

SELFAANBIEDING: REMBRANDT EN DIE GEBROKE-KOSMIESE TRADISIE

aangebied deur

Jeanne Annette Jacqueline Joubert

In ooreenstemming met die vereistes vir die graad
Philosophiae Doctor in Kunstgeskiedenis
in die Fakulteit van Geesteswetenskappe
Department Kunstgeskiedenis en Visuele Kultuurstudies
aan die Universiteit Van die Vrystaat

Maart 2009

Studieleier: Prof D J van Den Berg

Erkennings

My dank aan die Universiteit van die Vrystaat vir die Raadsbeurs wat my die finansiële vryheid gebied het om hierdie studieveld te verken.

Sonder die liefde en genade van God en meeewing van medemense sou ek nie kon bestaan nie. Derhalwe my opregte dank en erkentlikheid aan die volgende persone:

Dank aan my studieleier, Professor Dirk van den Berg, dat hy sy tyd, die gawe van sy wye kennis en sy besondere insigte so vryelik aan my gebied het.

Dank aan my ouers wat, terwyl hulle geleef het, hulle liefde vir God en sy wêreld, Christelike waardes, skoonheid, kennis en die lewe aan my oorgedra het — mag dit steeds voortgesit word in hulle nageslagte. Ons kinders (ook dié wat deur die jare bygekom het) se ondersteuning en liefde bly vir my 'n inspirasie en sonder my man se onbaatsugtig meeewing en steun, sou ek die werk nie kon doen nie. Dank aan my vriende vir hulle belangstelling en bystand. Ek dra die projek graag op aan my kleinkinders: Bronwyn, David, Abigail, François, Joanna, Jantjie en Cabous.

LYS VAN AFBEELINGS

HOOFSTUK1

- 1.1 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 klein diertjies: 'n "bewaker" (Guardian), 'n vlermuisor-pop wat ry op 'n vlermuisor (bat-eared) jakkals wat 'n swart gevoeringde jakkalsvel dra; 'n gespande herkouende dier met ruit; 'n aankondiger of voorloper (Harbinger) met stewels; 'n voël tussen pangas en sekels, 'n jakkals. New York: Katedraal van St. John the Divine, All Souls Bay (Perryer 2004b: 21-23).
- 1.1.1 Jane ALEXANDER (1959-), *Lam* (2002-2004). Onverwerkte figuur (Perryer 2004a: 21-23).
- 1.1.2 Jane ALEXANDER (1959-), *Lam (met dorings en gesteelde stewels)* omring deur klein diertjies: 'n "bewaker" (Guardian), 'n vlermuisor-pop wat ry op 'n vlermuisor (*bat-eared*) jakkals. Detail uit Figuur 1.
- 1.1.3 Jane ALEXANDER (1959-), *Harbinger* (Aankondiger of voorloper) met stewels (2002-2004). Detail uit Figuur 1.
- 1.2 Jane ALEXANDER (1959-), *The Butcher Boys* (1985/86). Gips, been, horing olieverf, hout, 128.5 x 213.5 x 88.5 cm. Kaapstad: Iziko Suid-Afrikaanse Nasionale Galery ([www.Visual Arts Library](http://www.VisualArtsLibrary.com)).
- 1.3 Jane ALEXANDER (1959-), Detail uit Figuur 1.2. *The Butcher Boys* (1985/86).

HOOFSTUK 2

- 2.1 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Die kruisoprigting* (c.1636). Olie op paneel, 95,7 x 72,2 cm. München: Alte Pinakothek (Schama 1999: 292).
- 2.2 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Die kruisafneming* (c.1633). Olie op doek op paneel, 89 x 65 cm. München: Alte Pinakothek (Schama 1999: 293).
- 2.3 Francis BACON (1909–1992), *Drie studies vir figure by die voet van 'n kruisiging* (1944). Olie op karton, drie panele, 95 x 73,5 elk. Londen: Tate Britain (Peppiatt 2004: 17).
- 2.4 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Die drie kruise* (1653). Droënaald-ets en buryn, 38.5 x 45 cm. Haarlem: Teylensmuseum (Schwartz 2006: 332). Eerste stadium
- 2.5 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Die drie kruise* (1653). Droënaald-ets en buryn, vierde stadium, 38.5 x 45 cm. Haarlem: Teylensmuseum (Schwartz 2006: 332).
- 2.6 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669) , *Die skilder in sy ateljee* (c.1629). Olie op paneel, 25.1 x 31.9 cm. Boston: Museum of Fine Arts (Sturgis et al 1999: 121).
- 2.7 Edouard MANET (1832-1883), *Le Christ mort et les anges* (1864). Olie op doek, 179.4 x 149.9 cm. New York: Metropolitan Museum. Op 'n klip in die voorgrond is die Bybelteks aangebring (Johannes 20:12).
- 2.8 Gustave MOREAU (1826-1898) *Sint Sebastiaan met 'n engel* (1876) Olie op doek, 67,8x38,7cm. Cambridge, MA: Fogg Art Museum (<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/>).
- 2.9 Guido RENI (1575-1642) *St Sebastian* (1617-1619). Olie op doek, 170x 133 cm. Madrid: Museo del Prado (<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/>).
- 2.10 Hans Baldung Grien (1484/85-1545). *Sint Sebastiaan*, middelste paneel van 'n altaarstuk (1507). Olie op hout, 121.5 x 32 cm. Neurenberg: Germanisches Nationalmuseum (<http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/>).
- 2.11 Melissa WEINMAN. *St Agatha's grief* (1996), Olie op doek, 107 x 107 cm. Versameling van die kunstenaar (Prescott 2005: 110).
- 2.12 Michelangelo BUONARROTI (1475–1564), Selfportret op die vel van Bartolomeus, detail uit *Die laaste oordeel* (1536 – 1541). Tempera fresko, 1,370 x 1,200 cm. Rome, Vatikaanstad: Sikstynse kapel (<http://en.wikipedia.org/>).
- 2.13 Michelangelo BUONARROTI (1475–1564), *Die kruisiging van Petrus* (1536–1541). Tempera fresko, 625 x 662 cm. Rome, Vatikaanstad: Capella Paolina (<http://en.wikipedia.org/>).
- 2.14 Pablo PICASSO (1881-1973), *Krusifiks* (1930). Olie op laaghout, 51.5 x 66.5 cm. Parys: Musée Picasso (Domino 1997: 57).
- 2.15 Peeter Pauwel RUBENS (1577-1614), *Die kruisafneming* (1611-14). Olie op doek, sentrale paneel, 420 x 310 cm. Antwerpen: Antwerpen katedraal (Schama 1999: 163).
- 2.16 Lucas CRANACH die Ouere (1472–1553), *Die kruisiging met die wet en die evangelie* (1552-53, 55), sentrale paneel van die gevleuelde Weimar-altaarstuk. Olie op paneel, 360 x 621 cm wanneer dit oop is. Weimar: Stadskerk van die heilige Petrus & Paulus (Koerner 1993: 369).

- 2.17 Francisco José de GOYA Y LUCIENTES (1746–1828), *Droom/slaap van die rede bring monsters voort (El sueño de la razón produce monstruos) Capricho 43* (1799). Ets en akwatint, 21.6 x 15.2 cm. Madrid: Museo del Prado (Hofmann 2003: 87).
- 2.18 Francisco José de GOYA Y LUCIENTES (1746–1828), *Selfportret* (1799). Ets en akwatint, eerste plaat van die *Los caprichos*-reeks, 21.7 x 15.1 cm. Londen: The British Museum (Hofmann 2003: 269).
- 2.19 Francisco José de GOYA Y LUCIENTES (1746–1828), *Die wurgberooftde man* (1778-80). Ets, 33 x 21 cm. Boston: Museum of Fine Arts (www.mfa.org).
- 2.20 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: Prado (Honour & Fleming 1982: 497).
- 2.21 James ENSOR (1860-1949), *Christus gepynig deur duiwels* (1898). Ets op papier, 17.2 x 23.5 cm. Londen: The British Museum (Sturgis 2006: 155).
- 2.22 Egon SCHIELE (1890-1918), *Selfportret as naakfiguur* (1912). Ink en swart kryt op papier, 46.9 x 30.1 cm. Wene: Leopold Museum (Sturgis 2006: 179).
- 2.23 Wim BOTHA (1974-) *Mieliepap Pietà* (2004). Mieliemeel en hars, 174 x 195 cm. Johannesburg: Johannesburg Kunsgalery (Perryer 2004: 27).
- 2.24 Wim BOTHA (1974-) *commune: suspension of disbelief* (2001). Gekerfde Bybels, verf, waarnemingstoerusting, grootte van figure: lewensgrootte; installasie: veranderbaar. Johannesburg: Johannesburg Kunsgalery (
- 2.25 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Christus aan die kruis* (1631). Olie op paneel, 100 x 73 cm. Le Mas d'Agenais: Collégiale saint Vincent (Schwartz 2006: 329).
- 2.26 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606–1669), *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630). Ets, 8.1 x 7.2 / 7.3 x 6.2 cm – 3 stadia. Amsterdam: Rijksmuseum (White & Buvelot 1999: 128).
- 2.27 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die nagwag* (1642). Olie op doek, 363 x 437 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (www.rijksmuseum.nl).
- 2.28 Matthias GRÜNEWALD (Mathis Gothardt NEITHARDT) (c.1470/80–1528), Kruisiging, sentrale paneel van die *Iseenheim altaarstuk* (1510 - 1515). Olie op hout, 2.69 x 3.07m. Colmar: Musée d'Unterlinden (Fleming 1986: 243).
- 2.29 Andres SERRANO (1950-), *Piss Christ* (1987). Cibachrome foto, silikoon, plexiglas, houtraam, 152.4 x 101.6 cm, uitgawe van vier. New York: Paula Cooper Gallery (www.artsandopinion.com/2004)

HOOFSTUK 3

- 3.1 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret saam met Saskia* (c.1635). Olie op doek, 161 x 131 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie (White & Buvelot 1999: 159).
- 3.1 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1669/1668-70). Olie op doek, 262 x 206 cm. Sint Pietersburg: Hermitage (Schama 1999: 683).
- 3.3 Pieter Pauwel RUBENS (1477-1640), *Selfportret met Isabella Brandt* (c.1609). Olie op doek, 174 x 132 cm. München: Bayerisches Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek (Schama 1999: 144).
- 3.4 Joannes VERMEER (1632-75), *De Schilderconst* (1665-6). Olie op doek, 132 x 112 cm. Wene: Kunsthistorisches Museum (Fleming 1986: 323).
- 3.5 Johann Anton GUMPP (1626-?), *Selfportret* (1646). Olie op doek, 88.5 x 89 cm. Florence: Uffizi (White & Buvelot 1999:11).
- 3.6 Francis BACON (1909-1992), *Selfportret* (1971). Olie op doek, 35 x 30 cm. Parys: Musée national d'art moderne, centre Georges Pompidou (Guétari 1996: 4).
- 3.7 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die Verlore Seun verkwis sy geld*. Skets in pen en ink 17.7 x 21 cm. Basel: Von Hirsch-versameling (Tümpel 1986: 114).
- 3.8 Jan STEEN (1626-1679), *Soo gewonne soo verteert* (1661). Olie op doek, 79 x 104 cm. Rotterdam: Museum Boymans van Beuningen (Chapman 1996: 147).
- 3.9 Hans VON AACHEN (1552–1616), *Laggende kunstenaar met 'n wynglas in sy hand, in geselskap van 'n glimlaggende courtesan* (1575-1582). Olie op doek, 114 x 87,5 cm. Verona: privaatversameling (Schwartz 2006: 34).

- 3.10 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret as Demokritos* (c.1662). Olie op doek, 82.5 x 65 cm. Keulen: Wallraf-Richartz museum (Schama 1999: 676).
- 3.11 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret: Jagter met 'n dooie roerdomp* (1639). Olie op paneel, 121 x 89 cm. Dresden: Gemäldegalerie (Schama 1999: 505).
- 3.12 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret as 'n bedelaar wat op 'n wal sit* (1630). Ets 60 x 50 mm. New York: Pierpont Library (Schama 1999: 305).
- 3.13 Valerio Adami (1935-), *Autoportrait* (1983), Akriel op doek, 198 x 147 cm. Frankryk: Fonds Adami, Institut du Dessin (Bonafoux 2004: 64).
- 3.14 Georges ROUAULT (1871-1958), *Qui ne se grime pas?* (1923). Ets, akwatint en gemengde media oor heliogravure in swart ink op papier, 8/500, 56.5 x 43 cm. Oplaag van 500 (www.williamston.co.uk).
- 3.15 Joseph BEUYS (1921-1986). *I Like America and America Likes Me (Coyote)*, (1974). Vir drie aaneenlopende dae en nagte aangebied in die René Block Gallery, New York. Slegs deur Caroline Tisdale gefotografeer (www.hawaii.edu).
- 3.16 Ernst BARLACH (1870-1938), *Das Wiedersehen* (1926). Okkerneuthout, 48 cm hoog. Hamburg: Ernst Barlach Haus. (www.barlach-haus.de/ Brons: Stellenbosch: Rembrandt van Rijn Kunststiging).
- 3.17 Ken APTEKAR (1950-), *I watch him in the mirror* (1995). Olie op hout, sandgeblaasde glas, bonte, 150 x 75 cm. New York: J Carsese en S Merenstein (Bal 1999:5).
- 3.18 Francis BACON (1909-1992), *Slapende figuur* (1974). Olie op doek, 198 x 147.5cm. New York: Privaatversameling (Harrison 2005: 123).
- 3.19 Fotoportret van Francis BACON (1962), gefotografeer in Londen deur Irving Penn (Peppiatt 2004: 130).
- 3.20 Adriaan VAN ZYL (1957-2006), *Hospitaaldiptiek III* (2004-6). Olie op doek, 40 x 31 cm elk (Van Niekerk & Van Zyl 2006: 118-119).

HOOFSTUK 4

- 4.1 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret as die apostel Paulus* (1661). Olie op doek, 91 x 77 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (Schama 1999: 658).
- 4.2 Philip Otto RUNGE (1777-1810), *Selfportret by tekenbord* (1802). Kryt op papier, 55.2 x 43.3 cm. Hamburg: Kunsthalle (Sturgis et al. 2006: 61).
- 4.3 Vincent Willem VAN GOGH (1853-1890), *Selfportret met pyp en verband op oor* (1889). Olie op doek, 51 x 45 cm. Privaatversameling (Hulsker 1980: 383).
- 4.4 Jan TOOROP (1858-1928), *Selfportret in die ateljee* (1833). Olie op doek, 50 x 36 cm. Amsterdam: Van Gogh-museum (Sturgis et al 2006: 113).
- 4.5 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Jeugdige selfportret* (c.1629). Olie op paneel, 15.5 x 12.7 cm. München: Alte Pinakothek (White & Buvelot 1999: 99).
- 4.6 Pablo PICASSO (1881-1973), *L'ombre* (29 Desember 1953). Olie en *fusain* op doek, 129.5 x 96.5 cm. Parys: Musée national Picasso (Bonafoux 2004: 50).
- 4.7 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die offerande van Isak* (1635). Olie op doek, 193 x 133 cm. St Pietersburg: Hermitage (Schwartz 2006: 344).
- 4.8 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die Joodse bruid* (c.1663). Olie op doek, 121.5 x 166.5 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (Schama 1999: 665).
- 4.9 Clive VAN DEN BERG (1956-), *Family tree II* (2003). Sement, hout, gloeilampe, 4 meter hoog, (Perryer 2004b: 80).
- 4.10 Marlene DUMAS (1957-), *Die skilder* (1994). Olie op doek, 200 x 100 cm. New York: Museum of Modern Art (Dumas 2008: 110).

HOOFSTUK 5

- 5.1 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Batseba* (1654). Olie op doek, 142 x 142 cm. Parys: Musée du Louvre (Schama 1999: 553).
- 5.2 Marlene DUMAS (1953-), *Name no names* (2005). Ink en metaalverf op papier, 31 x 21.5 cm. Versameling van die kunstenaar (Dumas 2005: ongenommerde binneblad).
- 5.3 Bill VIOLA (1951-), *The greeting* (1995). Video/klank-installasie: kleurvideoprojeksie op groot vertikale skerm wat teen die muur van 'n verdonkerde vertrek bevestig is; versterkte stereoklank van omgewingsgeluide. (Plate 2004: 48).
- 5.4 Lovis CORINTH (1858-1925), *Selfportret met 'n model* (1903). Olie op doek, 121 x 89 cm. Zürich: Kunsthaus (Sturgis 2006: 171).
- 5.5 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret* (1640). Olie op doek, 93 x 80 cm (afgerond aan die bokant). Londen: National Gallery (White & Buvelot 1999: 174).
- 5.6 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Die berouvolle Judas* (1629). Olie op paneel, 79 x 102.3 cm. Privaatversameling (Schama 1999: 266).
- 5.7 Rembrandt Harmenzoon VAN RIJN (1606-1669), *Selfportret* (c.1665). Olie op doek, 114.3 x 94 cm. Londen: Kenwood House (White & Buvelot 1999: 221).
- 5.8 Gerhard RICHTER (1930-), *Selfportret* (1996). Olie op doek, 51.1 x 46.4 cm. New York: Museum of Modern Art (www.moma.org).

SELFAANBIEDING: REMBRANDT EN DIE GEBROKE-KOSMIESE TRADISIE

HOOFSTUK 1 Inleidende perspektief: 'n perkroniese heroorweging van Rembrandt van Rijn

1.1	Historiese en tipologiese oorsig	11
1.2	Tipikoniese raamwerke	13
1.3	'n Gebroke-kosmiese benadering	15
1.4	Godsdiens en kuns	17
1.5	Menslikheid	18
1.5.1	Selfaanbieding	19
1.5.2	Betragters	22
1.5.3	<i>Naer't leven</i>	23
1.6	Skoonheid	24
1.7	Rembrandt van Rijn en die gebroke-kosmiese tradisie	25
1.8	Verwoording van verbeelding	26
1.9	Sentrale visuele voorbeelde	29

HOOFSTUK 2

	Self-aanbieding as (skuld)belydenis: Rembrandt van Rijn binne gebroke-kosmiese kader	
2.1..	Kruisigingstonele: <i>a troubled spirit</i>	37
2.2	Gebroke wêreldbeeld	38
2.2.1	Tipikoniese tradisiegenote	41
2.2.2	Oordraagbaarheid: bekering en ryping	45
2.2.3	Tipikoniese verryking uit meerdere tradisies	47
2.2.4	Uitbreiding in dialoog tussen tradisies	51
2.3	Die kosmies-gebroke werklikheid van Rembrandt se Kruisigingstonele	61
2.3.1	Imaginêre chiasme en chiasmiese beweeglikheid	62
2.3.2	Emosie en stem: wending as bekering, skuldbelydenis	63
2.3.3	Retoriek en narratief	65
2.3.4	Beweeglikheid tussen donker en lig	66
2.3.5	Skoonheid, abjeksie en belydenis	67
2.4	Gevalle menslikheid	69
2.4.1	Besorgde selfinsluiting	69

2.4.2	Resepsie en medemens	71
HOOFSTUK 3 Self-aanbieding in onvolkomenheid		78
3.1	Huweliksportret en verlorenheid	79
3.2	Rugfiguur en <i>apostrophe</i>	80
3.3	Wendings deur onvanpastheid	81
3.3.1	Onvanpastheid in die huwelik	82
3.3.2	Die <i>ineptum</i> van Saskia se posisie	85
3.3.3	Die ongerymdheid van die laggende gelaat	86
3.4	Verskuiwings in konvensies	88
3.5	Ek-verteller as bedelaar	90
3.5.1	<i>Mendacium dicere</i>	94
3.5.2	Bekeringsgeskiedenis	95
3.6	Wendings deur ontsnapping	99
3.6.1	Ontvlugting deur die verfpigment	100
3.6.2	Ontsnapping deur die skreeu	101
3.6.3	Ontkoming deur fragmentering	102
3.6.4	Oorskryding deur grensbewegings	103
3.6.5	Deursigtige inperking	103
3.6.6	Verskuiwings deur afwesigheid	104
3.7	Wending as openbaring	106
HOOFSTUK 4 Self-aanbieding as wentelpunt tussen sonde en genade		110
4.1	Paulus	111
4.2	Self-aanbieding en die <i>genre</i>-begrip	112
4.3	Radikalisering van die Romantiek	114
4.4	Self-aanbieding en selfontdekking in 'n troebel spieël	125
4.4.1	Die menslike gelaat in 'n vertroebelde spieël	126
4.4.2	Die skaduwee as menslike teen-deel	128
4.4.3	Omkering as wending	129
4.5	<i>Coram Dei</i>	130

4.5.1	Wendings tussen Rembrandt se selfportrette en Paulus se briewe	130
4.5.2	Familiebindings	134
HOOFSTUK 5 Imaginêre menslike teenwoordigheid in afwesigheid		142
5.1	Wendings tussen menslike teenwoordigheid en afwesigheid in <i>Batseba</i>	142
5.2	Die naakfiguur as kunstradisie	144
5.3	Wendings tussen Batseba en Hendrickje Stoffels	145
5.4	Private teenoor openbare wêreld	146
5.5	Dinamisering deur en van die afwesige blik	148
5.6	<i>Naer 't leven</i>	151
5.7	Menslike inherensie in aanraking	156
5.8	Teenwoordigheid deur die pigmentmerk	158
5.9	Handtekening en handskrif	161
5.10	Aanwesigheid in onvoltooidheid	164
5.11	Menslike skuld en belydenis	164
5.12	Mens tot mens – Rembrandt teenoor Hendrickje Stoffels	167
	Ten slotte	170
	Bibliografie	173
	<i>Abstract</i> / Opsomming	190
	Afbeeldings	193



Figuur 1.1 Jane Alexander, *The sacrifices of God is a troubled spirit* (2002-2004)



Figuur 1.1.1 Jane Alexander, *Lam*.Detail uit Figuur 1



Figuur 1.1.2 Jane Alexander, *Groep met Lam*. Detail uit Figuur 1



Figuur 1.1.3 Jane Alexander, *Harbinger*. Detail uit Figuur 1



Figuur 1.2. Jane Alexander, *The Butcher Boys* (1985/86)



Figuur 1.3 Jane Alexander, *The Butcher Boys* Detail uit Figuur 2

HOOFSTUK 1

Inleidende perspektief: 'n perkroniese heroorweging van Rembrandt van Rijn

1.1 Historiese en tipologiese oorsig

Die werksaamheid van uitbeeldings (*images*),¹ wat Roland Barthes as "die retoriek van die beeld" en Peter Burke (2001) as "eyewitnessing" beskryf, strek oor 'n onbepaalbaar wye veld. Vir interpretasie stel Peter Burke 'n versigtige pad, sonder eenvoudige alternatiewe voor, met inagneming van die mees deurdringende kritiek van die verlede.² Response binne 'n definiërende raamwerk waarin gevoel, kennis, beskrywing, denke onderliggend behoort te wees aan 'n verbeeldingryke (*imaginative*) openheid teenoor die nuanses, die estetiese kwaliteite, die verwysingsrykdom van die kunsobjek wat dit ontsluit, word deur Calvin Seerveld (2000: 316-329) van primêre belang gevind.³ Ontoereikende response kan 'n werk ontnem van "all its lovely polyphonic or polysemous ambiguity" (Seerveld 2000: 322).⁴

Interpretasie slegs aan die hand van vroeër modelle, metodes of benaderings sou moeilik voldoende wees vir postmoderne en intermediale kunsproduksie soos dié van Jane Alexander [Figuur 1.1], maar ook vir komplekse werk soos dié van Francis Bacon [Figuur 2.3] en Rembrandt van Rijn. Die psigoanalitiese benadering,⁵ ikonografiese of ikonologiese benaderings⁶ strukturele en poststrukturele,⁷ sosiale of neo-

¹ Sien hier veral Dirk van den Berg (1985, 1990, 1996, 2007) en Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (1981). Die werking van uitbeeldings om betragters te oorreed of te verlei om 'n spesifieke interpretasie te maak, te identifiseer met die oorwinnaar of die slagoffer; om die betragter te plaas in die plek van die 'n ooggetuie — positiewe of negatiewe response is hier van belang: weglatings gee ook inligting. Verskillende soorte van ikonoklasme, vandalisme vestig die aandag op die redes waarom sulke gewelddadige response ontlok is: godsdienstig, teologies, polities, feministies, esteties. Deur verskillende soorte "clues" probeer kunstenaars die resepsie lei (ramingsinrigtings, kleur, grootte, tekstuele verwysings). Uitbeeldings kan verskillend interpreteer word uit verskillende perspektiewe of horisonne.

² Burke (2001: 183) stel dit dat "images are neither a reflection of social reality nor a system of signs without relation to social reality, but occupy a variety of positions in between these extremes. They testify to the stereotyped yet gradually changing ways in which individuals or groups view the social world, including the world of their imagination".

³ Dit is veral geleë in "the pregnant allusiveness of the piece. ... There is a genuinely more-than-visible yet unfinished-off ambiguity that is integral and structurally permanent, I think, to an imaginative reception of art ... a carefully thought-out response to art assumes a theory of art as well as a theory of knowledge, a philosophy of perception" (Seerveld 2000: 318).

⁴ Seerveld beskryf dit in *A Christian critique of art and literature* (1964, 1965, 1968, 1977) en in *Playing in the fields of the Lord* as 'n *grunt, umpire, paraphrastic, scientific* reaksie wat onderlê word deur onderskeidelik gevoel, waarde-oordele, oordadige verbalisering, slegs intellektuele denke.

⁵ Dit fokus op onbewuste simbole en assosiasies, soos veral ontwikkel deur Freud, Jung, Lacan. By godsdienstige uitbeeldings, soos by die advertensiewese, word vrae gevra oor die "subliminale" benadering, oor onbewuste fantasieë, assosiasies en oorreding. Hierdie benadering is nuttig (mense projekteer wel hulle onbewuste fantasieë in prente) maar terselfdertyd onmoontlik: psigoanalise werk met lewende persone en met individue en nie kultuurgroepe nie. Probleme bestaan oor die wetenskaplikheid van die benadering asook in die konflik tussen die verskillende skole. Psigoanalitiese, sowel as ikonografiese en ikonologiese interpretasies, is spekulatief: "The best thing to do is probably to go ahead and speculate, but to try to remember that this is all that we are doing" (Burke 2001: 171). Mieke Bal het waardevolle bydraes gemaak in navorsing oor onder andere Rembrandt se werk, byvoorbeeld haar semiotiese en narratologiese studie van die Barok wat grondige insig in die kulturele "lees" van uitbeeldings deur betragters toon; die vestiging van 'n nuwe konsep van "*hysterics*, to describe a feminist poetics that conjoins semiotics and psychoanalysis. A *hysterical* reading attends to the rhetoric of the image rather than to the plot it seems to illustrate, preferring to focus on a revealing detail rather than the overall proposition, and it leads us to identify imaginatively with the victim rather than see the event through the eyes of the usually male protagonist. As a counter-strategy, *hysterics* exposes the implicit and misogynist violence within representation that canonical readings condone and naturalise" (Pollock 1999: xv). Dirk van den Berg (2007: 67) sien in dié verband dat die uitbeelding "behaves like a perplexing and imaginary (even pathological) 'quasi-subject', rather than a straightforward *Gegenstand* or analytical object".

⁶ Die ikonografiese benadering is veral ontwikkel en uitgebrei deur Erwin Panofsky, soos in sy beroemde essay *Hercules at the Cross-Roads*. Dit gebruik bewustelike betekenisse, veral gevind in besonderhede — soos sy bekende uitspraak *Le bon Dieu est dans le détail* (as sitate van Flaubert en Warburg), lui. Ikonografiese interpretasie wat belangrik kan wees vir historici, kan verder geneem word deur 'n ikonologiese benadering. Dit word onderskei van ikonografie deur die belang by intrinsieke betekenis, die onderliggende beginsels wat die basiese denkwyses van 'n volk, 'n periode, 'n klas, 'n godsdienstige of filosofiese oortuiging kan blootlê. Wanneer ikonologie meer sistematies gebruik word, kan dit die psigoanalitiese benadering betrek, sowel as strukturalisme.

Marxistiese benaderings,⁸ selfs feministiese kritiek⁹ sou elkeen op sigself nie bevredigende interpretasie bied nie; selfs integrasies kan moontlik tekortskiet.

Wanneer Hans Belting (1990, 1993, 2001) se formulering van die belang van beeldmag (*imago*)¹⁰ en David Freedberg (1989) se fokus op betragtersresponse op die mag van uitbeeldings (*images*) saam bedink word, kan die gevolglike asimmetriese verhouding tussen Belting se basiese wederkerige betrekking van godsdiens en subjektiwiteit en Freedberg se funksionele verbande tussen uitbeeldings en menslike response boeiende verwagtings ontsluit. Dirk van den Berg (1996: 15) stel dit dat menslike subjektiwiteit eerder in lyn gebring kan word met onwillekeurige onderwerping aan, toegewyde diens van en deelnemende binding met die bronne van beeldmag, soos dit aktualisering vind by Morrison se *I am you* (1988), Ricoeur se "basiese kommunikasie", Levinas se betrokkenheid met die gelaat van die ander en die Protestantse *coram Dei*.

⁷ Dit het gedurende die 1950s en 1960s algemeen gevestig geraak hoofsaaklik deur die werk van die antropoloog Claude Lévi-Strauss en die kritikus Roland Barthes (*Mythologies* 1957); die fenomeen van "verdubbeling" of die spieëlbeeld staan sentraal. Vir sommige kritici is strukturalisme te reduksionisties met geen plek vir twyfelagtighede nie. Hulle word ook gekritiseer vir 'n gebrek aan belang by spesifieke uitbeeldings en met verandering. Een van hul grootste probleme is die aanname dat 'n uitbeelding een spesifieke betekenis kan hê, dat vraagstukke of kodes 'n enkel oplossing kan verkry. Die post-strukturaliste beklemtoon onbepaaldheid, die onstabiliteit of veelvuldigheid van betekenis wat Jacques Derrida die "infinite play of significations" genoem het. Die benaderings van die strukturaliste en post-strukturaliste het teenoorstaande sterktes en swakhede. Die post-strukturaliste word juis gekritiseer daarvoor dat enige betekenis wat aan 'n uitbeelding toegeskryf kan word so geldig is as enige ander (Burke 2001: 171-177).

⁸ Marxiste soos Frederick Antal en Arnold Hauser fokus op die produksie en verbruik van die werkwinkel tot die kunsmark, waarby Svetlana Alpers kan aansluit met *Rembrandt's enterprise. The studio and the market* (1988). Die betekenis van uitbeeldings het wel betrekking op hul sosiale konteks, veral in die wyer sin wat Burke (2001) sien as 'n insluiting van die algemene kulturele en politieke agtergrond sowel as die omstandighede waarin byvoorbeeld opdragte gegee is vir die maak van uitbeeldings, asook die lokaliteite waarvoor hulle gemaak is. Burke gebruik dit as 'n sambreefitem wat 'n hele groep kompeterende benaderings insluit, waaronder ook feministiese studies en resepsieteorie. Kultuur historici Johan Huizinga en Jacob Burckhardt gebruik beelde en tekste vir hul werk; Burckhardt noem dit getuies (witnesses) van stadia in die ontwikkeling van die menslike gees. Aby Warburg vind tekste as visuele getuies van historiese getuies. David Freedberg en ander ondersoek werklike response tot uitbeeldings deur historiese tekste; Michael Baxandall se *period eye* impliseer die historiese antropologie van die uitbeelding aangesien dit omgaan met die herstel van bewuste en onbewuste reëls en konvensies wat die persepsie van uitbeeldings gedurende sekere tye bepaal. Peter Burke (2001: 180) beskou dit daarom as die kulturele geskiedenis van uitbeeldings. Ook die antropologie-begrip is ambivalent: dit is verwant aan etnologie maar is ook tegnologie en media-gerig en benodig 'n wye interdisiplinêre benadering. Die mens kan antropologies nie gesien word as die heer van sy beelde nie, maar as die "Ort der Bilder" wat die liggaam beset — soveel aan beelde uitgelewer as wat hy hulle probeer beheers (Belting).

⁹ Hier word die sosiale geskiedenis van kuns ontleed in terme van *gender* eerder as van 'n klassestand — die *gender* van die kunstenaar, die opdraggewer, die model, die karakters wat in die skildery uitgebeeld word en van die implisiete of eksterne betragter. Pioniersfigure in hierdie uitgebreide veld sluit Linda Nochlin en Griselda Pollock in – hulle vertoon en ondermyn veral die agressiewe of bemeesterende *male gaze* wat hulle assosieer met 'n "fallosentriese kultuur". Soos die strukturaliste voeg die feministe by tot die gedeelde skat van interpretasie in die kunsgeskiedenis. As gevolg van die werk gedoen in die veld is dit vandag feitlik onmoontlik om die *gender*-onderwerp nie te berde te bring nie.

¹⁰ Belting stel 'n *Bildgeschichte* (1993) voor, waarvan *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990) sy eerste bydrae hiertoe was. Hy deel nie in David Freedberg se liniêre geskiedenis van die beeld nie (*The power of images*) of die beeld as voorstelling of produk nie (Sartre – *Akt ebenso wie als Ding*). Kultusbeelde het meer betrekking gehad op 'n kollektiewe sosiale identiteit waarin die waarneming (betragters) en die representasie (beelde) in 'n simmetriese verhouding bestaan het. Hierdie siening is versterk deur verdere navorsing oor die fenomeen van die dood in wêreldkulture, waarin die fokus verskuif het van die kultusbeeld na die doodsbeeld as motivering vir die beeldpraktyd: die liggaamsbegrip kan nie meer geskei word van die beeldbegrip nie omdat die doodsbeeld nie net 'n afwesige liggaam nie, maar ook die model daarvan daarstel wat deur die gegewe kultuur voorgeskryf word. Belting sien die beeldbegrip uitsluitlik as 'n antropologie-begrip (*Bildanthropologie* 2001). Die interaksie tussen verbeelding en beeldtegnologie is basies 'n antropologiese tema. Die skouspel van beelde is in die geskiedenis van die beeldmedia steeds nuut ingerig. Beeld en medium – as draer van die beeld – kan nie geskei word nie. Selfs in die vroeë dodekultus het die beeld ontstaan as alternatiewe beliggaming van die dooie. Daarom is die beeldgeskiedenis 'n geskiedenis van die liggaam, wanneer daaronder die kultuurgeskiedenis van die liggaam verstaan word. Maar dis ook die geskiedenis van waarneming as liggaamlike aktiwiteit. Belting toon dat die beeldbegrip begrens word deur onduidelikheid en vaagheid. Verskillende diskoerse ontwikkel om dieselfde beelde — in 'n filosofiese, 'n meer historiese, tegniese en media-historiese, kunshistoriese-ikonologiese sin. Na kontak met verskillende kulture kom hy tot die slotsom dat beelde slegs toeganklik raak op interdisiplinêre en interkulturele paaie.

Calvin Seerveld se ontwikkeling van 'n kartografiese metodologie (1980, 1984, 1993) vir kunshistoriografie bied 'n strukturele raamwerk vir die kontekstualisering van kuns onder sorgsaam gedifferensieerde kategorieë, soos verder gevoer deur Dirk van den Berg (1985, 1988, 1990, 1996). Eenvoudige kronologie is hierin nie bepalend nie, maar eerder komplekse interrelasies van verskillende epogge, periodes en tradisies. In Seerveld se terminologie kan die gedateerdheid van kunshistoriese verskynsels benader word deur die koördinasie van tipologieë langs die sogenoemde diakroniese, sinkroniese en perkroniese asse. Hierdeur kan fyn differensiasies in die komplekse genuanseerdheid van kunswerke en hulle kontekste bereik word.

Die diakroniese aspek van interpretasie gaan om betekenisvolle veranderinge in die historiese gang van kuns (en van die aard van visuele beelde of voorstellings), soos die epogale waterskeidings by makro-konsepte soos "primitief", "antiek", "middeleeus", "modern" en "postmodern" waartydens die aard en funksies van kuns totaal getransformeer word.¹¹ By die oorvleuelende areas van die drumpelsituasies tussen tydperke vind 'n dubbele interaksie plaas — enersyds die groot historiese veranderinge, maar ook veranderinge by talle minderheidsgroeperings en hulle lewenstyle, lewenshoudings en kuns. Verrassings in menslike gedrag wat gedurende een tydperk voorkom, maak verskillende uitgangspunte of interpretasies van die tydperk moontlik. Verskillende generasies in dieselfde tydperk skep verskillende inisiatiewe; gedurende 'n tydperk gaan dit nie net oor die kulturele ontwikkeling van die spesifieke tydperk nie, maar veral om die moontlikhede vir langtermyn veranderinge. Die Rokoko se historiese belang lê byvoorbeeld in die inisiëring van demitologisering en van 'n nuwe artistieke idioom vir die soeke na lewe, vryheid en geluk.

Die verskillende stemme wat bestaan in elke diakroniese era en wat die kultuur daarvan interpreteer, gaan óór kulture en neem die definisie van die mees dinamiese kulturele leierskap.¹² Erkenning van hierdie sinkroniese realiteit verhoed een-dimensionele interpretasies waardeur periodes as homogene, opeenvolgende of siklies-herhalende eenhede beskou kan word. Waar die Middeleeue, Vroeg-moderne en Moderne era's afsonderlike diakroniese wêreld-in-oorgang is, is die Renaissance, Barok en Rokoko sinkroniese periodestyle binne ander eras of epogge. Tydstrominge is ondermeer sinkronies in die sin dat opponerende strominge langs mekaar bestaan as alternatiewe kulturele minderhede en lewenstyle. Elkeen van hierdie tydstrominge bestaan ook voor en na afloop van die relatief kort periode waarin dit weens verskillende redes die sosio-kulturele toneel oorheers het.¹³

1.2 Tipikoniese raamwerke

Die duursaamheid van 'n periodestyl is egter 'n andersoortige historiese verskynsel as herhalende terugkeer. Calvin Seerveld het die term "perkronies" geïdentifiseer om die deurlopendheid of "recurrence" van tipikoniese formate of verbeeldingryke wesenstrekke wat vasgelê is in die historiese gang van wêreldbeeldtradisies van ander samelopende dimensies te onderskei (Van den Berg 1990, 96). Verskillende wêreldbeskouings kan verbeeldingryk bevat word in verskillende tipikoniese formate met die potensiaal van

¹¹ Differensieëring in die beeldhoukunstige veld tussen byvoorbeeld die voormoderne magiese fetisj, die antieke votiewe *agalma*, die middeleeuse *Andachtbilder*, die vroegmoderne staatsmonument (Van den Berg 1990: 46) en die hedendaagse skulpturale installasie soos dié van Jane Alexander kan by hierdie metode aktualisering vind. Terselfdertyd manifesteer ongemaklike verwysings en oorvleuelings.

¹² Philippe Minquet: "With admirable care he explores the equation that artistic culture is not wholly other from current societal affairs but as functions of one another, in tandem, art and other meaningful life practices show congruence and convergence ... a cohering *esprit du temps*" (Seerveld 1980: 145).

¹³ Chapple & Garofalo se *Rock and Roll music history* is 'n interessante visualisering van sulke tydstromings.

ooreenstemmende tipes van beeldmag, geaktualiseer deur onderskeie kunstenaars- en betragterstipes (Van den Berg 1996). Calvin Seerveld (1980, 1993) se kartografiese metodologie vir kunshistoriografie is die belangrikste bron vir die begrip van tipikoniese formate.¹⁴

Die vraag ontstaan of sekere diakroniese tydperke 'n meer vrugbare grond vir sekere tipikoniese tradisies sou wees?

Die kerklik-gedomineerde wêreld van die Middeleeue was wel Christelik, maar het nie noodwendig 'n gerieflike tuiste gebied vir die gebroke-kosmiese tradisie nie. Die verskillende rigtings in die teologie toon dat weens die oornam en sintese van opvattinge uit die Platoniese, Aristoteliaanse en Neo-Platoniese denke die Paradigmatiese tradisie in Christelike gewaad gedomineer het, en dus een van die elemente van kontinuïteit tussen die Middeleeue en die Vroeg-Moderne wêreld was. Die hoofstrome in die Renaissance en Barok was gedomineer deur kunstenaars uit die Paradigmatiese (Raphaello Sanzio, Nicolas Poussin), Heroïese (Michelangelo Buonarroti, Pietro Bernini, Pieter Pauwel Rubens) en Idilliese (Giovanni Bellini, Giorgione Castelfranco, Claude Lorrain) tradisies. Gesamentlik vorm hulle historiese konstellasies wat bloot kortstondig deur een van die veelheid gedomineer word.

'n eie "Nederlandse tradisie" word gedurende die Baroktyd in die Nederlande gevestig ten spyte van die uiteenlopende werk van die heroïese Pieter Pauwel Rubens, Jan Vermeer se paradigmatiese of skematiese benadering, Jan Steen se pikareske skilderye en Rembrandt van Rijn se gebroke-kosmiese grondslag (Bauch 1967: 74). Die sekulêre Verligting van die Rokoko is idillies beskryf deur Nicolas Lancret, pikaresk deur Pietro Longhi, heroïes deur Giovanni Tiepolo. Jacob Klapwijk (1971) noem dat tussen Rembrandt van Rijn en die kunstenaars van die Romantiek die *Aufklärung* gekom het.¹⁵ Die Romantiek, met die radikaliserings daarvan, kon ook as 'n tradisie optree sodat daar Romantiese of Romanties-geïnspireerde kunstenaars van volgende geslagte kan wees met talle laat-negentiende-eeuse, vroeg-twintigste-eeuse uitlopers, soos Simbolisme, Sesessie en Art Nouveau, wat in talle aspekte tematies aansluit by die Romantiek.

Deur tipikoniese raamwerke¹⁶ kan die kompleksiteit en pluraliteit van die verwagtingshorisonne waarin kunswerke funksioneer, hanteer word. Dit beteken nie apriori strukture nie, maar maniere waarop kunstenaars bewustelik of onbewustelik hul werk inkleef met 'n spesifieke fokus om verbeeldingryk deur betragters uit hul eie perspektiewe ontvang te word. Rembrandt se sewentiende-eeuse selfaanbiedings val

¹⁴ Die volgende tipikoniese tradisies word onderskei: die mistieke, pikareske, erotiese, paradigmatiese, idilliese, sceniese, heroïese en gebroke-kosmiese tradisies. Dit is ook nie waterdige onderskeidings nie, maar vloeibaar en aanpasbaar. Hoewel die gebroke-kosmiese tradisie in die eerste instansie verwys na 'n Christelike wêreldbeskouing wat gekenmerk word deur die motief van skepping, sondeval en verlossing, kan dit ook mense insluit wat naby aan hierdie motief staan — wat miskien nie in skepping glo nie, maar 'n besef het van die samehang van natuur en die mens, samelewing en kultuur; wat miskien nie glo in sondeval nie, maar 'n besef het dat boosheid 'n kanker in alles wat bestaan is; wat miskien nie in die Christelike verlossing glo nie, maar bewus is van die omvang en diepte van die stryd tussen goed en kwaad (gesprek met Dirk van den Berg).

¹⁵ "Een puur wereldse stemming begint zich baan te breken. De sekularisatie van de kultuur grijpt om zich heen. Godsdienst wordt een pro memorie post, althans in het openbare leven. In de privé-sfeer bloeit het piëtisme" (Klapwijk 1971: 12). Die menslike rede bepaal die besef van goedheid, skoonheid, reg en godsdien.

