

"Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso

Marlies Taljard
Noordwes-Universiteit

Abstract

"Under my thumb: the delicate syntacs of your throat." Krog in dialogue with Pablo Picasso

*Metatextual commentary on paintings by Marlene Dumas and Pablo Picasso is the theme of a number of ecphrastic poems in the section "Skilderysonnette e.a." (Painting sonnets and others) from Antjie Krog's volume of poetry *Kleur kom nooit alleen nie* (Colour never comes on its own). In a previous article the relation between two Dumas paintings and the Krog poems were discussed. This article focuses on intertextual relations between the series of sonnets by Krog and Picasso's etching number 313 of the 347 Suite. The sonnets are true sgraffito – the poet not only takes into account and deconstructs the etching as such, but, drawing on feminist technical terminology and feminist practices, also exposes the underlying subtext of the etching. The increasing degree of abstraction which is a feature of the poems could well be seen as an ironic appropriation of Picasso's most well-known painting technique, cubism.*

Opsomming

"Onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot": Krog in gesprek met Pablo Picasso

In die afdeling "Skilderysonnette e.a." in die bundel *Kleur kom nooit alleen nie* kom 'n reeks ekfrastiese gedigte voor waarin Krog metatekstuele kommentaar lewer op plastiese kunswerke van onder andere Marlene Dumas en Pablo Picasso. 'n Vorige artikel het die verhouding tussen Dumas-kunswerke en die Krog-tekste verken. Hierdie artikel ondersoek die wyse waarop Krog in gesprek tree met Picasso se ets nommer 313 van die *347-Suite*. Haar sonnette is ware sgraffito waarin sy die ets as sodanig sowel as die verskillende lae ideologiese onderbou wat die kunswerk onderlê, verreken. Deur gebruikmaking van feministiese praktyke en die feministiese vakwoordeskat dekonstrueer sy hierdie ets in 'n reeks sonnette wat algaande in abstraksie toeneem, 'n ironiese toe-eiening van Picasso se bekendste kunstegniek, die kubisme.

Art doesn't speak unless it's spoken to.
(Marlene Dumas)

1. Inleiding

In haar werk *Sweet Nothings*, waarin Marlene Dumas onder andere oor haar eie kuns en die kreatiewe proses kommentaar lewer, skryf sy: "Is commentary useful? I say yes. / Is not all the necessary information / contained in the work itself? I say no. / It is largely contained outside / the work. / One can, one does [I do] and / one has to, at times, put words / into the mouth of the work, and/or take them out again" (Dumas 1998: 12).

Hierdie aanname lê eweneens aan die basis van die derde afdeling van Antjie Krog se bundel *Kleur kom nooit alleen nie* (2000) wat sy "sgraffito" noem. Sgraffito is 'n pleister-, keramiek- of kunstegniek wat behels dat verskillende lae kontrasterende kleure bo-oor mekaar aangewend word waardeur dan gekrap word om 'n kunswerk of versiering te skep. Die meer bekende woord *graffiti* – protesnotas wat op openbare plekke geskryf word – is verwant aan dié woord en kan ook lig werp op die wyse waarop Krog met haar gekose stof omgaan. Die afdeling "sgraffito" begin met 'n reeks van nege gedigte ("skilderysonnette e.a.") (Krog 2000:51–62), waarvan die titel, op een uitsondering na, verwys na skilderye van bekende kunstenaars, nl. Marlene Dumas, Pablo Picasso en Walter Battiss.

Deur gebruik van die term *sgraffito* verskaf die digteres 'n sleutel tot die wyse waarop sy met dié kunswerke in gesprek gaan tree. Sy "krap" naamlik inderdaad deur die boonste, sigbare laag van dié skilderye ten einde die ideologiese onderbou, stereotiperings en kunsbeskouings wat aan die wortel daarvan lê, bloot te lê en dit dan verder te voer of te ondermyn.

Hierdie werkwyse is nie nuut by Krog nie. Reeds in bundels soos *Jerusalemgangers* (1985) en *Lady Anne* (1989) maak sy van 'n soortgelyke tegniek gebruik wanneer sy bestaande tekste transponeer na 'n ander werklikheid en op 'n bepaalde wyse daaruit probeer sin maak – "... akkoorde/ daaruit haal vir die wysie van ons Afrika kwart" (Krog 1989:16). Wanneer sy in die laaste reël van "Lady Anne" skryf: "onder my duim lê die fyn sintaksis van jou strot" (1989:108), maak sy haar werkwyse openbaar en verraai sy 'n bepaalde magsgevoel ten opsigte van haar subjek wat selfs as beskikkingsmag geïnterpreteer kan word. In dié frase verraai sy ook dat sy die verhouding tussen kunstenaar en stof/subjek primêr as 'n magstryd beskou.

Wanneer die digteres onder andere die kunstegnieke van Marlene Dumas en Pablo Picasso na die digkuns oordra, maak sy 'n duidelike stelling aangaande lank-gekoesterde genderspesifieke magsverhoudinge wat egter metafories ook op rasgebaseerde stereotiperings en ander onderdrukkende praktyke van toepassing gemaak word. In 'n vorige artikel (Taljard 2008) is die intertekstuele gesprek wat tussen Krog se gedigte en die plastiese kunswerke van Marlene Dumas ontstaan, aangetoon en ontleed. Daar is aangevoer dat Krog haar oor die algemeen vereenselwig met die (feministiese) teorieë wat die skering en inslag vorm van Dumas se werk deurdat sy daarop voortborduur en dit as't ware slegs in 'n ander kunsvorm giet. Die Picasso-sonnette vorm 'n sterk kontras met die sonnette oor Dumas se werk deurdat die digteres sterk standpunt inneem en inskryf teen die onderliggende patriargale diskoers van die eroties-gelaaide Picasso-ets.

2. Kunstenaar en kunswerk: Pablo Picasso, *347-Suite*

Tussen 16 Maart en 5 Oktober 1968 het Picasso, op 86-jarige leeftyd, 'n reeks van 347 etse en akwatinte voltooi wat in samewerking met die meestergraveurs Piero en Aldo Crommelynck in hulle ateljee in Mougins gedruk is en in 1968 en 1969 by die Galerie Louise Leiris in Parys ten toon gestel is. Die reeks was oorspronklik bedoel as illustrasies vir Fernando de Roja se roman *La Célestine* (1499), wat handel oor die lewe van 'n ouerwordende koppelaarster. Die tematiese materiaal bestaan hoofsaaklik uit ontmoetings tussen mense, wat deur Picasso self kollektief beskryf is as "theatrum mundi", ofskoon hy nie werke afsonderlik benoem het nie (ecademy.com, 2006). Die reeks word deur ecademy.com (2006) beskryf as

a series of delicately drawn erotic encounters that are both touching in their humanity and sensual in their depiction. Some of these are outright pornographic in nature but many just have a hint of sexually charged activity of some sort.

