 73,4 cm. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery. <http://www.albrightknox.org> (3 Junie 2014 geraadpleeg). Gauguin baseer dit op ’n hout-kruisbeeld in ’n klein kapel by Pont Aven, waar hy op daardie stadium gewoon het.

⁷⁸ Vir begrip van ’n *immanente* mistieke benadering, sien Toine van Hoogen (2010) <http://uir.unisa.ac.za/handle/10500/4280> (23 Junie 2014 geraadpleeg).

⁷⁹ *Harbinger* kan ook omskryf word as “’n verkenner of kwartiermeester wat optree om voor ’n geveg ’n veilige plek vir ’n weermag te soek”.