¹⁶ Vir 'n besondere verheldering van die tradisie-begrip sien C.G. Seerveld se *Rainbows for a fallen world* (1991).

binne die portret of selfportret-*genre*.¹⁷ Afwykings van die verwagtingshorison vir spesifieke genres kan nuwe tipes skep — dit kan positief afwesig of negatief aanwesig wees. Dit deurbreek die hiërargiesisteme van genres en brei die kontekste, konvensiesisteme en betekenisimplikasies uit.¹⁸ Wanneer Rembrandt byvoorbeeld in sy Kruisigingstonele, *Selfportret saam met Saskia*, *Selfportret as die apostel Paulus* of *Batseba* nie die eksemplariese lyn van die kultuurperiode of die selfportretgenre volg nie, word dit ook 'n stylgegewe wat kan vra vir alternatiewe maniere van interpretasie. Wanneer die gebroke mens- en wêreldbeeld waarop Rembrandt deurlopend fokus, binne 'n Christelike raamwerk, kan meer verrykende interpretasie moontlikhede ontsluit word.

1.3 'n Gebroke-kosmiese benadering

Volgens Dirk van den Berg (1984: 51) verteenwoordig die gebroke-kosmiese tipikoniese tradisie

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

Hoe kosmies is gebrokenheid? Gebrokenheid omvat die hele skepping waar die eerste breuk tussen God en mens lei tot 'n vertroebeling in die verhouding tussen God en mens, mens en mens. Hoewel die mens uitgelewer word aan eie ellende en sonde, bly daar tog 'n smagting na verlossing en versoening wat uiteindelik tot sigbare werklikheid gebring word deur Christus se lyding en sterwe aan die Kruis, sy opstanding en hemelvaart. Griekse filosofiese tekste toon reeds dat mense sin wou maak van die kosmos, die wêreld en die mens. Volgens Vollenhoven (1933)¹⁹ is telkens dieselfde mistasting begaan om vastigheid te soek waar dit nie te vinde is nie — in die mens, terwyl onthou moet word dat God 'n kosmiese God is (Psalm 148, Jesaja 6:10) Calvin Seerveld (1988: 40) herinner terselfdertyd daaraan dat "our Scripture

¹⁷ Vanbergen (1986: 69) maak 'n onderskeid tussen 'typus' en genre, waar tipes meer proses-gerig is. Hy argumenteer dat 'n tipe beter herken word teen die agtergrond van 'n genre.

¹⁸ "Belangrijker is immers de inwendige context van de voorstelling zelf. ... De betekenisimplikasies van een werk zijn ... onderdelen, typen of motieven, van een gestructureerd zingehel dat specifiek is voor het werk als kunstwerk. ... [D]e totale zin van het kunstwerk bestaat niet uit een som of reeks optelbare betekenisimplicaties, de totale is eerder een principe, een semantische structuur die deze implicaties genereert" (Vanbergen 1986: 70). Sien ook Kemp (2002).

¹⁹ Vollenhoven se grondwerk vir die kartografiese metode word deur Seerveld (1973) beskryf as 'n kruising van die nie-herhaalbare dinamiek van kultuurperiodes en hul inherente variasies, met sistematiese herhaalbare menslike konsepte. "contemporary cultural kinship and persuaded human tradition ... the cosmically and humanly connected singularity of what one is investigating" (Seerveld 1993: 52). Nie-Christelike antwoorde op die Christelike vraag hoe die goddelike orde openbaar word in ons geskepte aarde word enersyds gesoek in monisme, 'n spanningsvolle verhouding van hoër en laer, kontrasterende of koöpterende funksionerings in mense en die heelal; in dualisme wat die mens in hoër en laer dele verdeel, die heelal in twee onafhanklik areas – transendente dele bo en 'n gediskwalifiseerde area onder; of in mitologiserende denke wat 'n kultiese atmosfeer skep, soos by teosofisme. Die kosmologiese benadering maak deur strukturalisme die struktuur tot hoofsaak – die orde word verafgoed; die kosmogoniese (*cosmogono-cosmological*) benadering plaas genetisisme in die sentrum: ontwikkeling is 'n gegewe, maar word aanbid as 'n "progressiewe", rustelose relativiserende, deurlopende vloei waarin kosmologie ingesluk word; genese kry ewigdurende, herhalende orde en finaliteit (Seerveld 1973).

reveals that God is the Creator of our human fragility and takes our temporality seriously". 'n Gebroke-kosmiese benadering vra miskien vir 'n wyer perspektief.

Sou die gebroke-kosmiese tradisie nie eerder as 'n Christelike grondbenadering gesien kan word nie, waardeur na ander tradisies gekyk en waardeur hulle verryk en uitgebrei kan word?

Deur die manier waarop Calvin Seerveld (1993) uiteensettings gee van die verskillende tipikoniese tradisies skep sy besondere benadering eerder die indruk dat die geheel uit 'n Christelike ("troubled cosmic") perspektief of benadering beskryf is. As ek die "kaart" effens kon wysig, sou ek, in aansluiting hierby, eerder die gebroke-kosmiese tradisie wou plaas as 'n meer basiese of onderliggende benadering. Alle kunstenaars, soos alle mense, is gebroke wesens — en ook alle betragters, soos Dirk van den Berg (1996) se modelle illustreer. Dit kan suggereer dat die produksie en resepsie van al die verskillende tradisies deur 'n gebroke-kosmiese perspektief geraak kan word, sodat daar byvoorbeeld ook 'n alternatiewe "Christelik-kosmiese" blik op die pikareske, die paradigmatische, die erotiese tradisies kan wees. In die portretkuns sal die gebrokenheid ook per definisie as 'n persoonlike realiteit vertolk word; kunstenaars sal egter verskil oor wat die aard, oorsprong, omvang, gevolge, van die gebrokenheid sou wees. Kunstenaars wat aan die radikaliteit van die gebrokenheid, genesing, versoening en die blywende vermenging daarvan die mees diepgaande vertolking gee, kan moontlik werk uit 'n gebroke tradisie, soos Rembrandt as belangrikste voorbeeld. Dit sou die "kosmiese" aspekte daarvan kon belig.

Gedurende die verskillende diakroniese tydperke sal kunstenaars telkens verskillende uitdrukking vind vir hulle persepsie van gebrokenheid. Deur tradisies kan kunstenaars verwant wees aan ander kunstenaars, hoewel hul werk aansienlike verskille sal toon gedurende verskillende historiese tydperke. Kunstenaars kan binne 'n sekere tradisie 'n rypwording beleef, soos Jan Steen in wie se werk die pikareske aspekte deurlopend sterker word. Tipikoniese tradisies is ook relatief oordraagbaar en kan 'n goeie aanduiding wees van geleidelike verskuiwings wat plaasvind van kunstenaars se vroeër na hul later werk soos byvoorbeeld tussen Michelangelo se vroeë heroïese benadering en die mistieke tendense van sy later werk; Rembrandt wat in sy vroeë werk as jong kunstenaar pikareske eienskappe vertoon wat tydens sy loopbaan al meer vervang word met 'n fokus op 'n gebroke wêreld wat in sy laat-styl domineer; die opmerklieke verdonkering en kritiese intensifisering in Goya skilder- en grafiese werk. Dialoog tussen tradisies kan verder as riglyne gebruik word.

Dit is moontlik nie 'n enkele gesindheid of 'n spesifieke kenmerk in kunstenaars se werk nie, maar eerder 'n konstellasielike van kenmerke en benaderings, 'n konstante ondertoon, 'n verbeeldingryke sleutel, 'n lewenshouding wat dit 'n perspektief gee uit en op die wêreld as 'n gebroke werklikheid: kunstenaars wat nie skroom om probleme uit te soek en aan te spreek of daarmee te worstel nie; kunstenaars in wie se werk geen maklike of eenvoudige oplossings gevind word nie en wat soms herhaaldelik terugkeer na dieselfde probleme of gebreke; wat die diepte daarvan probeer deurgrond om na oplossings deur te dring. Die gebrokenheid kan lê in die temas wat gekies word, die motiewe waarmee dit uitgebeeld word, die skilderkunstige manier waarop dit vergestalt word, of in die lewe self. Deel van hierdie beskouing van menslike gebrokenheid is ook die moontlikheid van heling wat in die gang van elke hoofstuk op konseptuele

vlak bygebring sal word. As deel van die meestersverhaal, die sentrale Bybelse boodskap van skepping, sondeval en verlossing, word dit deel van die openbaringsdinamiek of geestelike krag van die chiasmus.

Dit sou nie vir my moontlik wees om in die beperkte bestek van hierdie tesis die rykheid en omvattendheid van die gebroke-kosmiese tradisie tot 'n volledige definiëring of uiteensetting te bring nie. Derhalwe wil ek konsentreer op enkele aspekte daarvan soos dit aktualisering vind in Rembrandt van Rijn se werk, in besonder sy selfaanbiedings. D. H. Th. Vollenhoven, Calvin Seerveld en Dirk van den Berg se werk bied riglyne vir interpretasie.²⁰ Daar is geen beginsels en vooropgestelde reëls in hierdie "scripturally directed" metode nie; uit al die spore wat kunstenaars en kunshistorici nagelaat het, kan slegs fyn patrone onderskei word.²¹

1.4 Godsdien en kuns

Aangesien die gebroke-kosmiese tradisie 'n Christelike vertrekpunt het, kan vrae vandag ontstaan oor die verhouding wat sal bestaan met "godsdienstige kuns", asook tussen godsdien en kuns. Hoe sou die verhouding tussen godsdien en kuns lyk by ander tradisies?

James Elkins (2004) vind dat, hoewel kuns oorspronklik noue verbintnisse met godsdien gehad het en soms selfs deur godsdien bepaal is, die paaie van Westerse "kuns" en "godsdien"²² onherroepelik geskei het in die tyd na die Tweede Wêreldoorlog en die projek van Modernisme;²³ hy laat nogtans die moontlikheid oop vir omsigtige gesprek.²⁴ Die publikasie van *On the strange place between religion and contemporary art* (2004) stel egter 'n nuwe wêreld bekend aan Elkins deur 'n blootstelling aan Christelike institute, skrywers en gesprekke²⁵ waardeur hy nuwe maniere ontdek om kunsgeskiedenis te lees as "mirror

²⁰ Seerveld (1973) stel dit as "the transcendental Christian insight Vollenhoven's categories afford the historiography of philosophy" en "the tentative positionings of movements in a three-dimensional chess game, or real-life pageant, where knights and bishops, castle, pawns and queens play out their parts, have their exits and their entrances; and as historian you are trying to track the traces, the footprints, of the 'many trails' they make" (Seerveld, 1993: 62).

²¹ Seerveld (1993:62-63) vind dat "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. ... 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... but they are relatively comfortable ... the tentative positionings of movements in a three-dimensional chess game, or real-life pageant, where knights and bishops, castle, pawns and queens play out their parts, have their exits and their entrances; and as historian you are trying to track the traces, the footprints, of the 'many trails' they make".

²² Elkins (2004: 1) definieer hier "godsdien" as "a named, noncultural, major system of belief", publiek en sosiaal wat 'n stelsel van aanbidding, familie, gemeenskap behels; hy plaas spiritualiteit, as enige geloofstelsel "that is private, subjective, largely or wholly uncommunicable, often wordless, and sometimes even unrecognized", teenoor godsdien. Vir "kuns/fine art" gebruik hy die institusionele definisie: dit wat uitgestal word in kunsгалerye en bekende kunsskoue, aangekoop word deur erkende instansies en waaroor geskryf word in geakkrediteerde tydskrifte.

²³ Die kunswêreld kan kuns met godsdienstige verwysings aanvaar wat militant teen godsdien is, wat 'n skeptiese, kritiese, spottende gees, grondige onsekerhede, selfkritiek, ironie of totale onbetrokkenheid daarmee openbaar; spiritualiteit is meer aanvaarbaar. Daar is geen of slegs marginale plek vir kunstenaars met 'n duidelike uitdrukking van gewoon-ordinêre geloof. Elkins is bewus van 'n besondere groot hoeveelheid "committed, sincere religious art" wat wêreldwyd geproduseer word, maar afwesig is van die openbare kunsteneel.

²⁴ Hy vind dat godsdien een van die moeilikste onderwerpe is om in kunsproduksie of resepsie te akkommodeer. Die uitsluiting van godsdien uit "fine art" word 'n bevreemdende probleem: "It cannot be a matter of taste, or of the differing purposes of art; it has to be something deeper, a thing that has to be endemic to the constitution of modern art itself. ... The mistrust of trust is unfortunate ... The excision of piety and faith from art has deep roots and is entangled with the very ideas of modernism and postmodernism" (Elkins 2004: 3, 47). Brent Plate (2004: 62) stel die moontlikheid van oplossings deur herdefinisies en uitbreiding van die begrip van "kuns" en "godsdien" waardeur die studie van beide as interpenetrenderende gebiede mekaar kan versterk en verryk.

²⁵ "Getting to know some of the many careful and reflective people who write about religious art from outside academia has made me sensitive to the absence of personally engaged conversations about religion (as opposed to historiographic, philosophic, or sociological conversations) in academia. The excellent scholars of religion who are themselves religious, and value their scholarship principally as a way to enrich their religious experience, have shown me a different way of

reflections of those experiences" (2009). Uitstallings erken ook meer geredelik godsdienstige terminologie en uitgangspunte.²⁶ Die belang van metafisiese vraagstukke word behou, maar dit kry 'n spirituele wending, wat fundamenteel verskil van die gebroke werklikheid wat in Rembrandt se werk teenwoordigheid vind.

Calvin Seerveld (1980: 48-49, 2000: 341-7) verduidelik hoedat mense van die begin die geskenk van God gekry het om kuns te beoefen. Dit het gedien om God, maar ook om mense te verheerlik. Christene kan verskillende posisies inneem teenoor kuns in hul begrip en beoefening daarvan en hul verhouding daarmee.²⁷ Om God te eer hoef kuns nie net liturgies te wees nie; dit hoef nie noodwendig met 'n godsdienstige tema te werk nie; kuns is nie wesenlik normatief of verleidelik nie, maar het alleen 'n spesifieke soort kulturele roeping wat 'n eie begroning het as 'n "sensible, crafted, allusively symbolic artifact" (Seerveld 1980: 50) wat sin en betekenis verkry deur die gees wat dit beliggaam.²⁸

Die fundamentele sekularisering van hedendaagse kuns is 'n onontsnapbare feit: die verstandige gematigheid van die alledaagse lewe en meeste tradisionele waardes word daardeur bevrage. Wat kan Christene doen in hierdie klimaat?

Seerveld vind dat 'n grondige fundering in die Bybel nodig is.²⁹ Hiermee saam sal 'n diepgaande kennis van die aard en geskiedenis van kuns vind dat die onderwerpe van skilderye of skoonheid en harmonie dit nie as Christelik kan kwalifiseer nie — net so kan distorsie en wanklankigheid dit ook nie dikwalifiseer nie. "Kreatiwiteit", wat verbind kan word met artistieke genialiteit, kan ook nie onomwonde as kuns beskryf word nie. Alle bedrewe en oorwoë kunsobjekte word gekarakteriseer deur sinspelende nuanses terwyl kunstenaars se godsdienstige perspektiewe gekenmerk word deur dubbelsinnigheid, selfs duisterheid.³⁰ Kunstenaars het 'n spesiale insig van simboliese objektivering nodig: "an aesthetic discernment and

reading art history. To them, some texts in art history are indirect, in that they explore religious issues without identifying them as religious" (2009, Iconoclasm and the sublime: two implicit religious discourses in art history. Dit sal gepubliseer word in "Idol Anxiety," Josh Ellenbogen, J & Tugendhaft, A (eds), Stanford, CA: Stanford University Press. www.saic.academia.edu/JElkins/).

²⁶ Soos "Le Sacré et le profane", 'n uitstalling van Francis Bacon se werk in 2004. "Traces du Sacré" (19 September 2008 tot 11 Januarie, 2009) is 'n uitstalling aangebied in Parys, in die Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou. Twee honderd werke van die negentiende en twintigste eeue tot vandag is aangebied. Onder die 120 kunstenaars wie se werk uitgestal is, is Francis Bacon, Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Paul Chan, Jake & Dinos Chapman, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Caspar David Friedrich, Francisco de Goya, Andreas Gursky, Damien Hirst, Huang Yong Ping, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Martin Kippenberger, Paul Klee, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Edvard Munch, Bruce Nauman, Barnett Newman, Hermann Nitsch, Patti Smith en Paul Thek. Die aandag word gevestig op hoe groot die veranderinge in godsdiens in die Weste oor die jare was.

²⁷ In die voormoderne tyd kon kuns in 'n liturgiese omgewing mense lei tot aanbidding en 'n ervaring van God se genade. Gedurende die Renaissance wanneer kuns as "skone kuns" erken word met invloedige patronaatskappe vra Christene steeds dat kuns die bybelse waarheid moet erken. Hulle erken die outonomie van kuns waarin dit verbind word met die algemene norme van skoonheid, waarheid en goedheid. Die gevaar bestaan hier dat Christene deel kan word van die sekulariserings-proses. Kuns kan ook gesien word as 'n sensuele verleiding wat gevaarlik is vir geloof. Dit loop uit op vermyding van kuns en selfs ikonoklasme waardeur Godlose mense beheer kan neem daaroor en sekularisasie oneindig kan uitbrei. Christene kan egter ook kuns beleef as 'n God-gegewe mondstuk van menslike getuie. Hierdie benadering loop die gevaar dat kuns permanent "odd, amateurish and obscurantist" (Seerveld 1980: 49) kan wees (Elkins 2004).

²⁸ Kuns kan uit verskeie tradisies ontstaan en gelees word, byvoorbeeld die heroïese Cluniasenser-benadering teenoor die gestroopte mistiese benadering van die Sistersiënser-kloosterorde; die skematiese Gotiese uitdrukking; die pikareske aktualiserings van Chaucer en Bruegel; Cranach se erotiese wêreld; Rembrandt se alledaagse menslikheid (Seerveld 2000: 342-3).

²⁹ Sodat "their faith life flowers as a rich plant unafraid in God's world, rather than as a poor, undernourished stick in the mud" (Seerveld 1980: 49).

³⁰ Selfs in die twintigste-eeue tegnokratiese en gekommersialiseerde wêreld waar visuele beelde óf in die massamedia óf die duur, esoteriese, pragmatiese en monopolistiese wêreld van die kunshandel 'n tuiste vind, herbelê Georges Rouault in die Bisantynse tradisie, is Ernst Barlach en Käthe Kollwitz besorg oor die lot van lydende mense en doen hulle werk 'n beroep op empatie en versoening, ontstaan Christelike liberale kunskolleges in Noord-Amerika waar alternatiewe Christelike kuns gevorm word. (Seerveld 2000: 341-47).

imaginative ability to capture meanings at large and transform them, metamorphose them, into a suggestion-rich entity which not only keeps all the delicate shades of meaning intact, but also somehow has enough integrality and durance to be an object made precisely for aesthetic imaginative attention" (Seerveld 2000: 323). David Morgan (2004: 37) maan dat sorgsame oorweging, veral aan die ideologiese bagasie, gegee moet word.

Gebrokenheid dui op die radikale effekte van sonde. Mense is deur God gemaak, sy kinders, maar gans anders — gebroke, sondig, sterflik — die antitese van alles wat God is; die finale skeidingselement is sonde. Die enigste verbinding tussen hierdie twee pole is die liefde wat in Christus gemanifesteer is, as onverklaarbare geheim, 'n misterie. God is gedurig besig om liefdesmoontlikhede te skep — Hy hou nooit op om te skep en te herskep nie; mens kan nie meganisties aan God dink nie. Die potensiaal hiervan is op mense oorgedra: "oplossings" bring nuwe probleme en nuwe geleenthede vir herskeppende denke.³¹ Rembrandt het nie patroonmatige herhalings in sy werk gebruik nie, maar in elke skildery nuwe oplossings gevind binne die oneindig-vernuwende wêreld van kunsdenke wat sy werk juis meerduidend, veeldimensioneel en verwickeld gemaak het.

1.5 Menslikheid

Die vraag het ook by my ontstaan of die gebroke-kosmiese tradisie nie in die eerste plek gemoed is met mense nie — nie in 'n heroïese sin nie, maar met 'n diepgaande fokus op die omvattende "breekbaarheid", broosheid, kwetsbaarheid, verwondbaarheid, onvolkomenheid van mense, Seerveld (2009: 5) se "clay jar man and woman" wat terselfdertyd die hele lewenswêreld van mense deursuur en relativeer. Dit kan 'n tradisie wees wat fokus in 'n radikale sin op die broosheid van verhoudings — van die mens-God verhouding, mense met mekaar, elke mens met die self en uiteraard, omdat dit om die skilderkuns gaan, die sorgsame verhouding tussen kunstenaars en betragters, soos dit veral manifesteer in Rembrandt se selfportrette.

1.5.1 Selfaanbieding

Met enkele uitsonderings, staan menslikheid sentraal in selfaanbieding. Wanneer gekonsentreer word op die mensbeeld³² binne die klimaat van die gebroke-kosmiese tradisie kan aanvaar word dat beeldwaardigheid met die skepping in beginsel aan die mens toegeken is. Deur "Ebenbildlichkeit" (Badt 1956: 377) met die Skeppergod kon die mens beelddraer of *imago Dei* word (Badt 1933, 1956; Bauch 1962, 1967; Brandon 1966; Lützel 1952; Scheffczyk 1969; Schöne 1959). As een van die "protologiese" voorwaardes vir menslikheid *coram Dei* bied beeldwaardigheid aan die mens ook die transendente moontlikheid van, en openheid vir "eine höhere Wirklichkeit als der Mensch. ... Das vollendete Bild des Menschen ist Gott"

³¹ "Dit is 'n skeppende spel. ... As dit klaar gespeel is, bly daar altyd nog ruimte vir wonder ... 'n wonderende nadenke oor God" (Deist 1978: 8). Deur vals of misplaaste menslike sekerhede (wat miskien stam op fundamentele onsekerhede) en die teenpool, angs, kan die misterie van God soek raak; word God te éénduidend, enkelvoudig en eendimensioneel opgeneem. "Ons sekerheid maak van ons verbeeldinglose meganismes. En so sterwe die krag van die geheim van God onder ons stellige wetes ... Soos sekerheid, kan die angs ons alle fantasie ontnem en al die soeke na die geheim in ons doodsmoor... 'n Angs wat ontstaan het omdat die dinge waarvan die negentiende eeu so seker was eensklaps ontmasker is as onsekerhede" (Deist 1978: 9,10)

³² Kunstenaars soos Rembrandt, Goya (en sy tydgenoot Goethe) en Francis Bacon, het hulle materiaal gevind in die wêreld om hulle – menslikheid is hulle arena."They voraciously take in everything that is human" (Hofmann 2003: 15). Goethe haal Alexander Pope aan in sy *Wahlverwandtschaften* (1809) dat "The proper study of mankind is man". Bauch (1962: 171) argumenteer dat "Das Bild des Menschen entwerfen, erdichten, erkneten ist von Anbeginn an die Aufgabe aller Kunst. Alles geht von mindesten aus von diesen Bild".

(Bauch 1962: 172). Die religieuse diepte waarmee selfbewussyn en -kennis godsbesef en -kennis weerspieël, is sigbaar in selfaanbiedings wat nie net die fisieke voorkoms van die model toon nie, maar ook poog om die "gees" in sy transendente openheid, broosheid en weerloosheid uit te beeld. Menslikheid, in die volle *gloire et misère* daarvan, vorm die uitgangspunt van Rembrandt se werk en in besonder van sy selfaanbiedings.

Aangesien Rembrandt se selfaanbiedings die kern vorm van hierdie tesis, word die konstellasië van probleme rondom skilderkunstige selfaanbieding gevolglik ook deel van die studie.³³ Die menslike gelaat neem 'n bevoorregte posisie in by die selfportret waar dit gewoonlik nie net die pikturale veld domineer nie, maar ook die skilder as subjek sigbaar maak.³⁴ Dit skep 'n spesifieke betragtersappél wat anders is as by ander skilderysoorte deurdat dit 'n skynbare "intermenslike" dialogiese kommunikasie genereer wat deur betragters geaktualiseer moet word.³⁵ 'n Verskeidenheid persone word deur die terme "kunstenaar" (of "outeur") en "betragter" omvat — die sigbare liggaamlike persoon met 'n psigiese "innerlikheid"³⁶ en sosiale identiteit; die *persona* wat in die produksie en ontvangs geïmpliseer word; die kunstenaar as "ideation or construct" (Klinger 1991: 39) van die Westerse kultuur. Ten spyte van intensionele selfaanbieding bly die (kunstenaar)mens wesenlik onkenbaar of slegs gedeeltelik kenbaar deur tekens en konvensies vervat in verskeie rolle. Hierdie implisiete rollespel van die selfportret word egter deur die subjektiwiteit daarvan getransendeer.

Refleksie

Die distansiërende objektivering van die selfportretis neem 'n aanvang by die waarneming van die optiese refleksie van die eie gelaat en gestalte in 'n spieël wat as *topos* verbind geraak het met selfaanbieding. Oogkontak word met sigself in aanwesigheid van die self bewerkstellig. Die direkte kommunikatiewe blik uit die selfportret is gevolglik dikwels as bepalend beskou vir identifikasies van portrette as selfportrette.³⁷ Stoichita (1992) wys op die kompleksiteite hierin: wanneer twee spieëls gebruik word, soos deur Anton

³³ Die probleemstelling is geensins tydloos nie, maar self die produk van 'n lang en ingewikkelde historiese proses. Uit die onoorsienbare wye veld van die geskiedenis van kunstenaarsaanbieding word die selfportret eerder gesien as een manifestasie van 'n dieperliggende kompleks van probleme wat relatief-konstant in die kunstgeskiedenis aanwesig is. Ek aanvaar dat kunstenaarspresentasie, soos dit wye toepassing in die geskilderde selfportret vind, nie 'n marginale verskynsel in die kunstgeskiedenis is nie. Dit het ook nie slegs 'n spesifieke afgeperkte bestaan in die historiese ontwikkeling van die selfportretgenre gehad nie, maar is deurvleg met die bestaan van kuns en kunstenaarskap. By verskeie kunstenaars is dit deurlopend geïntegreer in hulle werk soos by Vincent Van Gogh, Max Beckmann, Otto Dix, Lovis Corinth, Max Liebermann, Hans von Marées, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, wat deur hul persoonlike ontginnings en interpretasies nuwe impetus aan die selfportretgenre gee. Vir Beckmann byvoorbeeld "das Ich ist das größte ... Geheimnis der Welt ... ich glaube an das Ich in seiner ewigen und unvergänglichen Form ... und suche es auf jede weise zu ergründen und darzustellen" (Billeter 1985: 21). Käthe Kollwitz se lewe en kuns is, soos by Beckmann, dramaties verweef — in byna alle vrouefigure is die kunstenaar se eie gelaat herkenbaar; Frida Kahlo het haar skilderwerk so biografies uit haar eie persoon en geskiedenis georiënteer dat haar selfportrette as artistieke konsep of uitgangspunt in al haar werk sigbaar word; ook kunstenaars soos Cindy Sherman, Ana Mendieta, Orlan.

³⁴ "What distinguishes the face from all other objects, and what gives it its sense of 'depth' that can elicit interpretation in the first place, is its singular ability to make the human subject as *subject* visible in the world. ... The fundamental quality of this subjective depth is its inaccessibility" (Koerner 1986: 8).

³⁵ Brilliant (1991: 7) argumenteer dat 'n selfportret die produk is van 'n "deliberate allusion ... intended reference ... intended relationship" van die skilder, maar Baxandall (1985: 67) dat daar nie net een intensie is nie, maar "a numberless sequence of developing moments of intention", 'n fluktuerende historiese proses van intensies wat op mekaar inwerk. Sien ook Köstler & Seidl (1998.)

³⁶ "The inwardness of the artist as a reserve of consciousness that is fundamentally different from the world of appearances is a basic premise of Western art" (Klinger 1991: 42).

³⁷ Brilliant (1991: 149) sien die outoriteit van die kunstenaar se blik as so selfverwysend dat selfs buite selfportrette "an artist can infuse the portrait of another with the authority of his gaze in such a way as to create, in effect, an explicitly visible reference to himself within the closely observed form of his subject".

Gump, kan dit die direkte frontale kontak met die enkele spieël verbreek.³⁸ Dit word voortgesit deur tegniese middele, soos fotografie, wat die kunstenaar 'n blik van buite op homself kan gee — die spel van die self soos gesien deur die oë van 'n ander. Francis Bacon se gebruik van foto's in plaas van modelle skakel die gebruik van 'n spieël by selfportrette uit. Dit skep die verdere moontlikheid dat sy selfportrette soos portrette kan lyk en sy portrette van ander soos selfportrette. Rembrandt se *Die skilder in sy ateljee* (1628) [Figuur 2.6] kan deur die polarisering en chiasmiese spanning tussen die klein kunstenaarsfiguur en die reusedoek, die sigbare front van die kunstenaar en die rugkant van die nie-sigbare skildery, die probleem van artistieke ontoeganklikheid verken. Toegang tot die skilder beperk toegang tot die skildery en omgekeerd. Deurdat die geverfde rugkant van die doek die sentrum van die skildery vorm, kan ontoeganklikheid die tema daarvan word: "This is the scenario of production in the first person, with all its tension, all its problems, with all its drama" (Stoichita 1992: 240).

By die tekening van die Korintiese meisie, Butade, as een van die ontstaansmites van die portret, word die muur die medium wat die spoor van die liggaam wat eens voor die muur gestaan het as indeks bewaar. So bou fotografie vandag ook die liggaam op uit die spoor van lig. Dit bring ook die skadu in die spel — liggame wat hulself deur skadus afbeeld.³⁹ Die Griekse skaduskildering (*skiagrafie*) is as uitvindsel geloof omdat dit die werklikheid van die lewe in die skyn van die beeld kan oorsit. "So erstreckt sich seine Ambivalenz von Anwesenheit und Abwesenheit selbst auf das Medium, in dem es erzeugt wird: in Wahrheit erzeugt es der Betrachter in sich selbst" (Belting 2001: 30). Slegs deur beelde kan mense plaasvervangend van die liggaam bevry word.

Jacques Lacan beskryf die ontwikkeling van identiteit as 'n refleksiewe proses. By hierdie self-waarneming kan die selfbeeld as 'n imaginêre self (*le moi*) geskep word, waarop 'n ideale self of identiteit gebou kon word.⁴⁰ Selfbesef is altyd relasioneel, 'n verkeer in verhouding met ander en met die gans Andere. Die "ontmoeting" van skilder en betragter in 'n selfportret kan dus net 'n "verhouding" word as die "magsbalans" deur nóg die skilder/outeur nóg die betragter versteur word.⁴¹

³⁸ Die verbreking van die draad wat die portret enersyds met die spieël en andersyds met die skilder verbind, is een van die probleme van die sewentiende-eeuse skilderkuns.

³⁹ Stoichita (in 'n onderhoud met Christopher Turner 2006/7) verduidelik hoe die skadu altyd integraal deel was van teorieë van kuns en van kennis; hy ondersoek ook die komplekse sielkundige betekenis wat ons projekteer in skadu's. Dit kan wees omdat die skadu by die Grieke 'n metafoor was vir die psige, die siel. 'n Dooie se siel was vergelyk met 'n skadu en Hades was die land van skadu, van die dood. Die skadu word gelyk gestel met die afwesigheid van lig. In legendes is die skadu ook verbind met animisme en met die dubbelganger. Wanneer Peter Schlemihl sy skaduwee aan die duivel verkoop, is dit in der waarheid sy siel. Marcel Duchamp gebruik dikwels skaduwees in sy destruktiewe omgang met kuns: *Tu m'* (1918) is omtrent in geheel saamgestel uit skadu's van sy *Readymades*, terwyl die swart vensterpaneel van *Fresh widow* simbolies die hele geskiedenis van voorstelling sluit.

⁴⁰ Die eerste fase, wanneer die kind die spieëlbeeld as 'n werklike ander persoon waarneem, kan ooreenstem met die Narcissus-legende wat as een van die ontstaansmites van die selfportret gesien word; die tweede (die spieëlbeeld is slegs 'n beeld en nie 'n lewende wese nie) kan die objektiveringseise van die selfportret weerspieël, terwyl die derde fase (die kind erken die spieëlbeeld as die eie beeld) ooreen kan stem met die geskilderde selfportret. Stoichita (Turner 2006/7) vind in Piaget (1927) se werk 'n moontlike ooreenstemming in die vorming van identiteit by kinders deur skadu's waardeur 'n begrip van 'n ander ontstaan.

⁴¹ Emmanuel Levinas (1989: 129) argumenteer dat 'n mens (1989) "only presents itself to a relation that is not a power". Die betragtersrol kan op verskeie maniere opgeneem word, want die proses bestaan nie uit 'n aktiewe sender met 'n passiewe ontvanger in wie die intensies van die kunstenaar/betragter gerealiseer word nie. 'n Kunswerk is op resepsie ingestel met betragters wat in die struktuur van die werk ingekomponeer, "vorgedacht" (Kemp 1983: 32) is.

Die spieël word in die postmoderne of intermediale selfaanbieding van kunstenaars egter tot metafoor van 'n doolhof van spieëls waardeur die beeld van die self as 'n selfteenwoordigheid verdwyn in selfparodie.⁴² Hierdie metafoor suggereer die krisistoestand waarin die menslike selfbesef in die twintigste eeu verval het. Francis Bacon se selfportrette kan moontlik die angs, twyfel en onsekerheid verbeeld waarmee dit gepaard gaan. Soos die meerderheid van sy selfportrette, is sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] "like the image in a distorting mirror ... recalling yet ruining it, focusing it, yet making it incalculable" (Kuspit 1975: 50).

1.5.2 Betragters

Een van die sentrale probleemstellings van selfportrette blyk die betragtersverhouding te wees. 'n Komplekse, vervlegte en unieke betragterstruktuur vind aktualisering in selfpresentasies en resepsies in selfportrette. Om die plek te bepaal van die inisieerder en die ontvanger van die adreassaar belas die kunswerk met vraagstukke wat nie net menslike uitbeeldings nie, maar ook menswees in al sy fasette, permanent vergesel. Francis Bacon kompliseer betragterbetrokkenheid oneindig in sy selfportrette deur isolasie in hokke, glaskaste, wasigheid, vermyding van skynbare blikkontak.

Visuele kultuur moet, met inagneming van die kunsobjek, 'n balans handhaaf tussen produksie en resepsie. David Morgan (2005), in sy ondersoek na die gewyde blik, onderskei verskillende maniere van sien of kyk;⁴³ ook Heywood en Sandywell (1999: xi) vestig die aandag op die belang van differensiering tussen verskillende "ways of seeing".⁴⁴ By selfuitbeeldings speel dit 'n besondere rol deur die suggestie van 'n "blikkontak" waardeur die betragter, 'n medemens of naaste (*neighbour*) kan word. By die *glance*, die *gaze* (waaronder ook die *male gaze*, die *mirror gaze*, die *sacred gaze*) voeg Renée van de Vall (2008: 60) die *mobile gaze* deur *peripheral seeing*. Dit is onakkuraat waar dit om kleur en vorm gaan, maar wakker vir beweging en verandering. Deur 'n soort "absent staring" wat die grense van sig beklemtoon, word 'n sensitiwiteit vir sinestetiese ervaring geaktiveer, soos verbeelding, herinnering en aanraking waar kunstenaar, kunswerk en betragter een kan word.⁴⁵

Waardeur word betragters verbind deur dit wat hulle sien? Wat maak geloof, vertrou, ooreenkomste of die visuele ervaring van waarheid moontlik? Betragters maak sekere vanselfsprekende of onuitgesproke aannames, 'n ooreenkoms, verdrag of verbond wat die nodige voorwaardes bied om vas te stel wat die

⁴² "Reflexivity as the reference of something back onto itself, ceases to apply to the individual subject ... it becomes, as it were, an end in itself: a mirroring which mirrors nothing but the act of mirroring (Kearney 1988: 253-5). Voorbeelde hiervan is die niks-reflekerende spieëls in Roy Lichtenstein se selfportrette en die media-bemiddelde aanbiedings van menslike identiteit deur Andy Warhol, Chuck Close, Cindy Sherman, Bill Viola.

⁴³ Mense kan byvoorbeeld sien wat daar is; hulle kan kyk volgens gewoonte of verwagting, na gelang van hul begeertes of as reaksie op instruksies. Die visuele kapasiteit van betragters is nie 'n konstante gegewe nie. Veranderinge in kunsbetragting sedert die agtiende eeu bring 'n historiese revaluasie en herinterpretasie van vroeër tydperke (Alsop 1981) wat gedurende die negentiende eeu lei na 'n herwaarderung van Rembrandt se werk. Daarmee saam ontstaan 'n dubbele respons tot skilderye wanneer hoog aangeskrewe kunswerke deur re-attribusie, soos met sommige van Rembrandt se skilderye, hul waarde verloor. Met die twintigste eeu begin dit fungeer soos 'n kuns-aandelemerk wat die rol van kuns as handelsware beklemtoon en die respons daarvolgens instel. Emmens (1979) toon die verval van waardering van Rembrandt se werk net na sy dood as gevolg van Klassisistiese kritiek.

⁴⁴ "Following the work of Richard Rorty, Martin Jay, David Levin, Hubert Dreyfus, D.M. Lowe, David Lyon, and others, we believe that there is a growing recognition of the need to differentiate between different 'ways of seeing' ('scopic regimes', 'discourses and practices of visibility') and cultural forms, and to interrogate critically the problematics of anti- and postocularcentric positions in the field of visual experience" (Heywood & Sandywell 1999: xi).

⁴⁵ "In this marginal area seeing is blurred, but sensitive, out of control, but alert, nearer to the intimacy of touch than to the clarity and distinctness of thought. A little further these margins curve inward into a zone of darkness or blindness: one's own body as experienced from the inside ... It is in this dark zone that vision passes over to other senses, especially to the feeling of our body's movements and to imagination and memory. It is the zone where object and subject finally merge".

beeld lewer, wat dit toon. 'n Skildery vra 'n sosiale, kontraktuele verhouding met betragters: 'n noodsaaklike oorgawe/prysgawe van die betragter, 'n wilsbesluit van onderwerping aan die mag van die beeld wat die towerkrag van die uitbeelding in werking kan stel. vindingryke deelname met 'n toereikende bydrae van die betragter wat nie uit sigself deur die beeld voorsien kan word nie, word voorveronderstel om die betragter te kan raak.⁴⁶ Die kunstenaar se beeld van die betragter kan 'n visuele parallel van die "implisiete leser" word.

1.5.3 *Naer't leven*

Dirk van den Berg (1985) redeneer dat 'n fokus op 'n alledaagse natuurlikheid en gesond-doodgewone ordinêrheid, sonder 'n heroïese karakter, enige idealisering, indrukke van grootsheid, diepte van insig of heftigheid van ontroering die moontlikheid skep om die gebroke kosmos visueel voor te stel. Karel van Mander bewonder die lewendige werklikheidskwaliteite in Caravaggio se werk wat hy as "naer het leven" kwalifiseer. John Walford (2007: 100) vind dat Caravaggio se verbreking van decorum en idealisering die uitgebeelde emosies so voorstel dat dit die betragter intrek in die beeldwêreld en Christus soveel nader bring — wat hy met Rembrandt in verband bring. Dit is miskien dieselde kenmerke wat Schama (1999: 302) by Rembrandt 'n "aggressive earthiness" noem.⁴⁷ Charles Taylor (1989) voer hierdie "affirmation of ordinary life" terug na die Reformasie wat die klem plaas op die manier waarop gelewe word deur respek en verpligtinge teenoor die self en ander — wat later lei tot welsynpolitiek en die klem wat Marxisme lê op menslike produksie. Sels in fantasie of rollespel, in letterkunde en kuns, duik menslike behoeftes op na 'n konkrete persoon, die verhaal van 'n individuele menslikheid "agter" die uitbeelding of verhaal, na 'n kontinuïteit van identiteit met die kunswerk en die kunstenaar, veral by self-aanbiedings.⁴⁸

Die deurlopende fassinering met uitbeeldings wat die werklikheid ewenaar of die oog kul, vanaf die verhale van Zeuxis en Apelles, die animasie van lewlose materie (Coppelia, Pinokkio, Frankenstein se monster) belig 'n ander sy hiervan, soos ook Jeff Koons se vergroting van kitsch-voorwerpe uit die daaglikse lewe as kuns-*souvenirs*. Eduardo Kac se gebruik van 'n lewende maar 'n transgenetiese wetenskaplik-getransformeerde groen-gloeiende hond in *Canine: GFP-K9 project* (1998/1999)⁴⁹ kan deel van hierdie denke vorm, maar terselfdertyd fokus op menslike ingryping in die skeppingsorde wat veel verder strek as die maak van portrette en selfportrette: dit kan die weg open vir die menslike skepping van nuwe, meer volmaakte menssoorte en -vorme wat optimisties fokus op die voorkoming van liggaamlike probleme en tekortkominge en nie op die erns en omvang van mense se toestand van swakheid en feilbaarheid nie.

⁴⁶ There is a tacit agreement: a compact or a covenant that a viewer observes when viewing an image in order to be engaged by it, in order to believe what the image reveals or says or means or makes one feel - indeed, in order to believe there is something to believe, some legitimate claim to truth to be affirmed. The miracle of seeing what the image envisions does not happen without this covenant" (Morgan 2005: 76). Betragter en uitbeelding kom ooreen oor 'n sekere reeks moontlikhede en kodes van interpretasie om te sien wat die beeld kan openbaar. Om hierby verby te gaan, beteken onderhandeling om 'n nuwe kontrak. Slegs deur verbeeldingryke deelname, soos 'n onderhandeling van geloof, om te sien met die "eye of faith", 'n vermoë tot simpatie, kan betragters in 'n verhouding tree met die beeld.

⁴⁷ Rembrandt se werk is dikwels vergelyk met dié van Caravaggio deur hul vermoë om skynbaar direk van die natuur af te werk – *naer't leven*. Rembrandt volg sy leermeester Lastman se reaksie op die dramatiese handgebare en fisiese inspanning van Caravaggio se figure en die sterk blikke wat hulle uitruil, asook sekere aspekte soos die silhouettering van oop hande en om knielende figure wat agter gesien word in die voorgrond te plaas. Rembrandt gebruik ook Caravaggio se bewustelike kontraste tussen lig en donker in die konstruksie van die komposisie, veral soos dit deur Gerard van Honthorst na die Nederlande gebring is. Die alledaagse manier waarop Caravaggio ontmoetings tussen God en mense voorgestel het, kon egter ook besondere aktualisering vind in Rembrandt se werk (Schwartz 2006: 32).

⁴⁸ Renée van de Vall (1993: Voetnoot 4) stem saam met Mieke Bal dat "Rembrandt" 'n kulturele konstruksie is, maar dit impliseer nie die uitkakeling van die moontlikheid of die belang van "valid historical knowledge about the life of the painter, his ideas, artistic purposes, and working methods" nie.