Die *347-Suite* word allerweë beskou as 'n voorbeeld van die belangrike rol wat outobiografiese materiaal in Picasso se kuns gespeel het. Benewens temas uit sy eie werk wat in vrye assosiasie in die reeks voorkom, kom ook kopiërings voor uit die werk van ander kunstenaars, soos Goya, Velasquez, El Greco, Edvard Munch, Manet, Courbet en Delacroix (Barr-Sharrar 2006; Morphet 2007). In 'n insiggewende artikel, "Picasso and Appropriation", beredeneer Burgard (2007) Picasso se siening van appropriasie oftewel intertekstualiteit. Hy voer aan dat Picasso die oorname van beeldmateriaal as 'n soort magiese prosedure beskou het:

For Picasso, appropriation was not merely an artistic exercise in which he critiqued the Modernist reverence for originality and explored his relationship to great artists. Indeed, the artist perceived appropriation as a magical transference of power ... Picasso's early and lasting interest in appropriation transformed and shaped his life and his mature artistic practice.

Volgens Burgard (2007) sou Picasso by herhaling die stelling gemaak het

that art is ... "a form of magic", a strong personal identification with both the primordial artist and God the Creator, and the conviction that the appropriation of works by other artists would result in a magical transfer of artistic powers.

Picasso het, bo en behalwe sy menings oor intertekstualiteit, ook oor ander aspekte van die kuns 'n uitgesproke opvatting gehad wat dikwels as metatekstuele kommentaar in sy werk teenwoordig is, byvoorbeeld in die werke waarin hy die tema van die skilder en sy model (*The Artist and his Model*) uitbeeld. Dié stille dialoog en ander tonele gebaseer op die kunsateljee het met verloop van tyd bykans mitiese status in sy oeuvre verwerf. Ook is die skilder wat uitgebeeld word, selde identifiseerbaar as Picasso self. Verskeie variasies op die tema "the artist and his model" kom ook voor in die *347-Suite* - op hierdie laat stadium van die skilder se loopbaan veral as argetipiese motiewe waarin oor die menslike lewe as sodanig besin word. Dikwels is die skilder in 'n kostuum uit die sewentiende of agtiende eeu geklee, met kwas en palet in die hande. Verder kom daar dikwels 'n kollega of 'n voyeur voor wat die toneel dophou (Leiris 1973:249). In ag genome Picasso se byna obsessiewe klem op die sig-sintuig sou 'n mens waarskynlik met redelike sekerheid kon beweer dat die voyeur in sy werk 'n metafoor is van die kunstenaar wat moet sien alvorens hy kan skep: hy kyk na

die model wat die basis is van elke skildery - 'n lewende objek wat haarself beskikbaar stel om beskou te word en wat die subjek van alle subjekte is, naamlik die Naakstudie. Daarom is baie van Picasso se model-skilderye slegs gemoed met kyk, met die "gaze", sonder om ander handeling uit te beeld. Dit lyk asof Picasso daarna gestreef het om, deur die skilder as voyeur te impliseer, die marginaliteit van die kunstenaar aan te toon wat slegs in terme van sy werke bestaansreg het (kyk Leiris 1973: 250–51).

In teenstelling tot die algemene teorie wat sedert Foucault en Barthes redelik algemeen gehuldig word, naamlik dat die generatiewe energie van die geslagsdaad die meestermetafoor is vir die kunstenaar se skeppingsdaad, beskou Vogel die temas van erotika en pornografie in Picasso se werk nie as blote uitbeelding van die kreatiewe proses nie, maar as uitvloeisel van die politiek van die dag waarby hy intens betrokke was en wat deurgaans sterk in sy werk figureer. Sy huldig die mening dat Picasso se siening van die verhouding tussen die twee geslagte direk toegeskryf kan word aan sy lewenslange politieke betrokkenheid en sy sentimente ten gunste van sosialisme en kommunisme wat vervreemding tussen "private" en "openbare" sferes gebring het (Vogel 2007).

'n Resensie van die werk *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730–1970* deur Lise Vogel (2007) verskaf 'n perspektief op die seksuele beeldmateriaal van die 347-ette met hulle eksplisiete uitbeelding van seks wat op sy beurt as stereotiep vroulik vertolk kan word. Sy kritiseer Gert Schiff se maklike, karikatuuragtige Freudiaanse verklaring van die erotiese inhoud van Picasso se nommer 314 van die *347-Suite* as kliniese sindroom en manifestasie van kastrasievrees. Voorts betwyfel sy ook die maklike verklaring van die werk in terme van die ooreenkoms wat Picasso sou sien tussen kuns en seks. Sy lewer kritiek op Schiff se interpretasie van die ets as "the extreme ecstasy of [the painter's] union with the model" as "the final consummation of [the couple's] love" (aangehaal deur Vogel 2007) en voeg by dat Schiff hom behoort te skaam oor die wyse waarop hy die vroulike belewenis letterlik tussen parentese plaas wanneer hy skryf: "Picasso's painting deals with man's (and woman's) most basic impulses and passions" (aangehaal deur Vogel 2007).

Dit lyk gevolglik asof Vogel die herhalende motief van "the artist and his model", en veral van die erotiese konnotasies wat dit onderlê, beskou as 'n poging van die kunstenaar, hetsy bewus of onbewus, om die private en die openbare sferes van die menslike bestaan met mekaar te versoen. In wese is dit daarom 'n poging om die verskeurdheid en apart-wees van die moderne mens te transendeer en te heel deur inskripsie van 'n versoenende en helende handeling in die alledaagse (werk)situasie van die skilder as "werker"/mens. Beskou in die lig van Picasso se hele oeuvre met sy sterk simboliese en politieke inslag, maak dit nie sin dat hy so 'n groot deel van sy kreatiewe energie sou wy aan die uitbeelding van sinlose genot en pornografie nie. Daarom behoort alle evaluering van dié aspek van sy kuns versigtig en met inagneming van 'n bepaalde onderliggende dualiteit onderneem te word.

Picasso se private lewe en sy problematiese verhouding met sy vrou en minnaresse onderskryf egter die relatiewiteit van bostaande argument en beklemtoon die inherente tweeledigheid en verskeurdheid van die erotika-idiom in sy oeuvre, terwyl dit eweneens klem lê op die ambivalente interpretasies daarvan deur kunsteoretici. Schiff (2007) huldig byvoorbeeld die mening, wat ook deur verskeie ander kritici gehuldig word, dat die *347-Suite* met hulle "bawdy scenes" tot die sfeer van die pikareske en die komedie behoort met hulle "vast seventeenth-century panorama of human follies, conceived solely for Picasso's private delectation", sy wêreld van persoonlike fantasie.