⁴⁹ Besonderhede: ekac@artic.edu / <http://www.ekac.org>

Rembrandt se *naer 't leven*-benadering verskil in beginsel van die agtiende- en negentiende-eeuse *Pygmalion*-verhouding, veral in die tipe toekenning van lewe aan kuns, die magiese oorsetting van materie, wat manifesteer in die verskillende praktyke van betragting. Die uiteenlopende betragtingstrategieë⁵⁰ van die Romantiek en die konflik daarin is nooit opgelos nie, maar bygelê deur wedersydse ignorering.⁵¹

1.6 Skoonheid

Die begrip van skoonheid met die bagasie van probleme wat dit saamdra, vorm deel van die gebrokenheid van die kunshistoriografie. Rembrandt se *Batseba* (1654) [Figuur 5.1] het eers laat in die negentiende eeu verkoopbaar geword, veral weens die "onskoonheid" daarvan. Rembrandt is gedurende sy leeftyd beskuldig daarvan dat sy werk bewustelik "lelik" is, dat hy die natuur navolg sonder om die skone te verkies;⁵² dat hy die Akademies en die reëls van anatomie, perspektief, verhouding en navolging van die Klassieke Oudheid verag.⁵³ Skoonheid kon nie Matthias Grünewald se uitgangspunt wees by sy *Isenheimer altaarstuk* (1510-1515) [Figuur 2.28] nie terwyl hy die estetika van die abjekte gebruik om die intense lyding van die gekruisigde Christus-figuur uit te beeld.⁵⁴ Ook Goya het nie skoonheid gesoek in sy *teatrum mundi* nie. Manet se werk was nie aanvaarbaar vir die Salon-besoekers nie weens 'n negering van burgerlike skoonheidsideale.⁵⁵

⁵⁰ Betragting van kunswerke by fakellig om die effek van lewe te verhoog; *Tableaux vivants* waar kunswerke soos in die teater deur lewende persone voorgestel is – Goethe beskryf dit in sy *Wahlverwandtschaften* (1809), Kleist in sy *Marrionettentheater* (1810), mme de Staël in *Corinne ou l'Italie* (1807), ook Hegel beskou dit as 'n voortrefflike praktyk; die gewilde *Panoramas* wat betragters wil oorweldig of die gemoed wil beweeg. 'n Beroep word gedoen op die publiek se nuuskierigheid, hul belangstelling in uitstallings asook historieskildering. Bättschmann (1997: 29-52) bespreek die sogenaamde *Exhibition Pieces* wat 'n nuwe soort historieskilderkuns met sterk beweeglikheid en emosionele kwaliteite, tydgenootlike kleredrag en onderwerpe uit die letterkunde en teater ontgin om die affektiewe impak van die werk te verhoog en betragters se affektiewe respons asook hul nasionaal-patriotiese belangstelling direk te betrek. Kunstenaars soos Eugène Delacroix en Théodore Géricault wil byvoorbeeld die publiek oorweldig met emosies, aggressiewe komposisies en sterk, kontrasterende kleurgebruik. Die verhouding is van die begin af belas met "Schmeicheleien, Lügen, Beleidigungen, Rollenzuweisungen, Machtbeschränkungen und Versuchen der Steuerungen" (Bättschmann 1997:14). Die *Pygmalion*-benadering gaan dikwels mank aan subjektiwiteit, aan 'n gebrek aan kunsopvoeding of –ervaring, kan nie foute of vergissings uitwys nie en soek na direkte of onbemiddelde ervaring met die kuns en die kunstenaar, wat berus op vals kunsverwagtings.

⁵¹ Bättschmann vra of dit nie miskien in alternatiewe vorm voortsetting vind by Feminisme nie. Hy noem Susan Sonntag (in *Against interpretation* 1966: 3-14) se stelling dat "In place of hermeneutics we need an erotics of arts".

⁵² Rembrandt vind skoonheid in die alledaagse terwyl die klassisiste die skoonheidsbegrip uitsluitlik aan die Klassieke wou verknop. Vir hulle moes onderwerpe edel en skoon wees. "Some complained about his questionable taste, others about his excessive naturalism, the ugliness of his nudes, his undisciplined technique" (Schwartz 2006: 396).

⁵³ Kritiek veral deur Sandrart en Pels (1670 - 1681) later nagevolg deur Houbraken, Ruskin en Burckhardt. Sandrart beskryf Rembrandt as *Pictor vulgaris*, sonder *ars*, en kritiseer sy omgang met mense van laer stand, asook sy swak geldelike bestuur. Hy verkwalik Rembrandt dat hy nooit in Italië was nie. Teenoor die vroeg 17de-eeuse *Schilderboeck* van Van Mander (1603/4) wat *ingenium* beklemtoon en *ars* minder direk aanspreek, het die 17de-eeuse klassisistiese Akademie probeer om 'n teoretiese integrasie van die nuutontdekte argeologiese kennis, vernuwing in perspektief-studie, sosiale verheffing van die kuns en kunstenaar en die bewuste verantwoordings van die artistieke skoonheidsideaal te bevorder, veral onder invloed van die antieke poëtika en retorika (Emmens 1979: 115).

⁵⁴ Dit word oorgedra op die heelwat kleiner figure aan die voet van die kruis en die somber Golgotha-landskap waarin die Godverlatenheid van die gekruisigde Christus ook in die kosmiese verduistering weerspieël word. Die skynbaar reeds gestorwe liggaam dra die merke van die afgryslike lyding in die swerende wonde en donker vel, versterk deur die hoekige lyne en die strak kleure. Dit kontrasteer direk met die gloeiende koloriet van die bo-aardse opstandingsfiguur op die tweede vertoon van die retabel die "mistieke vergoddeliking van Jesus ... die kosmies-ligterende *sol salutis* wat die téénbeeld is van die Godsverduistering van die Passie-toneel" (Van den Berg 1985: 262-4).

⁵⁵ Terwyl die Griekse *aisthetikos* verband met die skone kan toon, is dit eers Baumgarten se *Aesthetica* (1750) wat 'n teoretiese basis skep vir 'n moderne ingesteldheid teenoor die skone. Die Duitse romantici, o.a. Goethe en Hegel bou daarop voort. Die term *estetisisme* word eers teen die tweede helfte van die negentiende eeu in Wes-Europa gebruik, waardeur die kuns tot religie verhef word. Dit onttaard in die 1890s tot 'n sieklike najaag van oordrewe en onnatuurlike, sinnelike effekte, 'n bejag op die onskone, veral soos gestel deur Baudelaire (J.D.Stemmet in Cloete 1992: 108).

John Walford (2007) identifiseer verskeie vraagstukke met die begrip van skoonheid: om die konsepte van kuns en skoonheid te verbind skep uitdagings; om God met kuns te verbind kan mense antagoniseer; om kuns en teologie, skoonheid en waarheid saam te stel, skep probleme. Abraham Kuiper het dit gestel dat "art has the mystical task of reminding us in its production of the beautiful that was lost and of anticipating its perfect coming luster" wat kan impliseer dat die gebrokenheid van die skepping nie aangespreek moet word nie (Walford 2007: 89). Gordon Fuglie (2007: 59-76) sit hierdie strekking voort deur voor te stel dat kuns teruggeneem word na die transendente herkoms daarvan.⁵⁶ Dit verskil van die doel van hierdie tesis. Anders as Seerveld beskou Rookmaaker (1994: veral 144-45) twintigste-eeuse kuns as moontlik 'n soort absurde, gnostiese en nihilistiese kultus, die gevolg van 'n omkering van geestelike waardes vanaf die Verligting.⁵⁷ Volgens Walford (2007) vind Rookmaaker (1970: 234) eerder ooreenstemming tussen kuns en waarheid; hy beveel kuns aan wat getrou is aan menslike omstandighede. Seerveld (1980c), as estetikus, brei die gebied van "skoonheid" oneindig uit deur dit te verbind aan estetika veral deur *allusiveness* as uitgangspunt te gebruik, waarby ek wil aansluit.

1.7 Rembrandt van Rijn en die gebroke-kosmiese tradisie

Nadat ek pas begin lees het vir hierdie navorsingsprojek het ek gedink dat Rembrandt van Rijn moontlik die enigste kwalifiserende voorbeeld van die gebroke-kosmiese tradisie kan wees. My vraag was of die gebroke-kosmiese tradisie as 'n "tradisie-van-een-kunstenaar" tussen die ander tradisies gesien kan word? Waar pas Rembrandt dan in?

In *Selfportret saam met Saskia* (1635) [Figuur 3.1] kan die voorstelling as geheel en veral die gesigsuitdrukking van die kunstenaar die indruk skep dat die skildery gemaak is uit 'n pikareske perspektief. Na aanleiding van Dirk van den Berg (1985: 51) se voorstel dat die gebroke-kosmiese tradisie gekenmerk kan word deur "uitgesproke antitetiese sin ... 'n kritiese of satiriese instelling gekombineer met 'n besef van die waarde van selfkritiek, solidariteit, alledaagse natuurlikheid, en die gesond-doodgewone ordinêrheid", sowel as Seerveld (2000: 345) se "artistry integrated by the Reformation perspective that ordinary life is a vocation to be lived directly before God and to be redeemed while sharing humour, sadness and hope" skep egter die ruimte dat Rembrandt, terwyl hy 'n aanvoeling het vir die humor, aardsheid en die sosiale kritiek van pikareske kuns, sy fokus moontlik eerder kan val op die gebroke werklikheid waarin mense lewe. Pikareske kuns het verder 'n materialistiese en toenemend-sekularistiese grondtoon wat dit relativeer, terwyl op perkroniese gebied die pikareske elemente by Rembrandt afneem.

Rembrandt is 'n uitsonderlike geval — ook omdat kunstenaars uit soveel ander tradisies op sy voorbeeld gereageer het. Net so is die gebroke-kosmiese tradisie 'n uitsonderlike tradisie, ook omdat dit van oorsprong 'n Christelike tradisie is. Die nawerking daarvan is soos die nawerking van die Christendom in die gesekulariseerde Westerse kultuurpatrone. Elemente daarvan is altyd aanwesig, maar dikwels in

⁵⁶ Fuglie verwys hier onder andere na Simbolisme "in which the beautiful loomed large" (Fuglie 2007: 67). Hy is ook uitgesproke en skerp krities teenoor die kunswêreld (waarna hy deurgaans verwys as TAW). Hoewel Prestcott se *A broken beauty* (2005) die tema van gebrokenheid intensief aanspreek, 'n diepe gebrokenheid wat bestaan tussen fragmente van skoonheid, word 'n moontlike navolging van Rookmaaker voorgestel, wat verskil van en nie die filosofiese en kunshistoriese grondigheid van Seerveld se denke demonstreer nie.

⁵⁷ Hy vind hulle vernietiging van die menslike gelaat en figuur, van ruimte, van figuratie as sulks, uiters "lelik", selfs afgryslik: vol erotiese simboliek en swart humor, irrasionaliteit, absurditeit, vevreemding, sadisme, boosheid en hel; beeld van die mens se totale mislukking.

onverwagte vorme.

'n Moontlike Nederlandse tradisie?

'n Verder komplisering is dat die kulturele tydstroom wat Rembrandt deel met ander Nederlandse kunstenaars so spesifiek is dat selfs van 'n Nederlandse tradisie gepraat kan word (Walford 2007: 95-100). By die Nederlandse kuns word die gevalle toestand van mense, die stryd tussen goed en kwaad in elkeen, allusies na die verganklikheid van die lewe en aardse besittings beklemtoon teenoor die Neo-Platoniese idealisering van heroïese liggame en grootse retoriese gebare by die Klassieke kuns. Skilderye van landskappe, genretonele, stillewes getuig veral hiervan, maar dit vind miskien die sterkste uitdrukking in 'n komiese benadering (DeBoer 2005: 43-57). Teenoor die humanistiese, antroposentriese Italiaanse Renaissance stel Lisa DeBoer 'n groot gedeelte van die kuns van die Nederlande as 'n alternatiewe tradisie⁵⁸ "that embraces the smallness of humankind and the realism of human sin and imperfection, but that nonetheless holds out hope for a joyous consummation" (DeBoer 2005: 54). Dit wat sy die komiese noem (maar wat moontlik eerder as die pikareske tradisie gesien kan word) interpreteer sy uit 'n gebroke-kosmiese perspektief, veral Jan Steen se werk. Wat Calvin Seerveld (1993: 63) "the cross of these two x and y axes, the cultural period dynamic and the typiconic format (art tradition)" noem, kan verwys na 'n kombinasie van die sinkroniese Barok-tydstroming (wat Nederlandse kunstenaars uit alle tradisies bevoordeel en verryk) en die perkroniese tradisies soos die pikareske by Pieter Bruegel en Jan Steen. Dit kan 'n intensivering van gebrokenheid by Rembrandt se werk aktualiseer wanneer die tydstroming van die Protestantse Barok, die grondtoon van die "Nederlandse tradisie" en die gebroke-kosmiese tipikoniese tradisie in sy werk mekaar ontmoet.

1.8 Verwoording van verbeelding

Die doel van hierdie tesis is 'n verwoording van bogenoemde probleme: Hoe word die probleme verbeeld in kunstenaars se werk en hoe vind dit neerslag in betragters se refleksie daarvoor en verwoording daarvan?

Richard Wendorff (1990a) het aandag gevestig op die moontlikheid om die selfportret eerder as narratiewe genre te verstaan: die pikurale vertelling en lesing van 'n lewensverhaal deur middel van die voorstelling van die gelaat. Self-teenwoordigheid word 'n interpretatiewe opgaaf deur die ontsyfering van die gelaatstrekke, die lees van die karaktertrekke en die verstaan van 'n lewenslot waarin die spore van 'n individuele lewensverhaal afgeteken is, soos Rembrandt se *Selfportret as die apostel Paulus*. Dit stel betragters vry van kunstenaarsintensie om selfaanbiedings op haas onbepaalde maniere te "lees" (Cranston 2000). Selfaanbiedings kan ook verhale van die self word wat outobiografiese probleme in die werk kan indra (Stoichita 1997).

Retoriek

⁵⁸ Sy vergelyk Michelangelo se *Plafon van die Sikstynse kapel* (1508-12) waar die klem val op ruimte, komposisie, verhoudings, anatomiese korrektheid, teenoor Jan en Hubert Van Eyck se *Gentse altaarstuk* (1432) wat die mens sien as 'n klein onderdeel van 'n groter geskepte orde, met die vitaliteit, menslikheid, individualiteit, materialiteit daarvan en met 'n minder heroïese siening van die mens. Die Noordelike kunstenaars interpreteer die belang van die mens teen 'n komplekse kosmiese agtergrond, as deel van 'n oneindige groter verhaal (byvoorbeeld *Die slag by Issus* (1529) van Albrecht Altdorfer); maar ook teen die agtergrond van die ongeidealiseerde, alledaagse beleefde werklikheid (soos by Pieter Bruegel die Ouere).

Die portrette wat Rembrandt van homself geskilder het, kan nie ervaar word as passiewe objekte vir menslike betragting nie, veral deur die dinamiese *enargeia* en *pathos* daarvan. 'n Retoriese benadering konfronteer betragters met die normatiewe sienings wat kunstenaars en betragters gehad het of steeds het — van ander, van die gemeenskap, die geskiedenis, van hul godsdienstige verbintenisse, hulle mens- en wêreldbeskouing wat inherent deel van hul menslike opset is.⁵⁹ Die logos-gesentreerde Christelike hermeneutiek kan deur 'n soort stabiliteit, ontsê van mobiliteit en veranderbaarheid, die wisseling tussen narratiewe en die skilderkuns misloop. As opponerende magte kan hermeneutiek en retoriek versoening vind deur erkenning van beide die outonomie van die kunswerk en die teks (voor en agter die werk): "Equally certain, however, is the value of rhetorical power as an unsettling social disturbance, the 'dysfunctional' conduit of a prophetic utterance" (Van den Berg 1996: 9).

Chiasme

Die probleem vir die uitdrukking van die opponerende beginsels van goed en kwaad, sonde en genade uit 'n gebroke-kosmiese perspektief is om die opposisies nie as dualiteite te hanteer nie, maar ook nie as 'n verstrengeling nie soos by Merleau-Ponty se *chiasm*. Om die teenstellende beginsels elkeen sy waarde of implikasies te laat behou, maar terselfdertyd 'n versoenende moontlikheid te skep, kan die letterkundige begrip van chiasme 'n moontlike oplossing bied.

Die mees basiese definisie van die begrip *chiasm* wat stam uit die Griekse retoriek is dat dit as retoriese middel 'n oordedingsvorm is, wat ek by Rembrandt se werk ook as die grond van imaginêre narratiewe en teatrale beelding vind. Letterkundige chiasme is die bewustelike manipulasie van die orde van woorde, ook klanke en getalle, wat speel met omkerings, nie net van enkel woorde nie, maar ook van frases, van groter passasies en versvorme, selfs van groot gedeeltes van antieke geskrifte soos die Torah en die Bybel (Lund 1942/92, Thomson 1995)⁶⁰. Dit ontvou die segging en betekenis van tekste wat die interpretasie daarvan verryk en uitbrei en beperkings transendeer (Palmer 1981). Basies word 'n stelling gemaak of 'n verhaal vertel wat lei na 'n sentrale punt waarna daar 'n omkering plaasvind. Die tweede deel van die stelling of struktuur is dikwels in kontras, of die teenoorstaande van, die gedeelte voor die keerpunt en komplementeer deur (skynbare) opposisie die eerste deel op 'n deurdagte en reaksie-soekende manier. Die kruispunt of die middelste konsep (dit wat gemerk is) bly sentraal in die konstruksie.

Van die bekende enkelvoudige chiasmiese voorbeelde in die Bybel is Christus se uitspraak dat die Sabbat vir die mens gemaak is en nie die mens vir die Sabbat nie. Die volgende voorbeeld is uit Mattheus 9: 17, soos geïdentifiseer en visueel voorgestel is deur Lund (1945/95). Dit bestaan uit drie sinne waar die middelpunt die belangrikste element is as krisispunt, wentelpunt, draaipunt, rewolusionêre oomblik. Anders as dialektiek wat as onderlinge teenspraak, op wedersydse kansellering dui, wil "chiasme" verder gaan as die teenstelling van twee sake — deur te fokus op 'n dinamiese wending, belig dit terselfdertyd 'n innerlike verbinding tussen twee skynbaar teenstellende sake waarin die een in terme van die ander verskyn.

⁵⁹ Wat, "like the mastering of a mother tongue or the appropriation of a subculture of visual literacy, people inherit communally, only in part fashion for themselves, never control altogether, and revise only in extreme circumstances of traumatic changes of heart, conscious alienation, spiritual migration or Babylonian exile" (Van den Berg 1996: 17).

⁶⁰ Ook (<http://muse.jhu.edu>), Mardy Grothe (google/chiasmus.com). In antieke geskrifte word dit op heel spesifieke maniere gebruik, bondig of uitgebreid.

A 'n Mens gooi ook nie nuwe wyn in ou velsakke nie.
 B As jy dit doen, bars
 C die sakke
 D **en die wyn loop uit**
 C' en die sakke
 B' is daarmee heen.
 A' Nee, 'n mens gooi nuwe wyn in nuwe sakke en so *behou jy altwee* [kursief deur myself ingevoeg].

Chiasme kan die intellektuele belangstelling van die betragter prikkel, of uitnoui tot toegewyde "samespel". Terwyl ek kan aansluit by Merleau-Ponty se interpretasie van *chiasm*, sal ek teenoor sy "vervlegting" en wedersydse geïmpliseerdheid van teenoorstaande begrippe, dit eerder as 'n beweeglikheid of wending beskryf, maar met dieselfde potensiaal van 'n uiteindelijke diverse en genuanseerde maar moeilike begrypbare geheel wat nie betekenis omvat nie, slegs allusies, implikasies, tendense.

Deur gebruik van chiasme as metode, stel ek die onontkenbare teenwoordigheid van misleidende sonde teenoor reddende genade as sentrale komponente in die lewe, in die kunshistoriografie en in my benadering tot interpretasie. Soos Vollenhoven neem ek ook die "surd" realiteit van sonde as 'n ernstige werklikheid op. Die stryd hierteen word deur Calvin Seerveld (1993: 59) as 'n (ongemaklike) derde dimensie in kunsinterpretasie gesien (Efesiërs 6: 10 – 18, Kolossense 1: 15 – 20). Seerveld (1993: 62) verduidelik dat "unresolved evil needing reconciliation sets the parameters; an unidealized normality is disturbingly deep, and misery as a surd is touched by glimpses of joy".

Beweeglikheid

Hoe sou die chiasmiese beginsel in die skilderkuns uitdrukking kan vind? Die moontlikheid kan ondersoek word dat deur verskillende soorte beweeglikheid in komposisie, kleurgebruik, lig en donker kontraste, voorgestelde bewegings, gesuggereerde teenstellings, die opposisies, gebrokenheid of konfronterende aspekte in Rembrandt se skilderye en grafiese werk byvoorbeeld tussen lees en kyk sowel as tussen aanbod en respons amper "profeties" herstel kan word deur aanvullende, samewerkende aktivering van beide kunstenaar en betragter.

Beweeglikheid kry 'n besondere definisie in Rembrandt se pigmentaanwending. Die gesigte van mense kry 'n performatiewe dimensie juis omdat hulle geskilder is en nie lewende gesigte is nie. Renée van de Vall (2003, 2008) vind dat by Ernst Van de Wetering (1997, 279) se estetiese plesier in die ervaring van Rembrandt se kwasstroke ook 'n etiese dimensie gevoeg kan word. Sy sien in die vaagheid van die buitelyne, die visuele gevarieerdheid en gelaagdheid struktuur van die materiële teenwoordigheid van die pigment en kwashale dat hulle die oë van betragters aanspreek. Daardeur verval afstand sodat betragtersbetrokkenheid 'n vereiste word: "A mobile texture solicits a mobile gaze, touching, circling, loosing itself and retracting, going from sharp to blurred and back again, following the directions of the brushwork as if following the face's energies, moods, and thoughts" (Van de Vall 2003: 103). 'n Nuwe manier van betragting kan daardeur ontstaan waardeur die betragter die eienskappe van die aanraking herbepaal terwyl dit terselfderyd ontvanklik daarvoor is.

Mense se lewens en hul kunswerke is ook prosesse, handelinge, vol potensiaal en gerigthede. Onvoltooide werke, sketse, studies, maar ook die sogenaamde voltooide werk wat vir hierdie studie gekies is, was deel

van 'n proses van nadenke, oorwegings, beslissings in die maak daarvan, wat steeds voortgesit word in elke interpretasie. In hierdie ondersoek sal die interpretasie van chiasmiëse beweeglikheid in Rembrandt se Kruisigingsvoorstellings verder gevoer word deur die voorgestelde bewegings en omkerings van Saskia en Rembrandt in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1]; deur die bewegings van opkyk en wegdraai van sy boek, met 'n moeilike wolk van paradokse wat hy probeer opklaar in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1]; met *Batseba* [Figuur 5.1] wat agter haar stil voorkoms skynbaar probeer om die gemoedsbeweginge van haar gees die liggaamlike, emosionele, sosiale en godsdienstige dilemmas (*troubledness*) waarin sy verkeer, tot vrede te bring — die doel van chiasme in Latynse tekste was immers om balans en orde in 'n teks te skep.

Deur 'n kritiese hersiening en uitbreiding van die argumente van Merleau-Ponty en Heidegger stel Levin 'n manier voor van "re-envisaging vision, by relating seeing to the experience of touching and being touched ... restoring its suppressed tactile, intersubjective dimensions" (Heywood & Sandywell 1999: xvii). Levinas se konsep van die absolute transendensie (oortreffendheid) van die ander (soos ervaar kan word deur die menslike gelaat) kan moeilik in die praktyk toegepas word. Dit kan egter as 'n bron dien vir die ontwikkeling van 'n meer simpatiek-deelnemende visuele kultuur en 'n etiek van die beeld waarin die gelaat van die medemens nie uitgebuit sal word in diens van sensasie, propaganda, of handel nie "by making the beholder [performatively] reenact specific relations of visual involvement. Painting might then function in a way analogous to ethical language" (Van de Vall 2003: 109).⁶¹

1.9 Sentrale visuele voorbeelde

Die seleksie van die kernvoorbeelde hier is 'n visuele strategie om die rykdom van die historiese veld van artistieke selfaanbieding en die probleemvelde van menslike selfpresentasie te verbind met gebrokenheid. Die sentrale voorbeelde word juis geselekteer weens hul problematiese aard of hul potensiaal om deur die vraagstelling van die ondersoek geproblematiseer te word. Dit sluit vier van Rembrandt van Rijn se skilderye met bybelse verwysings in, waarvan drie selfaanbiedings is, 'n selfportret van Francis Bacon en 'n installasie van die Suid-Afrikaanse kunstenaar, Jane Alexander.

Rembrandt van Rijn word algemeen beskou as een van die grootste eksponente van die selfportretgenre. 'n Omvangryke literatuur het rondom sy selfportrette tot stand gekom. Sy selfportrette het ook 'n vaste verwysingspunt in die literatuur oor die selfportretkuns in die algemeen geword. Terwyl ek werk uit die totale groep van Rembrandt van Rijn se selfportrette, fokus ek op 'n seleksie daarvan met spesifieke bybelse verwysings. Die beginsels van die gebroke-kosmiese tradisie, waarvan hy as fondamentlêer beskou kan word, resoneer meer opvallend daarin weens die self-bewuste Christelike oortuiging waaruit dit moontlik gegroei het (Van den Berg 1984: 51). Sy vroeë selfvoorstellings as assistentfigure, soos *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1] en *Die Kruisafneming* [Figuur 2.2],⁶² stel reeds 'n sentrale sondaar-identiteit en erkenning van menslike gebrokenheid wat spesifiek uitgebou word in die later *Selfportret saam met Saskia* (c. 1635)

⁶¹ Van de Vall (2003: 109) haal hieroor David Michael Levin (1999: 239) se interpretasie van Levinas se styl aan: "Only an evocative, invocative, exhortatory use of language, a metaphorical and poetizing use of language, a revelatory use of language, a rhetorical form that uses equivocation to speak on and to several different levels of experience at the same time, can function performatively, enacting what it at the same time describes".

⁶² In Hoofstuk 1, deur die assistentselfportrette as opdragwerke, word die skilder enersyds as refleksiëse enkeling, maar in 'n sentrale chiasmiëse posisie met 'n paradoksale betrokkenheid, aangebied; andersyds word die afwending 'n *coram Deo* betrokkenheid met die heilsgebeure.

[Figuur 3.1]⁶³ en *Selfportret as die apostel Paulus* (1661) [Figuur 4.1].⁶⁴ Hoewel *Batseba* (1654) [Figuur 5.1] nie 'n selfvoorstelling is nie, impliseer dit die skilder in 'n "sondige" buitewedlike verhouding waarin betragters as medemense binne en buite die skildery mekaar ontmoet en speëls word waarin die skilder na homself kan kyk. Terwyl die bybelse temas die verwysing na 'n Christelike uitgangspunt in sy werk verdiep, is dit eerder die rykdom van sinspelende gelaagdheid, retoriese oorredingsvermoë, chiasmiëse veelkantigheid, waardeur dit plek vind in sy gebroke kosmos wat dit tot kernvoorbeelde maak.

Geen ander kunstenaar kon hierdie bydrae weer ewenaar nie, maar Rembrandt het soveel navolging in die kunsgeskiedenis gevind dat sy hipotese van gebrokenheid in vele en uiteenlopende vorme gedurig teruggevind kan word. Sy bydrae bepaal die gebroke-kosmiëse tradisie terwyl die gebroke-kosmiëse tradisie sy werk bepaal.

Tussen Rembrandt van Rijn en Francis Bacon het die Verligting, Nietzsche se leerspreuk "God is dood" (1881/1882) en Max Weber se verklaring van die "disenchantment of the world" (1904) gekom. Francis Bacon kan in hierdie tesis optree as laat-epigoon van Rembrandt. Die mensbeeld het nooit uit Bacon se werk verdwyn nie soos by die projek van modernisme en die Amerikaanse klem op abstraksie.⁶⁵ By die uiters gebroke mensbeeld wat hy voorstel, voeg hy twintigste-eeuse kompleksiteit. Deur sy vele selfaanbiedings problematiseer hy selfpresentasie byvoorbeeld deur die verwikkelde verhouding tussen "liggaam" en "gees" wat selfportrette sedert hulle ontstaan kompliseer; die outobiografiese probleem van selfpresentasie; die "teenwoordigheid" wat pigmentaanwending kan manifesteer; die implikasies van fotografie vir die presensie, voorstelling en presentasie van kunstenaars; maar veral die spesifieke verhouding wat selfportrette met betragters genereer.

Ernst Van Alphen (1992: 9-15) vind dat Francis Bacon se skilderye pyn veroorsaak vir die betragter. Dit laat die betragter sprakeloos deur die totale aanspraak van die skilderwerk en verward oor die intensiteit van die reaksie wat lei tot 'n "momentary loss of self". Om die funksionering van Bacon se werk te verstaan is dit nie soseer die temas van geweld wat aangespreek moet word nie, maar eerder die geweld wat die betragter aangedoen word. Dit ontstaan uit 'n samewerking van tema en effek, soos Bacon se herhaalde uitspraak dit stel, "to hit the nervous system" van die betragter, maar ook van die Westerse kultuur en die artistieke tradisies daarvan, wat onbetrokkenheid by sy werk in beginsel problematiseer. Hy bereik dit veral deur figurale representasie.

In die vyf verbandhoudende areas wat deur Van Alphen (1992) geïdentifiseer word waarin die probleme realisering vind, spreek telkens die skynbare paradoks en die oplossing daarvan aan. Bacon se werk ondersoek die sentrale konvensies van taal en representasie; dit bevraagteken verwagtings van narratief, refleksie, *chiaroscuro*, effekte van lewe, ontdekking en waarheid, skoonheid en die liggaam. Die vraag na

⁶³ In Hoofstuk 2 vind selfaanbieding plaas as 'n genretoneel, binne 'n Bybelverhaal van verlorenheid. Dit is sy enigste selfportret waarin hy homself aanbied saam met iemand anders, in 'n huweliksverbondenheid. Deur die spesifieke retoriese betragterswending van die rugfiguur, speel die skilder 'n spel met die betragter waardeur betragtersbetrokkenheid verder geïdentifiseer word.

⁶⁴ In Hoofstuk 3, as enigste "tipiese" selfportret wat ek as sentrale voorbeeld kies, is dit ook Rembrandt se enigste selfportret in die rol van 'n historiese persoon.

⁶⁵ Volgens Michel Peppiatt (2004: 11) bied Bacon menslikheid aan met "une splendeur métaphysique", bykans onbekend in die Modernisme. Terselfdertyd vind Peppiatt dieselfde grondige dualiteit in Bacon se werk as in die titel van die uitstalling van Bacon se werk, "Le sacré et le profane" (2004, Parys: Musée Maillol) as wat hy in Bacon self geken het.

affek of emosie staan sentraal met al die geweld daarvan, maar ook die manier waarop dit téén al die konvensies wat deel is van maniere van kyk. Pogings om dit aan te raak, raak (*touch*) ook betragters: "Bacon has crucially important things to say about issues that lie at the core of contemporary culture: issues of representation, of gender, of the body, of vision, as well as the intricate connections between these ... For the paintings enact, embody, are or do those propositions (Van Alphen 1992: 11-12).

Bacon ondersoek die spannings tussen intelligensie en sensasie, abstraksie en illustrasie, stilstand en beweging, orde en chaos, liggaam en gees as dualiteite en nie as versoenende chiasmes nie. Om die menslike "gees", *ethos* of karakter uit te beeld, was deurgaans 'n moeilike, indien nie onmoontlike, taak. Vanaf die vroegste geskilderde selfportrette was een van die mees algemene strategieë om deur die tekens van fisiese uitdrukking die fiksie oor te dra van 'n "innerlikheid" wat die geskilderde gelaat onderskei van ander geskilderde objekte.⁶⁶ Die bewegingsmotief staan hier sentraal en verskeie maniere kan gebruik word om dit te aktualiseer, byvoorbeeld deur geskilderde handgebare, liggaamsbewegings, gevoelsuitdrukking deur "beweging" van die gelaatstrekke, en die kopwendingsmotief. 'n Geopende mond dui nie net beweging aan nie, maar ook spraak⁶⁷ wat as 'n uitdrukking van die kunstenaar se "gees" vertolk kan word.⁶⁸ Kan die toegeverfde mond in *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] of die skreeuende monde in vele van Francis Bacon se skilderye moontlik as negatiewe of positiewe artikulasie van die "stem" van die kunstenaar geïnterpreteer word? Sy werk kan dien as illustrasie daarvan dat kunstenaarspresensie en -presentasie nooit aan slegs óf die liggaam óf die gees gekoppel kan word nie; dat beide as 'n eenheid in alle selfaanbieding artikulasie verkry.⁶⁹ Nie net die menslike gelaat nie, maar die volle menslikheid is bepalend vir selfportrette.

Francis Bacon se kenmerkende aanwending van verf, asof dit vlees en bloed is wat op die doek uitgesprei of gesmeer word, plaas die self, die vleis wat die mens verteenwoordig, deur die pigmentmerk op die prentvlak, maak dit deel van die werk self. Dit skep die moontlikheid dat in *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] dit nie net die kunstenaar se gelaat is wat deur die pigmentaanwendig presensie verkry nie, maar ook sy liggaam as vlees/vleis, geskilder deur die kleure van lewendige vlees met veelbewoëheid, pyn en kwetsbaarheid (Deleuze 1983: 103). Hy problematiseer uitermate die selfportretskildery deur sy manier om emosionele (of geestelike) uitdrukking te gee deur voorstelling van die "vlees".⁷⁰ Bacon se werk verskil nie

⁶⁶ Gedurende die Renaissance is groot klem gelê op die weergawe van affekte of gemoedsbewegings as sigbaar maak van die kunstenaar se gees (Boehm 1985), soos ook byvoorbeeld verwoord deur Leonardo da Vinci, Michelangelo. Dit word later in die Nederlande as belangrike uitdrukkingsmiddel in die genre van historieskildering aanbeveel deur van Mander (Miedema 1981: 154-6). Rembrandt se eerste selfportret-etse lyk duidelik soos affek- of *pathos*-oefeninge vir historiese uitbeeldings.

⁶⁷ Die dialektiese rekonstruksie van spraak wat volgens Bächtmann (1984: 147-8) op lokusionele, illokusionele en perlokusionele vlakke geaktualiseer kan word, kan die portret of selfportret tot "sprekende beeld" maak. Vir 'n bespreking van die "sprekende oomblik" in aansluiting hierby, sien Van den Berg 1990: 194-8.

⁶⁸ Met die negentiende-eeuse beklemtoning van die genialiteit van kunstenaars en die 20ste-eeuse verlies aan self, die verheffing van universaliteit bo individualiteit en die opkoms van abstrakte of nie-figuratiewe kuns, *land art* en *performance art*, kry die kunstenaar se "geestelike" konsepte groter klem. Dit is verder versterk met die ontstaan van psigo-analise waardeur die "onderdrukke" self van kunstenaars spesiale aandag begin kry, maar wat 'n wêreld van problematiek sou ontbloot. Koerner (1986: 24) stel dit verder dat "the represented face's ability to suggest the inner life of the sitter is intimately bound up with the artist's willful problematization of the relationship between the pictorial image and what it is supposed to represent".

⁶⁹ In sy portrette en selfportrette is hy besig "to unmake the face [liggaam], to discover or conjure up the head beneath the face [gees]" (Deleuze 1983: 102). "In a sense, art is proof that appearances transcend reality and that feelings transcend facts. By proper choreography, real fact can be made into strongly felt fictions" (Kuspit 1975: 57).

⁷⁰ Kuspit (1975: 51) argumenteer dat "Bacon's painterliness is a way of getting under the skin of things, of destroying the matter-of-fact surface appearance and revealing the flesh of feeling they are made of. ... The very process of reporting

net diakronies met dié van Rembrandt nie, maar ook perkronies deur sy mismaakte, geskende, verminkte, ontsierde, teenvisie van die mens⁷¹ wat nie in die gebrokenheid daarvan die radikale skuld- en genadebesef van Rembrand vind nie. Sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] toon dat die beeld van die menslike selfheid ook die norm van beeldwaardigheid kan oortree — die selfportret kan ook 'n sekulêre *ecce homo* wees in die tradisie van die Romantiek.

Bacon se *Selfportret* 1971 [Figuur 3.6] verken ook die probleme van gelykenis. Omdat portrette en selfportrette mense wat bestaan of histories bestaan het, representeer, terug verwys na die referent, speel gelykenis ook 'n belangrike rol. Herkenning of identifisering wat vir betragters deur gelykenis bemiddel word, kan op verskeie vlakke lê.⁷² Uiteindelik is gelykenis miskien gesetel in juis dit wat nie uitgebeeld kan word nie, in die verskeidenheid van moontlike interpretasies (Boehm 1985). Visuele herkenning kan 'n aktiwiteit van die oog en die bewussyn wees, wat 'n besondere probleem stel vir pikurale representasie. Koerner (1986: 26) toon dat Rembrandt hierdie probleem aanspreek deur herkenning herkenbaar te maak deur 'n vertaling van die "interne" daad van herkenning in 'n leesbare aktiwiteit van die gelaat en liggaam.⁷³ Sou Bacon nie juis, deur die gelaat te gebruik as draer van meersinnige en daarom veelwaardige uitdrukkings, die fisionomiese leesbaarheid daarvan bemoeilik en eenduidige bepaalbaarheid verhoed nie?⁷⁴

In sy assistentselfportrette is Rembrandt omring met mense, maar slegs in *Selfportret saam met Saskia* stel hy homself saam met iemand anders voor. Sy selfportrette is egter so betragtersgerig dat mense nie daaruit te bedink is nie. Bacon verdiep hierteenoor die mens se isolasie, vervreemding en vereensaming tot 'n

reality becomes in effect the act of releasing emotion ... the more instinctive and undisciplined the emotion released, ... the more horrific the expression of fact".

⁷¹ Bacon beeld herhaaldelik nie net homself nie, maar ook sy vriende soos George Dyer, Isabel Rawsthorne, uit met knopneuse, verborge oë, monsteragtige monde, vertrekte gesigte en misvormende koppe. "In the work of the Irish artist Francis Bacon, physical distortion in portraiture became a disturbing reference to the negative sides of the human condition. ... In such works he was not only revealing the evanescence of the corporeal self but was using his portraits to convey visually the violence of human suffering and unhappiness. ... Bacon used portraiture to draw attention to the very things about human existence that portraiture of the past did not so readily show" (West 2004: 127, 203).

⁷² Volgens Gombrich (1982: 105) kan gelykenis gesetel wees in die uiterlike voorkoms van die selfportretis of in die uitbeelding van sy karakter of "gees". Hy wys daarop dat die omgang met gelykenis in die portretkuns "rather touchy" is en "the stamp of philistinism" dra. Dit kan lê in sekere gesigsuitdrukkings of in die algemene *tonus* van die gelaat; in die konstante gelaatstrekke, maar ook die afwykings van die norm, die *unlikeness* van die persoon; die sosiale masker. Gedurende die 17de eeu word ook 'n ander sy van gelykenis ontgin, naamlik die onsigbare gelykenis wat deur uitsprake van Michelangelo (wat die kunstenaar van die Medici-grafte hoër geag het as die gelykeniskarakter daarvan) en Filippino Lippi (wat 'n portret sou geskilder het wat meer soos die sitter was as hyself) sou bevestig word — "the genius whose eyes can penetrate through the veil of mere appearances and reveal the truth" (Gombrich 1982: 106). Boehm (1985: 92-8) bespreek die gebruik van fisionomiese tipes en handeling om karakter en gees sigbaar te maak in die Italiaanse Renaissance. Dit kan geleë wees in 'n "unwritten and unwritable formula" (Gombrich 1982: 130).

⁷³ Brilliant (1991: 155-6) argumenteer dat "The artist's approach to portraiture as a journey of discovery may be infinitely varied, so long as the art work provides a name and reasonable access to the subject, sufficient to bring the person portrayed to the viewer's mind ... If the portrait subject's resemblance to himself is conceptually insignificant, modern artists who reject mimetic reference may adopt other strategies of presentation in which their own intrusive presence, rather than any issue of personal style, colours all portraits from their hand. Francis Bacon's portraits of popes, friends, patrons, of himself, all seem to look alike, as if he wants to express himself through their contorted images ... they implicate the artist in each image as if he mirrored his own anxious appearance in their faces".

⁷⁴ Weens die appèl wat dit uitoefen op interpretatiewe respons en deelname van betragters verskil die meerdimensionele virtuele subjektiwiteit van die fisieke teenwoordigheid van die liggaam. Die kunstenaar mag die eie waarneembare gedaante in die spieëlbeeld opties korrek afbeeld, maar nogtans geen "spreekende gelykenis" bereik nie. Betragters moet in staat gestel word om naas, en op die basis van die leidrade van die fisieke spore op die prentvlak en die visuele afbeelding van die gelaat en gestalte van die kunstenaar, die verdere objektiverings van die selfportretis se menslike selfheid in en uit die voorgestelde gelaat en gestalte, af te lees.

kenmerkende probleem, selfs binne die intiemste vriendskapsverbande.⁷⁵ Hy intensiver eensaamheid deur die selfbewussyn van die eensaame te objektiveer - eensaamheid as 'n objek vir andere.

Miskien kan Francis Bacon se selfportrette, soos sy *Selfportret* van 1971 [Figuur 3.6] deur die radikale vervorming van die gelaat ook as "maskers" gesien word - erkenning van sy eie weerloosheid en totale blootstelling en uitlewering; beveiliging teen blootstelling aan en besitname van die afwesige maar verbeelde ander (Kuspit 1975: 52). 'n Eerlike, intieme, persoonlike openbaring van die kunstenaar se "gees" in die selfportret, sou die kunstenaar weerloos maak en uitlewer aan die betragter. Die betragter sal nie dit wat hy in die selfportret sien as die waarheid moet aanvaar nie, maar as 'n kreatiewe moontlikheid wat aan die kunstenaar die vryheid van spel, van die masker, bied; om in beheer te wees van die blufspel waarmee die betragter kreatief kan saamspeel. Die nie-kommunikatiewe blikke, sowel as die oorheersende kwasmerke op die gelaat wat die skildery miskien tot verskuilingsmeganisme of "masker" kan maak, sou dan juis daardeur veel wyer en dieper ontginningsmoontlikhede aan die betragter kan bied (Stoichita 1992: 228).⁷⁶

Teenoor Rembrandt se duidelike gebruik van spieëls is sy selfuitbeeldings, werk Bacon nooit direk van die model nie. Hy gebruik foto's van homself en ander mense asook knipsels uit koerante, boeke en tydskrifte, illustrasies van skilderye uit die kunsgeskiedenis vir sy ikonoklasties hersamestellings. Dit word estetiese moontlikhede waarin die emosionele potensiaal geëksploteer kan word (Harrison 2005).⁷⁷ Soos by Cindy Sherman bied foto's aan Bacon anonimiteit en skep 'n afstand van die werklikheid — hulle bied 'n tweedehandse werklikheid, selfs fantasie wat verken kan word.⁷⁸ Deur fotografie word sy portrette en selfportrette nabootsings van 'n illusie (Kuspit 1975: 57).

Francis Bacon tematiseer vele van die probleemstellings van artistieke selfaanbieding. Soveel van die komplekse probleme wat vanaf die ontstaan van menslike beeltenisse deur makers, manipuleerders en verbruikers daarin verwortel is, kan afgelees word van sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6], sowel as die groot aantal van sy ander selfportrette en portrette. Sy werk kan selfs as eksemplariese voorstellings van die

⁷⁵ Dit kan voorkom asof hy hom in sy skilderye selfgenoegsaam afsluit van ander deur a "habit of mind, an attitude of fixed self-awareness, a form of self-hypnotic narcissism" (Kuspit 1975: 52). In *Drie portrette triptiek* (1973) is sy selfportret in die middelste paneel, met sy twee vriende, George Dyer en Lucian Freud aan weerskante. Die ingeschilderde portrette bring deur verskillende lae van realiteit veelvoudige moontlikhede in die spel, byvoorbeeld die verhouding tussen die drie mans, maar ook die verhouding tussen fotografie en die skilderkuns. Soos die triptiek-reeks gebruik hy ook afgeslote portrette in uitbeeldings of figure in onherbergsame interieurs in ingeslote eensaamheid of afperking in sirkels, kubusse en hokke.

⁷⁶ Stoichita (1992: 228) noem hierdie soort selfaanbieding 'n "gemaskerde" aanbieding. Die outeur/skilder maak van die self 'n "ander" en hierdie ander projekteer sy bekendheid in die legende. Hy is in die kern van sy selfportret, maar terselfdertyd nie binne, maar ook nie buite die uitbeelding nie.

⁷⁷ Bacon gebruik foto's as vetrekpunte vir sy werk, "like cue cards to trigger his memory in attempting to trap the fact of their appearance within the context of his dramatically distorted images" (Davies 1975: 64). Davies haal ook Bacon aan: "You must distort to transport what is called appearance into image". Martin Harrison (2005) se *In camera* is 'n deeglike en interessante navorsing oor die fotografiese voorbeelde wat Bacon vir sy werk gebruik. Volgens Harrison (2005: 213) het Bacon Rembrandt se selfportrette as sy grootste werk beskou "and believed that the liberties an artist could take in painting a self-portrait provided the optimum conditions for combining the fact of appearance with psychological insight. He expressed more than once his admiration for the 'anti-illusional' aspect of the deeply shaded eye-sockets in Rembrandt's unfinished *Self-portrait with beret* (c.1659)". 'n Kopie hiervan verskyn in die agtergrond van 'n foto van Bacon [Figuur 3.19]. Harrison (2005: 130) toon ook 'n "gebruikte" reproduksie van Rembrandt se *Selfportret* (1660) waarop verfspatsels voorkom en wat dikwels oop-en-toe gevou moes gewees het.

⁷⁸ Die Franse naam vir fotografiese film is *pellicule* waarvan die herkoms die Latynse *pellis* (dun vel) is. Harrison (2005: 199) verwys hier na Roland Barthes (*Camera lucida* 1984: 81) se analogie tussen die liggaam, film en die werking van lig as 'n soort naelstring wat die gefotografeerde objek aan die blik verbind. Lig, hoewel ontasbaar, is hier 'n "carnal medium", 'n vel wat Bacon deel met enigeen wat gefotografeer is. Dit kan ooreenstem met Bacon se stelling dat hy daarvan sou hou dat sy skilderye lyk "as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and a memory trace of past events as the snail leaves its slime".

gekompliseerde twintigste-eeuse mens- en selfbeskouings gesien word. Ten spyte van die intense gebrokenheid van Bacon se werk, sou dit moeilik wees om dit deur die perspektief van die gebroke-kosmiese tradisie te interpreteer, buiten as teenbeeld daarvan.

Rembrandt se selfaanbiedings ver-teenwoordig die skilder; Bacon se selfportrette verbeeld die twyfel aan die self, terwyl Jane Alexander se *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004) die hedendaagse krisis van verteenwoordiging sigbaar maak: die twyfel aan die referent wat nie meer aan beelde toevertrou word nie (Belting 2001: 18). Deur die veranderbaarheid van die installasie en die veranderende betragtersperspektiewe, die gebruik van multimedia (wat ook Allegri se koorwerk, *Miserera mei, Deus* insluit), die ambivalensie en onbepaalbaarheid van betekenis wat dit ondersoek, problematiseer dit die verlies van *aura* (Walter Benjamin), van *die sentrum* (Hans Sedlmayer), van die individuele kunswerk as sulks (*Das unsichtbare Meisterwerk* van Hans Belting).⁷⁹ In die onbepaalbaarheid en vloeibaarheid van kunsproduksie, kunsresepsie en kunsgeskiedenis, is die enigste vaste punt elke persoon se eie bepaalde perspektief wat gevorm is uit spesifieke denktradisies. Dit vorm, maar beperk ook die eietydse toneel wat weer reageer op hierdie tradisies (Belting 2003).

Hoewel Jane Alexander nie self teenwoordig is in die installasie nie, kan haar afwesigheid nie toegeskryf word aan die selfterugtrekking of –uitwissing as kenmerk van die Romantiese konsep van die sublieme nie.⁸⁰ Deur die vreemdheid van die hibriede liggame word dit beide 'n vlug uit die liggaam en 'n vlug in die liggaam — 'n uitdrukking van transendensie in immanensie. Dit wat sy daarin depositeer, kan deur my as betragter opgeneem en geanimeer word uit 'n gebroke-kosmiese perspektief.

Die kombinasie van menslike vorms en dierlike trekke onthul die paradoksale ambivalensie tussen die afstootlike, weersinwekkende aard van menslike wreedheid en die boeiende aantrekkingskrag van (menslike) broosheid en weerloosheid wat by Rembrandt van Rijn teruggevind word. Die hibriediese voorkoms ontken enige identiteit wat dit tot vreemde "ander" maak, buite die bekende menslike, wat dit oopstel vir onmenslike misbruik. "Onmenslik" beteken egter nie "dierlik" nie — eerder dat mense hulle doel mis om waardig te wees aan die skeppingsorde as beeldraer van God. By die gebrokenheid van Alexander se *Butcher Boys* (1985/86)⁸¹ [Figuur 3.6] wat aan haar bekendheid gebring het, word die humanistiese mensbeeld deur die abjekte vervorming en beskadiging bevaagteken. Die monde, soos dié van Bacon se figure, word by al drie figure tot stomheid vervorm, terwyl die ore slegs donker gate is. Die kontras tussen die naakte atletiese manlike liggame en die skrikwekkende gehoringde koppe wek afgryse, maar terselfdertyd oneindige meeleving en deernis vir die blootgestelde figure. Dit sou moeilik wees om te besluit

⁷⁹ "The permanence once inherent in the presence of art is thus replaced by rapid impressions that fit the fleeting nature of modern perception. ... But the problem of how to make use of new technology and how to gear it to a new aesthetic has accompanied the discussion of modernism from the beginning. The debate has always suffered from the fact that the innovators were in open conflict with tradition, while the others always defended every inch of it. ... Modernism thrived on the contradiction between these two models, the one turned toward the future and the other toward tradition, and thus found a necessary resistance against its own utopias. The practice of culture, as soon as it became politicized, inflicted such deep wounds in the twentieth century that, in retrospect, its victories appear just as doubtful as its defeats appear justified. ... The institutional culture of modernism that adopted progress as a program of identity has become an exercise of memory" (Belting 2003: 6).

⁸⁰ Dit definieer selftransendensie as die grondaard van spiritualiteit wat as "a practice and theory of painting that stressed selfeffacement in various forms of aesthetic experience - grandeur, darkness, emptiness, solitude - remains a compelling aim for many artists today" (Morgan 2004: 34).

⁸¹ Gips, been, horing en olievern, 128.5 x 213.5 x 88.5 cm. Kaapstad: Iziko Suid-Afrikaanse Nasionale Museum .

of hierdie grondig verontrustende maar ook roerende figure skuldig aan geweld is, of die gepynigde slagoffers daarvan.

Butcher Boys word feitlik deurgaans met die apartheidsideologie verbind. Soos by *The sacrifices of God are a troubled spirit* [Figuur 1.1] kan hierdie "kleurlose" hibriede wesens van Alexander se gebroke kosmos, beelde wees, nie net van 'n Suid-Afrikaanse apartheidsgemeenskap nie, maar van 'n fundamentele menslike gevallenheid met 'n deurlopende tweespalt tussen dit wat boos is en dit wat goed is: 'n visuele voorstelling van Paulus se "ek ellendige mens!" Dit maak die lyding sigbaar van wat volke en rasse maar ook individue aan mekaar kan doen; wat die dade aan die dader kan bring — om tegelyk aggressor en slagoffer te wees deur die eie vermoë en onvermoë.⁸²

Ek begin met hierdie tesis met 'n kunswerk deur 'n vrou en eindig met 'n skildery met 'n vrou as model – 'n sirkel van toerekenbaarheid, skuld, berou, straf, maar ook die vreugde van 'n "allusive" skoonheid. Wanneer dit by sonde, skuld en boete kom, is daar geen onderskeid tussen volke, taal, kleur of *gender* nie — as Christene ly ons ewe swaar onder die las van sonde, staan ons ewe skuldig voor God en dors ewe smagtend na verlossing. Ook by Jane Alexander is mense brose erdekruike in wie die skat van God se liefde is (Seerveld 2009) ten spyte van diakroniese, nasionale, *gender*-verskille tussen haar en Rembrandt van Rijn se werk. Alexander se installasie dien as beginpunt om aan te toon dat dieselfde gebrokenheid maar ook sorgsaamheid van Rembrandt se kuns ook vandag, in ons Suid-Afrikaanse kultuur, neerslag vind in visuele aanbiedings. En dat die grondprobleme dieselfde bly.

Daar is nie net interaksie tussen mens en mens en mens en God nie, maar ook transformasie na nuwe lewe, hoop: die lyding aan die kruis is verby en 'n pad na vergifnis volbring; 'n seun is weer veilig tuis by sy pa ten spyte van verwydering en ellende; in die gesig van vervolging en probleme is 'n lewenswedloop voltooi en 'n oorwinning behaal; oorbruggende liefde kon genade bring in 'n vertroebelde verhouding tussen 'n man en 'n vrou en tussen God en mens.

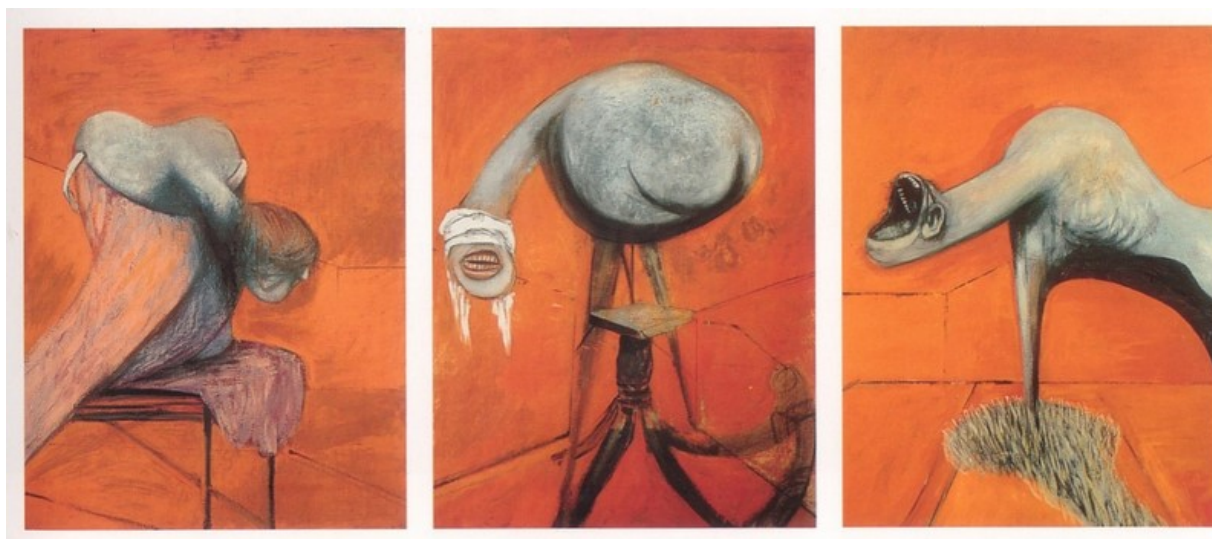
⁸² Haar werk kan terselfdertyd terugspeel op haar eie verlede: haar Joodse pa wat gedwing was om Berlyn in 1936 te verlaat.



Figuur 2.1 Rembrandt van Rijn, *Die Kruisoprigting* (c.1636).



Figuur 2.2 Rembrandt van Rijn, *Die Kruisafneming* (c.1633).



Figuur 2.3 Francis BACON, *Drie studies vir figure by die voet van 'n kruisiging* (1944).

HOOFSTUK 2

Self-aanbieding as (skuld)belydenis: Rembrandt van Rijn binne gebroke-kosmiese kader

2.1. Kruisigingstonele – a *troubled spirit*

The sacrifices of God are a troubled spirit (2002-2004) [Figuur 1.1],⁸³ 'n installasie van die Suid-Afrikaanse kunstenaar Jane Alexander, kan geïnterpreteer word as 'n kruisigingstoneel. Allusies na 'n Christelike kruisigingsvoorstelling, maar tegelyk na 'n *ecce homo*-figuur, word gevind by *Lam met dorings en gesteelde stewels* [Figuur 1.1.2]⁸⁴ se uitgestrekte reguit arms met rooi rubber-handskoene, die goue dorings op die gladde kop en die afwesigheid van 'n mond.⁸⁵ As deel van die uitstalling *Personal Affects* is die geïsoleerde figure en objekte geplaas op 'n reghoekige basis van rooi rubberhandskoene⁸⁶ voor 'n drieluik met 'n uitbeelding van Christus tussen engele en heiliges in die Katedraal van St John the Divine, New York. Gregorio Allegri (1582-1652) se koorwerk *Miserera Mei, Deus* (c.1638, Psalm 51 — *a prayer for remission of sins*) is deurgaans daarby gespeel. Die oorweldigende indruk is een van skuld, vervreemding met onderliggende geweld.

Die samestelling van Jane Alexander se installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004) [Figuur 1.1], kan verbande lê met Rembrandt van Rijn se *Drie kruise* (1653) [Figuur 2.4, 2.5]. Uit 'n inherent verskillende postmoderne tyd skyn Alexander 'n nuwe interpretasie te maak van die etse, met 'n gestroopte skematiese her-samestelling wat terselfdertyd 'n kritiese blik op die gevestigde "Rembrandt" (Bal 1991) is. Deur die opvallende gebruik van Psalm 51 vorm die musiek 'n skuldbelydenis. Dit kan die installasie in dieselfde gebroke kosmos plaas wat Rembrandt se kruisigingstonele voorstel, "poised transgressively between the sacred and the profane" (Heywood & Sandywell 1999: xv). Hierdie chiasmiese liminaliteit wat deur beweeglikheid verandering suggereer, sluit aan by die middeleeuse misteriespele wat gebruik is om dit wat die gewete aankla te verskoon, te bedek, te verduidelik.⁸⁷ Die donker teenkant waarop dit soms uitloop het, resoneer in die intense menslike gebrokenheid van Goya se *Los Caprichos* (1799). Oorskryding van grense is sentraal in Goya se werk, soos ook in Rembrandt en Jane Alexander se gelaagde pikturale verklarings: "They bracket the sacred and the secular, they elevate the profane, and they give an earthly dimension to the holy" (Hofmann 2003: 27) en omgekeerd.

Wanneer Jane Alexander by *The sacrifices of God are a troubled spirit* [Figuur 1.1] Psalm 51 se "broken" na "troubled" verander, sluit sy moontlik by bogenoemde aan.⁸⁸ Dit word 'n retoriese respons, soos 'n

⁸³ Dit was deel van die uitstalling *Personal Affects*, wat gedien het as herdenking van die tiende jaar van demokrasie in Suid-Afrika. Dit is aangebied in twee uitstalruimtes in die katedraal van St John the Divine, New York en die Museum vir Afrikakuns, New York (21 September 2004 – 3 Januarie 2005). Sewentien Suid-Afrikaanse kunstenaars het deelgeneem hieraan. Hulle het twee jaar gewerk aan die aanbiedings spesiaal vir die uitstallings. Die aanbieding van die uitstalling in 'n praktiserende katedraal het 'n vormende invloed op die werk van sommige van die kunstenaars gehad (Perryer 2004b: 21-23).

⁸⁴ Ek pas die beskrywings aan by die foto's van die installasie in die New York Katedraal (wat nie noodwendig ooreenstem nie met die aanbieding in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunstgalerie in Kaapstad waar ek dit gesien het).

⁸⁵ Die stomheid kan aan Christus verbind word as *Lam van God* in Jesaja 53. Dit word ondersteun deur die figuur van *Harbinger* – voorloper, aankondiger of moontlike profeet.

⁸⁶ Rooi is betrokke by die meeste van die figure – rooi handskoene, onderkante van stewels en knopies by die Lam, aan die pote en snawel van die voël, rooi hande van *Bat eared doll* en *Guardian*, die rooi vlag aan *Harbinger* se horing.

⁸⁷ Dit het uiting gevind in figuratiewe maar ook hipotetiese uitbeeldings (allegorië, vergelykings, fabels, spreekwoorde, aforismes) wat gefragmenteerd, onvolledig, of dubbelsinnig was. Dit het aan die Spaanse Barok die rykheid van die Middeleeue gebring en word teruggevind in Goya se werk (Hofmann 2003).

⁸⁸ Hier is dit 'n afwyking van Psalm 51:17 se "broken spirit". Die Afrikaanse vertalings verskil ook: die 1933-vertaling "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

"antwoord" wat tegelykertyd 'n wending is. Alexander verstaan "the shift reading almost as an alternative diagnosis, or a second opinion; a sense of humanity that is conflicted rather than already annihilated" (Perryer 2004a: 61). Slegs 'n verandering in wêreldorde kan aan menslike bestaan ware betekenis bring (Psalm 51: 20-21). *Troubled* suggereer vir my 'n wyer betrokkenheid by en besorgdheid oor die daaglikse menslike probleme, pyn, ellende, sorg, veroudering, verval, eensaamheid, vervreemding, sterflikheid, as "gebroke". Ook lees ek "gebroke" meer as 'n voltooidheid terwyl *troubled* die proses en die duur daarvan onderstreep. "Gebroke" beklemtoon sterker die radikaliteit van die *trouble*, maar albei het die omvattendheid van "kosmies" nodig om die diepte-dimensie daarvan te onderstreep.

2.2 Gebroke wêreldbeeld

Die omvattendheid van 'n gebroke-kosmiese perspektief kan suggereer dat die produksie en resepsie van al die verskillende tradisies daardeur geraak kan word. Daar kan gevolglik ook 'n alternatiewe "Christelik-kosmiese" blik op die verskillende tradisies soos die pikareske, die paradigmatische, die erotiese tradisies wees en uit die verskillende tradisies op 'n gebroke kosmos. In die portretkuns sal die gebrokenheid ook per definisie as 'n persoonlike realiteit vertolk word; kunstenaars sal egter verskil oor wat die aard, oorsprong, omvang, gevolge, van die gebrokenheid sou wees. Kunstenaars wat aan die radikaliteit van die gebrokenheid, genesing, versoening en die blywende vermenging daarvan die mees diepgaande vertolking gee, kan moontlik werk uit 'n gebroke tradisie, soos Rembrandt van Rijn as belangrikste voorbeeld.

In Rembrandt se bekende geskrewe verduideliking oor "die meeste ende die naetuersele beweeggelikheit" fokus hy nie net op beweeglikheid nie, maar ook die natuurgetroue aard daarvan (*naetuersele*). Rembrandt se gebroke kosmos omvat die lewe self. Die onheroïese manier waarop hy sy kruisigingstonele skilder, kon die aandag vestig op die daaglikse bestaan, op die eenvoudige, nederige en onopvallende lewe, soos wat Christus sy lewe op aarde gevoer het.⁸⁹ Die eenvoud van die alledaagse is die sfeer van die eintlike menslike werklikheid. "Alles schien gerade im spezialistischen Nebeneinander erst fruchtbar zu werden ... als Bildnis dieser Welt, als Einsicht in sie" (Bauch 1967: 77, Taylor 1989). Dit kan ook 'n stelling wees van die omvang van Christus se sterwe wat nie net vir die "siel" was nie, maar vir die hele kosmos wat herstel moet word, wat teruggekoop moet word om weer deel van Sy verbond (*covenant*) te word.⁹⁰ Mense, as breekbare kruike, word die bewaarders van hierdie kosbare waarheid.

Gedurende die verskillende diakroniese tydperke sal kunstenaars telkens verskillende uitdrukking vind vir hulle persepsie van gebrokenheid. Deur tradisies kan kunstenaars verwant wees aan ander kunstenaars, hoewel hul werk aansienlike verskille sal toon gedurende verskillende historiese tydperke. Kunstenaars kan binne 'n sekere tradisie 'n ryppwording beleef, soos Jan Steen in wie se werk die pikareske aspekte

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

⁸⁹ "St Augustine, seeking to reconcile the low literary style of the Gospel texts (especially the Vulgate) with their divine content, argued that humble expression not only spoke to all humanity, but fitted Christ's incarnation as man. The humility of Christ's birth and life among the poor, the rumour of his illegitimate birth, and most of all his cruel death formed a *sermo humilis* that ought to be preached in a humble way" (Koerner 2004: 124). Die alledaagsheid van die kruisigingstonele word teruggevind in die *Die drie kruise* (1653) [Figuur 2.4] en *Christus word voorgestel aan die mense* (1655) wat Rembrandt bykans twintig jaar na die kruisigingsreeks in etlike stadia ets.

⁹⁰ "That is why we pray 'Thy kingdom come'. We ask for God's rule to be acknowledged and extended in this life, in this world, 'on earth as it is in heaven' ... His commandments were not simply religious or ethical, they were basic principles of life, though including of course both worship and ethics" (Rookmaaker 1970/94: 37, 38).

deurlopend sterker word. Tipikoniese tradisies is ook relatief oordraagbaar en kan 'n goeie aanduiding wees van geleidelike verskuiwings wat plaasvind van kunstenaars se vroeër na hul later werk soos byvoorbeeld tussen Michelangelo se vroeë heroïese benadering en die mistieke tendense van sy later werk; Rembrandt wat in sy vroeë werk as jong kunstenaar pikareske eienskappe vertoon wat tydens sy loopbaan al meer vervang word met 'n fokus op 'n gebroke wêreld wat in sy laat-styl domineer; die opmerklieke verdonkering en kritiese intensifisering in Goya skilder- en grafiese werk. Dialoog tussen tradisies kan verder as riglyne gebruik word.

Tipikoniese tradisies bepaal die temas wat kunstenaars kies vir hulle werk, die motiewe wat hulle gebruik (of weglaat) om hierdie temas mee uit te beeld en die kunstenaars se eie interpretasie of inkleding van die temas.⁹¹ Rembrandt se ikonografiese styl is wesentlik gegrond in die Christelike beeldtradisie wat hy nooit volkome agterlaat nie, maar op 'n nuwe basis plaas.⁹² Sy werk is so deurlopend gemoeid met die radikale gebrokenheid van die werklikheid dat hy as 'n baken of spesifieke groeipunt van die gebroke-kosmiese tradisie beskou kan word in die verdere verloop van die geskiedenis, soos Michelangelo Buonarotti van die heroïese tradisie, Raphael Sanzio van die paradigmatische tradisie en Pieter Bruegel die Ouere van die pikareske tradisie, as historiese rigtinggewers vir die verskillende tradisies in die visuele kunste gesien word (Ebertz 2006). Deur aansluiting by tradisies kan kunstenaars verwant wees aan ander kunstenaars, hoewel hul werk andersins aansienlike verskille sal toon weens diakroniese verskille.

Die afgewende blikke in Rembrandt se selfinplasing of selfinprenting by die *Kruisoprigting* [Figuur 2.1] en *Kruisafneming* [Figuur 2.2] kan selfs sinspeel op die begrippe van siener of profeet⁹³ terwyl dit die *topos* van die spieël kompliseer wat deur die geskiedenis van die selfportret wat daarmee vervleg geraak het. Rembrandt se ingekeerde blik by die *Kruisoprigting* kan hier toespeel op insig meer as op sig, eerder op *reflexivity* as op *reflectivity* maar met behoud van die generatiewe spanning daartussen.⁹⁴ In visuele voorstellings het die dubbelsinnigheid van die spieël verbind geraak met alle visuele persepsie en met sekere fundamentele probleme van realistiese representasie.⁹⁵ Galligan (1998) stel voor dat 'n *mirror mode of looking* deel is van 'n lang tradisie in die Westerse skilderkuns as geheel en nie slegs verband hou met die selfportret nie wat die mees radikale uitdrukking daarvan is.⁹⁶ Ek vind in die spieëling en weerspieëling

⁹¹ Ek gebruik Bauch (1967: 123-151) se "ikonografischer Stil" as vertrekpunt vir hierdie interpretasie.

⁹² Vanbergen (1986:43-4) wys op die dubbelsinnigheid wat ontstaan wanneer Rembrandt in *Jakob seën sy kleinkinders* (1656) nie die ikonografiese tradisie volg van die gekruisde hande nie. Daardeur word die werklike betekenis van die skildery ontsluit: die menslike gebeure van 'n grootvader wat afskeid neem van sy kleinkinders word verenig met die Bybelgeskiedenis.

⁹³ "The term 'vision' is related to the verb *videre* (to see), but to see meant not just to follow with the eyes but also the seeing of something that becomes visible other than by ordinary sight - hence the terms 'visionary' and 'seer'" (Heywood & Sandywell 1999: 8).

⁹⁴ "Opposed to the rhetoric of reflectivity is the idea of *reflexivity*, which rejects Cartesian, representational and specular approaches to knowledge, truth and identity and shifts decisively towards the figural, the hermeneutical and the logological" (Heywood & Sandywell 1999: xiii-iv). Barry Sandywell se *logological* benadering wil filosofiese, wetenskaplike en artistieke diskoerse ondersoek in hulle sosiologiese, kulturele en historiese raamwerke.

⁹⁵ Wanneer Manet byvoorbeeld begin skilder teen die middel van die negentiende eeu "the mirror had acquired the status of a thinking painter's paradigm. That is, by Manet's day, the mirror had long surpassed both its original function as a mechanical tool for realizing the painter's self-portrait and its common figurative use as a metaphor for mimesis itself as a painter's means of "reflecting" reality. In addition, the mirror had acquired the status of a sign for the paradoxical premise of all realist representation. That premise might be called the essentially reflexive condition of all looking" (Galligan 1998: 140).

⁹⁶ "Although this premise has long been considered operative in the genre of self-portraiture, it has given rise to a mode of looking in an even larger body of mimetic painting. The presumably unique mode of looking occasioned by self-portraiture, whereby the mirror makes possible a self-conscious gaze that "objectifies" one's own body, pertains to a larger genre of mimetic representation - one within which self-portraiture is only its paragon, or extreme expression" Galligan (1998: 139).

van die beweeglike wentelings van Galligan se *mirror mode* 'n noue aansluiting met wat ek in hierdie ondersoek as chiasmiese beweeglikheid en dinamisering identifiseer, waardeur gebrokenheid én genesing geïnterpreteer kan word. In Hoofstuk 3 sal dit as die apostel Paulus se "troebel spieël" verder ondersoek word, saam met die vals beeld wat die Romantiek van Rembrandt geskep het.

Refleksie en interioriteit wat die spel tussen afwesigheid en aanwesigheid suggereer, sal in Hoofstuk 4 die kern van die ondersoek wees, saam met Rembrandt se *naer 't leven*-benadering. In geeneen van die kruisigingstonele maak die Rembrandt-figure enige oogkontak met die betragter nie, hoewel die skildery as geheel dit doen. Ook die starende, nikssiende blik in sy vroeë uitbeelding *Die kunstenaar in sy ateljee* [Figuur 2.6] sinspeel, ten spyte van Rembrandt se verbintenis met 'n besige ateljee⁹⁷ op introspeksie verbind met afsondering. Dit word beklemtoon deur die gegrendelde deur, die reusegrootte van die doek waarvan slegs die agterkant sigbaar is, die afstand tussen die kunstenaar en die doek en die sterk beligting van die verskuilde doek. Hierdie afsondering kan my as betragter ook impliseer in die "binnekamer"-idee wat uit die hipotese van 'n gebroke kosmos die lig kan laat sinspeel op 'n geestelike verligting. Dit verskil van die Romantiese siening wat hierdie lig terugskouend as metafoor vir geniale artistieke inspirasie en voorstellingsvermoë, verbeelding en kreatiwiteit, kon interpreteer. By die kruisigingstonele kan dit 'n interne monoloog voorstel, soos self-aanbiedings dikwels suggereer, maar ook 'n intieme dialoog met die Heilige. Die middeleeuse meditatiewe *Andachtsbilder* soos Andrea Mantegna (1431–1506) se *Brera Pietà*⁹⁸ kon byvoorbeeld uitloop op 'n diep emosionele Godservaring deur die intieme nabyheid, veral met die gewonde voete van Christus wat as betragtervoorskrif ingeskilder is.

Wanneer Rembrandt se geskilderde blik in die kruisigingstonele die betragter se implisiete blik vermy deur die wending tot die betragter langs 'n omweg aan te bied,⁹⁹ kan betragtersbetrokkenheid juis geïntensifiseer word. By 'n portret of selfportret kan 'n betragter nie genegeer of geneutraliseer word nie, aangesien die basiese uitgangspunt van 'n selfpresentasie sou wees om betrag te word (Berger 2000, Fried 1980, 2002). Die paradoks daarvan prikkel die betragter tot kreatiewe deelname waardeur erkenning aan kunstenaar-sowel as betragterssubjektiwiteit gegee word en intepretasie uit verskillende tipikoniese of lewensbenaderings moontlik maak.

In Lastman en Rembrandt se benadering tot die kruisigingstonele gee die skilderkuns self die humanistiese, heroïese, allegoriese en simboliese idee-wêreld van Rubens se kruisigingstonele prys (Bauch 1967: 67) Historieskilderkuns in die sewentiende-eeuse Nederland en veral by Rembrandt, word een tussen vele genres en verloor die hiërargiese voorrang; in portrette is niks goddeliks, bomensliks, ewig nie, maar mense word as aards, onafgewerk, alledaags voorgestel.¹⁰⁰ Temas van skilderye word nie as 'n volheid of totaliteit

⁹⁷ Alpers (1989: 58-87) gee 'n uitvoerige beskrywing en bespreking van hierdie interaktiewe situasie.

⁹⁸ *Die bewening van die dooie Christus*. Tempera op doek, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan. Gewyde betragting in die *devotional portrait* as betragtersvoorskrif was bekend in die Nederlande soos in Jan Van Eyck se *Die Madonna en Kanselier Nicolaes Rolin* as 'n beplande religieuse ervaring. 'n Enkele plaasvervangende figuur vind dan 'n nuwe plek aan die sy van die heilige figure as teenoorstaande, gelyksoortige persoon in verewigde aanbiddende betragtershouding, die blik voorbeeldig op die heilige figuur gerig wat sy betragtingsfunksie onderstreep.

⁹⁹ Dit kan bewerk word deur die self aan te bied soos van die kant (Alberti) of van agter gesien (Casper David Friedrich, Joseph Beuys, Magritte se *Réproduction interdite*), aan die slaap (Courbet), in gedagtes versonke (Rembrandt, Füßli).

¹⁰⁰ Die nie-vleiende "alledaagsheid" van geportretteerdes kon opdragte vir Rembrandt in gevaar gestel het soos die *Portret van Amalia von Solms* (c. 1632); die portrette van Mauritz Huygens (1632) en Jacob de Geyn (1632) het onder ernstige kritiek van Constanijn Huygens deurgeloopt (Schwartz 2006: 148,158).

voorgestel nie, maar as uitsnit, gedeeltelikheid (Kemp se *Partialität*) van die lewe, van mense, van die partikulariteit, verganklikheid, die feitlikheid van die enkelvoudigheid. Die skilderye is egter nie gedoen in 'n alledaagse "taal" nie. Deur afstandneming word die alledaagse werklikheid omvorm met verbeeldingryke variasies wat die kunsaktiwiteit op die werklikheid uitoefen, 'n fiksionaliserende herbeskrywing van die werklikheid wat Aristoteles as die *mimesis* van die werklikheid beskryf het (Ricoeur 1981 :142).

2.2.1 Tipikoniese tradisiegenote

In Edouard Manet se "Pietà" *Le Christ ressuscitant, assisté par les anges* (1864), die oorspronklike titel vir sy *Le Christ mort et les anges* (1864) [Figuur 2.7],¹⁰¹ resoneer 'n komplekse verhouding tussen uitbeelding en betragting. Rembrandt se verwysings na immanente beweeglikheid en die moontlikheid van opstanding resoneer steeds hierin hoewel die interpretasie grondig verander is deur die wysiging van die titel. Die hande en voete van Manet se Christus-figuur is nie leweloos en dood nie, maar lyk asof hulle deur die gespanne spiere gereedmaak om die liggaam op te rig — die breukdeel van 'n sekonde wat die opstanding voorafgaan. Dit word weerspreek deur die chiasmiese situasie van die (dooie) Christus wat oogkontak maak, sonder om die betragter te sien: "*Ecce homo, but post mortem*", moontlik sonder Nietzsche se insig dat die "dood van God" onvermydelik gevolg word deur die "dood van die mens" (De Duve 2001: 25).¹⁰² Hierdie skynbare onsekerheid kan dui daarop dat die struikelblok die onbepaalbaarheid van die adressaat was. Thierry de Duve (2001:128) redeneer dat die "avant-garde painter, more sensitive to the fragility of aesthetic pacts but infinitely more ambitious when it comes to their scope ... addresses his medium as if it actually embodied this addressee.... The medium is the other in the second person. It incarnates and materializes the addressee's otherness ... its real substance is the pact".¹⁰³

Manet se *Le Christ mort et les anges* is gemaak vir die *Salon* van 1864 en nie vir 'n godsdienstige instelling nie. Dit maak 'n chiasmiese teenstelling tussen vorm en konteks sigbaar wat Manet moontlik wou versoen.¹⁰⁴ As utopiese *avant-garde* kunstenaar kon Manet droom dat die oorspronklike onewewigtige sosiale pakt, dié tussen priester en kunstenaar, en daarmee saam die erkende, partydige misverstand, nie meer nodig is nie. Manet se verwysings is eerstens na die skilderkuns self, maar ook verknoop aan die lewe deur Christus as mens in sy feilbare, sterflike menslikheid uit te beeld. Dit is deel van 'n lang historiese tradisie waarvan die sentrale uitgangspunt die verhouding tot betragters is; "flatness" word verplaas deur "facing" (Fried 1996).¹⁰⁵ Die *Salon*-besoeker se blik kon Christus se opstanding in werking stel of weerhou. Die Christusbeeld wat aangeraak is deur wanhoop en geloofsverlies kan, gelykstaande aan 'n geloofsdaad,

¹⁰¹ Op 'n klip in die voorgrond is die Bybelteks aangebring (Johannes 20:12).

¹⁰² "Manet had certainly no knowledge of the theological bedrock of his practice, but, like all his colleagues, he was dependent on a long tradition which had assimilated its tenets, secularized them, and forgotten their origins, but in which they remained subterraneanly active. They would stay active throughout the history of modernist painting. That particular pact wasn't broken by modernism" (De Duve 2001: 25).

¹⁰³ De Duve (2001: 137-8) beskryf die kompleks van tegniese en estetiese konvensies waaraan skilders en betragters deel het as 'n *pact* wat die twee verenig, gebaseer op "a suspension of disbelief". Moderniteit het hierdie ooreenkoms verbreek deur hipotese: "the new pact is Manet's invention; it shifts those *things* called works of art from the third to the first person, by way of a second; it is henceforth based on 'you', the pronoun of the recipient or addressee"

¹⁰⁴ Dit kan as die wentelpunt tussen Baudelaire se klem op inhoud, konteks, betekenis en Greenberg se later nadruk op skildermaterie alleen, gesien word. Manet moes 'n besondere geloof in sy eie werk gehad het en vertrou in die publiek, deur hulle sonder kompromieë, moeilike oplossings te bied vir dit wat hy gedoen het.

¹⁰⁵ Manet het besonder belang gestel in die werk van Raffael, Titiaan, Rubens, Velázquez, en Rembrandt. Hy gebruik kuns uit die verlede as allusies deur 'n aktiewe uitgesproke en strategiese betrokkenheid daarmee met 'n netwerk van belange. Dit het saamgehoop met 'n erosie van tradisie "in the face of the modern malady of doubt" (Fried 1996: 10-13, 459).

slegs tot lewe gebring word deur die protagonis-betrager wat déúr die gesekulariseerde tradisie kan kyk met 'n "suspension of disbelief" (De Duve 2001:17, 130-8).

Ernst Barlach se werk is beskryf as volkskuns weens die onheroïese alledaagsheid en selfs gebrokenheid van die figure.¹⁰⁶ Sy *Sorgende Frau* (1910),¹⁰⁷ *Der Mann im Stock* (1918)¹⁰⁸ en *Der Bettler* (1930)¹⁰⁹ fokus, soos Rembrandt se bedelaars, op swaarkry en lyding, maar in *Singende Mann* en *Drei singende Frauen* (1911)¹¹⁰ ook op eenvoudige vreugde. 'n Onlangse uitstalling (2009) in Leopold-museum, Wene, van Barlach en Käthe Kollwitz se werk bied insig in die verhouding tussen die twee kunstenaars en hulle werk.¹¹¹ Teenoor Kollwitz se heroïese blik op mense se lyding en beproewing, beklemtoon Barlach die menslike swakheid terwyl hy in gedigte en geskrete ook sy Christelike geloof bely.

In 'n uitstalling *Ernst Barlach – Mystiker der Moderne*¹¹² word sy werk geassosieer met die mistieke tradisie. Die sentrale tema van die uitstalling word gestel as die soeke na 'n Godservaring in die huidige verbruikerseeu om die kulturele verskynsels van kerk en kuns weer in gesprek te bring. Die mistieke Godservaring is miskien eerder die fokus van die uitstallers as wat dit spesifiek dié van Barlach se kuns is. Sy *Schwebender Gottvater* (1922)¹¹³ toon eerder dat God in deernis na mense uitreik om hulle te ontmoet en te seën wat dit plaas in 'n meer gebroke wêreldbeeld wat smag na verlossing, soos dié van Rembrandt.

Miserera mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam, (Wees my genadig, o God, in u troue liefde), die openingstrofe van Psalm 51, is die oorsprong van Georges Rouault se etsreeks *Miserere et Guerre* (1914 – 1928) waarin daar geen metafisiese luister aan die mensefigure is nie. Die agtentyftig etsplate omsluit die duur van die eerste wêreldoorlog in Europa. Rouault se kuns bied 'n alternatief vir die brutaliteit, nihilisme of absurditeit in die werk van kunstenaars soos Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959), Otto Dix (1891-1969), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) of die sosiaal heroïese werk van Käthe Kollwitz (1867-1945).

Die eerste gedeelte van Rouault se donker, maar ryk etsreeks, *Miserere*, word 'n persoonlike pleit 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, *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 onderstreep Rouault se ernstige kritiek teen die diepte van menslike swakheid en verwordenheid, van die afstand van God. Dit verskil van Goya se wreedhede sowel

¹⁰⁶ Gedurende die Nazi-bewing is sy werk selfs verban van openbare areas en vernietig as *Entartete Kunst*. Sy *Magdeburg Ehemal* toon, as herinnering aan die Eerste Wêreldoorlog, 'n Duitse, Franse en Russiese soldaat wat die afgryse, lyding en wanhoop van die oorlog uitbeeld.

¹⁰⁷ Eikehout, 65.8 x 38.6 x 48.4 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/).

¹⁰⁸ Brons 58 x 70.2 x 50.1 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/).

¹⁰⁹ Brons, 327 x 1116 cm. Ratzeburg: In die Kloosterbinnehof van die Ratzeburg Domkerk. Hy het vele ander bedelaars gemaak soos *Blinder Bettler* (1906) keramiek, 30.9 x 28.4 x 27.5 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/). *Russische Bettlerin II* (1907) Brons, 22.8 x 43.3 x 18.3 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/). *Bettlerin* (1911) eikehout, 60.4 x 26.1 x 8.4cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/). *Verhüllte Bettlerin* (1919) 36.7 x 29.9 x 32.8 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/). Die gladheid van veral die brons saam met die vloeiende vorms van die werk weerspreek soms die lyding en ongemak van die tema.

¹¹⁰ Eikehout, 58 x 70.2 x 50.1 cm. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/).

¹¹¹ In die Güstrow katedraal het hy 'n momument, 'n swewende figuur (1927), gemaak met die gelaat van 'n moeder wat leed en pyn te bowe probeer kom; die gelaat is dié van Kollwitz.

¹¹² 2 September – 13 November 2005 in die *Christuskirche* te Mainz.

¹¹³ Keramiek. Hamburg: Ernst Barlach Haus (www.barlach-haus.de/).

as sy tipe belydenis. Rouault verbeeld sy geloof in die vaste moontlikheid van Christelike regenerasie in menslike gebrokenheid (Lieber 2007).

Rouault se werk is ook 'n alternatief vir die sentimentaliteit wat dikwels kenmerkend is van die sogenaamde Christelike kuns wat dikwels meer humanisties as menslik is en die nood van die moderne wêreld omseil.¹¹⁴ Gustave Moreau (1826-98) se *Sint Sebastiaan met 'n engel* (1876) [Figuur 2.8]¹¹⁵ is 'n voorbeeld nie net van sentimentaliteit nie, maar ook van die gesekulariseerde, simbolistiese godsdiensbegrip van die Romantiek wat nie as 'n tradisiegenoot van Rembrandt beskou kan word nie. Daar is min heiliges wat so 'n sterk aanspraak op die verbeelding van Westerse kunstenaars oor honderde jare gemaak het as die verhaal van Sebastiaan, soldaat en boogskutter wat vir sy geloof gesterf het. Hy word gewoonlik uitgebeeld as 'n mooi, halfnaakte jong man in 'n elegante *contrapposto* houding, sy hande agter sy rug of bokant sy kop aan 'n boom, paal of suil vasgemaak. Hoewel die liggaam deur pyle getref is, word dit nie vermink of op 'n abjekte wyse voorgestel nie. Die gelaatsuitdrukking bly sereen en vol hoop, sonder opstand en weerstand, wat 'n stoïsynse waardigheid daarstel.¹¹⁶ In sommige uitbeeldings word die figuur liefdevol versorg deur vroue- of engelfigure.

Guido Reni (1575 - 1642) se *Sint Sebastiaan* (1617-19) [Figuur 2.9] sou deur die aansluiting by martelaarskap vir sy geloof en die beklemtoning van sy intense fisiese weerloosheid en nederige onderworpenheid, aansluiting by 'n gebroke wêreldbeeld kon kry. Die sentimentele, mensgerigte perspektief is hier eerder die vertrekpunt vir 'n erotiese benadering in uitbeeldings wat uitloop op 'n vloed van twintigste- en eenentwintigste-eeuse homoerotiese appropriasies van die tema. Hoewel dit gekenmerk word deur radikale en eksplisiete erotiese ontginning, word Sebastiaan ook die beskermheilige van VIGS-slagoffers.¹¹⁷ Die

¹¹⁴ Georges Rouault en Marc Chagall is gereken as die enigste godsdienstige kunstenaars van die "post-Christelike" era. Kritiek is teen Rouault se werk ingebring dat dit later herhalend word en geen vernuwing toon nie. Die gekruisigde Christusfiguur word soms sentimenteel en humanisties voorgestel, maar hierdie manier van uitbeelding word meer dikwels gevind in voorstellings van heiliges in die Rooms-katolieke kerk.