So wys Krog (2000:59–62) in haar Picasso-sonnette deur die intertekstuele gesprek met die 313-ets uit die 347-reeks op die skilder se verouderde siening van die verhouding tussen kunstenaar en model wat deur veelvuldige interpretasie reeds 'n stabiele, gesanksioneerde betekenis verkry het, op die magsverhouding wat onderliggend is aan dié werk, en op die ideologiese, patriargale onderbou wat 'n belemmerende siening van die vrou en vroulikheid verteenwoordig. Deur as't ware bo-oor die werk van die ouer kunstenaar te skryf lê sy tegelyk klem op die vlugtige aard van die waarheid én bring sy literêre graffiti aan wat, getrou aan sy aard, protesnotas is met 'n sterker stelling as blote betoog. Wanneer sy in intertekstuele gesprek tree met dié ets, neem sy nie net die ets as interteks nie, maar laat tegelyk 'n groot aantal feministiese tekste en teorieë in haar nuwe teks saam resoneer.

3. Patriargie versus feminisme

Dekonstruksie van die eensydig manlike fokus wat die Picasso-ets tipeer, is die hoofdoel van Krog se reeks sonnette "The Artist and his Model" (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*) (Krog 2000:59–62). Dié dekonstruksie geskied hoofsaaklik aan die hand van feministiese literêre praktyke wat kortliks hier onder bespreek word.

Skryf in 'n feministiese idioom behels oorskryding van die grense van 'n teoretiese en filosofiese sisteem wat deur Cartesiaanse waardes gedrewe is. Dit verplaas die teks na 'n liminale gebied van waar die sentrum uit 'n nuwe perspektief beskou kan word en van waar kritiek op dié sentrum uitgespreek kan word (vergelyk ook Viljoen 1998:15 en Gilead 1986:183). Volgens Beasley (1999:3–18) is die wese van feministiese teorie daarin geleë dat dit deur middel van dekonstruksie en hervorming kritiek lewer op hoofstroomdenke, wat dikwels op manlike waardes en denksisteme en op die universalisering van die manlike belewenis geskoei is. Feministiese teorie probeer 'n alternatief daarstel vir dié kennissisteem wat die man as norm beskou en wat die vrou meestal in terme van die man definieer. In die breë sou 'n mens dit kon beskryf as 'n kennissisteem wat op kritiese wyse verklarings probeer bied vir die onderdrukking van vroue deur die ondermyning en blootlegging van onderdrukkende praktyke.

Baie feministe beskou die seksualiteit van die vrou as die basiese aanleiding tot onderdrukking. Dit is egter nie genoeg om slegs die onderdrukkende geslagspesifieke praktyke te beskryf nie; die struktuur waarop seksuele gedrag en geslagsverskille berus, moet ontleed word ten einde bloot te lê hoe dié sisteem tot onderdrukking aanleiding gee. Vir Toril Moi (1985:xiv) is die hoofdoel van die feminisme juis geleë in die blootlegging van patriargale opvattings en praktyke ten einde te verhoed dat dit verder in die samelewing bestendig word. So is daar lank aanvaar dat die seksuele gedrag van mans en vroue 'n "natuurlike" biologiese basis het en dat mans se seksuele gedrag meer aggressief en minder beheerst is as dié van vroue. Hieruit volg dan dat die man in seksuele praktyke as "veroweraar" sekere onderdrukkende en selfs vernederende praktyke teenoor die vrou as "verowerde" mag uitvoer. Die doel van veral sosiale en Marxistiese feministe is egter om te bewys dat seksuele gedrag sosiaal aangeleer is en nie 'n natuurlike of instinktiewe basis het nie; dat lank-gesanksioneerde seksuele (en ander) praktyke dus herdink en hervorm behoort te word, veral waar dit gebaseer is op die onderdrukking en miskennings van die vrou as selfstandige en waardige subjek.

Hierteenoor is die begrippe *patriargie* en *man/manlik* vir teoretici soos Lacan en Julia Kristeva egter slegs nóg metafore vir onderdrukking wat 'n doeltreffende instrument in die feministiese literêre teorie geword het (kyk Kristeva 1980). So

'n teoretiese leesstrategie is dus nie meer gemik op die bevryding van die vrou as biologiese wese van die man as biologiese wese nie, maar op die bevryding van die mens op universele vlak van dit wat hom/haar verhinder om selfstandig subjektiwiteit te besit. Ook Krog se gedigte transendeer uiteindelik die spesifieke geval en lewer universele kommentaar op alle onderdrukkingspraktyke ten einde aan gemarginaliseerdes subjektiwiteit te verleen.

Identiteitskonstruksie is 'n verdere fokus van postmoderne en poststrukuralistiese feministiese debatte waarin dikwels aangevoer word dat ten einde beheer te kan uitoefen, moet die instansie wat beheer, subjektiwiteit hê. Hervorming van ondermynende kulturele en sosiale gebruike kan dus slegs plaasvind indien die onderdrukte subjektiwiteit besit – dus selfstandige persone uit eie reg is. Butler (1990:326) wys daarop dat dit in die verlede 'n eensydig manlike prerogatief was om subjektiwiteit te besit. In die lig daarvan is een van die vernaamste doelwitte van die feministiese literêre kritiek die herstel van subjektiwiteit aan die vrou en inskrywing teen die stereotiepe beeld van die vrou as objek (van begeerte). Opvattinge wat die vrou as minder geskik vir sekere take, swakker, onderdanig en selfs as besitting of aanhangsel van die man voorstel, moet dus eers vervang word met 'n siening wat die vrou as gelyke van die man daarstel.

Ook Castro (1990:125–46) is die mening toegedaan dat moderne mense se identiteite deur mites gevorm word en dat stereotiepe beskrywings van die vrou en die vrou se rol in die samelewing hierdie (manlike) mites voed en legitimeer. Hoewel sy tipies manlike en tipies vroulike eienskappe in mense onderskei, skryf sy dit eerder toe aan die invloed van mites wat menslike gedrag en identiteit rig en vorm as aan natuurlike en aangebore verskille. Castro (1990:125–7) werk met die konsep *androgenie* in sy nieliggaamlike konnotasie as "... the pursuit of an ideal 'unlimited personality', based on the refusal to sexualize human traits or to link psychic identity with biological sex". Sy redeneer gevolglik dat alle menslike eienskappe in wese universeel is en nie uitsluitlik in een geslag voorkom nie, alhoewel dit soms as tiperend van 'n bepaalde geslag beskou mag word. In hierdie opvatting lê die moontlikheid van versoening tussen die twee geslagte, deurdat ruimte geskep word vir 'n totale menslike ervaring wat geleë is in die strewe na eenheid, soos deur die term *androgenie* geïmpliseer word (Castro 1990:126–7). In haar herinterpretasie van die Marlene Dumas-gedigte (Krog 2000:51, 53–7) fokus Krog duidelik op hierdie androgene variant van die liefdespel wat ook in die sonnettereeke oor Picasso se nommer 313 van die 347-reeks figureer. Die psigoanalitiese teorie verskaf 'n behoorlike teoretiese raamwerk waarbinne dergelyke sosiale betekenis van biologiese verskille verreken kan word:

Rather than contesting the "natural" role of women, psychoanalysis offers the means to challenge the very category of the "natural" and focus instead on the way in which bodies, whatever their capacities, are socially produced as *sexed* bodies. This shifts the emphasis from nature and biology to the ways in which bodies are encoded and trained by social practices and institutions, such as the family, to *become* masculine or feminine subjects. (Gatens 1991:101)

Hierdie konsep *androgenie* verskil ingrypend van Freud se aanname dat alle mense in wese biseksueel is in dié opsig dat androgenie op suiwer spirituele vlak beskou word as 'n ontologiese revolusie waardeur menslike bewustheid getransformeer word tot op 'n punt waar geslagsverskille geen rol in die sosiale opset meer speel nie (Castro 1989:126, 140).

Die siening dat bepaalde seksuele gedragpatrone verwerf en nie aangebore is nie, vorm 'n belangrike komponent van Krog se herlesing van Picasso se ets nr. 313 van die 347-reeks. Hierdie teorie lei tot die insig dat die waarheid in wese onstabiel, wisselend en onkenbaar is. Verder plaas dit die toneel wat deur dié ets uitgebeeld word, sowel as die hele denksistiem waarbinne dit gekonseptualiseer is en wat dit onderlê, onder verdenking.

4. Ets 313 van die 347-Suite

Die groep etse waarvan nr. 313 deel uitmaak, word gekenmerk deur hulle komplekse en ambivalente aard, 'n kenmerk wat deur Krog deeglik in berekening gebring word in die sewe sonnette oor dié ets. Ets nr. 313 van die 347-Suite (1968) is deel van 'n groep variasies op Ingres se *Raphael Painting the Fornarina*, wat op sy beurt 'n herinterpretasie is van Raphael se *Fornarina*. Wanneer Krog haar sonnette skryf, is daar dus reeds minstens drie bekende intertekste waarmee sy, soos ook in die Marlene Dumas-sonnette (Krog 2000:51, 53–7), by implikasie in gesprek tree.

Ets nr. 313 van die 347-Suite het, soos die res van die groep waarvan dit deel is, 'n eksplisiet erotiese inhoud en vertoon duidelike trekke van die afbeeldings uit die *Kama Sutra*. Die linkerkantste derde van dié ets word in beslag geneem deur die pous, wat ook die grootste figuur op die ets is. Hy sit in profiel en beskou die ineengestrengelde figure van die skilder Raphael en sy model, heel waarskynlik in 'n spieël. Hy dra die kenmerkende seremoniële regalia met die bekende Trippeltiara wat deur Napoleon Bonaparte aan die Vatikaan geskenk is. Die gesig is bebaard en in detail uitgewerk, veral die oor. Die kleed is wit, en slegs kantafwerkings by die kraag is ingevul. Die pous lyk terselfdertyd hartseer, senuweeagtig en duidelik boosaardig. Raphael en sy model word regs en frontaal uitgebeeld in die liefdesdaad – hy het haar pas geopenetreer en die geslagsorgane is oorgroot en eksplisiet sigbaar; daar is ook 'n vreemde gesig sigbaar wat klaarblyklik uit die maag van die skilder groei en die hele petalje met belangstelling van naderby dophou. Die model is naak, terwyl die skilder nog gedeeltelik geklee is – hy dra 'n sewentiende-eeuse kostuumbaadjie, en 'n baret met 'n groot veer, en hou 'n kwas in sy regter- en 'n palet in sy linkerhand vas. Hy raak die model, wat wulps en wellustig voorkom, nie met sy hande aan nie, maar ondersteun haar in sy arms. Die verwronge en ineengestrengelde liggaamshouding van die minnaars beeld die skilder se bewustheid van die komplekse aard van interpersoonlike verhoudings uit – ofskoon dan ook eksplisiet vanuit die manlike oogpunt!

5. Magiese oordrag van mag: "9. The Artist and his Model (Pablo Picasso, No 313 of 347 Series)"

In die sewe sonnette onder die titel "9. The Artist and his Model (*Pablo Picasso, No 313 of 347 Series*)" (Krog 2000:59–62) uit die siklus *skilderysonnette e.a.* tree Antjie Krog in gesprek met ets nr. 313 van die 347-reeks, terwyl die res van die groep geïmpliseer word in die onderliggende verhaal van die sonnette. Die kubistiese werkwyse van Picasso wat die opbreek van die subjekmateriaal in verskillende vlakke behels en wat in die 347-Suite steeds gesien kan word, word deur Krog ikonies vergestalt deur die opbreek van betekenis in verskillende betekenisvlakke wat elk in 'n afsonderlike sonnet uitgebeeld word en telkens 'n hoër vlak van abstraksie behels.

Die hele siklus berus op genre-intertekstualiteit of, in Genette (1997:5–8) se terme, transtekstualiteit¹ tussen Krog se gedigte en die ets van Picasso, maar ook die intertekste van dié ets. Soos Ingres en Picasso telkens die beeldmateriaal van 'n ouer skilder bekomentareer het, lewer ook Krog se sonnette kritiese kommentaar en repliek op die stereotiepe en belemmerende siening van die vrou in die kuns, veral soos vergestalt in die 313-ets. Sy stel in haar sewe sonnette 'n nuwe alternatief deur die skep van 'n paradigma waarbinne die vrou as onafhanklike subjek betekenis kan hê onafhanklik van die belemmeringe wat deur die patriargale orde aan haar opgelê word.

In die eerste sonnet, A, beskryf die digteres ets nr. 313 in grafiese detail. Dit is interessant dat sy die pousfiguur beskryf as "die horingrige vratterige meester" (Krog 2000:59). Die vratte kan duidelik gesien word, alhoewel dit ook die neusgat en die derde oog (wat heldersienendheid suggereer) van die voyeur-figuur sou kon wees wat deur die donker kolle op die gesig voorgestel word. Ofskoon die A-sonnet primêr gemoeid is met 'n grafiese beskrywing van die inhoud van die betrokke ets, skemer 'n sekere mate van feministiese kommentaar en interpretasie deur die beskrywing. 'n Ironiese kontras ontstaan deur Krog se interpretasie van die voyeur-figuur. Of sy die simboliek wat die figuur as pous tipeer, misgekyk het (dalk weens die feit dat die pous nie die tradisionele biskopshoed dra nie) en of sy die feit doelbewus ignoreer om 'n nuwe betekenislaag aan haar gedig toe te voeg, is onduidelik, hoewel in wese irrelevant. Indien die algemene aanname gehuldig word dat dié figuur die pous voorstel, sou die toneel op die divan noodwendig vra om etiese en morele interpretasie. Nou word die ou man ironies "die Koning van Naai", in plaas van die koning van die Kerk op aarde, wat ook die morele implikasies van die handeling op die divan binne 'n totaal ander konteks plaas. Die suggestie van die pous se menslikheid en betrokkenheid by erotiese praktyke (deur alle eeue) gaan egter deur haar interpretasie verlore – 'n problematiek wat onder Afrikaanse lesers in ieder geval minder relevant is.