¹¹⁵ Dit vorm een van 'n reeks voorstellings wat Moreau gemaak het: *Sint Sebastiaan* (1870-1875, olie op doek, 115x90cm. Parys: Musée Gustave Moreau), *Sint Sebastiaan* (1876, akwarel, 14,4x11,5cm. Parys: Musée Gustave Moreau), *Sint Sebastiaan* (1876, kryt, houtskool en inkt, 65x36,5cm. Parys: Musée Gustave Moreau), *Sint Sebastiaan met 'n engel* (c. 1876, olie op hout, 27x15cm. Gifu, Japan: Museum van Skone Kuns), *Sint Sebastiaan en die heilige vroue* (1869, olie op hout, 32,1x23,7cm. St Louis, MO: The Saint Louis Art Museum), *Sint Sebastiaan, versorg deur heilige vroue* (c. 1869, olie op hout, 32,1x23,7cm. Neuss, Duitsland: Clemens-Sels-Museum), *Sint Sebastiaan* (c. 1870, Privaatversameling). Odilon Redon se *St Sebastian* (1910/1912, olie op doek, 1440x625 cm. Washinton DC: National Gallery of Art) kan ook hierby aansluit. Al die voorbeelde is gevind op: <http://bode.diee.unica.it/~giua/SEBASTIAN/>

¹¹⁶ Die gang van die Westerse kunsgeskiedenis kan gevolg word deur uitbeeldings van Sint Sebastiaan. 'n Klassieke, humanistiese en paradigmatische benadering kenmerk Andrea del Pollaiuolo (1431-1498) se *Martelaarskap van Sint Sebastiaan* (1473-75, olie op paneel, 67.4 x 67.7 cm. Brussel: Musées Royaux des Beaux-Arts), Andrea Mantegna (1431-1506) se *Sint Sebastiaan* (c. 1470, tempera op hout, 68 x 30 cm. Wene: Kunshistorisches Museum) en Sandro Botticelli (1445-1510) se *Sint Sebastiaan* (1474, tempera op paneel, 195 x 75 cm. Berlyn: Staatliche Museen). Die stoïsynse martelaarskap van die beskermheilige dui op min of geen persoonlike betrokkenheid by sonde en skuld. Peeter Pauwel Rubens (1577-1640) se *Sint Sebastiaan* (c.1618, olie op doek. Berlyn: Staatliche Museen) is meer ingestel op 'n heroïes-barokke vertoon van liggaamlikheid en emosionele lyding waarby Vicente López y Portaña (1772-1850) se *Sint Sebastiaan versorg deur Sint Irene* (1795-1800, olie op doek, Los Angeles: J. Paul Getty Museum) kan aansluit. Hoewel Gerrit van Honthorst (1590-1665) se *Sint Sebastiaan* (1623) heroïes-skoon voorkom, bring die ingesakte houding en vooroorgesakte kop meer menslike lyding op die voorgrond, maar dit staan buite Rembrandt se voorstelling van gebrokenheid. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) het vier verskillende voorstellings van Sint Sebastiaan gemaak tussen 1850 en 1874 waarvan een voorstel dat hy deur vroue versorg word: *Sint Sebastian ondersteun deur heilige vroue* (c. 1874, olie op doek, 1301 x 860 cm. Washinton DC: National Gallery of Art) wat ook 'n gewilde *topos* van die tema was en dikwels 'n verwysing na medemenslikheid in die werk Indra Honoré Daumier (1808-1879) se *Martelaarskap van Sint Sebastiaan* (1849-52, olie op doek, Soissons: Musée Municipal) kom miskien die naaste aan Rembrandt se uitdrukking van menslike ellende deurdat die geknakte figuur nie meer 'n ideale beeld van skoonheid oordra nie, maar wel 'n gevoel van verinnerlikte pyn en lyding wat ondersteun word deur die gelaatsuitdrukking.

¹¹⁷ 'n Dekadente fokus kom voor in die werk van Jean Cocteau, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Franz Kafka, Rainier Rilke, W. H. Auden, Thomas Mann. Tennessee Williams vier beide die godsdienstige en homoseksuele tradisies in sy gedig "San

tema word deur Hans Baldung Grien (1484/85-1545) se *Sint Sebastiaan* (die middelste paneel van 'n *altaarstuk*) [Figuur 2.10] gebruik om 'n bedorwe, geskende teenvisie van die mens, die wêreld en die kunstenaar waardeur die betragter ook geïmpliseer word as gevalle *voyeur*, visueel voor te stel. Hans Baldung Grien word deur Leo Koerner (1993) beskou as epigoon van sy leermeester, Dürer, soos wat Francis Bacon dit van Rembrandt kan wees.

Die historiese gewildheid van die tema kan moontlik ook voortvloei uit 'n visuele, maar totaal menslike Christus-voorstelling waarmee skilders en betragters direk kan identifiseer. Hoewel Melissa Weinman se *St Sebastian* (1997)¹¹⁸ terugverwys na 'n lang erfenis, approprieer sy nie uit die verlede nie. As sy die figuur kontemporêr, sterk en gespierd voorstel, gestroop van alle mitiese en mistieke verbintenisse, werk sy teen die konvensionele manier van uitbeelding en resepsie. Dieselfde kontemporêre, onsentimentele benadering word vergestalt in Weinman se *St Agatha's grief* (1996) [Figuur 2.11]. Sonder die tradisionele ikonografiese verwysings¹¹⁹ en verwysings na die reeks wonderwerkende legendes wat rondom Sint Aagaat ontstaan het, lyk die twee rug-aan-rug figure met 'n eerste oogopslag na ruggelingse spieëlbeelde. Nadere betragting onthul die opvallende verskille¹²⁰ van omkering waartussen die afgryse marteling lê wat slegs gesuggereer word. Die natgeswete gelaat van die gemutileerde en bloeiende voorstelling van die Aagaat-figuur word met geslote oë na bo, na die lig wat dit oorstrom, gedraai — soos 'n atleet wat 'n moordende wedren sukselvol voltooi het: dit is klaar, verby, dit is volbring.¹²¹ Die uitbeelding vier, ten spyte van die leed en droefheid waarvoor die donker agtergrond as visuele metafoer kan funksioneer, die oorwinning in Christus en 'n verdieping van geloof eerder as die vernedering en ellende van haar as vrou, wat slegs as oorsaak bestaan.

Al word haar eie gelaat nie gebruik nie, impliseer Weinman haarself in hierdie werk deur die intense pikturale betrokkenheid met lyding. Die heilige word hier voorgestel as iemand wat die dodelike erns van teenstand teen sonde, van geloof en redding ervaar en uitgeleef het tot sterwens toe; maar dit kan ook toepaslik wees op hedendaagse vroulike oorlewendes van oorloë, slagoffers van (seksuele) geweld en

Sebastiano de Sodoma". Die figuur van Sebastiaan word embleem van Apolliaanse skoonheid maar ook verbind met 'n heroïek gebore uit swakheid.

¹¹⁸ Olie op doek, 152 x 91.5 cm. (Versameling van die kunstenaar). Die sterk beligting van bo suggereer dat hoop op die herstel van liggaamlike en sielkundige verwonding vaste moontlikhede is. Melissa Weinman werk teen die geïdealiseerde voorstellings van die verlede waar die figure vervroulik voorkom. "At the time I was working on *St. Sebastian* (1997), I had the good fortune to see *Tap Dogs*, a group of male tap dancers from Australia who wear construction workers' clothing while dancing. ...I adapted their costumes to my male figures, and painted Sebastian with body hair and firm, muscled flesh" (<http://www.luceartsandreligion.org/gallery/2000-2001/>). Die figuur is aangetrek in 'n afgesnyde soldate kamoefleerbroek en stewels as verwysing na Amerika se betrokkenheid by oorloë buite hul grense.

¹¹⁹ Soos byvoorbeeld Francisco de Zurbaran se *Sint Aagaat, maagd en martelaar* (1630-33, olie op doek, Montpellier: Musée Farbre) wat haar borste op 'n bord aan die betragter toon. Sint Aagaat van Sicilië is een van die vroegste (251 n.C.) en mees vereerde heiliges in die geskiedenis.

¹²⁰ Dit word visueel voorgestel deurdat die figuur aan die linkerkant swaarder en onbeskadig is, die gelaat is in die skadu en kyk na die skadukant, teen-oor die ligbron aan die boonste regterkant. Ook die kleding weerspieël wendings deur die voue, kreukels, verskuiwings en bloed op die figuur aan die regterkant, wat eerder na verbande as klere begin lyk. Die sterk kleurkontraste tussen die donker agtergrond, die ligte kleure van die figuur en die rooi wat die vloeiende bloed voorstel, beklemtoon die radikaliteit van sonde, lyding en verlossing; die uitbeelding van die liggaam en die houding fokus op die weerlose menslikheid van die figuur.

¹²¹ Soos Paulus dit stel in Timoteus 4: 7-8 "Ek het die goeie wedloop afgelê; ek het die wenstreep bereik; ek het gelowig end-uit volgehou" en "ek span my in om dit alles myne te maak omdat Christus Jesus my reeds syne gemaak het ... Ek span my in om by die wenstreep te kom sodat ek die hemelse prys kan behaal waartoe God my geroep het in Christus Jesus" (Filippense 3: 12-14). Die viering en blydskap oor die bloed wat uitgegiet word as offer (soos voorgestel op die wit bostuk van die Aagaat-figuur) word gestel in Filippense 2: 17-18. Paulus gebruik ook die atleet-beeld in 1 Korintiërs 9: 24-27, Hebreërs 12:1-3, 2.

borskanker en die aspekte van triomfering daarin.¹²² In die vrede van *St. Agatha's grief* [Figuur 2.11] is ook 'n suggestie van vreugde-in-lyding, 'n toespeling op 'n passievolle, energiegedrae liefde wat grondige verandering kan teweegbring. Weinman herontdek vir betragters die radikale passie (ook in die sin van lyding, hartstog, energie) van Jesus, van heiliges as mense wat herinner aan die chiasmiëse posisie tussen goed en kwaad in die kosmologie van Joods-Christelike etiek. As voorstelling van 'n hedendaagse vrou wat die tyd van die oorspronklike verhaal en kulturele verskille kan oorbrug, behou dit "an eeriness apposite to the Christian faith, a Calvinist acknowledgment of the sinful ways of the world, a Catholic embrace of iconography and historicity and ritual" (Kenan 2003: 66).

2.2.2 Oordraagbaarheid: bekering en ryping

Tradisie is per definisie oordrag van een geslag na 'n volgende; asof tradisie 'n soort momentum het wat bo menslike willekeur verhef is. Verskuiwings in tipikoniese tradisies (hetsy meteens of langsaam) is vergelykbaar met bekering of geestelike migrasie, soos die pikareske moontlikhede in Rembrandt se vroeë *Selfportret saam met Saskia* (c.1635) [Figuur 3.1] teenoor sy later werk waar enige pikareske verwysings verdwyn. Ook die opmerkbare verskille tussen Goya se vroeër en later werk of Michelangelo Buonarroti se vroeë heroïese benadering en die menslike swakheid van die wending tot die mistiek van sy later werk. Sy interngerigte selfportret as Josef van Arimatea in sy Florentynse *Pietà* (1548-1555)¹²³ is, soos by Rembrandt in sy *Kruisafneming*, [Figuur 2.2] in direkte aanraking met die ineengesakte, kragteloos-dooie Christusfiguur. Soos Rembrandt se Christus-figuur in *Die Kruisafneming*, word die onheroïese aard en swakheid van Michelangelo se Christus-figuur beklemtoon¹²⁴ teenoor sy vroeër heroïese voorstellings van God en mens.¹²⁵ Dat Michelangelo lewenslank obsessief betrokke was met die dood en met eensaamheid is volgens Laura Agoston (1997: 535) 'n Romantiese mitologisering van die kunstenaar. Dit kon 'n meer verontrustende aspek van sy werk verskuil: dat die dood 'n voorwaarde vir selfdefinisie en radikale onvoldaanheid of besorgdheid vir hom geword het laat in sy lewe.¹²⁶

Michelangelo het homself reeds vroeër vereenselwig met menslike gevallenheid en swakheid in sy moontlike versteekte of geheime selfportret op die afgeslagte vel van Bartolomeus in *Die Laaste Oordeel* (1536-1541) [Figuur 2.12].¹²⁷ Die fokuspunt van die werk is die heroïese Christus-figuur wat geplaas is op

¹²² In hierdie skildery van 'n vroulike heilige kan Melissa Weinman as vroulike skilder verken wat Griselda Pollock (1996: xix) verwoord: "The feminine comes to stand for an ethical, political, aesthetic dissidence that we want to allow to emerge into the social and cultural systems of meanings so that it can really make a difference through what it reveals of other possibilities, other affects, other aspirations, other understandings, other desires, other forms of ambivalence and conflict".

¹²³ Marmer, 226cm hoog. Florence: Museo dell'Opera del Duomo, (<http://en.wikipedia.org>). "Das Bestehen solcher verkleideten Selbstdarstellungen, die dem Künstler eine Ideologisch bestimmte Rolle in dem religiösen Geschehen zuweisen, drückt seine Individualität aus und gibt von seinen geistigen Qualen in der Zeit der religiösen Krisen der Jahrhundertmitte Zeugnis" (Białostocki 1980: 38). Ek wil egter verder as Białostocki gaan en dit nie net as individualiteitsuitdrukking en uitdrukking van algemene godsdienstige probleme sien nie, maar as spesifieke aansluiting by die gebroke kosmiëse tradisie waardeur sy individuele uitdrukking in hierdie beeldhouwerk gevorm is.

¹²⁴ Sy *Rondanini Pietà* (1555-1564, marmer, 195 cm hoog. Milaan: Castello Sforzesco (<http://en.wikipedia.org>), en sy *Palestrina Pietà* (1556, marmereagtige kalksteen, 246 cm hoog. Palestrina, (<http://en.wikipedia.org>) fokus ook op die swakheid van die Christus-figuur.

¹²⁵ Soos Christus as die heroïese Godmens in die *Laaste Oordeel* (1536-1541).

¹²⁶ "these works are at once dramas of personal salvation and self-conscious allegories of art where the value of a life devoted specifically to the medium of sculpture remains a question debated and insistently unresolved in that same medium" (Agoston 1997: 535).

¹²⁷ Hoewel dit skynbaar gedurende Michelangelo se tyd as geheime selfuitbeelding, as een van die *reformati*, gesien is, is dit eers in 1925 definitief geïdentifiseer as 'n moontlike selfvoorstelling. Steinberg (1980) wys 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 Sakse, Luther se beskermheer; teen 1509 het Cranach houtsnêë daarvan versprei. Daar bestaan tien

die vertikale as van 'n sterk, stabiele kruisvormige komposisie, gebaseer op vier verskillende sterk gedefinieerde horisontale lae, van verdoemenis tot verheerliking. Michelangelo se abjekte selfvoorstelling val buite hierdie struktuur, maar presies in die middel van 'n verskuilde diagonale lyn, as korrelatiewe sentrum. Leo Steinberg (1980) se mistieke noodlotslyn sou die betekenis van menslike verantwoordelikheid misloop, maar kan geïnterpreteer word as 'n lyn vol beweging en potensiaal. Soos by Rembrandt se *Kruisoprigting* [Figuur 2.1] kan dit, uit 'n kerngebroke hipotese, 'n eenheid word wat deur al die lae van hemel tot hel sny, sonder dualiteite.¹²⁸ Die "selfportret" is vol onsekerhede en verskuivende betekenis; dit kan nie kwalifiseer as '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 herinner terselfdertyd aan Paulus se "ek, ellendige mens". Soos Rembrandt homself in die kern van die *Kruisoprigting* plaas as verteenwoordigend van die mens as sonaar, kan dit ook Michelangelo se persoonlike skuldbelydenis maar ook geloofsbelydenis wees.¹²⁹ Dit skuil agter in 'n sekondêre verhaal wat nie die heroïese subjektiwiteit van die kunstenaar beklemtoon nie, maar eerder fokus op die "selfportret" as puin van die kunstenaar se lewe waarin niks kwalifiseer vir enige verdienste nie.

In Michelangelo se *Die kruisiging van Petrus* (1549)¹³⁰ [Figuur 2.13] is twee moontlike selfuitbeeldings aan die uiteindes van 'n diagonale lyn geskilder wat die dwarsbalk van Petrus se kruis volg — die omgekeerde rangskikking as dié van *Die Laaste Oordeel*.¹³¹ Uit 'n perspektiwiese prentdiepte van links agter die kop van 'n jong Michelangelo-figuur, tot regs voor die voete van 'n bejaarde Michelangelo-figuur reik die diagonale lyn oor die hele prentvlak, die polariteit van 'n lewe, 'n wending tussen ontkenning en berou. Die Petrus-figuur word met 'n amper onmoontlike kontorsie voorgestel vir oogkontak met die Pouslike betragter,¹³² die blik 'n chiasmiese draaipunt wat 'n moontlike "bekeringsmoment" daarstel, maar terselfdertyd 'n wentelende verbintenis vorm van hede en verlede, van menslike gebrokenheid en redding wat nie 'n eenmalige voltooide oomblik is nie, maar 'n durende proses, soos die skuins invallende kruis in Rembrandt se *Kruisoprigting* [Figuur 2.1]. Heroïese selfvooropstelling is nie hier die fokus nie, ook nie mistieke ontvlugting nie, maar miskien eerder persoonlike belydenis. Wanneer die moontlikheid van gelaatstipes erken word, kan Steinberg (1980) se *line of destiny* of Gantner (1979) se *Schicksal* wat dui op die kunstenaar se persoonlike lotgevalle, eerder 'n algemene struktuur van sonde en skuld ontvou met die kruisiging as spilpunt wat dit tot versoening bring. Dat gebrokenheid, wat terselfdertyd 'n draaipunt tussen redding en die ewige verdoemenis

moontlike selfportrette van Michelangelo wat op lyding dui waarvan bogenoemde en die onthoofde Holofores, in die plafon-fresko van die Sikstynse Kapel, die bekendste is (Rose 1975: 71).

¹²⁸ Die diagonale lyn word deur Steinberg (1980) beskryf as 'n mistieke noodlotslyn, '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 volg van toenemende vernedering. Dit eindig by "the ultimate abomination, the engaged groin of the Prince of Hell, so-called Minos, his penis berthed in a serpent's mouth" (Steinberg 1980: 431-3).

¹²⁹ Dat hy weer opgewek sal word en Christus in die vlees (die vel) sal aanskou (Job 19: 25-27). Hy plaas 'n baie persoonlike belydenis in 'n publieke werk, waarby hy fataal geïmpliseer is. Dit staan teenoor Steinberg (1980) se sentrerings van die hele uitbeelding rondom die "selfportret" van die kunstenaar – selfs die Christus-figuur se blik kan dit moontlik bevestig – met 'n deurlopende subjektiewe uitstraling van betekenis wat die twee pole aan weerskante in sigself saamtrek.

¹³⁰ Leo Steinberg identifiseer hier weer 'n muurskildering vir 'n publieke kultiese ruimte met persoonlike betekenis daarby ingevoeg deur die moontlike selfvoorstellings. Dit is nie selfportrette in die tradisionele sin nie; meer gelaatstipes waarop 'n simboliese selfportret geprojekteer kan word.

¹³¹ Steinberg (1980: 420,47) stel voor dat die verskillende gebare en blikke tussen die ouer en die jonger "Michelangelo", die figuur van Petrus en ander figure, kan dui op sy skuld van die verlede. Die ouer "Michelangelo" se gekruisde arms wat wys na homself en na Petrus, aktiveer (die miskien te psigologiese interpretasie van) "the old convert's regret over a misspent life ... internal indictment raking Michelangelo's conscience". Hy kwoteer Michelangelo se sonnette van 1554; voetnote 6-8 wat ook E.H.Gombrich en J.A.Wheeler in die verband aanhaal.

¹³² *Die Laaste oordeel* is in die Sikstynse kapel waar die konklaaf vergader, maar *Die kruisiging van Petrus* is in die Capello Paolina waar die Pous sy ornaat ontvang en sy eerste privaatmis opdra – die Pous alleen word dus aangespreek.

suggereer, so intensief die tema of onderwerp van sy later werk word, kan Michelangelo tussen die kunstenaars plaas wie se werk in hul later lewe oorgegaan het na 'n erkenning van 'n ingrypende toestand van gebrokenheid, maar met 'n ontvluging in 'n mistieke wêreld.

2.2.3 Tipikoniese verryking uit meerdere tradisies

Francis Bacon put uit die hele Westerse kunsgeskiedenis: Cimabue, Grünewald, Velazquez, Rembrandt, Poussin, Goya, Van Gogh, Picasso en al die tradisies wat daardeur bevat word.¹³³ Sy *Crucifixion* (1933) verwys na verskillende kruisigingsbeelde wat Picasso tussen 1928 en 1932 gemaak het. Bacon kan aansluit by Picasso se heroïes-menslike benadering van sy *Krusifiks* (1930) [Figuur 2.14] wat die retoriese orde van die tradisie maar ook van die gevestigde God- en mensbeeld ontwig.¹³⁴ Die afgryse word by Picasso allegories aangebied terwyl by Bacon die passiwiteit en magteloosheid van die slagoffers, die ontsetting is (Van Alphen 1992). Die skreeuende figure, beelde van lyding, wanhoop en vervreemding in *Drie studies vir figure aan die voet van 'n kruisiging* [Figuur 2.3] het geen religieuse verband nie maar is gebaseer op die wraakgierige Klassieke *Furies*.¹³⁵ Gemoeidheid met groteske disfunksionele families, geweld en moord word 'n sentrale tema, selfs 'n *genre*, by Bacon (Newman 1997). Artistieke ekspressie vervang by beide Picasso en Bacon die belydenis van eie gebrokenheid wat Rembrandt as enigste pad tot versoening uitbeeld.

Eenheid en heelheid word by Bacon onmoontlik deur versperrende dualiteite en omdat alle grense vergly en rigting struikel. In die titel van 'n uitstalling van Bacon se werk *Le sacré et le profane*¹³⁶ sien Michel Peppiatt (2004: 11) dieselfde "dualité profonde" as wat hy in Bacon self geken het. Die (selfbelydende) ateïstiese Bacon was deurgaans ondermynend besig met Christelike temas soos Velazquez se pouse en kruisigings.¹³⁷ Ten spyte van die gewelddadige geruïneerdheid van sy menslike figure bied hy menslikheid terselfdertyd aan met "une splendeur métaphysique" wat bykans onbekend is in die Modernisme (Peppiatt 2004: 11), maar kan verwys na Klassieke tradisies. Hoewel Bacon die tema van die kruis herhaaldelik

¹³³ Ernst van Alphen (1992) vind dat Bacon teen die verwagtings van betragters werk, maar ook teen die aanvaarde konvensies van taal en representasie in die geskiedenis van die Westerse kuns.

¹³⁴ Rookmaaker (1994: 120) sien dit selfs as die einde van enige persoonlike mens- of Godservaring: "The strangeness and absurdity of this world ... was trying to show the truth, a new truth, the truth that there is no truth, that anything may and can happen". Die geweldige emosies van die omstaanders, beklemtoon deur die helder kleure, sterk tekenwerk en oorbeklemtoning van die gebare, word die hooftema terwyl die stil en ligte Christusfiguur in die agtergrond tussen die figure verdwyn. Newman (1997) vind dat Picasso in sy *Guernica* (1937) 'n meer historiese, moraliserende posisie inneem teenoor die afwykings en ongerymdhede wat die kern van Bacon se werk vorm.

¹³⁵ Hulle figureer ook in *Triptych inspired by the Orestia of Aeschylus* (1981). Olie op doek, 198 x 147.5 cm. Astrup Fearnley Collection, Oslo. Die vleuels van die triptiek toon die *Furies* en 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 teruggevind as belangrike attribuut in die *Second version of Triptych 1944* (1988). Die *Furies* word ook teruggevind in *Triptych inspired by T.S. Eliot's poem "Sweeney Agonistes"* (1967). Olie op doek 198x147.5 cm. Washington D.C.: Hirschorn Museum and sculpture garden, Smithsonian Institution; *Sweeney Agonistes* is gebaseer op Orestes. Hoewel Bacon herhaaldelik enige narratiewiteit in sy werk ontken, verwys 'n paar titels van sy skilderye baie spesifiek na bekende letterkundige werke.

¹³⁶ Parys, 7 April – 30 Junie 2004, Musée Maillol.

¹³⁷ Behalwe indirekte verwysings na kruisigings, het hy sewe spesifieke kruisigings gemaak: *Crucifixion* (1933), olie op doek, 60.5 x 47 cm. (Harrison 2005: 18); *The Crucifixion* (1933), olie op doek, 115.5 x 86.5 (Harrison 2005: 29); *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1944), olie op bord, triptiek: elke paneel 94 x 73.7 cm (Harrison 2005: 38-9); *Fragments of a crucifixion* (1950), olie en watte op doek, 140 x 108.5 cm (Harrison 2005: 29); *Three studies for a crucifixion* (1962), olie en sand op doek, triptiek: elke paneel 198.2 x 144.8 cm (Harrison 2005: 154-5); *Crucifixion* (1965) olie op doek, triptiek: elke paneel 198 x 147 cm; *Second version of Triptych 1944* (1988) olie op doek, triptiek, elke paneel 198 x 147.5 cm. Bacon se *The Crucifixion* (1933) wat sy lewenswerk antisipeer, het vir die eerste keer sy skilderkuns onder die openbare aandag gebring (Sylvester 1996: 13 — die spookagtige skelet toon morfologiese ooreenstemming met die biomorfiese vorms van Picasso), terwyl hy *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1944) as die beginpunt van sy loopbaan wou stel. Hy het probeer om die werk wat hy voor dit gedoen het, te vernietig.

gebruik, ontken Bacon enige narratief in sy werk. Van Alphen (1992) wys daarop dat narratief nie in die tema van die werk geleë is nie, maar eerder as proses tussen betragter en kunswerk gerealiseer word as affektiewe narratief. Teenoor Rembrandt se omgang met belydenis van onvolkomenheid en genade in sy werk (Halewood 1982) put Bacon nie uit Rembrandt se gebroke wêreldbeeld nie; Bacon se werk verken eerder digte verbande met die patalogie van die beeld — 'n veld wat Dirk van den Berg (2007) uitmuntend ondersoek.

Jane Alexander se "siener/profeet"-figure soos *Harbinger* [Figuur 1.1.3] kan dieselfde temas ondersoek as Giovanni Segantini (1895)¹³⁸ en Ferdinand Hodler (1900)¹³⁹ se selfportrette as visioenêre sieners en die *Nabis* in hul rol as profete,¹⁴⁰ geskoei op Dürer se Christomorfe Selfportret (1500), wat die verskuilde verhoudings tussen die wêreld en die geestelike ryk wil sigbaar maak. 'n Tema van lyding, geskoei op religieuse begrippe, maar uiters selfgesentreerd, word ontgin by Oskar Kokoschka se *Selfportret* (1910)¹⁴¹ en Egon Schiele as *poète maudit* in sy selfportret *Die digter* (1911).¹⁴² Dit kan selfs, soos die ontbreking van selfsentraliteit by Rembrandt se selfinplasings in sy *Kruisoprigting* en *Kruisafneming*, slegs dui op 'n binneplek in die radikale onwrigte wêreld wat hulle uitbeeld. Die titel van Alexander se installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* [Figuur 1.1] vergestalt egter die ingewikkelde, ambivalente manier waarop 'n radikale gebroke wêreldbeeld soos dié van Rembrandt weer opgeneem kan word deur 'n een-en-twintigste-eeuse perspektief (Holly 1990)¹⁴³ wat terselfdertyd werk deur 'n kritiese interpretasie van die Romantiek. Die afwesigheid van enige spesifieke selfverwysing bevestig 'n dieper betrokkenheid by die temas as die intense self-omgang van kunstenaars van die Romantiek.

Sonde, gebrokenheid of boosheid is werklikhede wat mense in alle tipikoniese tradisies konfronteer, maar wat kunstenaars op verskillende wyses vertolk en voorstel. Dit belig die gekompliseerde teenwoordigheid van duidelike tipes van verskillende perkoniese kunstradisies deur die geskiedenis van uitbeeldings in Holland, soos die sceniese Pieter Janz Saenredam (1597–1665), die pikareske Jan Steen (1625–1679), die idilliese Jacob van Ruisdael (c. 1628–1682) die skematistiese Jan Vermeer (1632–1675) wat gedurende dieselfde tydperk as Rembrandt in Nederland gewerk het. Dit beteken nie *apriori*-strukture nie, maar standhoudende maniere waarop kunstenaars bewustelik of onbewustelik hul werk inkleef met 'n spesifieke fokus om verbeeldingryk ontvang te word.

Rembrandt se werk word verryk deur moontlike interpretasies uit meerdere tradisies. Dit kan moontlik interpreteer word uit die heroïese tradisie volgens die temas wat hy kies, sy meting van homself aan die "meesters" van die verlede, of miskien in 'n visualisering van die *gloire* van menswees. Deur die

¹³⁸ *Selfportret*, houtskool op doek, 59 x 50 cm. St. Moritz: Segantini Museum (Sturgis 2006: 158).

¹³⁹ *Selfportret*, olie op doek, 41.5 x 29 cm. Stuttgart: Staatsgalerie (Sturgis 2006: 159).

¹⁴⁰ "Nabi" is die Hebreeuse woord vir profeet: Paul Sérusier (1863-1923) se *Portret van Paul Ranson in Nabi-kleed* (1890) en Georges Lacombe (1868 – 1916) se *Portrait de Paul Sérusier, le Nabi à la barbe rutilante* (1894). Hulle is gemoeid met mistiese okkulte en esoteriese kultusse wat gewild was gedurende die tyd (Sturgis et al. 2006).

¹⁴¹ Kleurlitografie, 70.7 x 47.3 cm. Plakkaat vir *Der Sturm*. Londen: Victoria and Albert Museum (Sturgis 2006: 163).

¹⁴² Olie op doek, 80.5 x 80 cm. Wene: Leopold Museum (Sturgis 2006: 162).

¹⁴³ "Portraiture now assumes many guises: from traditional representations and hyperreal airbrushed images to near-abstract psychological investigations, ironic works that approximate caricature, portrayals and focus on anxiety and neurosis, and conceptual works that even do not show the face at all" Daniel Kunitz (1999: 106-111). Hy noem kunstenaars soos Chuck Close, Lisa Yuskavanage, Nicky Hoberman, John Currin, Elizabeth Peyton, Martin Wilner, Till Freiwald, Peter Schmersal, Victoria Chalmers, Susanna Coffey, Iñigo Manglano-Ovalle, Félix González-Torres, Byron Kim, Ellen Harvey, Jim Hodges, Catherine Murphy, John Dubrow, Louisa Mattiasdottir, William Beckman, Euan Uglow, Jim Torok, Alain Feltus, Brett Bigbee.

transendente gloeiing van lig, sy introspektiewe benadering, sy toewyding, die hunkering na heling wat dikwels gevind word in sy werk kan weer 'n uitreiking na die mistieke tradisie suggereer. Sy fyn intellektuele beplannings en "filosofiese" insigte kan 'n aansluiting met die skematistiese tradisie te kenne gee; die humor en satire met die pikareske tradisie; sy landskappe en herinneringe aan geliefdes 'n band met die idilliese tradisie.

Ook Jane Alexander se installasie kan aansluit by meerdere kunstradisies. Die rasterpatroon en skynbaar onpersoonlike, onemosionele vormgewing van die werk kan haar belydenis laat inpas in 'n sceniese kunstradisie. Alexander se half-menslike figure, ingeklee in velle, dieremaskers en horings, soos *Harbinger* [in Figuur 1.1.3],¹⁴⁴ roep verbande op met primitiewe sjamanistiese, magiese en sakrale beeldbegrippe en rituele beeldgebruik soos waarseggende, reinigende, inwydende, helende beeldmag en ooreenkomstige ontvangerspatrone in die kommunikatiewe proses. Dit skep verwysings na die godsdienstige (historiese) herkoms en (ideologiese) gesagsbron van kuns wat sanksionering kry deur die ritualiserende en gewyde omgewing waarin die installasie in die katedraal in New York geplaas is. Wanneer dit vergelyk word met die kultiese funksionering van 'n altaarstuk kan die onvanpasheid daarvan onderstreep word (Bauch 1967: 72), maar terselfdertyd kan dit 'n nuwe hibriede altaarstuk wees vir eenentwintigste-eeuse belydenis. Terwyl die kommunikasie raaiselagtig, dubbelsinnig en fragmentaries is, word dit ook bepaal deur die esteties-meersinnige partydigheid waarmee dit die gesagsbron verraai, soos ook Rembrandt se kruisigingstonele. Van toepassing en belang hier is Dirk van den Berg (1985: 14) se redenasie dat

die beeldskap van die mens nie geleë is in die antropologiese struktuur van een of ander menslike eienskap van die mens in individuele isolasie gesien nie, maar dat beeldskap bestaan as 'n totale gerigtheid binne die religieuse gesagstruktuur van die verbondsgemeenskap wat in allerlei sosiale kontekste en historiese situasies tot uiting kom. ... Van die kant van die outonome en formele beeldsemantiek van die in sigself rustende kunswerk word die onsegbare, onuitspreekbare, onvoorspelbare en oorspronklike — die geestelike gerigtheid en transending waarvoor geen ruimte gelaat is in die kunsikonografiese tradisies nie — getematiseer.

In die katalogus beskryf Steven Nelson (Perryer 2004b:16, 41) Alexander se werk as grotesk en bedreigend met allusies na interne verminking deur eksterne aksies. Die basis-landskap van rooi rubberhandskoene saam met die pangas wat staan vir slagting en "bloed" waardeur die figure met stewels moet waad, kan hierdie siening ondersteun. Ons kontinent se kruis is steeds een van bloed en geweld.¹⁴⁵ Jane Alexander se figure in *The sacrifices of God are a troubled spirit* [Figuur 1.1] onderspeel die geweld, soos Rembrandt in sy kruisigingstonele. Die genetiese betekenis van "bloedskuld" of erfskuld, dat alles en almal in sonde ontvang en gebore is, vergroot die verwysingsveld en implikasies oneindig.¹⁴⁶ Alexander stel dit dat bloed ook siektes of aansteeklike virusse beveg; as draer van lewegewende en genesende suurstof is dit self-genesend.¹⁴⁷

¹⁴⁴ "Profeet" met menslike liggaam maar anteloop-gelaat, helder gefokusde oë, al kyk hulle deur 'n 'masker' van gemsbok neus en horings; 'n voël met 'n mensverwante liggaam, sonder vlerke of arms maar met 'n rooigevlekte aasvoëlswaai en pote; 'n klein diertjie wat bedreigend lyk.

¹⁴⁵ Veral omdat Jane Alexander se installasie deel gevorm van die uitstalling *Personal affects: Power and poetics in contemporary South Africa*, gereël as herdenking van die eerste dekade van demokrasie in Suid-Afrika en derhalwe as kommentaar op die Suid-Afrikaanse situasie gesien kan word.

¹⁴⁶ Psalm 51:7: "Ek was al skuldig toe ek gebore is, met sonde belaaï toe my moeder swanger geword het". Die radikaliteit van ons skuld is so groot dat slegs die bloed van Christus kan genees en bevry.

¹⁴⁷ Die rooi rubberhandskoene as beskermende mediese toerusting vir genesing kan 'n interpretasiesleutel wees (Perryer 2004a: 61).

Jane Alexander as "bebloede hande" resoneer in die twee hande in Churchill Madikida se video-installasie *Skeletons in my closet* en die digitale drukke daarvan, *Blood on my hands* (2004).¹⁴⁸ Hulle is skynbare refleksies van mekaar, maar spieël eerder die beliggaamde kunstenaar en die eksterne betragter in die werk in as surrogate vir mekaar, as estetiese medepligtiges van allusiewe interpretasies. Die hande probeer mekaar skoon was, maar die bloed, die skuld, bly daaraan kleef. Dit word 'n erkenning, 'n persoonlike belydenis dat Madikida weet van misdrywe in en kommersialisering van tradisionele rituele by inisiasie en besnydenis.¹⁴⁹ Hy gebruik kuns om die breuk, maar ook die skuld, refleksief sigbaar te maak wanneer hy buite die pakt van die gedeelde geloof en rituele gebruike van sy groep tree. Die installasie is nie meer transisionele objekte om met die Afwesige te medieer nie,¹⁵⁰ maar uitgesproke deel van die kunswêreld.¹⁵¹ Dieselfde onewewigtige verhouding wat in die verlede tussen "priesters" en "kunstenaars" bestaan het, leef voort tussen voorstellings en ontvangers in hierdie dubbelsinnige onsekerhede van die "glimpse of the terrifying beauty of non-mediation" (De Duve 2001: 7).

Matthias Grünewald, Lukas Cranach, Rembrandt van Rijn, Pablo Picasso Francis Bacon en Jane Alexander se "Kruisigings" kan op meer as net liggaamlike lyding en offerande dui — ook op die onvermydelike gevolge van voorstelling: "the tearing apart of the subject, the destructive effect of reproductive mimesis" (Van Alphen 2005: 35). Die blootgestelde lyding of woede van Bacon se figure in *Drie studies vir figure aan die voet van 'n kruisiging* [Figuur 2.3] lyk asof dit uitgestal word op draers, vorentoe gedruk word na die betragter deur die sterk oranje kleur. Hierteenoor word in Jane Alexander se installasie *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-4) [Figuur 1.1] die figure werklik geplaas op uitstalstrukture waar die basis van rooi rubberhandskoene eerder die weerlose menslikheid van *Lam met gesteelde stewels* beklemtoon. Anders as by Bacon se skreeuende figure kan die mondlose stomheid van die "Lam"¹⁵² aansluit by Calvin Seerveld (1991: 32) se "surd reality of sin", die Christelike meesterteks van sonde, berouvolle belydenis en verlossing as bron van die kunstenaar se *Vorgabe* (Van den Berg 1996: 12). Terwyl "surd" as dit wat nie uitgeredeneer kan word nie, as vertroebeling verstaan kan word, kan dit ook verbind word met stomheid — om sonder klank te wees:¹⁵³ asof die dieptebesef van die sinloosheid van sonde en skuld mense doof en spraak-loos maak. Francis Bacon se figure word dikwels onontsnapbaar vasgepen deur spykers (soos by Christus se gekruisigde liggaam) of spuitnaalde, in 'n uiters pynlike poging "to nail the Subject down" — dit wat Westerse kuns aan die subjek gedoen het volgens Van Alphen (2005: 35). Deur Bacon se affektiewe

¹⁴⁸ As deel van *Personal affects: Power and poetics in contemporary South Africa* (2004) digitale video uitgestal in die noordelike omgang van die katedraal van St John the Divine, New York, bokant 'n kommersiële Christus met doringkroon, oë na bo gerig, met 'n oop Bybel voor hom, omring deur kerse. Duur: 2 minute 2 sekondes (Perryer 2004b: 85).

¹⁴⁹ "what I'm dealing with is all that it means to be human. It has to do with being barbaric, it has to do with trauma, it has to do with being beautiful ... It was a personal reflection on my philosophy and my engagement with my culture, my interrogation of culture as part of my identity ... the ultimate condition that I live or abide by" (Perryer 2004b: 85).

¹⁵⁰ "And as long as these common beliefs are a shared faith, art has its natural place within a religious relationship to the world no one would even think of doubting. Wherever we go on this planet, and from time immemorial, art has been an integral part of the rituals and myths by which humans have tried to communicate with the invisible and the great beyond. Everywhere, priests have enlisted artists to provide the community with fetishes, idols, icons, cult objects, holy images — all transitional objects intended to mediate the Absence" (De Duve 2001: 6).

¹⁵¹ Liese van der Walt (Perryer 2004a: 49) sien dit as 'n ambivalente soort verraad waarin die ontheiliging van die ritueel beide inkiminierend en bevrydend word.

¹⁵² Soos die profesie van Jesaja 53: 7; die beskrywing van Handeling 8:32, saam met Psalm 51 wat beide by die uitstalling en in die Katalogus sentraal gestaan het — Psalm 51 uit die St James vertaling word volledig aangehaal (Perryer 2004a: 59).

¹⁵³ In *A standard dictionary of the English Language* (1903: 1809) word verskillende betekenis aangedui: as werkwoord "to soften the sound of as a vibrating string; render dim; mute" As byvoeglike naamwoord: "Incapable of being expressed in rational numbers; irrational; not vocal or sonant; destitute of hearing; unheard; devoid of meaning or sense". Elaine Scarry (1985) vestig die aandag op die stomheid wat pynervaring bring by beide die persoon wat dit ervaar en die een wat getuie daarvan is.

representasie is daar ook vir die betragter geen uitkoms nie, net mortifikasie.¹⁵⁴ Daar is gevaar en angstigtheid in die eenvoudigste handeling in Bacon se gevaarlike spel met uitbeelding en verteenwoordiging van die dood, waarteen die figure stemloos skreeu; die mistieke ontsnapping word vertraag of verhoed deur pynervaring.

2.2.4 Uitbreiding in dialoog tussen tradisies

Simon Schama (1999) konsentreer op die gemeenskaplike tema en die formele ooreenkomste tussen Rembrandt se kruisigingsvoorstellings (1631-39) en Peeter Pauwel Rubens (1577-1640) se *Kruisoprigting* (c.1610-11)¹⁵⁵ en *Kruisafneming* (1614) [Figuur 1.15], maar erken ook die verskille. 'n Wêreld van sinchroniese en tipikoniese teenstellings lê tussen die atleties-gespierde Christus-figuur van Rubens en die "collapsed and dislocated sack of organs" (Schama 1999: 291) van Rembrandt.¹⁵⁶ Kurt Bauch (1967) toon aan dat Rembrandt sy leermeester, Pieter Lastman, nagevolg het in die narratiewe wêreld wat hy in sy skilderye geskep het, waarin hy die geskiedenis ver-teenwoordig.¹⁵⁷ Hoewel die Vlaamse Rubens en die Hollandse Lastman beide Katolieke was en in dieselfde diakroniese tydperk gewerk het,¹⁵⁸ bestaan 'n sinkroniese waterskeiding tussen hulle werk: Rubens se meer as lewensgrootte kultiese *Kruisafneming*-altaarstuk [Figuur 2.15] wat integraal deel van die kultiese ruimte is, bemiddel die onsigbare Goddelike teenwoordigheid in 'n sintese tussen humanisme en Christelikheid.¹⁵⁹ Die tydlose monumentaliteit en heroïese heerlikheid van die kultusbeeld word by Lastman se (*Kabinettformat*) *Kruisiging* (1616)¹⁶⁰ vervang deur die geloofserns van 'n meer menslike Bybel-illustrasie wat die betragter insluit en nie wil oorweldig nie.¹⁶¹ Bauch (1967: 74) beskou hierdie verskille as die begin van 'n "Neuzeitliche Kunst" wat so radikaal anders is dat dit die Barok-styl in Nederland verplaas het.

¹⁵⁴ Locked up in a perpetual conflict, the viewer is not released but mortified, and this mortification is so inevitably *relevant* that it is impossible for the viewer to disentangle her - or himself from it. This is so because the paintings convey a sense of the conflict between two discourses and conventions that constitute the culture we live in (Van Alphen 1992: 14-15).

¹⁵⁵ Sentrale paneel van gevleuelde altaarstuk, 462 x 341 cm. Katedraal, Antwerpen.

¹⁵⁶ Schwartz (2006: 152) suggereer dat Huygens se opdrag aan Rembrandt 'n navolging van Rubens se werk kon ingesluit het. "Huygens, it will be remembered, considered Rubens the leading painter of the Netherlands. But even when evidence of Rubens' influence upon Rembrandt is most patent, as, for example, in his *Descent from the Cross* in the Passion series, we feel that the Dutch artist was not overawed by Rubens. Rembrandt had something different to say in the language of the High Baroque and was confident enough to say it to the Prince of Orange (Slive 1953/88: 25). Wat Simon Schama (1999) as emulasie van Rubens beskou, kan eerder 'n stelling teenoor Rubens wees. Met dieselfde komposisie as uitgangspunt in sy *Kruisafneming*, transformeer Rembrandt Rubens se heroïese benadering tot een van menslikheid swakheid. Wheelock (2005: 31) belig, soos Bauch, die "enormous conceptual differences" tussen die Protestantse Rembrandt en Rubens, die Rooms Katolieke Christen-humanis van die Kontrareformasie, wie se godsdienstige werk deurdring is met die Klassieke ideale van die Antieke en Renaissance-kuns.