Die implikasie dat die skilder homself as voyeur in sy ets ingeskryf het, is 'n sinvolle alternatief, aangesien dit ooreenstem met 'n breë opvatting wat deur baie kunstenaars, ook Picasso, gehuldig word, naamlik dat kunsskepping deur 'n voyeuristiese handeling voorafgegaan word (kyk ook Schiff 2007). Vaagheid in Krog se sonnette oor presies wie die skilderfiguur op die ets is, laat die moontlikheid oop dat die skilder 'n persona van die ou man sou kon wees. Veral in die laaste vyf sonnette is dit nie altyd duidelik of die "meester" van die eerste sonnet ook die ouerwordende skilder is wat in konfrontasie met die vrou verkeer nie. Teen die einde van die siklus vervaag die man se persoonlike identiteit toenemend en word hy al meer 'n simbool vir die man as sodanig.

Waar die eerste sonnet (A) hoofsaaklik 'n weergawe van die visuele ets-gegewens is, is die inhoud van die tweede sonnet (B) reeds effens meer abstrak. Hoewel dit ook hoofsaaklik beeldmateriaal uit die ets betrek, val die klem in hierdie sonnet op interpretasie, veral van die stereotiperings wat in die ets duidelik sigbaar is, naamlik klem op die manlike "gaze" en die patriargale paradigma waarbinne die vrou as seksobjek geplaas word. Wat Krog deur haar interpretasie vanuit die vroulike perspektief doen, is dus om Picasso se stereotipering van genderrolle en signifikasie binne die patriargale orde bloot te lê. Die reëls: "sy smettelose hande raak haar nie aan nie/ hy hou slegs kwas en palet/ hy penetreer haar en hy skilder haar" (Krog 2000:59) bevat 'n hele rits patriargale vooroordele, naamlik die siening van die vrou as (vuil) objek wat die "smettelose" hande van die (smettelose?) skilder kan bevuil, die siening van die liefdesgenote as apart van mekaar in die liefdespel (hy raak nie aan haar nie), die gelykstelling van die vrou met die (koloniale) landskap wat geken kan word deur haar te "penetreer" en dan verslag te doen oor haar ("hy skilder haar") en oor die insinuasie dat die man 'n

beroep beoefen (hy het sy "werktuie" in sy hande), terwyl die vrou se rol in terme van bevrediging van die man gereken word. Ook die vergelyking van die liefdesdaad met die skep van kuns is in baie opsigte 'n gewraakte metafoor, aangesien dit ook 'n bepaalde manlike fokus veronderstel.

Op subtiele maniere ondermyn Krog egter terselfdertyd die patriargale handeling en aannames wat deur die bogesiteerde reëls veronderstel word deur te wys op die stereotiperende aard van die visuele kunswerk wat die verstarring van die man in die ewige (impotente) liefdesdaad vaslê: "sy piel vir ewig aan't penetreer" (Krog 2000:59). Meer eksplisiet is die vroulike perspektief in die laaste strofe waarin sy die impotensie van die ou man wat "sy saad deur haar bondelende voluptousness [sic!] [wil] jaag" (Krog 2000:59) as straf beskou en ook 'n persoonlike straf vir die jong man bedink: "hy sal nog sien hoe lekker knak sy 'n roesvry stainless steel-piel" (Krog 2000:59). 'n Interessante verwysing na Picasso as persoon en heel waarskynlik na sy private liefdeslewe wat alom bekend is, vind ons in die reël waarin die vrou mymer oor die ou man se impotensie as sy straf: "... hy's mee gedeel - sy ou lyf hang kuis/ so ook dié van die etser ...", waar die etser natuurlik Picasso is wat dié betrokke ets op 86-jarige ouderdom gemaak het.

Die derde sonnet (C) bemoei hom nie meer met die besonderhede van die ets nie, maar gaan as egte sgraffito onder die vel van die oppervlakbetekenis van die ets in om die onderliggende problematiek bloot te lê en die versterkte handeling wat daarin vasgelê is, te bekomentareer. Krog se verhaallyn hou direk rekening met Picasso se siening van die verhouding tussen skilder en model as konfrontasie en is simbolies van die problematiese aard van die wyse waarop die kunstenaar met sy stof omgaan. Hierdie sonnet verskaf die vroulike perspektief op die problematiese liefdesverhouding wat gesuggereer word. Deur eerste die vrou se weergawe te verstrek, maak die digteres 'n belangrike regstellende stelling aangaande die hiërargiese orde wat patriargale strukture onderlê. Dit is verder opvallend dat sy stereotiepe handelingspatrone vermy deur onder andere te wys op die "toegeeflik[heid]" van die vrou en op haar skuldaanvaarding: "... uit skuldgevoel// neem sy dit aan/ as verdienste vir verraad" (Krog 2000:60). Veelseggend is dat die vrou in hierdie geval blykbaar die man verraai het. Waar dit in konvensionele (manlik-gedrewe) liefdesverhale gewoonlik die man is wat die vrou verraai en nie omgekeerd nie, is dit in hierdie geval dus die vrou wat handel en die rol van die man as (enigste) oorskryder van grense op sy kop draai. Verdere ondermyning van geykte genderrolle vind plaas deur die taal wat in verband met die man gebruik word: "dan begin dit/ eers 'n ligte geteef oor onbenullighede" (Krog 2000:60). Die algemene aanname is immers dat vróúe oor onbenullighede praat, terwyl ook die woord *teef* diep ingebed is in die woordeskat wat gewoonlik in verband met die vrou gebruik word!

Sonnet D gee die manlike variant van die "verhaal" van die minnaars weer. Waar die "verhaal" van die vrou in ambivalente terme geskryf word, lyk dit asof hierdie sonnet doelbewus die man as stereotiep wil uitbeeld. Die opposisiepaar word beskryf as "glas in die hand" (die man) en "mes in die hand" (die vrou). Dié uitbeelding sluit aan by die metafoor van liefde tussen twee mense as stryd en konfrontasie elders in die bundel (kyk "liefdeswoord", Krog 2000:63 en "skryfode", Krog 200:66–74). Deur die vrou as die handelende figuur ("mes in die hand", Krog, 2000:60) en die man as prater ("behendig snedig pak ek my hele gegriefde / woordeskat op die kombuiscounter", Krog, 2000:60), vind daar 'n omruiling van tradisionele geslagsrolle plaas, veral daar die man homself ook nog beskryf as "slu en soms gemeen" (Krog 2000:60) - ook eienskappe waarmee die vrou meestal geassosieer word. Die vrou se walging met die man word in besonderhede uitgebeeld wanneer sy "in die kristalgesnyde slaai bak ... braak en braak" (Krog 2000:60). En weer eens is die man se reaksie op dié handeling

besonder voorspelbaar: "ek klop haar bemoedigend liggies op die skouer" (Krog 2000:60). Waar die vorige sonnet dus duidelik inskryf teen aanvaarde stereotiperings van die vrou, word die man in sonnet D doelbewus as stereotiep uitgebeeld én word sy manlikheid terselfdertyd ondermyn deur hom te beklee met tipies vroulike eienskappe, asook deur oor hom te skryf in taal wat in die verlede gereserveer is om die vrou mee te verneder.

Krog ondermyn Picasso se perspektief wat uit die ets spreek, deur 'n sterk teenargument in sonnet E te stel. Die sonnet begin met die man wat sê: "ek wil alles vir jou wees" (Krog 2000:61) – woorde wat 'n verdagte ooreenkoms oproep met die soetsappige terminologie waarin die vrou haar onderwerping aan en begeerte na die man uitspreek binne die patriargale diskoers, soos in stereotiepe liefdesverhale. Die man se versugting: "ek wil die een wees ... wie jou moontlik maak" (Krog 2000:61) hou direk verband met die reël "hy veroorsaak my" (Krog 2000:53) uit die sonnet "The Image as Burden" (Krog 2000:53), wat die vraag impliseer of die ondergeskikte vrou afsonderlik van die man subjektiwiteit ('n onafhanklike identiteit) kan hê – 'n belangrike kwessie binne alle magsdiskoers. Direk daarna beskryf die man hoe hy die vrou "die huis deur [wil] naai" (Krog 2000:61), ook 'n tipiese manlike fantasie, wat egter in die tweede strofe ondermyn word deur die terme waarin hy na homself verwys in die idioom van die politieke feminisme:

maar ek word daagliks uitverkoop en afgeraai
ek word mateloos almagteloos en platverneder
ek voel bloedwoedend en diep aggressief
ondermyn, agtergelaat en nodeloos nutteloos
verdronge en al vir jare en jare verdrietig gevernietig. (Krog
2000:61)

Dit is immers die vrou wat geslagte lank deur die man "uitverkoop" is, "(...)magteloos" en "(...)verneder" was, deur manlike diskoers en sosiale praktyke "ondermyn" en verdring is, en wat sedert die 1960's woedend en aggressief op dié stand van sake reageer. Toenemende aftakeling van die man se persoonlike identiteit deur stereotipering kan as verdere ondermyning gelees word van die uitbeelding waarin die tegniek van die etsers wat, deur detail op die manlike figure aan te bring, dié figure met duidelik herkenbare positiewe identiteit (die pous en Raphael) beklee, terwyl die "landskap" van die vroulike liggaam metafores leeg gelaat word. Uitwissing van genderverskille en stereotipering van geslagsrolle as identifikasiewyse wat lynreg staan teenoor die siening wat uit die Picasso-ets spreek, kan in dié strofe gelees word.

Omdat dit nooit heeltemal duidelik is wie van die twee "minnaars" aan die woord is nie, verkry die sonnet 'n ambivalensie wat die androgene persepsie van geslagsrolle onderskryf. Die voorafgaande interpretasie sou dus ook omgedraai kon word, en dit sou die vrou kon wees wat beskryf hoe sy die man "die huis deur [wil] naai" in 'n duidelike inspelings op die feministiese teorie dat geslagsrolle nie biologies vasgelê is nie – 'n doelbewuste verruiming van 'n verouderde, kultuurgebaseerde rollespel.

In hierdie sonnet kan verder egter ook gesien word hoe Krog met Picasso as kunstenaar identifiseer, byvoorbeeld wanneer die rolle van man en vrou geproblematiseer word en sy by implikasie van dieselfde tegniek gebruik maak as hy wanneer sy die man gebruik vir die doel van kunsskepping op dieselfde wyse as wat hy die vrou gebruik – 'n tegniek wat op sy beurt haar persoonlike aanval op Picasso onder verdenking plaas.

Sonnet F, "sy bly aanvanklik stil" (Krog 2000:61), funksioneer op 'n volgende vlak van abstraksie, deur verdere abstrahering van die man-vrou-opposisiepaar en aansluiting by die feministiese diskoers van opstand teen onderdrukking wat in die vorige sonnet aangeroei is. Daar kom 'n duidelike sintaktiese paradigma voor wat die sentimente en woordeskat van die politieke feministiese teorie illustreer: "yswit woedend" (r. 3); "ek wil hier uit!" (r. 6); "veg sy teen die optekening// van haar deur hom" (rr. 8 en 9); "stoei sy teen die gedikteerde narratief" (r. 9); "die metafoor uitoorlê" (r. 11); "eerder bleddie niemand/ ... as om te bestaan/ bloot as 'die opgetekende'" (rr. 11–13). Dus: nie slegs deur die teendeel in die praktyk te illustreer nie, maar ook op abstrakte teoretiese vlak verset die digteres haar teen die geskilderde paradigma van haar interteks en tree sy met die teorie wat die skilder se interpretasie van 'n bepaalde gegewe onderlê, in gesprek. Deur appropriasie van die vakwoordeskat van feministiese teorie betrek Krog die hele feministiese beweging as verdere interteks van haar gedig ter versterking van haar argument. Die slotreël bevat ironiese kommentaar op die "liefdesverhaal" sowel as 'n verwysing na Picasso se persoonlike lewe wanneer die man op hiperboliese wyse as losbol voorgestel word: "hy gee agterna die skildery aan sy nuwe beminde present" (Krog 2000:61).

Die laaste sonnet in die siklus, "niks is so vulnerable soos 'n ou man nie" (Krog 2000:62) is nóg 'n ommekeer van patriargale konvensie wanneer die ouerwordende liggaam van die man in besonderhede beskryf word op dieselfde eksplisiete manier as waarop die vroulike liggaam in manlike diskoers beskryf word. Ook hierdie konvensie is 'n direkte inskryf teen patriargale signifikasieprosesse. Dit is wel algemene praktyk om binne die manlik-gedrewe diskoers (byvoorbeeld in liefdesverhale) die gespierde liggeme van sterk jong mans te beskryf, maar die beskrywing van die man se weerloosheid en die manier waarop sy liggaam hom "in die steek gelaat (het)" (Krog 2000:62) het, is 'n ondermyning van die manlikheid en die viriliteit van die man. In hierdie toestand van aftakeling bestaan daar eintlik geen verskil meer tussen die twee geslagte nie, soos pragtig geïllustreer deur T.T. Cloete (2001:33) se bekende gedig "Uniseks": "ons het mekaar/ se tagtig plus jaar/ lief sonder onderskeid/ van man- en vroulikheid/ sonder sterkste en eerste/ sonder taaiste of teerste ..."