¹⁵⁷ Rembrandt het 'n lewenslange band met Lastman gehad; hy het gedurig van sy skilderye aangekoop, selfs toe hy geldelike probleme gehad het (Alpers 1989: 76-7, Schwartz 2006). Rembrandt se navolging van Lastman word byvoorbeeld bevestig in 'n uitstalling *Das Werk Pieter Lastmans in der Hamburger Kunsthalle: Der Große Unbekannte hinter Rembrandt* (2006).

¹⁵⁸ Tydperke of periodes is onherhaalbare kulturele gebeurtenisse waarin die artistieke kultuur in tandem werk en kongruensie toon met die geldende gemeenskapsake en lewenspraktyke van die tyd. Rembrandt werk diakronies gesproke in die vroeg-moderne era, wanneer die middeleeuse lewenswyse en kunstenaarskap reeds vervang is deur epogale veranderinge met ander sienings van die mens en van godsdiens en meer individualistiese en handelsgerigte praktyke. Gary Schwartz (2006: 143-227) dui byvoorbeeld patronaatskappe aan wat bepalend was vir die voorkoms van Rembrandt se werk, veral sy selfportrette, terwyl Svetlana Alpers (1989) oortuigend sy ateljee- en markpraktyke ondersoek het.

¹⁵⁹ Hier "verkörpert diese Bild die Großen Formen und Normen einer Welt geheiligter Ideale" (Bauch 1967: 72). Vollenhoven (1933) waarsku dat van die vroegste pogings om sin te maak van die kosmos, die wêreld en die mens dieselfde mistasting begaan is om vastigheid te soek waar dit nie te vinde is nie – in die mens self.

¹⁶⁰ Olie op hout, oorgedra op doek, 90.5 x 137.5 cm. Rembrandthuis, Amsterdam.

¹⁶¹ Dit verskil van Rubens se beklemtoning van "das Feierliche und Öffentliche, Allgemeine, Herrscherliche ... in erhabener Körperlichkeit, ohne Anstrengung und Last, ohne Angst und Schwäche" (Bauch 1967: 64) waarin Westerse kuns en kultiese oorlewering vergestalt is. Die nuwe kuns maak skeppende "Beobachten, das Sehen selbst, zu ihrem Gegenstand". Die fokus op sig en lig kan as stimulus dien dat deur natuur-filosofiese denke Huygens die eerste teorie van lig opstel en dat Leeuwenhoek die eerste mikroskoop bou.

Rembrandt se sober, kleiner en meer beskeie Passie-reeks waarvan *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1] en *Kruisafnemning* [Figuur 2.2] deel vorm, is nie as altaarstukke of liturgiese stasies van Christus se passie vir kerklike gebruik gemaak nie, maar in opdrag van die Prins van Oranje, moontlik vir persoonlike godsdiensoefening.¹⁶² Die temas is meer as net *topoi*; dit word volledig as Bybelse temas herkenbaar, in die volle betekenis daarvan — Matteus 9: 17 se "nuwe wyn in nuwe sakke" (Seerveld 1964). Elkeen van die skilderye is afgesonder van die kamerruimte en betrek slegs die blik van die betragter in die eie verhaalwêreld van die voorstelling, die eenmalige kruisigingsgebeurtenis as deel van die historiese verganklikheid van mensehandelinge. Die nabye beskouing skep 'n unieke intimiteit wat aansluit by die privaatheid van Rembrandt se belydende benadering.

Rembrandt se internalisering in sy *Kruisoprigting* [Figuur 2.1] en *Kruisafnemning* [Figuur 2.2] kan teruggevoer word na denkveranderinge wat gedurende die Hervorming¹⁶³ ingetree het en visueel voorgestel word in Lucas Cranach die Ouere se Weimar-altaarstuk, *Die Kruisiging met die wet en die evangelie* (1552/3) [Figuur 2.16].¹⁶⁴ Cranach en Rembrandt het hulself as sentrale assistentfigure geplaas binne-in hul kruisigingstonele, maar tog bly die kruisigingsgebeure, met die versoeningsboodskap daarvan, die kern van die werk.¹⁶⁵ Die gekruisigde Christus-figuur verdeel Cranach se altaarstuk en (postume?)¹⁶⁶ selfportret in twee vertikale dele soos 'n oop boek, wat die sentraliteit van die woord en die leesbaarheid van die werk beklemtoon.¹⁶⁷ Die kruis swewe amper "onsigbaar" tussen mense se bestaanswêreld en die wêreld van die Woord sodat betragters gedurig bewus is van beide; van sonde en genade. Die moontlikhede van die opponerende wêreld ontmoet in Cranach se figuur wat die betragter tegemoet tree met liggaamshouding en direkte blik, terwyl hy terselfdertyd met die kruis en die opgestane Christus verbind is deur 'n straal bloed wat direk uit Christus se sy op sy kop val — die ooblik van sy regverdiging. Sy posisie tussen Johannes die

¹⁶² Elke skildery is amper vyf maal kleiner as Rubens se *Kruisafnemning* en *Kruisoprigting* (Schwartz 2006: 153).

¹⁶³ "Like no philosopher before him, Hegel saw the Reformation as the turning-point in the history of thought. By situating salvation in inner faith, Hegel argued, Luther initiated a new movement of the spirit. In reaction to the Roman Church's emphasis on the externals of ritual and institution, Luther's faith in Christ alone — occurring, in Hegel's terms, as pure 'subjectivity, as spirit 'coming to itself' — made Christianity itself into a historical contingency and revealed the 'absolute spirit, whose first philosopher was Hegel. Hegel explicated this break through a universal history of art" (Koerner 2004: 33).

¹⁶⁴ Volgens Koerner (1993: 406) "the single most important visual monument of the German Reformation"

¹⁶⁵ Teen die ikonoklaste het Luther geredeneer dat die woord gelees en gehoor moet word. Maar tog word 'n beeld gevorm. "Whether I want to or not, when I hear the word Christ there delineates itself in my heart the picture of a man who hangs on the cross'. Cranach cannot paint the word's sound, but he can its effect. ... Yet Cranach also signals that this picture exists elsewhere, that it must be somehow a crucifix 'in the heart'. ... The confessional structure of the Wittenberg Altarpiece begins now to be apparent. On the one hand, everything of importance that the pictures can display exists in a state of concealment, thus preserving the iconoclasm that gave it space." (Koerner 2004: 117, 214). In Luther se teologie is geloof die 'subjective correlate' van die verborge God, wat soos Hy, ook verskuil is. Geloof gryp die onsiglike en is self ook onsiglik. Om dit visueel uit te druk, baai Cranach die kruis in 'n kontra-empiriese lig — die *lux vera*. Die grootste paradoks van die Reformasie is miskien dat geloof net uiterlike dinge (die woord, prediking en sakramente) het om mee te werk. Ook die 'gemeente' is onsigbaar — ons sien slegs mense. Uitbeeldings is gevisualiseerde woorde, soos Ken Aptekar later demonstreer.

¹⁶⁶ Ek sou dit liever nie 'n postume selfportret wil noem nie — moontlik het Lucas Cranach se seun eerder die buitepaneel van die altaarstuk voltooi en nie noodwendig die selfportret van Lucas Cranach nie.

¹⁶⁷ Cranach het 'n middeweg gevind tussen 'n "afgodsbeeld" en 'n "kunswerk" deur die lerende aard daarvan. Die ikonografie en uitbeeldingswyse wat Lucas Cranach skep om aan te pas by die nuwe idees en dogmas van die Hervorming, veral in die teenstelling tussen wet en evangelie (*lex et evangelicum*) word 'n visuele formule, 'n samestelling van tradisionele Christelike motiewe wat op 'n nuwe manier gerangskik is en die beginsels van skrif navolg. Die krisis van die oorspronklike keuse tussen Ou- en Nuwe Testamente (wet en evangelie) word egter nou ook tussen die Pous (werke, aflaatstelsel, ens) en die Reformasie (genade alleen) en beslissing word oorgedra aan die betragter (byvoorbeeld as naakte *Mensch* in die sentrum van die werk) as gewillige subjek. Die uitslag word egter so direk uitgespel dat daar nie werklik 'n keuse bestaan nie — die interpretasie raak nie net die morele en religieuse keuses nie, maar ook die interpretasie van die werk as kunswerk. Dit het implikasies vir die manier waarop die self sin maak van 'n Reformatoriese beeld en die insigte wat die uitbeelding oordra oor "verstaan" en "betekenis" (Koerner 1993: 366).

Doper en Luther¹⁶⁸ verbind hom en betragters gelyktydig met die boodskap van die Reformasie en die sentraliteit van geloof alleen (*sole fides*).¹⁶⁹ Dit maak 'n beslissende Reformatoriese transformasie in die konsep van "belydenis" sigbaar: dit is 'n eksemplariese roetine wat minder klem plaas op die persoonlike belydenis of selfs die kollektiewe kommunikasie, as die juridies-wetlik-bindende aspekte daarvan.¹⁷⁰ Terwyl die altaarstuk die visuele verwagtinge van betragters verbyster deur die gloeiende rykheid daarvan, ontlok dit "our interpretative attention and suggests that coherence must be sought not in the scene's *appearance*, but in its *meaning* — what biblical exegetes call the *hyponoia*" (Koerner 2004: 378). Die ingrypente kentering wat Rembrandt visueel voorstel in sy *Kruisoprigting* is 'n kongruensie van voorkoms en betekenis en dat belydenis werklik *sola fides*, deur die enkeling is.

Hierdie retoriese ooredingskrag van die uitbeelding lei tot 'n toenemende Barokke teatraliteit om betragters te oorrumpel met spesifieke standpunte. Burke (2001: 58) beskou dit as 'n byvoeging van idees wat later as psigoanalities geïdentifiseer is en wat betragtersresponse op 'n emosionele, onbewuste vlak betrek. Dit is veral in die Kontrareformasie gebruik deur die Rooms-Katolieke kerk, soos by Rubens se sterk sintetiserende, heroïese en majestueuse altaarstukke, *Die Kruisoprigting* en *Kruisafneming*, in die Katedraal in Antwerpen. Hoewel gemaak vir kultiese of liturgiese altaargebruik, verskil Cranach se werk aansienlik van dié van Rubens, nie net weens die periodestyl en tipikoniese verskille nie, maar veral weens die verskil tussen hulle Rooms-Katolieke en Lutheraanse Hervormingsbenaderings. Cranach se Reformatoriese voorstellings van menslike gebrokenheid en goddelike genade gebruik min emosie of versiering, eerder 'n distansiëring, 'n ikonoklastiese herbeskrywing deur die kruisbeeld van dit wat vernietig is om die wet te volbring, ongeskik vir aanbidding en verering, amper onsigbaar vir die persone rondom — 'n gelyktydige onthulling en verskuiling, ikoon en ikonoklasme (Koerner 2004: 12).¹⁷¹ Cranach se werk doen nie soseer 'n beroep op die emosie van die betragter nie, maar eerder op die rede met 'n veel wyer heilshistoriese en helderder uitleg as dié van Rubens, maar dit het ook nie die patos van Rembrandt se kruisigingstonele nie. Reformatoriese kuns vra van die betragter om die werk te verstaan en te interpreteer volgens Bybelse

¹⁶⁸ In die plek van die eksemplariese heerserspersone as assistentfigure van die middeleeuse en Renaissance-altaarstukke skilder Cranach homself en Martin Luther as historiese persone, saam met Johannes die Doper as Bybelfiguur, in. Cranach se *gravitas*, wat terugspieël op die heersershofhoudings, as voorstelling van standvastigheid en daadkragtigheid kan die betragter oortuig van sy erns. Luther se hand is op die oop Bybel waarin Paulus die sentraliteit van die opstanding stel (1 Korintiërs 15:20-28; Romeine 3:21-32), alles binne die heilsgeskiedenis wat in die agtergrond en bokant Cranach se kop uitgebeeld word.

¹⁶⁹ Die bloedstraal is 'n materialisering en omkering van die blikke en die gebare wat op die Christus-figuur gerig is: Luther se blik, die Doper se vinger en die kunstenaar se biddende hande wys almal "stroomop". Maar hier behoort die bloed aan 'n selfs digter sakrale indikasie, deurdat dit sny deur die beloftes en die duidingsgebare van die Ou Testament (koperslang) en die Nuwe Testament (die aankondiging aan die herders) in die agtergrond. Christus se bloed wat die bestemming van al die gebare is, bring dit dus tot vervulling. Dit eindig ook by Luther se Bybel, wat die betragter reseptief aktiveer deurdat dit na hom/haar gedraai is, by die vers "Die bloed van Christus reinig ons van alle sonde" in die Duitse volkstaal (Koerner 2004: 232). Wanneer onthou word dat Cranach gesterf het voordat die Altaarstuk voltooi is, kan die bloed as waarborg van sy geloof en sy redding gelees word. Maar dit betrek ook die betragter deurdat ons kyk in die oë van die kunstenaar as in dié van iemand wat glo in dit wat hy hier aanbied wat die kunstenaar en betragter tot "ooggetuies" maak. "Yet shaped into a diagram of salvation, all this conviction and veracity confronts us as pieces of a doctrine we must believe blindly" (Koerner 2004: 232).

¹⁷⁰ Die geloof en belydenis was bepaal deur die heersers van staat en kerk, saamgevat in die *Book of Concord* (1580), die bindende kanon van kollektiewe konfessionele belydende geskrifte. Dit word terselfdertyd 'n rite van uitsluiting wat Christenskap definieer deur verskille.

¹⁷¹ "The judgement of Martin Luther was pivotal. He conceded that certain cult images inspired idolatry ... intercession ... votive gift or indulgenced object ... against the *sola fides*. Yet Luther also judged images not for what they in themselves were, but for the function they served ... he tolerated and finally even encouraged church art if it served to instruct" (Koerner 2004: 27), veral *Merckbilder* (houtsneë), miskien omdat hulle so min aansprake het teenoor die oordadige aansprake en interpretasies van kultusbeelde. Cranach se werk is 'n *Merckbild* vir instruksie en lering en nie 'n kultusbeeld nie, duidelik verbind aan skripturale tekste "a mere sign for the otherwise unimaginable" (Koerner 1993: 382).

voorbeeld en nie persoonlike gevoelens en insigte nie, veral deur die "formal blandness and semantic transparency" daarvan (Koerner 2004:36).

Rembrandt en Rubens werk in die Barok-tradisie en gebruik Barok-retoriek, maar met beduidende verskille. Rembrandt se werk is ook "teatraal", maar anders as dié van Rubens; heftige emosies ontbreek nie in Rembrandt se werk nie, dit word bloot nie in Rubens se heroïese bevelsvorm aangebied nie — eerder as 'n uitnodigende, saamspelende, "luisterende" vorm; hulle werk ook in verskillende landstreek en uit verskillende geloofsoortuigings. Maar die werklike onderskeid tussen Rembrandt en Rubens lê eerder op perkroniese tipikoniese vlak. Rembrandt se kruisigingstonele toon nie, soos Lastman, net 'n nuwe narratiewe benadering of 'n onheroïese beskrywing van die gebeure nie (Bauch 1967, Alpers 1983), maar hy werk indringend en sorgsaam met die menslike betrokkenheid daarin en met 'n diepgaande oorgawe aan die godsdientige implikasies van spesifieke situasies (Chapman 1990: 108). Sy alledaagse benadering en besondere fokus op *le misère et le gloire*¹⁷² van menswees onthul 'n gesitueerdheid in 'n gebroke-kosmiese hipotese wat inherent tipikonies verskil van die heroïese tradisie waaruit Rubens funksioneer.

In hierdie lig gesien kan Rembrandt se swak, gebroke en pynlik-menslike voorstelling sowel as sy internalisering en refleksiwiteit ook as 'n tipe van ikonoklastiese strategie geïnterpreteer word. Die uiterste gebrokenheid wat Rembrandt as uitgangspunt neem, gaan selfs verder en fokus juis op die diepte van menslike onvolkomendheid wat die oorsaak was van die abjekte lyding van Christus aan die kruis. Die betragter moet dit nie net raaksien nie, maar ook toeëien, aanvaar, daarmee identifiseer en beleef om herstel te word. Beide Cranach en Rembrandt stel nie slegs die heilige voor nie, maar plaas hulself sentraal in hul skilderye as 'n figuur tussen die kruisbeeld en die betragter, as 'n deurgang na die heilswaarhede of 'n skakel vir die betragter met Christus se soenoffer. Hulle stel hulself nie voor as unieke, geniale kunstenaars nie, maar as *Elck of Everyman*. By Cranach is die *Elck* so ingebed in die Reformatoriese teologie dat die self gedurig voor die probleem staan om terselfdertyd die humanistiese fokus van die kunswerk te wees en tog van mag ontdaan te wees.

Soos Rembrandt, is Goya se werk deurlopend gemoeid met 'n diepreikende bewussyn van menslike swakhede. Hofmann (2003: 45) identifiseer as voorbeeld hiervan die ingrypende beweeglikheid van sy "falling man" wat begin in Goya se *Strooiop* (1791-2)¹⁷³ en deurlopend in sy werk geaktualiseer word. As kunstenaar is Goya ook besonder gemoeid met emosie, veral by die donker kant daarvan. In *Los Caprichos* verken hy nagmerries, versoekings, dwalings, verwarrings — beide die ongeïnhibeerde en onderdrukte, bevrydende en repressiewe aspekte daarvan. Hulle is net so deel van hom as die sadomasochistiese plesier wat hy aktiveer deur hul skepping. Sy tipe gebrokenheid het 'n ander rigting as dié van Rembrandt, nie net weens diakroniese verskille nie, maar heel moontlik ook omdat hy uit 'n pikareske perspektief na gebrokenheid kyk, 'n meer kritiese persepsie van menslike swakhede en ook van godsdiens. Dit gee aan sy kuns 'n rigting weg van nabootsing van die lewe en 'n soeke na skoonheid. Hy gebruik eerder skildermiddele as instrumente van beswering om aan die demone vorm te gee sodat hulle uitgedryf kan word, sonder enige

¹⁷² Wat Charles Taylor die *grandeur et misère* noem (1989: x).

¹⁷³ Olie op doek, 267 x 160cm. Madrid: Prado (Hofmann 2003: 45). Ook in die later *Ups and downs* (Subir y bajar), Capricho 56, ets en akwatint. Die proses waarin die gevallenheid van die gevalle mens beklemtoon word, omvat 'n vermindering in waarde, hulpeloosheid, magteloosheid, afdaling na 'n laer, minder belangrike of minder volmaakte toestand; versinking in ongelooft, sonde, afvalligheid, foutering, bedrog, onreg; afwyking van die goeie; ontaarding.

selfregverdigende morele oordele, soos Rembrandt. Selfs in sy donkerste werk veroordeel hy nie die slagoffers van bose verleiding nie; vrees en visioenêre beswering word gelyktydig tot spreke gebring: "only polysemous excommunication by a work of art could compel them to stay" (Hofmann 2003: 246).

Soos Rembrandt homself in die chiasmies "gemerkte" posisie plaas in sy *Kruisoprigting*, stel Goya homself in die sentrum, soos 'n draaipunt, van sy enigmatiese en nagmerrieagtige *Los Caprichos* in *Capricho* nommer 43 – *Die slaap van die rede bring monsters voort* [Figuur 2.17]. Dit is 'n emblematiese selfportret waarin Goya as slapende kunstenaar homself tegelykertyd uitbeeld en verskuil, voorstel en verberg. In die meeste van die uitbeeldings in hierdie reeks het *Los Caprichos* dubbele strukture van 'n grillige donker kant teenoor skynbaar objektiewe waarneming, tegelyk bevrydend en onderdrukkend, "switching from one form to another, interweaving two different levels: strange caprices and sober facts" (Hofmann 2003: 74).¹⁷⁴ Goya het dit oorweeg om *Die slaap van die rede bring monsters voort* as die titelblad vir *Los Caprichos* te gebruik.¹⁷⁵ As 'n tipe kunstenaarsbeeld kan dit, deur die rede voorop te stel, waarsku teen die vrye, kreatiewe verbeelding van die kunstenaar (Wittkower 1973: 308), maar ook teen irrasionele fantasië, drome, versoekings buite beheer van die rede (Hofmann 2003: 88). Goya gee met die verbintenis van verbeelding en rede ook 'n morele fokus aan kunstenaarskap. 'n Merkbare verandering vind plaas soos die werk vorder waarin hy getuie word, belydenis maak, van die moderne mens.¹⁷⁶

Los Caprichos (1797-98)¹⁷⁷ het as titelblad *Selfportret* (1799) [Figuur 2.18], 'n self-aanbieding van die Goya waar hy, soos Rembrandt se selfvoorstellings in sy *Kruisoprigting* en *Kruisafneming*, sy gelaat aanbied in 'n amper profiel- of driekwartformaat wat hom beide tot subjek en objek van die prent maak, die "observed / observing author" soos die neutrale onderskrif *el pintor* aandui.¹⁷⁸ Die rugkant van die figuur is gekeer na die res van die publikasie, maar die leesrigting van die skuins blik verbind dit met die werk, soos 'n ooggetuie.¹⁷⁹ Daardeur kan dit, anders as Hogarth se afstand in sy satiriese werk, die moontlikheid bied van 'n direkte betrokkenheid by die menslike "incongruities, injustices, stupidities and cruelties" (Licht 1980: 92) wat daarin uitgebeeld word, 'n troebel identifisering daarmee. Die wending tussen blik en gelaat kan sinspeel op 'n wentelende dinamisering tussen die (selfreflekerende) kunstenaar wat agter die werk staan, die wêreld van die kunswerk en van die betragter (Ricoeur 1981) sodat elkeen tot spreke kom.

Goya funksioneer op grensgebiede — in die tydperk waarin hy lewe, in sy werk, maar ook in sy persoonlike lewe.¹⁸⁰ Deur sy grensoortredings sluit sy werk spesifiek aan by 'n karnavaleske benadering, soos die fokus

¹⁷⁴ In die voorskets (1797-8) kom dit voor asof die beelde uit die kunstenaar as "siener" opstyg, met visuele en ruimtelike verwarring.

¹⁷⁵ Dit is wel gebruik aan die begin van die tweede deel van die reeks. Hy skryf daarby *El autor soñando* "The author (i.e. the artist) dreaming" (Nordström 1962: 116) daarby.

¹⁷⁶ "Goya changes from being a child of the Enlightenment, exasperated by man's errors and vices, to being the first spokesman of a modern view of man which despairs of our intellectual capacity, has lost its faith in the essential nobility and purpose of our destiny, and stands bewildered within a dark universe in which law, order and dignity are no longer visible or attainable ideals" (Licht 1980: 93).

¹⁷⁷ Gepubliseer 1799. Goya gebruik dit as 'n uiting van sy fantasie waarvoor daar in opdragwerke geen plek is nie.

¹⁷⁸ "It corresponds in effect to Goya's repeated efforts to name himself in a neutral fashion (*el autor*, *el pintor*, etc.). It also involves the idea of the 'person' becoming the 'object of observation'. In other words, whereas frontality establishes a me / you dialogue, the contemplation of the profile will always be the contemplation of 'the other'" (Stoichita & Coderch 1999: 178).

¹⁷⁹ Vallentin se *This I saw* (1951) impliseer dit ook.

¹⁸⁰ Spanje as een van die grense van Europa; hy leef bo-oor die eeuwisseling – een van die mees dramatiese in die geskiedenis; hy is gebore in Saragossa 1746, sterf in Bordeaux 1828; "he best incarnates the figurative reflection of the major rites of passage" (Stoichita & Coderch 1999: 31).

op die pikareske groteske liggaam.¹⁸¹ Hy integreer die karnavaleske in meer spesifieke en gekodifiseerde sosiale situasies waardeur 'n omgekeerde gemeenskap, 'n gekarnivaliseerde wêreld voorstelling vind. Die temas wat hy aanspreek, is nie nuut nie, maar die visuele taal waarmee hy dit voorstel, wel. In *Die familie van Karel IV* (1798)¹⁸² beklemtoon hy deur onsekerhede en dubbelsinnighede die irrasionele aspekte, die verknorsings en verleenthede, die totale bankrotskap van die menslike bestaan. Soos by Velazquez se *Las Meninas* (1656) plaas hy homself in die koninklike portretgroep maar in 'n irrasionele en gedisoriënteerde posisie, agter die groep. Anders as by Velazquez, word die spieëloppervlak identies met die prentvlak sodat die kunstenaar agter sy werk verdwyn. Die kunswerk "faces itself" (Licht 1980:78) en sluit die betragter uit, soos ook by Manet se *Piëtà*. Soos Rembrandt het Goya deurgaans 'n noue betrokkenheid gehad by die ambivalensies en verskeurdheid van die menslike bestaan – die probleme van swaarkry, lyding, siekte, pyn, veroudering, sy eie doofheid; maar ook die menslike verworping in wreedheid, verminking, moord, teregstelling.

Die halfgeslote ooglid met die skuins blik wat as hooghartig of trots beskryf word, kan terselfdertyd 'n wending van konfrontasie na interioriteit/innerlikheid daarstel, 'n oorskakeling vanaf die frontale eerste- na die self-objektiverende derdepersoonsnarratief (Brilliant 2000:27; Stoichita & Coderch 1999:178). Die driekwart-profiel formaat fokus die hele voorstelling selfverwysend, selfkrities op die kunstenaar terwyl dit terselfdertyd slegs sydelings twyfelagtige toegang tot die persoon bied. Die introspektiewe blik as sulks kan beskou word as die sleutel tot die hele reeks van tagtig etse as 'n moontlike gids of getuie wat sy komplisiteit toon by dit wat hy uitbeeld en hoe hy dit doen (Stoichita & Coderch 1999: 176). Die ontsetting en grafiese detail van die etse skep die indruk dat Goya volgens Ernst Gombrich se *eyewitness principle* 'n ooggetuie kon wees, waardeur aangebied word slegs dit wat 'n ooggetuie van 'n spesifieke plek op 'n spesifieke tyd kon sien (Burke 2001).¹⁸³

Anders as Rembrandt het Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) se loopbaan in Spanje begin met 'n groot hoeveelheid opdragwerk van die Rooms Katolieke kerk;¹⁸⁴ dit toon egter 'n deurlopende ambivalensie teenoor die kerk en kerklike dogma (Hofmann 2003: 23), selfs 'n wantroue in die religieuse dimensie. Rembrandt se intieme deelnemende inskildering van homself in die kruisigingsgebeure verskil van die ironiese benadering van Goya se *Christus aan die kruis* (1780)¹⁸⁵ wat nie die goddelike waardigheid van

¹⁸¹ Die kragtige en dramatiese temas van die swanger man, die bebaarde man wat 'n kind soog of die bebaarde vrou. Sy sketse van omkerings van manlike en vroulike rolle is meer as slegs waarnemings of illustrasies van karnavaleske situasies of van sosiale gebruike; dit is 'n studie in komiese omkerings – 'n kritiese *gloss* oor die *topoi* daarvan, simbole van eksotiese "andersheid".

¹⁸² In 1798 het Goya hofskilder vir Karel IV geword. *Die familie van Karel IV* (1798) is na Goya se siekte en doofheid gemaak en die effekte van menslike isolasie in 'n snel veranderende wêreld word duidelik gesien. Die portrette voor 1800 besit dikwels satire, 'n giftigheid wat nie voorheen ge-ewenaar is nie. "Goya was the first artist to rob the portrait of its magic, transcendental properties. From his day, portraiture was the genre most deeply affected by the spiritual upheavals of the 19th century. It never recovered its former power and popularity... How a portrait of such fiercely intransigent realism was acceptable to its sitters is only one of a number of puzzles that surround this crucial work" (Licht 1980: 78).

¹⁸³ Jan van Eyck (aktief 1422-1441) het die beginsel reeds gebruik in sy *Arnolfini huweliksportret* (1434); Simon Schama gebruik die getuiesse van visuele beelde om 'n "ooggetuieverslag" te bied in *The Embarrassment of Riches* (1987) en *Rembrandt's eyes* (1999); Adolph von Menzel (1819-1905) se studie van uniforms en wapens kon die illusie van "ooggetuie" skep in sy voorstellings van Fredrik die Grote se veldslae (Fried 2002).

¹⁸⁴ Hy het homself in assistentselfportrette ingeschilder soos by die *Preek van San Bernardino van Siena*, in die kerk van San Francisco el Grande, Madrid (1781-1784). Hoewel sy werk die hele spektrum van godsdienstige temas dek, beweer Licht (1980) dat hy sonder opdragte geen religieuse werk sou doen nie.

¹⁸⁵ Olie op doek, 255 x 153 cm. Madrid: Prado. Goya se kruisigingstoneel as sy voorlegging aan die Koninklike Akademie is 'n dramatiese vertoonstuk wat dui sy sakevernuf om aspekte van Velazquez en Mengs te kombineer om guns te wen by die akademici. Hy verloor egter Velazquez se uitbeelding van Christus as voorwerp van devosie.

Rembrandt se kruisigingstonele het nie. Deur Goya se ontkenning van 'n *opus sacra*-benadering word die kultiese funksie behou, maar die betekenis gaan verlore.¹⁸⁶ Anders as Goethe wat twyfel in sy karakters inbou maar ook teenspreek, bied die duisternis van twyfel waarin Goya sy skeppings en hulle Redder plaas, geen ruimte vir verlossing nie. Om hierdie wêreld van selfverloëning uit te beeld moes hy die bestaande visuele taal en die konvensies van die bekende aflê en die subliminale verbeeldingswêreld van 'n nuwe een aanleer (Hofmann 2003: 314). Rembrandt se kruisigingstonele bely persoonlike menslike aanspreeklikheid, dog sy werk doen nie 'n beroep op die mens se rede en verantwoordelikheid alleen nie, maar eerder op God se genade, waarmee ek kan identifiseer.

In Goya se dialoog met die gebroke wêreldbeeld van Rembrandt is dit nie in Goya se *Christus aan die kruis* (1780) waarin lyding 'n hoogtepunt vind nie, maar eerder in die manier waarop hy die krusifiks in ander skilderye gebruik as tekens van menslike lyding – 'n soort ontnugtering met die boodskap van die kruis, soos *Die wurgberooftde man* (c.1778-80) [Figuur 2.19] wat 'n krusifiks vasklem, maar geen redding daardeur vind nie.¹⁸⁷ Die diepte van menslike ontoereikendheid, selfs verlorenheid en ontsetting, kry verder vergestaltung in sy *Teregstelling van die Madrileños op die derde Mei 1808* (1814-15) [Figuur 2.12].¹⁸⁸ Die helder verligting van die wit sentrale "kruisfiguur" kan 'n allusie wees na, maar ook vervanging van die gekruisigde Christus.¹⁸⁹ Dieselfde "doellose kruisigings" vorm deel van Goya se *Los desastres de la guerra* waarin die patos van gewone mense getuie word van medemense se "onmenslike" en monsteragtige dae teenoor ander; die uitbeeldings word soos die sigbare letsels van verwonding. Die negatiewe respons op Goya se *Teregstelling van 3 Mei 1808* bied getuie van die politieke reaksie daarop: dit was vir jare in die Prado se kelders geberg sonder om ooit uitgestal te word (Burke 2001: 181). Soos Goethe met sy *Faust II* het Goya self sy *Los desastres de la guerra* onthou van die publieke oog.¹⁹⁰ Dit kan getuig van 'n ambivalente identifisering met en afstandname / vervreemding van die werk.

Rembrandt plaas sy eie gelaat in sy kruisigingstonele, en Goya plaas homself in die hart van sy karnavaliseringswêreld deur suggestie, by verstek. Goya publiseer sy *Caprichos* op As-Woensdag 1799 — die laaste karnaval van die eeu: "a sublimated dialectic between festival and violence" (Stoichita & Coderch 1999). Die karnaval, wat Goeie Vrydag voorafgaan, is religieus verbind met Christus se kruisiging. Goya beklemtoon die samelewingsomvattende aard van die karnaval en van die radikale menslike gebrokenheid wat dit onderlê deur kosmies-religieuse beginsels te gebruik, ook by die bekendstelling daarvan. Die

¹⁸⁶ Soos ook by Albrecht Dürer se assistentselfportret in die kultiese *Landauer Altar, Das Allerheiligenbild (Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Civitas Dei)* (1511). Olie op hout, 135 x 123 cm. Wene: Kunsthistorisches Museum (Guercio 2006: 174).

¹⁸⁷ Ook by *Wat 'n kleremaker kan doen! (Lo que puede un Sastre)* Capricho 52 waarin die X-kruis deur inkleding 'n simbool van bedrog word; *Sint Francis Borgia by die sterfbed van 'n onberouvolle sondaar* (1788. Olie op doek, 38 x 29 cm. Madrid: Marquesa de Santa Cruz, Hofmann 2003: 89) waar nie eers die bloeiende kruisifiks hom van die demone kan red nie.

¹⁸⁸ Milos Forman se onlangse film *Goyas Ghosts* bied 'n hedendaagse interpretasie hiervan.

¹⁸⁹ Die persoon as chiasmiëse figuur, word 'n *ecce-homo*-figuur: die regterhand vorm 'n verbintenis met die slagoffer in 'n poel bloed in die voorgrond en die linkerhand met die kerk in die agtergrond wat deel word van die algemene duisternis. Dit kan die magtelosheid van godsdienstige instellings belig, maar ook 'n belydenis wees van twyfel in die rol daarvan. Hofmann (2003) noem dit Goya se belydenis, 'n pleit van onskuld teen medewerking met die vyand. Die konflikterende temas van opstand en vergelding, mag en hulpeloosheid word weersprekende wentelinge: die lig wat die slagoffers belig word 'n metafoor vir gevaar; die donker onderdrukkers stel orde voor teenoor die chaos van die verligte enkeling. Eggo's van Christus word gevind in eksistensiële vervreemding soos in sy later albums (1825-8): *Looking at what they can't see*: 'n sekulêre *ecce homo* wat verbergend uitgestal word vir publieke bespotting of *Raging lunatic* – 'n man vasgevang, (asof gekruisig) tussen die vierkante van sel-tralies (Hofmann 2003: 288,9).

¹⁹⁰ Hierdie 85 etse van onnoembare wreedheid, uiterste vrees, chaos, is nie gedurende Goya se lewe gepubliseer nie (moontlik wou hy dit nooit doen nie) – eers 50 jaar na sy dood, 70 jaar nadat hy dit gemaak het, kon die publiek dit sien .

komplekse manier waarop hy die gebrokenheid van die self en die gemeenskap karnaliseer, belig 'n omvattendheid en diepgaande erns in sy werk. Die onderskrifte in die werk beklemtoon die verwikkeldheid daarvan, word saam met die etse kritiese tekens van vernedering, boetedoening en straf. Terwyl die geweld in die etse 'n verwydering bring weens die abjekte aard daarvan, spreek dit terselfdertyd my gewete as betragter aan, maak dit my tot aandadige ooggetuie.

Die implisiete betragter is die kunstenaar se voorstelling van 'n betragter, om hom/haar te oorreed om met 'n spesifieke beskouing te identifiseer, of tot ooggetuie van 'n voorstelling te word. Om ooggetuie te wees bly egter 'n illusie, 'n interpretasie van die kunstenaar se interpretasie. Goya bied aan die betragter 'n baie doelbewuste (*conscious*) interpretasie, versterk deur sy kommentaar in die onderskrifte. En slegs deur oordrag van 'n besef (*consciousness*) van die onreg in die wêreld wat hy voorstel, kan die kunstenaar genesing bewerkstellig: Goya as kunstenaar neem alles waar, as deel van die ontmaskering, maar ook van feilbaarheid en lyding. Enersyds skep hy die monsters en demone in sy verbeelding, maar andersyds ook hulle uitdruwing; hy keer terug na die vroegste model van kunstenaar, nie as maker van objekte nie, maar as *exorcist*, sonder 'n kruis, waardeur sy hele *repertoire* van mislukte mense sy medewerkers word. Hy sekulariseer die godsdienstige proses van redding: "The artist heals by means of consciousness. More he cannot do" (Hofmann 2003: 316).

Hoewel dialoog met 'n gebroke-kosmiese wêreldbeeld skynbaar bevat kan word deur kunstenaars van die Romantiek soos Casper David Friedrich en Otto Philip Runge deur hul pogings om die uiterlike vorms van godsdiens oop te breek om by die innerlike lewe daarvan uit te kom, loop dit uit op die herlewing van okkulte en mistieke benaderings in die Europese kuns.¹⁹¹ Soos Lukas Cranach in sy tyd, spreek Caspar David Friedrich die moderne probleem aan om die onsienlike — houdings, emosies, godsdienstige oortuigings, selfs God — voor te stel. Cranach reageer teenoor die Protestantse ikonoklasme¹⁹² en verplaas die oorspronklike Rooms-Katolieke altaarstuk met 'n Protestantse weergawe: die Weimar-altaarstuk (1552/3) [Figuur 2.16]. Friedrich reageer op die bedreiging van uitbeeldings deur die Verligting en herstel die gesekulariseerde landskap as sublieme altaarstuk deur sy *Kruis in die berge* of *Tetchener-altaarstuk* (1807)¹⁹³ asook in sy "rugfiguur-selfportret" *Wandelaar bokant die mis* (1817-18).¹⁹⁴ Teen die einde van die twintigste eeu is kunstenaars steeds onseker oor watter geestelike waarhede "agter" die skilderkuns lê en wat gedoen moet word om daarby uit te kom.¹⁹⁵

¹⁹¹ Die natuur wek sublieme godsdienstige of spirituele gevoelens; hulle lees die kabbalah, die teosofiese werk van die Russiese kritikus Helena Blavatsky en Rudolf Steiner: "painting, from a theosophic perspective, is a remnant of lost communication with the spiritual world beyond ordinary vision" Sien verder Elkins 2004: 77-82. Dit word voortgesit in die werk van kunstenaars van die *fin-de-siècle* en die vroeg-twintigste-eeu, soos veral in die werk van Kandinsky, Mondrian, Malevitsh. Sonder dat kunstenaars bewustelik uitdrukking daaraan gee, neem aspekte van hulle kuns die plek in wat gewoonlik aan godsdiens toegeken word, veral in surrealisme en die konsep van die sublieme as transendentale begrip wat beslag in die Romantiek kry. Hier word 'n meer tentatiewe en pessimistiese lyn ontgin. Dit word 'n manier om oor godsdiens te praat sonder om dit spesifiek te noem (Elkins 2004: 95-103).

¹⁹² "Both utilized the crucifix simultaneously to arrest and to repeat the hammer-blow that gave them space: Cranach's, by purifying the sacred of a world of facts; Friedrich's, by discerning vestiges of the sacred within that impoverished world" (Koerner 2004: 11).

¹⁹³ Olie op doek, 115 x 110.5 cm. Dresden: Gemäldegalerie (www.bc.deu.bc/).

¹⁹⁴ Olie op doek 94.8 x 74.8 cm. Hamburg: Kunsthalle (Eco 2002: 283). Die kunstenaarsfiguur tree op as 'n skakel, 'n *relay* tussen die betragter en die onsigbare, onvoorstelbare deur 'n figuur te bied waarmee die betragter hom/haar in die werk kan inprojekteer, invoel, inleef, kan vereenselwig met die voorgestelde werklikheid (Koerner 1993: 407, Koerner 2004, Berger 2000: 445-461).

¹⁹⁵ "There is another, possibly deeper reason why the sublime matters to a contemporary sense of pictures, and why it is so important, so vexed, and so often opaque in literary theory. Talking about the sublime is a way of addressing something

Die dialoog met gebrokenheid in James Ensor se *Christus gepynig deur duiwels* (1895) [Figuur 2.21]¹⁹⁶ is eerder 'n parodiserende vereenselwiging met Christus se lyding en stigmatisering aan die kruis.¹⁹⁷ Anders as by Rembrandt se selfinplasing word die Christusfiguur verplaas deur die kunstenaar, omarm deur 'n skelet. Die onbeskuttende, vernietigende lig in die ets versterk die gevoel van isolering en blootstelling. Hoewel die "engele" kan verwys na Johannes se Openbaring, is die figure om die kruis, hier en in ander werk, sy kritici (Sturgis et al. 2006: 155). Dit berus dus nie op Christelike grondslag nie, maar sou eerder geïnterpreteer kan word as 'n pikareske, sekulêre belydenis uit sy Laat-Romantiese ervaring van homself as sosiale "martelaar". In dieselfde satiriese omgewing vind Dirk van den Berg (2007: 73-4) *The eye of the beholder* (1982),¹⁹⁸ 'n selfportret van Robert Arneson (1930-1992). Die speels-vulgêre tekening stel in die tekstuur van merke die spottende wording daarvan, sowel as die vernietigende respons daarop, deur 'n vreemde materiële dialoog voor. Dit bied die kunstenaar gelyktydig as betragter aan, as 'n *fool* wat die gek skeer met beide kunstenaar- en betragterposisies met sy pikareske belydenis: "The aggressive finger-in-the-eye trickster gesture and snarling mouth scornfully unite the self-portrait's 'I' and 'not I' in an insolent bond of self-inflicted and mutually endured scorn".

Die gestrooptheid en die houding van die arms in Egon Schiele se *Selfportret as naakfiguur* (1912) [Figuur 2.22] kan die gekruisigde Christus suggereer. Sy reeks naakte selfportrette (1910-1912) kan 'n belydende konfrontasie met sy eie volkome weerloosheid en blootgesteldheid wees wat by vroeër kunstenaars soos Albrecht Dürer en Victor Janssen (c.1828).¹⁹⁹ aangetref word. Schiele se ambivalensie tussen swakheid en posering kan eerder as 'n *performance* van sy adolessente narsissistiese selfabsorpsie (Sturgis 2006:178) en seksualiteit gelees word wat dit buite Rembrandt se ernstig belydende voorstelling van menslike skuld en gebrokenheid in sy *Kruisoprigting* plaas.

By Michelangelo se bekende en toeristies-gewilde vroeë *Piëtà* (1499)²⁰⁰ in die St Pieterskerk, Rome, sou enige persoonlike selfvoorstellings van die kunstenaar onvanpas wees as gevolg van die openbare kultiese aard van die beeldhouwerk. Wim Botha se dialoog met Michelangelo deur sy *Mieliepap Piëtà* (2004) [Figuur 2.23]²⁰¹ kan moontlik as 'n simulاسie van Michelangelo se *Piëtà* gelees word, 'n verryking uit Michelangelo

that can no longer be called by any of its traditional names, something so important that words like "art" would be crippled without it: the possibility of a truth beyond the world of experience. (And not merely beyond the world of articulation, or representation)" (Elkins 2009)

¹⁹⁶ Sedert 1880 het Ensor homself in sy werk deurlopend satiries vereenselwig met Christus se lyding. "Chez lui, l'emprunt à l'iconographie chrétienne est souvent un moyen de stigmatiser, sur le mode parodique, ses conflits avec la société de son temps" (Junod 1985: 75), die kunstenaar as pikareske slagoffer. Sy identifiseering is op die grafsteen links onder op die uitbeelding.

¹⁹⁷ Junod (1985: 59-79): Persoonlike lyding "est alors perçue comme le destin d'un élite, celle de créateurs". Millet, Courbet, Baudelaire, Balzac, Poe, Bourdelle, Aurier, Ensor, Kokoschka, Munch, Dix, Chagall, Soutter, Klee, Corinth, Tàpies, Beuys, Rainer het hul vereenselwig met die kruisiging van Christus of met martelaarskap. Michael Wilson (in Sturgis 2006: 141) wys daarop dat Eugène Delacroix verskeie religieuse voorstellings van twyfel en lyding maak waarin hy sy eie lot as kunstenaar sien.

¹⁹⁸ Akriel en olieverf op papier, 132 x 107 cm. Versameling van die kunstenaar.