En net om die onvatbaarheid van die "waarheid" te illustreer, word die beeld van die man wat in die voorafgaande sonnette so sorgsaam gedekonstrueer is, in die laaste reëls van die sonnettesiklus onder verdenking geplaas: "in die steek gelaat pluk hy sy gulp op/ maar sy hand huiwer nie 'n oomblik op die kwas nie". Hierdie frase suggereer 'n innerlike krag by die man in terme waarvan hy steeds 'n mate van arrogansie en dryfkrag openbaar ten spyte van die verlies van sy voortplantingsvermoë wat "hang verlate soos 'n na-uurse fabriek" (Krog 2000:62). Die reël lewer egter duidelik ook ambivalente kommentaar op die skilder Picasso self, wanneer *kwas* nie as metafoor van die geslagsorgaan gelees word nie, maar in sy letterlike betekenis. Enersyds word waarskynlik deur dié dubbelsinnige reël verwys na die skilder se groot talent, maar die reël kan ook die suggestie lê dat Picasso onnadenkend binne 'n manlik-gedrewe paradigma bly skilder, ten spyte van veranderende tye (1968 was die jaar van die studente-onluste in Parys).

Steeds is die spel met die "waarheid" aangaande die netelige genderkwessie egter nie verby nie, want die digteres se kommentaar op die hele sonnettesiklus in 'n raampie onder die gedig, getiteld "UNCOMPLETED COMPOSITION", is 'n duidelike onderskrywing en verdere problematisering van stereotiepe genderrolle, naamlik: "die pad na my man/ se hart loop/ deur sy piel" (Krog 2000:62).

6. Opsommend

Krog se intertekstuele gesprek met ets nr. 313 van die *347-Suite* sou met reg 'n fuga genoem kon word wat sy tema op kontrapuntale wyse in 'n verskeidenheid stemme en registers herhaal. Sy sluit op metanarratiewe vlak aan by Picasso se kunswilfilosofie, wat van die veronderstelling uitgaan dat oornames uit ander kunstenaars se werk op magiese wyse die oordrag van mag bewerkstellig. Haar onverskrokke taalgebruik word 'n metafoor vir die sterk teenkanting wat sy voel teen stereotipering en uitbuiting van die vrou. Hierdie siklus is inderdaad een van die sterks-geformuleerde en mees oortuigende protesnotas (graffiti) teen patriargale onderdrukking van die vrou in die Afrikaanse letterkunde tot op hede.

Krog "krap" nie net die verskillende lae van die palimpses wat die Picasso-ets onderlê oop nie, maar krap, soos wanneer sgraffito gemaak word, ook laag vir laag die ideologiese onderbou van dié kunswerk oop en bring sodoende haar eie betekenislaag bo-oor dié intertekste aan. Sy maak op transtekstuele² wyse gebruik van Picasso se eie skildertegniek, die kubisme, om hom as't ware te ontmasker deur haar "beeldmateriaal" op ikoniese wyse in fasette op te breek wat in verskillende sonnette ontgin word. Verder neem sy ook, deur gebruik van die terminologie van die politieke feminisme, die hele studieterrrein van die feminisme as interteks ten einde die postmoderne aanname van gendergelykheid te jukstaponeer met die verouderde siening van genderverskille en manlike begeerte wat deur Picasso se ets onderskryf word. Haar siklus oor die 313-ets word uiteindelik 'n soort feministiese wraak en selfs, as dit versigtig gestel word, 'n woedende reaksie op die uittartend-pornografiese aard van die ets wat (volgens die tipe interpretasie waarmee sy in gesprek tree) spreek van 'n diepgesetelde minagting vir die vroulike liggaam en wat 'n gewraakte siening van die vrou as objek onderskryf.

'n Picasso-simbool wat Krog vrugbaar in haar eie werk aanwend in ongeveer dieselfde konteks waarin dit binne Picasso se latere werk gebruik word, is die simbool van die ou man as voyeur. By haar is die rolle net omgeruil: die vrou as kunsskepper hou die man dop. Volgens *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association 1980:272) is voyeurisme 'n seksuele afwyking wat verbind word met "intense sexually arousing fantasies", soos uitgebeeld in baie van Picasso se werk wat onder die sambreelterm "The Artist and his Model" geklassifiseer kan word. Die klem val by Krog nog sterker as by Picasso op die afwykendheid van die gedrag, ten einde die gevestigde diskoers van manlike begeerte wat dié gedrag as "normaal" sanksioneer, te ondermyn. Deur van bogenoemde strategieë gebruik te maak, vind daar in Krog se siklus 'n duidelike hersignifikasie van sowel Picasso se ets as van die onderliggende ideologiese paradigma daarvan plaas. Ironies bereik Krog en Picasso op suiwer teoretiese en simboliese vlak egter dieselfde effek deur gebruik van die voyeur-figuur, naamlik klemlegging op die marginaliteit van die kunstenaar en die grensoorskrydende aard van kunsskepping.

Appropriasie van die beeldmateriaal van die Picasso-ets stel die digteres in staat om die ideologiese onderbou van dié ets krities te ondersoek en hersignifikasie te bewerkstellig deur stelselmatige disrupsie en die inskripsie van 'n nuwe, bevrydende, nie-opposisionele diskoers bo-oor die verouderde kwetsende en ontmagtigende diskoers. Krog se bevestiging van en klemlegging op vroulike identiteit blyk byvoorbeeld uit veelvuldige ondermyning van die persoon van die skilder en van die wesenlike aard van die man en manlike begeerte. Kortom, haar klemlegging op die "waarheid" as onstabiel, wisselend en in wese onkenbaar, staan sterk afgeëts teen die rigiede ordenende metafoor van die ets wat die skeppingshandeling en die liefdesdaad onproblematies aan mekaar gelyk stel.

Daar behoort geen twyfel te bestaan nie dat Krog deeglik bewus is van die implikasies van die praktyk van intertekstualiteit. Sy skep, deur die maak van "sgraffito", nuwe betekenis deur haar gedig én bewerkstellig herinskripsie van die "ou" kunswerk deur 'n nuwe interpretasielaag tot dié werk toe te voeg deur middel van kommentaar en repliek en deur die verskillende intertekste, ideologiese aannames en filosofiese onderbou wat dit onderlê, oop te krap.