¹⁹⁹ *Selfportret by esel*, olie op papier op doek, 60 x 34.7 cm. Hamburg: Kunsthalle (Sturgis 2006: 69). Hierdie uiters persoonlike werk het die Nasarener-kunsideaal gestel en 'n ikoon geword vir die Duitse Romantiek, veral weens die suggesties van die siekte wat tot sy vroeë dood sou lei – 'n voorbeeld van lyding en kreatiwiteit.

²⁰⁰ Marmer, 174 x 195 cm. Vatikaanstad: Vatikaanse musea (<http://www.statenvertaling.net/Bijbelse-kunst>).

²⁰¹ Dit is identies aan Michelangelo se *Piëtà*, maar 'n spieëlbeeld daarvan. Die illustrasie is soos dit uitgestal is in *Press Bay, Cathedral of St John the Divine*, New York. Dit is ook elders uitgestal, ondermeer in Oliewenhuis Kunsmuseum, Bloemfontein, as deel van die *Rumours of war* reisende tentoonstelling toe Botha die Standard Bank *Young Artist of the*

se humanistiese Christelik-heroïese tradisie. Die simulاسie is die plek waar die werk se bestaan geregverdig word, maar wat dit ook terselfdertyd vernietig. Deur die verandering van materiaal word die duursaamheid van die heroïese marmer omvorm in "kos"²⁰² — Christus wat metafories die brood van die lewe is, word hier herskep in 'n stapelvoedsel wat terselfdertyd deur die toevoeging van hars onbruikbaar word. Dit kan sinspeel op omvorming van die kultiese beeld, van Michelangelo se humanistiese geloofsoortuiging, maar ook van die meestersverhaal wat dit onderlê. Die diepte van die religieuse tema van Christus se lyding en sterwe vir die verlossing van 'n vervalde menslikheid kry 'n sekulêre subteks wat vër staan van die oorspronklike *Piëtà*, maar ook van Rembrandt se voorstelling van die diepte van menslike sonde en verval. Botha tree skynbaar op as eksterne, onbetrokke waarnemer en kommentator, teenoor Rembrandt as implisiete belyer.

Deur die omkering van die figure in Michelangelo se *Piëtà* (1499) skep Botha 'n omkering, 'n "mirror-mode of looking" (Galligan 1998: 143), waar mimesis die werklikheid simuleer (verfyn, veredel, vergeestelik) maar terselfdertyd die eie strategieë beklemtoon as 'n representasie-stelsel. Die onsekerhede, paradokse, twyfel, "leuen" van die spieël word weerspieël, 'n aanname van representatiewe twyfel. Binne die mimetiese illusie word terselfdertyd 'n *nexus* geïnkorporeer wat die eie bedrieglike of verrykende werkings indekseer.²⁰³ Soos by Rembrandt se *Kruisoprigting* word die kunstenaar die *pivotal eye*. Dit herlei die moontlikhede sodat van die betragter verwag kan word om dit krities te ervaar en te interpreteer — meer nog: om aangespreek te word deur die kunstenaar se moontlike belydenis deur die appèl om self standpunt in te neem: appropriasie deur distansiasie.²⁰⁴ As gebroke-kosmiese betragter kan ek die *simulacrum* se verwysing na 'n humanistiese beeldhouwerk uit 'n vergange era en ander kerkstelsel opneem as 'n eenentwintigste-eeuse simbool van rou, verlies, vertroosting en redding.²⁰⁵ "His obsessive focus on fakery — be it moral, religious or political — suggests an unrelenting quest for an existential honesty, even if, like the myth of Sisyphus, it yields another paradox" (Friedman 2005: 48). Dit word 'n gebroke voorstelling van gebrokenheid wat moontlikhede open vir sinvolle en vrugbare dialoog tussen Rembrandt se gebroke wêreldbeeld en die moontlike (gebroke) pikareske tradisie waaruit Botha werk.

Wim Botha se kruisigingsfiguur gekerf uit Bybels: *commune: suspension of disbelief* (2003)²⁰⁶ [Figuur 2.24] sit die subversiewe omgang met bekende simbole, radikale opvattinge veskuil onder 'n sluier van tradisionele vorms, voort.²⁰⁷ In die gebruik van gekerfde bybels as beeldhoukundige medium word 'n delikate samevoeging en interaksie van medium en betekenis geaktiveer: die Bybel as sentrale Christelike

Year was. Die uitstalling in die liturgiese ruimte van die katedraal was eintlik 'n groot uitsondering. Dit kan moontlik daardeur beide kunsideologie aanspreek sowel as godsdienstige narratiewe of dogma.

²⁰² Botha beskryf dit as "a staple diet, similar to religion. It is very inexpensive, but it is valuable to the point that it makes the marble seem redundant, or trivial" (Perryer 2004a: 67), metafoor vir die geestelike voeding wat deur geloof kom.

²⁰³ "Those modes are tracked by the beholder by way of a perceptual shifting ... to be appreciated as a fallible system or schema, which, while conveying certain glimpses of truth, allows that a greater depth of knowledge lies beyond our capacity to fathom it visually" (Galligan 1998: 144).

²⁰⁴ Hier kan miskien onthou word dat Wim Botha se omgang met die sentrale menslike dryfvere in die temas van sy werk — seks en dood, volgens Hazel Friedman (2005: 47), uitdrukking vind in geweld en mag en 'n sekere soort manifestasie van manlikheid en oorheersing deur verkragting, moord, vernietiging; die inversie hiervan is wanneer Botha Abraham se keel laat afsny deur die jong Isak: "historical falsities but psychological probabilities".

²⁰⁵ Wat Botha in 'n onderhoud met Tracy Murinik (Perryer 2004a: 67) as volg verduidelik: "Whereas the *Pietà* itself has almost sublimated that experience — the loss and the anger and the confusion, these are combined with acceptance".

²⁰⁶ Geïnstalleer in die Johannesburgse Kunsmuseum, met 'n TV monitor in 'n ander vertrek, sodat ook op 'n afstand die interaksie tussen die beeld en betragters kan betrag kan word.

²⁰⁷ Botha beskou sy werk as 'n proses van distillasies wat allesomvattende universele idees omskep tot basiese kernbegrippe (O'Toole 2003).

woord word (gemutileerde) medium en draer van die aanbieding van die sentrum van die Christelike verlossingsgeskiedenis. Botha beweer dat vir hom "suspicion is a major part of it: adding to something that's unquestioned in order to get you to reconsider. It's very valuable because people don't reconsider, they don't revisit firmly held beliefs, except when forced to by extreme circumstances, as in South Africa" (Perryer 2004a: 71). Dit kan deur verskillende betragters volgens verskillende modi van visuele kognisie geïnterpreteer word — dat ongeloof enersyds verhoog en sigbaar gemaak word, dat ongeloof andersyds opgehef word of dat beide gemeenskaplik en chiasmies kan saamwerk om nuwe betekenis te ontsluit. Hazel Friedman wys op Botha se kosmiese benadering²⁰⁸ en sy spesifieke manier om gebrokenheid aan te spreek. Leo Koerner (2004: 9) identifiseer die onversetlike uniekheid van die beeld van die gekruisigde Christus wat, ten spyte van veranderende tye met hul eie verwysings, "with the apparatus of its use, remained eerily the same".

2.3 Die kosmies-gebroke werklikheid van Rembrandt se kruisigingstonele

In 1653 maak Rembrandt van Rijn, op bestelling van die Amsterdamse entrepreneur, Dirck van Cattenburgh, 'n ets, *Die drie kruise* [Figuur 2.4], wat beplan is as deel van 'n reeks.²⁰⁹ Saam met Constantijn Huygens kon Jeremias de Decker en sy kring digtersvriende, sowel as 'n groep teoloë betrokke gewees het by die ikonografiese beplanning van die werk (Schwartz 2006: 332-3). *Die drie kruise* [Figuur 2.4] is in etlike stadia geëts, waarvan vier bekend is. In die eerste drie verwerkings word die figuur van die hoofman oor honderd wat Jesus erken as die Seun van God, sentraal geplaas, links onderkant die gekruisigde Christusfiguur wat die fokuspunt van die ets is, knielend met sy rug na die betragter, soos 'n belyer, maar ook as betragterstoegang (*relay*) tot die skildery.²¹⁰ Die kruis word omring deur alledaagse figure (soos ook by *Jesus genees die siekes* (c.1649) en talle ander van sy werke).

In die vierde verwerking van *Die drie Kruise* [Figuur 2.5] is 'n verskuiwing van fokus vanaf die intens-betrokke hoofman oor honderd na die onbetrokke ruiter. Die figure word drasties verminder en die geheel word so verdonker dat die mede-gekrusigdes en figure rondom die kruise bykans verdwyn, soos 'n kosmiese verduistering. In lyn met Rembrandt se vriend Jeremias de Decker se gedig *Goeie Vrydag*²¹¹ kon dit 'n manier wees om die heiligsgebure te deurgrond en die proses sigbaar na te laat. Rembrandt se drastiese veranderinge aan die oorspronklike ets suggereer veranderlikheid, ommekerings, beweeglikheid, wat deurgaans 'n besondere rol in sy werk speel en een moontlike verklaring kan wees vir Rembrandt se

²⁰⁸ Terwyl Hazel Friedman (2005: 47, 48) Botha tipeer as agnostikus "subverting the conventional moral order of the universe" erken sy "two central, as yet under-explored concerns in Botha's oeuvre: sex and death, the alpha and omega of existence, and the fulcrum around which all faith revolves"

²⁰⁹ Slegs een ander is gedoen: *Christus vertoon aan die mense* (1655, droënaald-ets, 38.3 x 45.4 cm. Amsterdam: Rijksmuseum, Schwartz 2006: 330). Saam met Constantijn Huygens kon Jeremias de Decker en sy kring digtersvriende, sowel as 'n groep teoloë betrokke gewees het by die ikonografiese beplanning van die werk (Schwartz 2006: 332-3).

²¹⁰ Halewood (1982: 130) sien ironie daarin dat die onbetrokke figure almal totaal opgeneem is in hulle eie klein wêreld, terwyl die ewige God sterf en een individu 'n lewensveranderende kontak met die oneindige God ervaar. "The world will go on in its triviality, brutality, foolishness, wickedness and grief, essentially undisturbed by the overwhelming contact of the individual with the infinite".

²¹¹ Gepubliseer in 1651. Wat ons weet van Rembrandt se persoonlike lewe, het sy deurlopende omgang en identifikasie met geleerdes en digters nie om grootheid en eer gegaan nie. Sy lewenslange vriend, die digter Jeremias de Dekker se digkuns, soos *Goeie Vrydag* (1651) beklemtoon die lyding en die misterie van Christus se menslike gebrokenheid en verwondbaarheid, die skande van die kruis (Schwartz 2006: 217,18. Baldwin 1985:136). De Decker was lid van 'n groep digters wat goed bekend was aan Rembrandt. "With respect for the Bible text and Calvinist theology, they explored more personal meanings of Scripture, challenging each other to come up with new variations ... Neither he nor any other artist of his age ever attempted an experiment as daring as this" (Schwartz 2006: 334). Die verhouding tussen die implisiete en eksterne betragter en kunstenaar sou hier meer kon ooreenstem.

voorliefde vir die etsmedium. Die oorblywende figure kan, in die wêreld van die voorstelling, visuele metafore word vir die verskillende maniere om die kruisboodskap mis te loop, maar ook vir verskillende betragterstipes waarteen die kunstenaar, as bewoë vermaner, waarsku: die ruiter wat as 'n tipe Pisanello-figuur (geneem van 'n *quattrocento* medalje) 'n simbool word vir die humanisme; die Joodse toeskouer wat die Ou Testamentiese wet en profete verteenwoordig; die verharde misdadiger wat staan vir onbelydende sondaars; maar laastens ook die amper verskuilde, gebroke (heidense) belyer van die genadeboodskap (Halewood 1982), 'n betragterspersona.

2.3.1 Imaginêre chiasme en chiasmiese beweeglikheid

In Rembrandt se *Kruisoprigting* (1634) [Figuur 2.1] konsentreer die figure wat die kruis regop druk en trek almal intens op die moeilike taak. Die liggaam van die Christusfiguur saam met die arm van die persoon wat die kruis optrek, vorm 'n ligte lyn van regs bo na links onder, diagonaal oor die skildery. Hierdie lyn word gesny deur 'n minder sterk gesuggereerde lyn van links bo na regs onder.²¹² Anders as die later Futuriste se vitale skuins "kraglyne", vektore en dinamiese sensasies wat die ekstensie daarvan kon voortsit²¹³ — beweging as die absolute metafisiese *velocità* van menslike ervaring — fokus Rembrandt nie alleen op fisieke beweging as sulks of selfs net as 'n Barokke dinamika nie. Die chiasmiese X-kruising in die omkering van rigtings is terselfdertyd herhalings, maar op teenstellende maniere, soos in 'n speël. Die sentrumsoekende beweeglikheid skep hier 'n dinamiek tussen radikale skuld/verlorenheid en problematiese belydenis/versoening; 'n onrustige, soms selfs onsekere en pynlike dinamisering/aktivering van betekenis.

Rembrandt sou waarskynlik die teenstellende vertikale en horisontale rigtings van die kruisvorm verstaan het as Augustiniaanse dialektiese teenstellings van byvoorbeeld tussen goed en kwaad, vergifnis en sonde. Die vertikale lyn verteenwoordig die verhouding tussen God en sy skepping wat die eerste liefdesgebed inisieer. Die horisontale as tree op as metafoer vir die tweede liefdesgebed — die verhouding van mens tot mens. Dit belig die grondige gebroke verskille tussen die onvolmaakte mens en die sondelose volmaakte God; terselfdertyd ook die totale menslike onvermoë om die gaping tussen God en mens en mense onderling te oorbrug. Die kantelvorm van die kruishout in *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1] suggereer dat die twee kante nie in absolute of in suiwer vorm teenoor mekaar staan nie, maar in "mengtoestande" — wendings tussen die opposisies van sonde en vergifnis, van dood en lewe, word in verenigde suspensie behou sodat hulle in Christus 'n durende verlossende versoening word, as refleksies van 'n radikaal gebroke (en verlose) wêreldbestaan wat mekaar samebindend versterk in een onlosmaaklike metaforiese heelheid waarin elkeen in terme van die ander verstaan word.²¹⁴

Jane Alexander se "Lam" [Figuur 1.1.1] herhaal die blootgestelde weerloosheid van die Christusfiguur in Rembrandt Harmenzoon van Rijn se *Kruisoprigting* (1633) [Figuur 2.1]. Die ongemaklike strak plasing van Rembrandt se diagonale kruisigingsfiguur skep 'n vreemde ligte "fokuspunt" in die boonste deel van die

²¹² Dit begin by die prominente perderuiter, die enigste figuur wat direk kyk na die betragter (soos die apie op die rug van die perd-agtige dier by Jane Alexander se installasie en die ruiters in die etse van *Die drie kruise*) en eindig by die graaf regs onder.

²¹³ Soos *The revolt* (1911, Den Haag: Gemeentemuseum) van Luigi Russolo en Umberto Boccioni se *Unieke vorms van voortsetting in ruimte* (1913 New York: Museum of Modern Art).

²¹⁴ Soos in Psalm 139 waar lig en donker, ver en naby, verskuil en sigbaar, verenigend teenoor mekaar gestel word om God se almag, sy ewige lig, sy kennis en versorging van die psalmdigter waardeur die lewe in die lig aan hom oorgedra word (Here, U sien dwarsdeur my, U ken my ... U omsluit my van alle kante, U neem my in besit).

komposisie. Dit betrek betragters in 'n visuele narratiewe proses deur afwagting op die afgrysig-pynlike oomblik wanneer die skuins geskilderde kruis sal inval in die vertikale posisie om die verwagte plek in die komposisie te voltooi. Die gat waarin die kruis deur die beweglike *enargeia* daarvan gaan val, word só op die voorgrond van die ruimtelike voorstelling geplaas dat dit lyk asof die kruisfiguur uit die skildery op die beliggaamde betragter sou kon afpyl.²¹⁵ Die verbeeldingryke voltooiing van hierdie gesuggereerde bewegings wat gesuspendeer bly in die skildery sou die eksterne betragter voor die skildery die naaste posisie voor die kruis gee. Die betragter wat kan identifiseer met die tematiese fokus in die imaginêre wêreld van die skildery kan telkens die eerste getuie word van Christus se kruisiging as 'n wêreldveranderende rewolusie.

Beweeglikheid as uitgangspunt kan teruggevoer word na een van Rembrandt se geskrewe uitsprake oor sy werk. *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1] vorm deel van 'n groep (of reeks) skilderye waarvan *Christus aan die Kruis* (1631) [Figuur 2.25] 'n moontlike toetsstuk was. Die vyf skilderye wat daarop volg, is in die volgorde wat hulle aan die Stadhouer gelewer was: *Die Kruisafneming* (c.1633), *Die Kruisoprigting* (c.1636), *Die Hemelvaart* (1636), *Die graflegging* (c.1639), *Die opstanding* (c.1639). In 'n brief (12 Januarie 1639) waarin Rembrandt verduidelik waarom dit so lank geneem het om die reeks te voltooi (1631-1639), is een van die verduidelikings dat dit baie tyd geneem het om die skilderye te maak met "die meeste ende die naetuerelste beweeghelijkheid" (Schwartz 2006: 155).²¹⁶ Dit beklemtoon beweging as proses wanneer hy *Die graflegging* nie as 'n titel gebruik nie, maar daarna verwys as "waar Christus se dooie liggaam in die graf gelê word". Deur verbintenis met beweging, kan chiasme ook as 'n proses of aksie beskou word. Dit impliseer tyd, maar ook beweging, ontdekking, oortuiging, verandering, selfs bekering, wat kan aansluit by Bybelse chiasmiese omkerings wat op veel meer as net patrone sinspeel — dit wil eerder basiese waarhede beklemtoon, soos 'n radikale gebrokenheid verbind met versoening.²¹⁷

2.3.2 Emosie en stem: wending as bekering, skuldbelydenis

Die evokasie van en appèl op emosies speel waarskynlik 'n bepalende rol in Rembrandt se werk (Schwartz 2006: 157, 361).²¹⁸ Die enigste plek waar emosie uitgebeeld word in Rembrandt se *Christus aan die Kruis*

²¹⁵ *Enargeia* stem ooreen met die Latynse *evidentia* of pikturale verlewending (van den Berg 1993a: 58), soos byvoorbeeld ook by die handbewegings in *Die nagwag* (1642) en die ets van *Portret van Johannes Cornelisz. Sylvius* (1646) wat lyk asof dit vanuit die prentvlak na die betragtersvlak uitreik.

²¹⁶ Huygens noem Rembrandt se "beweeghelijkheid" *vivacitas affectum*. In Karel van Mander se leerdig *Den grondt der edel vry schilderconst* noem hy dat "beweginge" kan sinspeel op fisiese beweging, gemoedsbeweginge of die simpatieke assosiasie van die betragter. Uitbeelding van affekte kan op die gelaat en deur die liggaam gebeur. Die belang van die uitbeelding van karakter en gemoedstoestand was vóór Alberti al deur Philostratus betoog. "Ik meen dat Rembrandts "beweeghelijkheid" in principe op alle drie hierboven genoemde werkingen kan slaan maar dat het adjectief *naetuerelste* er op wijst dat Rembrandt hier (wat trouwens in de aard van deze brief ligt) doelt op uitbeelding door middel van uiterlijke karakteristieken. Overigens blijkt uit *Grondt XII 2f* dat het begrip nog veel wijder strekt en niet alleen op de gemoedsaandoeningen hoeft te slaan maar ook algemeen de natuurgetrouwe levendigheid van een kunstwerk kan betreffen" (Miedema 1973: 495).

²¹⁷ 'n Mens is ook 'n bewegende wese, gedurig besig om te verander, om te groei in die rigting waarin beweeg word: "because we are always changing and *becoming* ... this sense of the good has to be woven into my understanding of my life as an unfolding story. But this is to state another basic condition of making sense of ourselves, that we grasp our lives in a *narrative*" (Taylor 1989: 47), soos Rembrandt se plasing van homself in Bybelverhale.

²¹⁸ Quintilius het dit as *enargeia* sentraal gestel om 'n oortuigende beeld te skep. Huygens het emosionele oortuiging of *beweelichheit* as kernbelangrik gesien in sy beklemtoning van die *movere*-aspekte in sy beskrywing van Rembrandt se *Judas bring die silwerstukke terug*, 1629 (volledig beskryf deur Schwartz 2006: 149). Samuel van Hoogstraten (1678) noem Rembrandt se "passions of the soul" (*de lydingen des gemoeds*). Houbraken (1718-21) stel voor dat kunstenaars emosies deur hul verbeelding kon uitbeeld: "with fixed and recognizable features, joy, happiness, sadness, fright, wrath, amazement, etc., that is the manifold passions of the soul". Rembrandt was volgens hom geloof daarvoor dat hy dit kon doen deur die "rare, natural ability" om vervlietende uitdrukkings van emosie vas te vang in sy geheue. Dirk van den Berg

(1631) [Figuur 2.25] is by die oop mond op die kantelende kop van die Christus-figuur waarvoor sy klein ets *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630) [Figuur 2.26] as voorbeeld kon dien.²¹⁹ Die belang van emosie word beklemtoon ook in sy handgeskrewe verwysings in verband met die kruisigingstonele, veral wanneer hy by *Die opstanding* skryf "daer Christus van de doode opstaet dat met grooten verschrickinge des wachters" (Bauch 1967: 130).²²⁰ "Gevoelsbeweginge" het met beweging 'n verband, maar ook met die dubbele funksionaliteit van chiasme, beide as strukturering en as ekspressie (Thomson 1995: 34). Die oop mond kan as 'n skreeu of geluid geïnterpreteer word, as een element in die omvattende pikturale uiting van emosie, maar ook as deel van die "gebreke" van die skilderkuns wat kunstenaars probeer oorbrug of "heelmaak": om deur *enargeia* die diskoers van skilderye, die temas en motiewe, die komposisies, houdings en voorkoms van figure, die skildertegniek, die funksies en die praktiese prosesse daarvan tot spreke te bring.²²¹ Die geskilderde "stem" bly altyd onhoorbaar — dit kan slegs in die betragter se verbeelding geaktualiseer word.²²² Rembrandt gebruik herhaaldelik die motief van die retoriese *pictura loquens* (spreekende skildery) waarvan die bekendste voorbeeld seker van die prediker *Portret van Cornelis Claesz. Anslor en sy vrou Aeltje Gerritsdr. Schouten* (1641);²²³ ook in *Die nagwag* (1642) [Figuur 3.27] en *Die anatomieles van dr. Tulp* (1632)²²⁴ word die motief herhaal. Joost van den Vondel stel egter in 'n kwatrein die uitdaging aan Rembrandt om Anslor se stem te skilder (Schama 1999: 477):

Ay, Rembrandt maal Cornelis stem,
 Het zichtbre deel is 't minst van hem:
 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
 Wie Anslor sien wil, moet hem hooren.

Die motief van die geopende mond is maar een van 'n retoriese reeks elemente waarmee Rembrandt deur 'n imaginêre stem 'n gelykenis of identiteit skep. Die verbale kommunikasie van gedagtes is by die persone van Cornelis Anslor, dr. Tulp en Banningh Cocq van so 'n sentrale belang dat dit deel van hul geskilderde identiteite word. By elkeen van die figure is 'n beweeglike hand wat lyk asof dit driedimensioneel in die ruimte projekteer ter ondersteuning van die klank van die stem. Aandagtige luisteraars is by al drie ingeschilder soos 'n medium waardeur die geskilderde stem gehoor kan word. Al drie persone se intense blikke is nie gefokus op 'n eksterne of implisiete betragter nie — die onbepaalbaarheid van die blikrigtings beklemtoon die geestelike of intellektuele oorsprong en kompetensie daarvan. By Anslor se portret word die boeke aan die linkerkant deur die lae betragterspunt soos 'n altaarstuk uitgelig. Die besondere goue lig wat op die boeke val en die beweeglikheid van die los blaai bring die Woord tot lewe. Rembrandt kan nie die stem skilder nie, maar die beliggaamde betragter kan dit deur verbeelding realiseer en die belang daarvan herstel.

(1993a: 54) sien Huygens se beskrywing as sy reaksie op die ikoniese mag en die teatraliteit van die uitbeelding wat die betragtersdeelname ontlok.

²¹⁹ Die kantelende kop volg die wending tussen die vertikale as van die kruis (†) en die diagonale arms van die figuur (X).

²²⁰ Schwartz (2006: 19) verwys na die meer as veertig notas van 1630-1661 wat Rembrandt gemaak het op tekeninge en drukwerk en as 'n indeks tot die kunstenaar se waardes gebruik kan word. Hulle word in die publikasie gebruik "as evidence of his state of mind, his intellectual concerns and artistic impulses ... as Rembrandt's own running commentary ... on his art and life". Sien ook Tümpel 2003.

²²¹ Met die advent van modernisme is hierdie negatiewe "defekte" oorgedra na die positiewe estetiese potensiaal van die formele aspekte van kuns.

²²² Dit "transforms painting into discourse, diverts images into language ... only to soften the pain that is an integral part of the pleasure (or thrill, *jouissance*) of mutely seeing ... to articulate the almost retinal, 'visual noise' ... to explore discursive positions and various instances of displaced and partially incoherent knowledge" (Marin 1995: 1, 2).

²²³ Olie op doek, 176 x 210 cm. Berlyn: Gemäldegalerie (Schama 1999: 478). 'n Onafhanklike ets (waarvan die voortekening bewaar gebly het) het die opdrag vergesel.

²²⁴ Olie op doek, 169.5 x 216.5 cm. Den Haag: Mauritshuis (Schama 1999: 348-9). Ook in *Portret van Herman Doomer* (1640, olie op paneel, 75.2 x 55.2 cm. New York: Metropolitan museum. Schama 1999: 474).

Volgens Quintilianus se antieke retoriese *enargeia* kon dieselfde soort gemoedsbeweginge of emosie by betragters opgewek word asof hulle self teenwoordig kon wees. Om dit te kan uitbeeld, moes die kunstenaar self die gevoelens ervaar. Die meeste van die ekspressiewe selfportret-ette wat Rembrandt tussen 1627 en 1631 gemaak het²²⁵ bevestig sy vermoë as *euplastos* om die rykdom van verlewendinging, verandering en uitdrukkingsmoontlikhede van die gelaat deur sy "Wandlungsfähigkeit" (Raupp 1984: 250-5) sigbaar te maak. Rollespel, kunstenaarsvermoëns of emotiewe uitdrukking is nie die primêre uitgangspunte hier nie, maar eerder die beweeglike manier waarop emosie verbind word met die self en die heilsgeskiedenis sodat die uitbeelding die betragter kan lei tot skuldervaring en -belydenis.

2.3.3 Retoriek en narratief

Narrativering van selfverkenning en selfrepresentasie kan Rembrandt se klein etse wat sy gelaat as model gebruik (1627-31)²²⁶ tot voorstudies vir historieskildering maak (Bal 1991: 251, Schwartz 2006, Raupp 1984). Wanneer *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630) [Figuur 2.26] as voorbeeld vir *Christus aan die kruis* gebruik word, informeer oortuiging van skuld en belydenis die selfvoorstelling en die kruisigingsverhaal mekaar chiasmies. Beweeglikheid word hierdeur met die retoriek of welsprekendheidskuns verbind as die bewoëndheid, affektiewe oortuiging, oorreding van toehoorders of toeskouers. Dirk van den Berg (1996: 6-8) wys op die groot variasie in historiese manifestasies van retoriek en die rykheid vir interpretasie wat dit blootlê. Dit omvat die wye veld vanaf

the ancient tensions between rhetoric and soothsaying, oracles and prophecy; the classical conflict between rhetoric and philosophy; the poeticised revival in the humanist rhetoric of early modernity; the rhetorical divisions between literate and oral cultures, or between the academic schools and the vernacular hurly burly of the market place; the 'aesthetic exile' of rhetoric during the rise of modernity; the industrial exploitation of rhetoric by communicating technologies, and the theoretical recovery of the abiding dimension in the 'new rhetoric'. ... [R]hetorical power evidently transcends the protean qualities of functional action, technical control, or opportune intervention, which are constrained by situational pragmatics alone. ... The pivotal point of rhetorical power in action is the absence of neutrality, the intentional, though not necessarily explicit or unequivocal, shifting of normative positions. Rhetoric induces a critical (re-)assessment of attitudes; it elicits committed responses from assenting or dissenting audiences.

Interpretasie, of die ontdekking van die diskoers van die skilderkuns soos ontgin word in spesifieke werke, kan die "stom" skilderobjek of kunswerk tot gesprek bring deur die diskursiewe "vertaling" of verbeeldingryke interpretasie daarvan.²²⁷ Soos die fisiologiese *chiasma* of kruisingsvoeg van die oogsenuwee 'n blinde kol vorm, kan interpretasie die "dubbele dood" van die skildery veroorsaak (Marin 1977/95: 15). Wanneer interpretasie selfspieëlend word, reflekteer dit slegs die belange van die self en die groep (Bal 2003: 90). Waar beide "ondernemings" erken en omvat word in 'n sinvolle, dinamiese wisselwerking²²⁸ waarin elkeen seggingskrag behou, word 'n eie beweeglikheid in self-aanbiedings in werking gestel tussen "I" en "thou" wat

²²⁵ *Selfportret, fronsend* Ets 75x75 / 72x60 – 4 stadia (White & Buvelot 1999: 26); *Selfportret, starend* Ets 51x46 (White & Buvelot 1999: 125); *Selfportret, laggend* Ets 50x44 / 48x43 – 6 stadia (White & Buvelot 1999: 27); *Selfportret met oop mond, asof skreeuend*. Ets 81x72 / 73x62 – 3 stadia (White & Buvelot 1999: 128).

²²⁶ Sommige van die gelaatsuitdrukkings word weer teruggevind in latere skilderye en etse, soos in *Selfportret saam met Saskia* (c. 1635), *Christus aan die kruis* (1631) en *Die opwekking van Lasarus* (1630/31).

²²⁷ Diskoerse oor skilderye moet aansluit by diskoerse in skilderye "the chiasmus between the two enterprises is manifested with the utmost clarity on the level of the authors' methods of analysis, their operative concepts, and the contents and objects they study" (Marin 2001: 21).

²²⁸ Wat Marin (1977/95: 120) beskryf dat "an immediate oscillation occurs, an instantaneous shifting of the terms "I"/"thou".

'n wye reeks bewustelike perspektiewe of motiverings, persoonlik sowel as gemeenskaplik, positief sowel as negatief, onthul.

2.3.4 Beweeglikheid tussen donker en lig.

In Rembrandt se *Kruisoprigting* lig die donker omgewing die strak gekruisigde Christus-figuur uit as 'n vreemde "fokuspunt" in 'n andersins donker skildery. Duisternis onthul ons behoefte aan lig en afhanklikheid van leiding waardeur dinge in 'n nuwe lig gesien kan word. Hermes was bekend daarvoor dat hy gereis het op donker en moeilike paaie en openbarings gemaak het in die nag (Heywood & Sandywell 1998: 6). Die beweeglikheid van die kruis in die *Kruisoprigting* bring ook die lig in beweging uit die donker en daarmee saam nuwe aktualiserings tussen die tekste en die beeld. Rembrandt se ligskildering het nie die visioenêre karakter gehad wat kernerkend was by 'n mitiese wêreldbeeld en die negatiewe teologie daarvan nie (Van den Berg 1993b).²²⁹ Lig het by Rembrandt meer as net 'n formele rol gespeel.²³⁰ Sy chiaroscuro-effekte kan 'n openbaring (*revelatio*) daarstel van die helder lig van die Nuwe Wet, deur die liggaam van Christus, en die donker gordyn van die Joodse Wet wat met Christus se kruisiging van bo na onder geskeur is (Moffitt 1989). Wat 'n verdeling was, word 'n verenigende metafoer, maar nie 'n sintese nie. Soos Markus en Paulus Christus se geboorte onthul in Hugo van der Goes se *Geboorte-altaarstuk* (c.1480),²³¹ kan Rembrandt se Kasselse *Heilige gesin* (1646)²³² en die Kopenhagen *Emmausgangers* (1648),²³³ deur ingeschilderde gordyne, as onthullings dien van Christus se lewe — van sy geboorte tot sy dood.²³⁴ Eerder as 'n tentoonstelling van skildervirtuositeit of as aanbidding van die gebeure soos 'n teaterstuk²³⁵ kan dit aansluit by Calvyn se kommentaar oor die openbaringstradisies van voorhangsels waardeur Christus se vlees die voorhangsel word wat geskeur is.²³⁶ Deur inkorporering van die lig-metafoer – die waarheid wat verskuil

²²⁹ Caspar David Friedrich se *Monnik by die see* (1808-10) vertaal byvoorbeeld sy innerlike visies wat ontvang is deur 'n spirituele oog in die donker nag van die siel in die outonome impak van die moderne skilderkuns. Philipp Otto Runge se *Der kleine Morgen* (1808) het, soos Friedrich se *Altaar* ook 'n kwasi-kultiese formaat maar met 'n visuele soort negatiewe teologie. "The painting was inspired by the Pietist, Protestant revival in wake of the French Revolution. The unseen sun in the inaccessible depth of the painting symbolises an unknown transcendent God as a hidden source of power, withdrawn behind painterly manifestations of divine revelation" (Van den Berg 1993b: 14).

²³⁰ Jacob Burckhardt, soos trouens al Rembrandt se vriende en vyande in die negentiende eeu, het sy *Helldunkel* as die hoogste waarde van sy kuns beskou en nie die onderwerpe of temas daarvan nie (Bauch 1967: 123). By die *Opstanding* is agter die Engel net 'n helder ligkol wat Christus kan voorstel; by *Danae* word die besoek van Zeus slegs deur 'n goue inval van lig gesuggereer (wat na die ikonoklastiese beskadiging van die skildery nie weer herstel kon word nie en dit sonder die goue gloed gelaat is).

²³¹ Paulus en Markus open die gordyn by Hugo van der Goes se *altaarstuk van die geboorte van Christus* (c.1480 Berlyn: Gemäldegalerie) "two male figures, placed on the far left and right ends of the composition, serving as the emotional enframers of a painting which shocks the viewer into an unexpected beholding which then becomes a "revelation," hence *The Curtains* — fracturing sacred and profane — suddenly pulled apart by troubled apostles ... a lively moment in which they literally "unveil" (as in "revelare" or, even, "openbaren") the "Birth of Christ" - Mark and Paul were both authors who had directly related such a symbolic "velum" to both the life and, particularly, the death of Christ (Mark 15 :38; and Paul in Hebrews 6 :18-20; 10 :19-20)" (Moffitt 1989: 175).

²³² Olie op paneel, 48.5 x 68.5 cm Gemäldegalerie Kassel (Schwartz 2006: 318).

²³³ Olie op doek, 89.5 x 111 cm. Copenhagen: Statensmuseum for Kunst (Moffitt 1989: 179). Moffitt wys daarop dat die maaltyd saam met die Emmausgangers die plek van die *Laaste Avondmaal* by Rembrandt se werk inneem. By beide skilderye is die gordyne met 'n *tromp l'oeil*-illusionisme deur ringe aan 'n koperstaaf wat oor die hele wydte van die skildery strek, bevestig. By *Die Emmausgangers* is die onthulling meer radikaal: die openbaring van Christus se opstanding wat vir alle mense hoop bring.

²³⁴ Dit bevestig die kultiese onafhanklikheid van die skildery: "Es ist ganz für sich" (Bauch 1967: 73); 'n gordyn wat dit bedek kan dit onttrek uit die omgewing.

²³⁵ Roland Barthes (Bryson 1988: 166) beskryf betragting as 'n teaterervaring: "the curtain rises, we look, we wait, we receive, we understand; and once the scene is finished, we remember: we are no longer what we were: as in ancient drama, we have been initiated". Dit staan in teenstelling met die antiteatraliteit wat Michael Fried van Diderot oorgeneem het.

²³⁶ Calvyn (*Opera, LV, col.129; Commentaries, XII, 141*) se uitvoerige Skrifkommentaar verduidelik die *velum* as volg: "Just as the veil covered the recesses of the sanctuary and yet opened a door to it, so, though His Godhead was hidden in the flesh of Christ, He yet leads us to heaven, and no one will find God unless the Man Christ is his way and his door. We are thus reminded that the glory of Christ is not to be thought of from the outward aspect of His flesh, nor is His flesh to be

(beskadu) was vir die oë van die betragters — kan Rembrandt se teenwoordigheid by die kruisoprigting interpreteer word as getuie van hierdie oorbrugging tussen die menslike en die Heilige waarvoor die geskeurde gordyn staan, 'n oomblik tussen *ante-* en *post-velum*.

2.3.5 Skoonheid, abjeksie en belydenis

Die problematiese omgang met die skoonheidsbegrip in Rembrandt, Goya en Manet se werk, word teruggevind in die werk van negetiende en twintigste-eeuse kunstenaars, soos Pablo Picasso, Francis Bacon en Orlan; hulle vernietiging van die menslike gelaat en figuur, van ruimte, van figurasië as sulks is egter 'n herdefiniëring van die terme van uitbeelding. Matthias Grünewald gebruik die estetika van die abjekte om die intense lyding van die gekruisigde Christusfiguur uit te beeld in sy *Isenheimer Altaarstuk* (1510-1515) [Figuur 2.28]. Die heelwat kleiner figure aan die voet van die kruis en die somber Golgothalandskap weerspieël die Godverlatenheid van die gekruisigde Christus ook in die kosmiese verduistering. Die skynbaar reeds gestorwe liggaam dra die merke van die afgryse lyding in die swerende wonde en donker vel, versterk deur die hoekige lyne en die strak kleure. Dit kontrasteer direk met die gloeiende koloriet van die bo-aardse opstandingsfiguur op die tweede vertoon van die retabel die "mistieke vergoddeliking van Jesus ... die kosmies-lygende *sol salutis* wat die téénbeeld is van die Godsverduistering van die Passie-toneel" (Van den Berg 1985: 262-4).

Duisternis en lig, maar ook skoonheid en abjeksie word hier as 'n mistieke dualiteit teenoor mekaar gestel — die bonatuurlik skynende gees ontsnap uit die verwerplike vleeslike liggaam. Die dualiteit impliseer ook Christus se goddelike majesteit wat verskuil word agter die vernederende lyding van die vernielde en gemutilleerde liggaam. Die diepsnydende menslike vervallendheid in sonde van Rembrandt se *Kruisoprigting* en *Kruisafneming* erken die menslikheid en waardigheid van die Christelike figuur, selfs in sy lyding en dood en tegelykertyd die versoenende moontlikheid van lewe. Rembrandt keer herhaaldelik terug na die onderwerp van die kruisiging, "the subject densest with reconciling implications" (Halewood 1982: 128).

Volgens die Joodse wette is iemand onrein wat 'n lyk aanraak. Rembrandt se intieme aanraking van Christus se inmeekaargesakte, dooie liggaam in sy *Kruisafneming* stel 'n verband met die abjekte aspekte van die kruisiging en die dooie vervreemde "afval" wat die liggaam is.²³⁷ Hierdie abjektiewe blootstelling word op 'n veel intenser vlak voortgesit in Andres Serrano se *Piss Christ* (1987) [Figuur 2.29] — 'n fotografiese vergroting van 'n klein kommersiële *kitsch* kruisigingsbeeldjie gesuspendeer in die kunstenaar se eie urine, bewaar in 'n deursigtige houertjie. Hier is dit nie die kunstenaar se selfuitbeelding wat in aanraking staan met die Christus-figuur soos by Rembrandt nie, maar die Christus-afbeelding wat gesuspendeer word in die afval van die kunstenaar se liggaam. Die sakrale aura wat geskep word deur die gloeiende beligting van die urine kan geles word as 'n Augustiniaanse konsep van waartoe die liefde van God moes daal deur die inkarnasie van sy Seun.

despised because it conceals, like a veil [quasi velum occultet], the majesty of God, and since it is that which directs us to the enjoyment of all God's benefits" (Moffitt 1989: 180).

²³⁷ Wat Halewood (1982: 130) beskryf as "Christ's lack of grandeur ... the complete abasement of God". Die historiese kruisiging en lyding van Christus was seker nie sonder gekoekte bloed, sweet, urine, slegte reuke en vlieë nie. "Perhaps in contemplating *Piss Christ* we can restore to the cross some of its subversive power" (Casey 2004).

Vanaf die eerste aanbidding van *Piss Christ* in 1987 is dit omring deur omstredenheid en selfs ikonoklasme. Uitbeeldings het 'n uitsonderlike krag om mense te ontstel of te beledig (*offend*) — een van die onmiskenbare seine van die effektiewe werking van beeldretoriek. W.J.T. Mitchell (2005) sien die komplekse sosiale kontekste of die sielkundige kragte wat uitloop op die straf van die beeld as onsigbaar en onvoorspelbaar, maar dat dit fokus op hierdie mag van uitbeeldings.²³⁸ Dit is ook moontlik dat dit gesien kan word dat Serrano se kruisigingsfiguur (die *image*) deur die materiaal beledig kan wees "that is *being* offended by ... desecration, disfigurement and defacement" (Mitchell 2005: 135, 6) en by verstek ook die betragter.²³⁹ Harold Rubin se *My Jesus*²⁴⁰ (1962) het moontlik protes ontlok deur die intieme appropriasie daarvan en die uiterste abjeksie waarmee dit voorgestel word. Die aggressiewe negatiewe reaksie op die voorstelling spesifiek en die uitstalling as geheel weens Rubin se aanval daardeur op die apartheidsideologie, ontbloom moontlik ook 'n menslike gebrek in betragters wat selfondersoek, erkenning van skuld en heling weier.

Die sterkste aanstoot word moontlik geskep deur die titel van Serrano se *Piss Christ*, omdat dit aan die kruisaanbidding 'n ander fokus bring, verwyderd van die konvensionele ontvangspatrone.²⁴¹ Die kern van die protes daarteen kan wees dat die werk dieselfde gloeiende skoonheid deel met 'n mistieke middeleeuse of Rooms Katolieke Barok-altaarstuk.²⁴² Die verwysing na die middeleeuse relikwiekultus — die bewaring van agtergeblewe liggaamsreste, soos aangedui in die titel — wis, deur die gebruik daarvan as kunswerk, die grense uit tussen dit wat by die relikwiekultus beskou is as behorende tot heiliges by wie menslike ellende getransendeer is en wat opheffing deur vernedering gekry het.²⁴³ Die resepsiesgeskiedenis van *Piss Christ* toon dat dit begrensings oorskry en ontwig en die mees aanvaarde Christelike beginsels bevraagteken.²⁴⁴ Dit kan soos 'n ikoon as "afvalprodukt" interpreteer word wat eerder evokatief as didakties werk en wat, soos by die intense "teenwoordigheid" van Mantegna se *Brera Piëta* (c. 1490) en Rembrandt se introspektiewe *Kruisoprigting* [Figuur 2.1] kan vra vir 'n meer persoonlike en meditatiewe ontvangs.

The Bible is an aesthetics of the ugly, not the beautiful. And its ontology of the image is based as much in dissimilarity as in resemblance: the likeness *and* difference of man, of Satan, of Christ, to God. Created in God's image ('resemblance in humility'), but tempted by Satan to be God's equal ('resemblance in equivalence'), man fell into sin ('resemblance in conflict'), was expelled into the world ('region of dissimilarity'), there to remain until Christ (true 'resemblance in equivalence'), through his crucifixion (which makes him dissimilar again), regains our blissful scat (Koerner 2004:

²³⁸ Die eerste geloofshouding is dat die uitbeelding onmiddelik en deursigtig verbind is met wat dit representeer; die tweede is dat uitbeeldings 'n soort lewende karakter besit wat voel wat daaraan gedoen word: "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).