Deurbreking van stelsels wat funksioneer volgens kategoriese opposisies sowel as die oorskryding van versterkte filosofiese raamwerke en ontologieë lê aan die basis van die feminisme. In haar appropriasie van waardes wat uit die Dumas-skilderye spreek, en dekonstruksie van die patriargie aan die hand daarvan, steek Krog egter nie vas in die praktyke van sogenaamde eerste-geslag-feministe wat die patriargie probeer vervang met 'n nuwe stelsel wat op sy beurt weer eie hiërgarieë skep nie. Krog gaan 'n stap verder en verhoed ook die totstandkoming van 'n nuwe hiërgarie deur die moontlikheid van 'n én ... én-verhouding te suggereer in die plek van 'n óf ... óf-verhouding – dus deur die deurbreking van die stelsel van kategoriese opposisies wat die basis van patriargale oorheersing vorm. Die resultaat is die oorsteek en verbrokkeling van die grens wat vroulike begeerte inhibeer en die oopskryf van 'n ambivalente, liminale ervaring van geslagtelike omgang waarin geen kulturele, voorafbepaalde rolle die gedrag van handelende subjekte rig nie.

Krog se repliek op Picasso se werk behels nie slegs die skep van nuwe betekenis deur haar eie teks nie, maar ook die toevoeg van 'n nuwe betekenislaag aan die werk van 'n skilder wie se werk reeds 'n soort gekanoniseerde betekenis verkry het. Ook hierdie handeling dui op die vlugtige aard van die "waarheid" en dui daarop dat signifikasie 'n duidelike gesitueerdheid besit en in wese 'n sosiaal-kulturele handeling is. Die veelvuldig-gelaagde aard van Picasso se werk word geëggo deur Krog se sonnette wat ikonies word van Picasso se kubistiese werkwyses deurdat daarin 'n geleidelike abstrahering van subjekmateriaal voorkom. Krog lewer in die siklus fel kritiek op Picasso se werkwyses wat die vrou, selfs so laat soos 1968, as objek van begeerte uitbeeld. Sy oorskry die grense van suiwer poësie deur van die teoretiese woordeskat van die politieke feminisme gebruik te maak om die man as stereotiepe, bejammerenswaardige karikatuur uit te beeld. Haar klemlegging op vroulike identiteit word gejuks taponeer deur aftakeling van die persoonlike identiteit van die man. Hierdie sonnettesiklus lewer kritiek op sowel Picasso se kunsbeskouing as die manier waarop hy die verhouding tussen die kunstenaar en sy model konseptualiseer, onder andere deur verwysings na sy persoonlike lewe. In 'n paradigma waarin alle grense poreus geword het, moet noodwendig verbastering en mutasie plaasvind, maar indien 'n mens dié proses in terme van Picasso se kunswisheid beskou, behels oornames uit die werk van 'n ander kunstenaar ook die magiese oordrag van die mag van die "ouer" kunstenaar op die kunswerk wat só ontstaan (Burgard 2007).

So gesien, is die manier waarop Krog tekste met mekaar integreer, in mekaar inbed en met mekaar in gesprek laat tree, ikonies vir die wyse waarop sy die vorming van nuwe inklusiewe groepsidentiteite in *Kleur kom nooit alleen nie* vergestalt, aangesien die vorming van 'n interafhanklike gemeenskap met gedeelde belange eweneens die oorskryding van die grense van die eerste persoon behels.

Bibliografie

American Psychiatric Association. 1980. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington: American Psychiatric Association.

Barr-Sharrar. 2006. *Some aspects of early autobiographical imagery in Picasso's "Suite 347"*. <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020249/02x4178a/0>. Datum besoek: 11 Desember 2006.

Beasley, Chris. 1999. *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. Londen: Sage Publications.

Burgard, Timothy Anglin. 2007. *Picasso and Appropriation*. <http://www.jstor.org/view/00043079/sp020049/02x0546z/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytical Discourse*. In Nicholson (red.) 1990.

Castro, Ginette. 1984. *American Feminism: A contemporary history*. Elizabeth Loverde-Bagwell (vert.). New York: New York University Press.

Cloete, T.T. 2001. *Die baie ryk ure: 100 uitgesoekte gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.

Dumas, Marlene. 1998. *Sweet Nothings*. Amsterdam: Uitgeverij De Balie.

Ecademy.com. 2006. *Picasso*. <http://awp.ecademy.com/account.php?op=signup>. Datum besoek: 27 Desember 2006.

Gatens, Moira. 1991. *Feminism and Philosophy: Perspectives on difference and equality*. Bloomington: Indiana University Press.

Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin (vert.). Cambridge: Cambridge University Press.

Gilead, Sarah. 1986. *Liminality, anti-liminality, and the Victorian novel*. *ELH* 53(1): 183-197.

Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Thomas Gora, Alice Jardin en Leon S. Roudiez (vert.). New York: Columbia University Press.

Krog, Antjie. 1985. *Jerusalem-gangers*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.

—. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad: Kwela Boeke.

Leiris, Michel. 1973. *The Artist and his Model*. In Penrose en Golding (raadgewende reds.) 1973.

Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist literary theory*. Londen: Methuen.

Nicholson, Linda J. (red.). 1990. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.

Penrose, sir Roland en John Golding (raadgewende reds.). 1973. *Picasso 1881/1773*. Londen: Paul Elek. Bpk.

Schiff, Gert. *Picasso's old age: 1963–1973*. <http://www.jstor.org/view/00043249/ap030105/03a00060/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Taljord, Marlies. 2008. "Stoei teen die gedikteerde narratief": palimpse, sgraffito en permutasie van tekste in Antjie Krog se "*skilderysopette e.a.*". *Stilet* 20(1). Maart 2008.

Viljoen, Hein, 1998: Marginalia on Marginality. *Alternation* 5:2.

Vogel, Lise. 2007. *Erotica, the Academy, and Art Publishing: A review of "Woman as sex object. Studies in Erotic Art, 1730–1970"*. New York, 1972.

<http://www.jstor.org/view/00043249/ap030066/03a00110/0>. Datum besoek: 12 Januarie 2007.

Eindnotas

¹Transtekstualiteit is daardie vorm van tekstuele saambestaan waarin die verhouding tussen twee tekste die aandag vestig op die palimpse of gelaagdheid van die teks, en wat doelbewus intertekstueel wil wees.

² Wanneer 'n literêre werk in 'n intertekstuele verhouding tot 'n genre staan, kan sekere genrekodes van die hipoteks deel word van die boodskap van die sekondêre teks. Hierdie proses word deur Genette (1997:397) transtekstualiteit genoem. Die proses van transtekstualisering is nooit neutraal nie en behels 'n hersignifikasieproses van formele strukture vir doeleindes anders as in die oorspronklike genre wat as hipoteks funksioneer.