²³⁹ Mitchell (2005: 137-9) herinner aan die antieke *rhyparographers* (dirt painters) en noem ook die handwringing oor "filthy lucre" soos in Rembrandt se *Berouvolle Judas* maar ook die finansiële onderbou van kuns en vermenging van die heilige en kuns in Rembrandt se tyd, maar ook in besonder vandag, soos byvoorbeeld Botha se *Mieliemeel Piëta* en Beuys se verrottende vet "filth and waste transformed to gold by the alchemy of art".

²⁴⁰ Harold Rubin (1932-) *My Jesus* (1962, gemengde media, 111 x 74 cm Johannesburg: BHP Billiton versameling. Miles Roux, *Polly Street* 1662: 115). Christene wat daarteen protesteer of optree doen dit miskien juis omdat dit stam uit en reflekteer op Christelike tradisies. Die grondige teologiese vrae wat stel, raak aan die hart van Christelikheid, maar verskil van die protesteerders se perspektief en vervreem hulle van hul aanvaarde verwagtings. Deesdae is dit eerder Moslems wat protesteer teen *offending images*, soos die geval van die Deense Mohammed-spotprente.

²⁴¹ Dit is "the imaginary, fantasized image provoked by the words, not the perceived, visual image" (Mitchell 2005: 141). Serrano se werk herinner daaraan dat die kruisiging nie binne die eerste 400 jaar na Christus se dood uitgebeeld is nie, weens die abjekte aard daarvan en die negatiewe konnotasies wat daardeur opgeroep is.

²⁴² Mieke Bal (1999) identifiseer in Serrano se werk 'n Barok-gees (temas van geweld, sterflikheid, offerande) aangebied met die visuele Barok drama, komposisie, ligwerking, kleur, en balans, maar met hedendaagse oorskrydings van die beperkings van die verlede deur 'n oordrag van die sakrale na die profane, die geestelike na die liggaamlike sonder dat die een in die ander bewaar word.

²⁴³ Dit is "the imagery, fantasized image provoked by the words, not the perceived visual image" (Mitchell 2005: 141).

²⁴⁴ "Serrano has transgressed upon the sacred with the ultimate profanity ... he has in effect pissed on God" (Casey 2004).

123).

2.4 Gevalle menslikheid

Okwui Enwezor (Perryer 2004b) beskou die hibriede vorms van Alexander se figure in die installasie [Figuur 1.1] as 'n ondermyning van alle menslikheid. Deur 'n durende en onopgeloste wenteling tussen die mens- en diervorme inisieer Alexander egter 'n komplekse beweeglikheid of samespel van imaginêre verdierliking sowel as wisseling tussen individu en kollektiewe, algemene tipe. Selfs in die hibriede vorms kan betragtersidentifikasie met die menslike daarin geaktiveer word. Soos in Hogarth se *intermediate species* kan 'n fabelagtige mengsel van sublieme en groteske vorms die dubbele standaarde van die gemeenskap belig, die *comédie humaine* (Hofmann 2003: 16). In Goya se *Caprichos* is 'n vermenging van mens en dierevorme, diere wat soos mense optree en omgekeerd. Goya se metaforiese transformasies tussen mens en dier neem nie verskeie stappe soos by Lavatar in die fisionomies-embematiese kader sedert Della Porta en Lebrun nie, maar gebeur in 'n oogwink. Dit kan selfs voorstel dat dit nie ironiese kommentaar op mense is nie, maar dat mense as 'n soort *camouflage* dierevorme aanneem om hulle te beskerm teen ander mense. Die beskouer en die beskoude kan mekaar performatief kondisioneer soos in Merleau-Ponty se chiasmiëse inter-individuele wêreld wat besondere aktualisering vind in die gesuggereerde wentelverhoudings in Rembrandt se self-aanbiedings.²⁴⁵ Ek sluit gedeeltelik by Merleau-Ponty aan (veral in die sin dat hy dit op die skilderkuns toepas), maar 'n nog dieper religieuse inhoud kan daaraan gegee word deur ook by ander bronne aan te sluit, veral die "trouble" van die gebroke-kosmiëse tradisie.

2.4.1 Besorgde selfinsluiting

Die onewewigtige posisie van die kruis in Rembrandt se *Kruisoprigting* [Figuur 2.1] is vreemd vir hierdie genre, maar terselfdertyd 'n vektor na die persoonlike: die vasgespykerde voete van die Christusfiguur is teenaan die wit kraag van die figuur wat help met die oprigting van die kruis — 'n voorstelling van Rembrandt se eie ernstig-fronsende gelaat.²⁴⁶ Die selfvoorstelling op die snypunt van die twee gesuggereerde lyne van die komposisie kan beskou word as 'n chiasmiëse-gemerkte posisie, die fokus van die outeur/skilder se

²⁴⁵ By Merleau-Ponty ontwikkel sy chiasmiëse benadering uit 'n proses van radikaliserings van sy fenomenologie van die persepsie, soos weerspieël in die essays wat vertaal is as *The visible and the invisible* (1968). Eerder as om die tradisionele afstand tussen verbandhoudende dualistiese pare van byvoorbeeld "self en ander" te behou, kan pare ook in 'n belangrike sin geassosieer word deur 'n chiasmiëse oorvleueling of oorskryding van die terme wat terselfdertyd omkeerbaar en interafhanklik is. Aanraking/betracgting verteenwoordig die liggaam se kapasiteit om beide betragte objek en subjek van betragting in konstante ossilasie of verstremgeling te hou sonder om ooit gereduseer te word tot mekaar. Sy chiasmiëse ontologie vind dat in die verstremgeling van self en ander, die self en die nie-self, die sy en die keersy van mekaar is; dat self en ander verbandhoudend gekonstitueer word via hul potensiële omkeerbaarheid. Dit beteken ook 'n erkenning van die risiko dat ons deur interaksie van verskille die ander/die wêreld kan verander terwyl die ander/die wêreld ons verander. Hierin verskil hy van byvoorbeeld Sartre, Levinas en Derrida (Reynolds, J. (2005). (Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, La Trobe University, e-mail: Jack.Reynolds@latrobe.edu.au).

²⁴⁶ Teen die laat-Middeleeue is die implisiete teenwoordigheid van skilders in hul werk uitgebrei deurdat hulle ook hulself, soos hul opdraggewers, uitgebeeld het as assistentfigure – toeskouers of deelnemers aan die heilsgebeure en ook aan belangrike staatsfunksies. Voorbeelde hiervan is: Massacio: *Die tolgeld* (1425/28); Botticelli: *Aanbidding van die Drie Konings* (1476); Gozzoli: *Die optog van die Drie Konings* (1459); Raphael: *Die skool van Athene*; Michelangelo: *Bartolomeus in Die laaste oordeel*; Jan en Hubert van Eyck: te perd langs die Hertog van Vlaandere in *Die Gentse Altaarstuk*; Dirk Bouts: *Die Laaste Avondmaal* (1464/67); Günwald: Paulus Eremita, *Isenheim Altaarstuk* (ca. 1512); Dürer: In vele werke soos *Die martelaarskap van die 10,000*; *Die aanbidding van die Drie-eenheid*. Kunstenaars kon hulself as modelle gebruik, as 'n soort van pikurale handtekening waardeur hul roem verbrei, hulle gelykenis bewaar kon bly vir die nageslagte, hulle bevoorregte posisie aangedui word deur hul godgegewe gawe of as tussengangers wat die betragter se ervaring van die skilderwerk verryk het. Hoewel daar dikwels twyfel oor definitiewe identifikasie bestaan, word hulle gewoonlik geïdentifiseer deur inskripsies, oorlewering of skriftelike getuienis; deur moontlike fisionomiese ooreenstemming met figure in ander skilderye en deur direkte blikkontak met die betragter. Dit word deur Boehm (1985) as bevrediging van die betragter se kant gesien, eerder as werklike self-aanbieding.

gedagte (Thomson 1995: 27) wat verwys na die Griekse *khiazein*, wat beteken om te merk.²⁴⁷ Die sentraliteit van die persoon in *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1] word beklemtoon deurdat dit die enigste figuur in die uitbeelding is wat konsentreer op die kruis. Hoewel Stephanie Dickey (2002: 38) dit stel dat "self-centeredness is a fundamental and enduring feature of Rembrandt's career", wil ek dit sien as 'n selfsentrerende draaipunt wat deflekteer van die self.

Die amper profielformaat en blikrigting herlei die aandag na die bloeiende vasgespykerde voete van die Christusfiguur wat hierdeur Rembrandt se self-aanbieding, as wentelpunt van die skildery, intiem laat deel in die uitgebreide Christelike privasie,²⁴⁸ maar ook in menslike toerekenbaarheid en sondigheid. Rembrandt transendeer terselfdertyd die tradisie van selfinplasing in die *Kruisoprigting* deurdat hy homself nie as blote kunstenaar (soos die kunstenaarsbaret kan suggereer), 'n pikurale handtekening, 'n onbetrokke toeskouer aanbied nie. Hy neem eerder 'n narratiewe rol op as sentrale deelnemer aan die geskilderde gebeure, in die hart van die skildery ook as kunstenaar.²⁴⁹ Omdat hy die portretkuns deur historieskildering betree,²⁵⁰ bly die wisselwerking tussen narratiwiteit en portret,²⁵¹ vanaf sy studentedae in Leiden, voordat hy as portretskilder begin optree, inherent deel van sy benadering — elkeen bepaal die ander.

Rembrandt se self-insluiting as retoriese kunsgreep van oortuiging was moontlik op Constantijn Huygens se voorstel. Maar dit kon ook aan Rembrandt 'n durende identiteit gee — om getuie te wees van die grootse gebeure, as deel van die groter geskiedenis of storie (Taylor 1989: 40).²⁵² Gedurende hierdie tyd vertaal Huygens die meditatiewe belydende gedig *Good Friday: Riding Westward* van John Donne uit Engels in Nederlands waarin gesuggereer word dat die skrywer teenwoordig kon wees by die kruisiging. Ook Jacobus Revius se belydenisgedig *Hy droeg onse smerten* (1630) was bes moontlik aan Huygens en Rembrandt bekend.²⁵³ Die gedeelde pakt wat hierdeur geïmpliseer word (De Duve 2001) bly steeds vrywillig (Sartre c.1972) maar ook partydig (Kemp 2002).²⁵⁴ Rembrandt neem Huygens se moontlike voorstel verder as blote

²⁴⁷ Die woord *chiasme*, waarvan die oorsprong herlei kan word tot *chi*, die twee-en-twintigste letter in die Griekse alfabet, kom van die Griekse *khiasmos*, wat "kruising" beteken en wat weer herlei is van *khiazein*.

²⁴⁸ Christus word uitgebeeld met die heerlikheid wat hom ontbreek, in sy weerlose menslikheid, sy sterflikheid.

²⁴⁹ Paul Crenshaw (2002: 171) redeneer oortuigend dat, gesien in die lig van sy bankrotskap, sy kunstenaarskap altyd die swaarste weeg: "He cared more about maintaining the integrity of his product to his own satisfaction than standards of convention and decorum, or pleasing his patrons".

²⁵⁰ Rembrandt was opgelei in die tradisie van die historieskilderkuns in die ateljees van Van Swanenburgh en Lastman, erkende beoefenaars van hierdie kunsoort. Sy eie gesig kom twee of drie keer voor in die *Steniging van Stefanus* (1625 Musée des Beaux-Arts, Lyon), in *Historiese Toneel* (1626 Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag), *Dawid voor Saul met Goliath se kop* (1627); later moontlik in *Simson bedreig sy skoonpa* (1635 Gemäldegalerie, Berlyn) en *Simson se blindmaking* (1636 Kunstinstitut, Frankfurt).

²⁵¹ *Die nagwag* is volgens Emmens (1979: 29-35) eintlik 'n reeks (eikastiese) portrette binne 'n fantasiegeheel, 'n direkte uitvloeisel van die spanning tussen die twee tradisionele uitbeeldingsmoontlik-hede van die (self)portretkuns. Die wisselwerking tussen die "fantasie" van historieskilderkuns en die "eikastiese" portrette ontsluit betekenis.

²⁵² Charles Taylor (1989) verken die geskiedenis van die moderne identiteit; waaroor dit gaan om 'n mens te wees in die sin van menslike innerlikheid (*inwardness*), vryheid, individualiteit, en om ingebed te wees in 'n aard (*nature*) wat tuis is in die moderne Westerse beskawing. Hy rig sy ondersoek op drie aspekte: "modern inwardness, the sense of ourselves as beings with inner depths, and the connected notion that we are 'selves'; second, the affirmation of ordinary life which develops from the early modern period; third, the expressivist notion of nature as an inner moral source". Taylor kom tot die slotsom dat die menslike dilemma onontsnapbaar is: "that the highest spiritual aspirations must lead to mutilation or destruction. ... The dilemma of mutilation is in a sense our greatest spiritual challenge, not an iron fate." Hy vind 'n groot element van hoop wat hy implisiet sien in die Judaëo-Christelike teïsme en die sentrale belofte van 'n "divine affirmation of the human, more total than humans can ever attain unaided" (Taylor 1989: 521).

²⁵³ Gary Schwartz (2006: 127-331) beskou Rembrandt se selfinplasing as persoonlik, maar as "a religiously programmatic, not a psychological personalness" wat hierby kan aansluit.

²⁵⁴ De Duve (2001) se "biased social pact" beklemtoon die onewewigtige daarvan; "bias" as skuinste, oorhelling, neiging, bring 'n chiasmiese wenteling in die spel terwyl die betekenis van vooroordeel, partydigheid kan aansluit by Kemp se *Partialität* wat miskien nie net op die "gedeeltelikheid" van die onderskeie kunsgenres sinspeel nie, maar veral ook op hul

selfinsluiting — dit kan ook selfbelydenis word, veral as in ag geneem word dat sy eie gelaat in sy historieskilderye uitgebeeld word so vroeg as 1625, voordat enige selfstandige selfportrette van hom bekend is. Charles Taylor (1989: 47) sien mense as "beweeglik", altyd besig om te verander en "becoming" sodat die self begryp kan word binne 'n narratief. Self-aanbieding deur die verhaal bevestig die plek of deelname van die self binne die verhaal en die plek of toepassing van die verhaal in die lewe. Artistieke vertelling is 'n manier om 'n wêreldordening deur die skildermiddele van kleuraanwending, chiaroscuro, komposisie en die suggestie van beweging en emosie aan die betragter te kommunikeer, sonder om die misterie van die verhaal, die lewe en die self te verloor. Die beweeglikheid van die verhaal en die skildery as geheel gee uitdrukking aan die skilder se radikaal gebroke beeld van die wêreld en behoefte aan verlossing wat deur die betragter tot 'n nuwe belyde werklikheid gebring kan word.²⁵⁵

Selfinsluiting as teatrale rolspel kon dieselfde oortuigingsrol in die sewentiende-eeuse Holland speel as 'n retoriese kunsgreep. Volgens Hans Georg Gadamer²⁵⁶ (1960) kan deur estetiese bewussyn iets veel groter betrek word as subjektiewe bewussyn wanneer 'n gebeurtenis gedramatiseer word deur dit in die spel te plaas. Deur analogie met drama kan gesuggereer word dat kuns 'n geleentheid is waaraan die bewussyn oorgee word en waarin kommunaal opgegaan word sodat saamgespeel word met wat tot stand gebring word. "Like the ancient *theoros* the spectator not only participates in the event which is the artwork, but is potentially transformed by it" (Malpas 2007). Dit ondermyn benaderings wat uitsluitlik intensioneel, materieel of konvensioneel is. Die vertelling (*playing*) bring 'n dialogiese element ter sprake wat skilder, skilderwerk en betragter saamtrek sodat 'n intens-beweeglike, veelstemmige *inter*-pretasie geïmpliseer word.

Rembrandt is in *Christus aan die kruis* (1631) [Figuur 2.25] self die model vir die Christus-gelaat. Dit lê 'n ander soort brug tussen menslikheid en heiligheid.²⁵⁷ Dit humaniseer die Christus-figuur, toon sy vernedering deur die kruis, maar stel ook 'n direkte affektiewe en identiteitsverband met die Gekruisigde. Hoewel Rembrandt homself in *Die Kruisoprigting* voorstel as kunstenaar, is hy terselfdertyd 'n sondaar-getuie wat nie net verantwoordelik is vir die uitvoering van die kunswerk nie, maar ook op 'n verreikende vlak vir die kruisiging van Christus. Dit kan geles word as 'n belydenis of *credo*, bewussyn van menslike kwaad, van eie sondeskuld. In *Die Kruisafneming* kan die onderste "Rembrandt" se direkte kontak van die hele gelaat met die bultende buik van die gekruisigde liggaam, dui op persoonlike skuld wat in direkte aanraking staan met die Gekruisigde, wat as Christelike metafoor vir plaasvervangende sterwe en gepaardgaande verlossing en versoening dien.

2.4.2 Resepsie en medemense

partiality in die Engelse sin van die woord as "partydigheid", "eensydigheid" en "vooringenomenheid".

²⁵⁵ "Following the work of Richard Rorty, Martin Jay, David Levin, Hubert Dreyfus, D.M. Lowe, David Lyon, and others, we believe that there is a growing recognition of the need to differentiate between different 'ways of seeing' ('scopic regimes', 'discourses & practices of visibility') and cultural forms, and to interrogate critically the problematics of anti- and postocularcentric positions in the field of visual experience ... Dilthey developed Schleiermacher's work into a general theory of cultural understanding which viewed all social acts as the outward expression of a distinctive inner *Weltanschauung* which, once identified, would provide the key to rebuilding and re-experiencing an artist's outlook" (Heywood & Sandywell 1999: xiv, 4).

²⁵⁶ *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Soos bespreek deur Jeff Malpas (2007) en Roger Ebertz (2006).

²⁵⁷ *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630). Ets 8.1.x.7.2.cm. (Schwartz 2006: 289) wat Schwartz in verband met die gekruisigde Christus stel, maar ook met Rembrandt se etse van bedelaars.

In die sentrale ligkol by Rembrandt se *Kruisafneming* [Figuur 2.2] is die bleek, gebroke en dooie Christus-figuur nie meer die geïsoleerde fokuspunt wat dit by die kruisoprigting was nie. Die dood het hom finaal gelykgestel met menslike sterflikheid en sonde, sodat Hy deel word van die groep wat sy liggaam hanteer.²⁵⁸ In die binneste kring van die twee amper konsentriese sirkels van figure waarin die Christusfiguur omring word, aan die rand van die ligkol, dra twee figure die gelaatstrekke van die kunstenaar (White & Buvelot 1999: 89, Raupp 1984: 250-255),²⁵⁹ volkome opgeneem in hul taak. Hoewel Sartre (c.1972) se *pact de générosité*²⁶⁰ tussen outeur-kunstenaar en leser-betrager 'n oordrewe vryheidsdinamiek van die eksistensialisme se subjektiewe outentisiteit kry, belig dit tog die *credo* of *commitment*-aspek daarvan — 'n self-aanbieding is ook 'n uitnodiging aan 'n ander self wat namens selfheid die skildery betrag. Terselfdertyd is die koesterende lig en gedempte kleure saam met die sagte, versigtige en sorgsame manier waarop die liggaam hanteer word, 'n uitbeelding van versorgende liefde tussen mense, maar ook goddelike genade wat uitdrukking vind in menslike handelinge.

Die diskursiewe aard van selfportrette impliseer dat dit aan iemand gerig word, maar ook dat dit verwys na die "wêreld" wat dit representeer, selfverwysend is, terugverwys na die "spreker". Die imaginêre wêreld van die kunswerk kan die persoonlike wêreld van die outeur / kunstenaar tot ontplooiing laat kom (Ricoeur 1981: 139).²⁶¹ 'n soort visuele handtekening wat sy *credo* of geloofsbelydenis verteenwoordig. Dit stel die self as 'n tipe van waarborg, 'n getuie (soos in 'n hofspraak) van die integriteit van dit wat hy aanbied. Die kunswerk kan egter die eie voorwaardes vir produksie, soos ook onder andere Rembrandt se omgang met die Bybel en met godsdienste, transendeer en daardeur sigself oopstel vir 'n onbeperkte reeks interpretasies uit verskillende tye en perspektiewe. Uiteindelik kan sy posisie as eksterne kunstenaar sowel as betragter voor sy vroeë assistentselfportrette byvoorbeeld die kruisigingstonele, die begin wees van Rembrandt se lang pad van selfontdekking, -ondersoek en -begrip wat deur afstandname en toeëiening onderlê word. Die selfvoorstellings wat sy lewensloop vergesel, transendeer die self deur *bonding* met medemense en met God, 'n eienskap wat ek hier as 'n uitgangspunt van die tipikoniese gebroke-kosmiese wêreldbeeld vertolk.

²⁵⁸ "What gets forgotten is that art – which is probably as old as humankind and its fratricidal wars, as old as politics and its power struggles, and certainly as old as religion – is one of the major modes, separate from the religious, the political, and the economic, in which human beings have fabricated an 'us' to attest the us. Take 'us' to mean here: forms of co-existence, and us: the flesh of the social bond. The alliance of flesh with a form is what has been defining works of art ever since Adam and Eve" (De Duve 2001: 254).

²⁵⁹ Die figuur op die leer hou die Christus-figuur se regterhand vas met sy arm terwyl die onderste figuur besig is om die liggaam te ontvang met bedekte hande. Die hande raak nie aan die Christus-figuur nie, maar ontvang dit met 'n middeleeuse verering van die heiligheid daarvan. Dit kan gebaseer wees op die klein selfportret-ets (c.1627-28) 4.3 x 4 cm (drie stadia).

²⁶⁰ Vrygewigheid (*générosité*) is gesetel in besitterskap wat as 'n geskenk gegee kan word. Leser en skrywer moet mekaar vertrou, want hulle het mekaar nodig. Die skrywer bied vrygewig van die eie verbeelding aan wat deur die tyd en die hart van die leser tot lewe gebring word. Sonder hierdie onderlinge vrygewigheid kan letterkunde (kuns) nie bestaan nie. Charles Taylor (1989: 153) vind dat die pakt die kompleks van tegniese en estetiese konvensies omsluit waarin skilders en betragters deel. Dit kan ook verwys na die beslissende plek wat Descartes aan die motief van "generosity" toeken. Vroeër is dit gebruik as sentrale motief vir die "honour ethic" waardeur dit hoofsaaklik verwys na "that strong sense of one's own worth and honour which pushed men to conquer their fears and baser desires and do great things".

²⁶¹ In die verlede het kunstenaars hulle selfuitbeeldings letterlik as "handtekeninge" gebruik: Tommaso di Giovanni Guidi as apostel uit *Die Tolgeld* (1425/28); Dirk Bouts as toeskouer in *Die Laaste Avondmaal* (1464/67); Sandro Botticelli in die kavaliërgroep in *Aanbidding van die Drie Konings* (1476); Raffaello Santi in *Skool van Athene* (1509/11). Kunstenaars het ook hulle name as deel van die uitbeelding ingeskryf, soos Benozzo Gozzoli — selfportret uit *Die Drie Konings*-fresko (1459) met sy naam op sy hoed; die periferale raaminskripsie (in *Portret van 'n man met rooi tulband*); dit word tot die sentrum van die werk gebring in *Die Arnolfini Huweliksportret* (1434), waar die kunstenaar nie net ingespieël word nie, maar die getuie van sy teenwoordigheid in sierlike skrif in die middel van die skildery aangebring word; Albrecht Dürer in *Die Fees van die Rosekrans* (1506) met sy naam op 'n stukkie papier wat hy vashou.

In die meer as driehonderd jaar waarop die resepsiegeskiedenis van Rembrandt strek, is daar aansienlike verskuiwing van benaderings.²⁶² Die reaksionêre negentiende-eeuse teenstelling tussen akademiese reëls en Romantiese vryheidsideaal dra by tot die Romantiese waardering van Rembrandt, veral as die "eerste ketter van die kuns" (Emmens 1979: 36). Ten spyte van getuie van sy problematiese persoonlikheid (Schwartz 2006), was hy nie die miskende, eensame verstote figuur in konflik met sy tydgenote, die geniale nonkonformis, die subjektiewe protesfiguur, die bevryder, die rewolusionêr, die volksheld, wat die Romantiese genie-kultus van hom gemaak het nie.

Die Romantiese miskenningsmite steun sterk op die mite van die verwerping van *Die nagwag* (1642) [Figuur 2.27]. Dit sou 'n waterskeiding in Rembrandt se werk gebring het tussen die vroeë "ekstroverte" Barokperiode en die eensame "introverte" periode daarna waar hy hom sou afwend van die Barokstyl, geweldheid by die publiek inboet en konsentreer op die innerlike. *Selfportret saam met Saskia* (1636) kon as voorbeeld dien van die vroeër "wêreldse" styl terwyl natuurlike beweeglikheid vervang word met natuurlike bewoënhed in *Die terugkeer van die Verlore Seun* (1663) [Figuur 3.2]. Die sogenaamde biografiese bekeringsgeskiedenis wat kan aansluit by Rembrandt se later *Selfportret as die apostel Paulus* (1661) [Figuur 4.1] as die groot protestantse voorbeeld van bekering, verbind hom ook met die idee van 'n ommekeer, maar ook 'n dualiteit in sy werk.²⁶³ Die "breuk" in waardering van Rembrandt se werk in sy eie tyd was eerder gesetel tussen die kunsopvattinge van 'n ouer generasie waartoe Rembrandt behoort het en later klassisistiese opvattinge.²⁶⁴

Jane Alexander se *Guardian* [in Figuur 1.1.2]²⁶⁵ kan as 'n kunstenaars- of betragterspersona uit die gebroke kosmiese tradisie beskou word,²⁶⁶ wat as bewaker van die waarheid van die kruisboodskap optree. Die

²⁶² Volgens Emmens (1979) word gedurende die agtiende eeu veral klem gelê op sy "naturalisme" en merkwaardige tegniek; gedurende die negentiende eeu "werd het subjectiewe en fantastiese karakter ervan sterk op die voorgrond gesteld, een karakter dat gaandeweg plaas moet maak voor die 'mensekheid' waarvan teenwoordig zijn oevre het voorbeeld bij uitstek wordt geacht. Rembrandt zelf groeide intussen uit van een coloristisch en grafisch begaafd, maar overigens nogal zonderling en gierig kunstenaar, tot achtereenvolgens een nationale held, een miskend genie en een internationale en schier bovenmenselijke grootheid" (Emmens 1979: 7). Die Duitse herwaardering van die negentiende eeu was veral gebaseer op G.W.F. Hegel (1770-1831) se siening van Rembrandt as die bevryder van die Nederlandse kuns van die boeie van staat en kerk. Vir die Franse was hy die verpersoonliking van die kunstenaar wat eers na sy dood erkenning kry; teen 1848 was hy egter beliggaam as populis en hervormer om aan te sluit by die anti-Katolieke, anti-monargistiese sentimente wat die rewolusionêres wou propageer. Sy geweldheid het ook toegeneem in die Nederlande toe die Belgiese koninkryk in 1830 weggebreek het van Nederland en hulle Rubens verloor het. Die lewendige mark in Rembrandt-kuns wat intussen ontstaan het, was ook 'n aanmerklike stimulus vir sy geweldheid (Schwartz 2006: 370).

²⁶³ Daar word veral 'n ommekeer gesien tussen middeleeus/geestelik en modern (Emmens 1979: 25), tussen akademiese reëls en Romantiese vryheid (Emmens 1979: 115), tussen wat Emmens eikastiese en fantastiese benaderings noem, tussen die mooi siel in die lelike liggaam soos by *Batseba*, tussen Rembrandt as *Pictor doctus* en as *Pictor vulgaris*. Beide terme het eers na Rembrandt se dood in algemene gebruik gekom. Die onderskeid deur Aristoteles gemaak tussen *natura/ingenium* (natuurlike begaafdheid); *ars/disciplina* (leerbare kuns); *exercitatio/usus* (oefening) word oorgeneem en beklemtoon deur die sewentiende-eeuse retoriek. Horatius maak die onderskeid tussen *ingenium* en *studium*. In die skilderkuns werk die *Pictor vulgaris* sonder *studium*, uitsluitlik met die krag van sy *ingenium* en met die natuurlike model wat hy naboots; hy verlustig hom in die uitwendige natuur, met verontagsaming van die antieke oudheid. Rembrandt word nie beskou as *Pictor doctus* nie, want die *decorum* as kennis van die reëls van behorendheid ontbreek by hom.

²⁶⁴ "Rembrandt's scale of artistic values was defined in the 1620s, when the grand tradition of European art was still dominant ... After 1650 a radical shift occurred in Dutch painting ... not grand but petit specialities which Rembrandt did not practice" (Schwartz 2006: 369). Paul Crenshaw (2002) noem as bydraend tot verlies aan patronaatskappe ook handelinge met sy bankrotskap wat tot verlies en skade vir mense wat hom gesteun het, gelei het; ook die openbare beswaderende aard van sy verhoudings met Geertje Dircks en Hendrickje Stoffels het hier toe bygedra.

²⁶⁵ Wat in hierdie installasie langs die *Lam met gesteelde stowels* geplaas is.

²⁶⁶ Kunstenaarspersonae by die gebroke kosmiese tradisie kan as volg onderskei word: getuie bewaarder, kritikus, verdediger (voorspraak, handhawer), mentor, simpatiseerder, vermaner, raadgewer, gesant (vertegenwoordiger), dienaar, pessimis, regter, getuie, gids. Verskillende betragterspersonae word hierdeur veronderstel: faktotum, oppasser, bewaarder, hoeder, kurator, versorger (van den Berg 1996: 21).

neutrale gryse, die onbeweeglikheid van die figure, die groot ore, die groot starende oë en onderbektomte monde skep 'n luisterende "stilte" in die installasie wat ruimte skep vir die klank van die skuldbelydenis.²⁶⁷ Wanneer die weerlose menslikheid van die hibriede figure saamgelees word met die afgeslotenheid van elkeen en gekompliseerde meerduidendheid van die werk, vra die uitbeelding moontlik vir die realisering van 'n kommunikatiewe wending tussen die implisiete betragters deur 'n beliggaamde betragter wat as gebroke-kosmiese bewaarder, gids en getuie buite die kunswerk, die ontvanger van Goddelike insig en genade, die ander figure kan raaksien, kan identifiseer, die "voorwaardes vir versoening" kan aanvaar en deel. 'n Basiese "dissociation" en "disunion" tussen mens en God en mense onderling kan hier belig word, maar met die gelyktydige potensiaal vir 'n ontdekking van God in en deur die naaste (Halewood 1992). Identifikasie kan ook uitgebrei word na al die voorgestelde tipes, met die breë mensdom, soos Paulus dit stel in 1 Korintiërs 9: 20-22 dat hy alles vir almal geword het.²⁶⁸ Rembrandt het nie net alles vir almal geword nie; hy het ook spesifieke response van "almal" verwag — niemand kan neutraal staan teenoor Rembrandt se aanbod van die kruis nie: dit vra vir gekompromitteerde response wat kan lei tot 'n kritiese herwaardering van die self voor die werk en 'n verskuiwing in normatiewe posisies — soos by die meestersverhaal van die verlore seun in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1], van Paulus by *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] en die grondige berou en ommekeer in Dawid se geskiedenis in *Batseba* [Figuur 5.1].

Die "onvoltooidheid" van Jane Alexander se figure, die "opsionele" kleredrag, die moontlikheid van alternatiewe plasinge en hergebruik in *The sacrifices of God are a troubled spirit* [Figuur 1.1] kan verwys na magteloosheid, maar die prosesmatigheid kan ook beweeglikheid en wentelinge inisieer. Die betragter se eie beweeglikheid, ook van visie, word gemobiliseer in die onbeweeglike en skynbare emosielose onkommunikatiewe van Alexander se beeldhoukundige installasie.²⁶⁹ Die betragter deel in die "field of experience" (Merleau-Ponty)²⁷⁰ van die installasie, die liggaam as kommunikasiemiddel. James Gibson (Galligan 1998) se "ekologiese betragter"²⁷¹ verplaas 'n passiewe optiese model van visie met 'n beginsel van voortdurende liggaamlike beweging in die visuele wêreld en betrokkenheid van die betragter (aanskouer) in 'n omgewing waar sy of hy 'n selfbewuste beliggaming word tussen ander, aktiveerder van die "transforming, displacing, and unsettling capacity" van kuns (Heywood & Sandywell 1999: iv). Die betragter behou tegelykertyd 'n subliminale bewustheid van die self wat deel word van die betragtingsproses. Dit kan rigtinggewend funksioneer vir die betragter wat selfrefleksief, as Maurice Merleau-Ponty se *body-subject*, chiasmies 'n plek kan vind in die kosmologie van die installasie.²⁷²

²⁶⁷ Gregorio Allegri se koorwerk *Miserere Mei, Deus* (c.1638, Psalm 51 — 'n gebed vir vergifnis van sonde) wat deurgaans daarby gespeel is.

²⁶⁸ Schwartz neem dit as uitgangspunt vir *The Rembrandt Book* (2006): "he too won the hearts of Jews, Christians, non-believing humanists and people in need" (Schwartz 2006: 9).

²⁶⁹ Beeldhouwerk ontgin 'n verskillende ontvangs as skilderye (Van den Berg 1985). Die installasie is op grondvlak uitgestal sodat betragters rondom dit kan beweeg waardeur die voorkoms, posisie en groepering van die figure voortdurend verander.

²⁷⁰ Vergelyk ook Berleant (1970) *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience* en Dufrenne (1973) *The phenomenology of aesthetic experience*.

²⁷¹ "Gibson is pertinent to this discussion in that he describes how the phenomenal event of visual perception is no simple face-off between beholder and object; to the contrary, it forms a cognitive interface (between perceiver and object), which is partly subjective and objective in character. ... Vision is, then, an ecological perceptual act that cannot be reduced to the local mechanism of the eye. Finally, it is a process that privileges a sweeping, panoramic awareness, a perpetual registering of the self-as-object among many others in a continuous environment" (Galligan 1998: 146).

²⁷² "The importance of exploring vision and visuality as a way of engendering a richer and more multidimensional phenomenology of human experience" (Heywood & Sandywell 1999: xiv).

Die deurlopend wisselende "beelde" wat deur telkens nuwe perspektiewe op die werk as geheel, of die dele daarvan, aktualisering kan vind, veraanskoulik Gadamer (1986)²⁷³ se *idée* dat voorkoms altyd net gedeeltelik of nog nie ten volle gerealiseer is nie. Die betragter se beweeglikheid kan terselfdertyd die herhaalde en onvoltooibare konkretiserings van die resepsieproses aandui, insluitende Gadamer se *Bildung* as akkumulerende lesing met retensie van die voorafgaande en projeksie van die uiteindelijke. Dit omvat die wysigings, hersienings, bewoëndheid van die betragter wat in 'n bepaalde rigting beweeg of oortuig word deur die retoriese krag van die voorstelling. Maar ook op die plat prentvlak van Rembrandt se etse word die figure wat voorgestel word, deur die deelnemende betragterverbeelding tot imaginêre beweging gebring. Deur die kommunikatiewe beweeglike Barok-dinamiek sowel as die ingrypende veranderinge van die komposisie, die lynwerk, lig- en skaduwerking in *Die drie kruise* [Figuur 2.4 en 2.5] kan betragters hulself aktiverend in die werk "in-verbeel".

Betragtersverhoudings tussen eksplisiete/implisiete kunstenaar en beliggaamde/implisiete betragter sal die swaartepunt van die ondersoek in Hoofstuk 3 wees. Die betragtersrol binne *Die Kruisoprigting* word deur Rembrandt self, onbeskut, oorgeneem as ooggetuie. Hy word die middeleeuse figuur van *Elck, Everyman*, wat die skuld van die mensdom op homself neem (Schama 1999: 294), getuie van die "basic reality, going to the core of our humanity ... our human need to repent of sin and to accept God's gracious forgiveness" (Seerveld 2005: 49). Die skildery is moontlik gemaak vir persoonlike godsdiensoefening vir die Prins van Oranje. Maar hoe meer Rembrandt deur die assistentselfportret, as herleier, 'n selfkritiese belydenis maak van sy eie menslike swakheid, feilbaarheid en onvolkomenheid — letterlik die skuld op homself te neem, self die oorsaak van die kruisiging word, hoe meer word dit ook van die betragter verlang (Koerner 1993: 407); kan die betragter ook die uiters persoonlike skuldbelydenis van Revius, *Hy droeg onse smerten* (1630) maak:²⁷⁴

Ick bent, o Heer, ick bent die u dit heb gedaen
 Ick ben den zwaren boom die u had overlaën,
 Ick ben de taeye streng daermee ghy ginct gebonden,
 De nagel, en de speer, de gessel die u sloech,
 De bloet-bedropen croon die uwen schedel droech:
 Want dit is al geschiet, eylaes! om mijne sonden.²⁷⁵

Subjektiwiteit en outoriteit wat deur die sentraliteit van Rembrandt en Goya se selfinplasing gesuggereer word, kan eerder herlei word tot 'n *ethos* van betroubaarheid en verantwoordelikheid, soos vir Vollenhoven²⁷⁶ en vir Levinas²⁷⁷, tot die grondbetekenis om onderworpe te wees.²⁷⁸ Hierdie breë siening

²⁷³ *The Relevance of the Beautiful*. London: Cambridge University Press, soos bespreek deur Jeff Malpas (2007).

²⁷⁴ "[H]is disconcerting presence has all the certainties of a Calvinist confessional ... The poet, like the painter, inserts himself into the sacred event, thereby implicating not only himself but also his audience" (Chapman 1990: 109, 113). Ricoeur (1990) se distansiasie en appropriasie is ook hier van toepassing.

²⁷⁵ Gedig van die protestantse digter Jacobus Revius, *Hy droeg onse smerten*. Ook in *Over-Ysselse sangen en dichten* (1630) (Van Laarhoven 2003: 284, Chapman 1990: 165).

²⁷⁶ In die grondbetekenis van subjektiwiteit soek dit in onderworpenheid egter 'n korrelaat – onderworpe aan wat? Aan bepalings wat nie deur die mens self gestel is nie. "Maar daarbij blijft de mens zichzelf een raadsel. Vandaar dat Vollenhoven hier van openbaring spreekt ... vanuit de bijbelse openbaring ontvangt de mens oriëntatie op de levensweg, samengevat in de eis tot liefdebetrachting". Maar hierdie breë siening van subjektiwiteit as onderworpenheid maak mense ook bewus van wantoestande wat om regverdige "dekonstruksie" vra (Tol 1992: 54-55).

²⁷⁷ "The obligation the other inspires is revealed in the face-to-face relation; it is the face — that is, something eminently visual — that expresses a transcendence that we cannot grasp" (Levinas, E. 1969. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press), soos aangehaal in Van de Vall (2003: 102). "Conceived as epiphany of the Other, the human face appears in Levinas's argument in metafunction or structural as well as transcendent or directional senses. Visiting us in, and as, human face, the Other 'is aanwezig in een kultureel geheel en word vanuit dit geheel belicht zoals een tekst door zijn kontekst'; on the other hand, the ethical summons of the Other 'komt niet alleen

van subjektiwiteit as onderworpenheid kan aktualisering vind by die wêrelde van die kunstenaar, die kunswerk en die betragter. Dit soek egter 'n korrelaat van onderworpenheid aan bepalings wat nie deur die mens self gestel is nie (Rookmaaker 1970/94, Seerveld, Van den Berg). Deur wisselwerking hoof verskillende uitgangspunte mekaar nie uit te sluit nie, maar kan 'n chiasmiese heelheid in gebrekkige menslikheid tot stand kom.

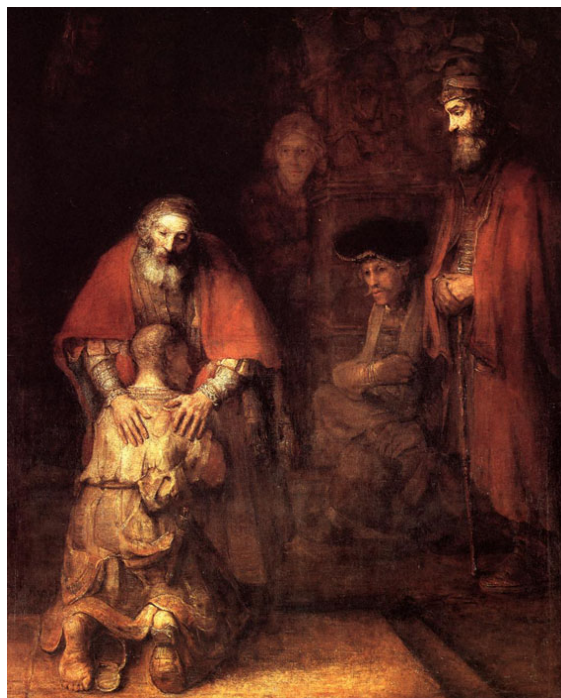
Nie net kunstenaars nie, maar ook betragters en interpreteerders staan binne diakroniese, sinkroniese en perkroniese verbande (Seerveld, veral 1973, 1963, Van den Berg, veral 1989:35-52, 1990, 1996). Tipikoniese tradisies betrek wêreldbekoulike raamwerke, met ander woorde die wydste moontlike verbande; meer as spesifieke elemente, figure of temas is ter sprake by die tipering van 'n tradisie. 'n Tradisie kan per dialoog, lenings, ontginninge uit ander tradisies gevoed word. Die klem op die geheel beteken nie dat eenheid of eenvormigheid bereik moet wees om te kan tipeer nie; die identiteit van perkroniese eienskappe by 'n kunstenaar sal vanuit 'n kern uitwaaier om moontlike botsende elemente of temas te akkommodeer, te absorbeer, toe te eien, om daardeur tot kommentaar te kom. Die moontlikhede van verskuiwings, migrasies, ryping, verdieping, dialoog, is in so 'n mate immanent by Rembrandt van Rijn se *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] dat dit as sentrale voorbeeld vir die volgende hoofstuk sal dien. Hierteenoor vind menslike gebrekkigheid, beperkinge en lyding alternatiewe aktualiserings in die werk van kunstenaars uit ander tipikoniese tradisies soos veral by Francis Bacon. Die implisiete/eksterne skilder en betragter speel so 'n kernrol hier dat dit terselfertyd as vertrekpunt van ondersoek sal dien.

vanuit de kontekst op ons af, maar betekent door zichzelf en zonder bemiddeling' (Levinas, E. 1969: *Het menselijk gelaat*. A Peperzak (ed). Bilthoven: Ambo)" Van den Berg (1996: 15).

²⁷⁸ Dit verskil van die probleem van die antropomorfistiese verbeelding, "the conflation of the artwork with the maker's intention ... the unification of the artwork, to resemble a unified human being anxious to hold himself together ... the disembodiment of art, art making, and art viewing or reading" (Bal 2003: 89).



Figuur 3.1. Rembrandt van Rijn, *Selfportret saam met Saskia* (c.1635).



Figuur 3.2. Rembrandt van Rijn, *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1669).

HOOFSTUK 3

Self-aanbieding in onvolkomenheid

Rembrandt van Rijn skilder *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1662-9) [Figuur 3.2] gedurende die laaste sewe jaar van sy lewe. Aan die linkerkant van die groot en oorwegend donker skildery is 'n verwaarloosde jongman met stukkende, vuil klere en skoene uitgebeeld, met sy rug na die betragter. Hy leun styf teen die bors van 'n ou man in wie se omhelsing hy op sy knieë staan – die vader en sy verlore seun wat tuisgekom het. Die warm rooi van die ou man se mantel word aan die regterkant herhaal in die rooi mantel van 'n stil en regop figuur, wat moontlik as die ouer seun van die verhaal geïdentifiseer kan word, hoewel dit nie sou ooreenstem met die narratiewe opeenvolging van die Bybelse gelykenis nie. In die agtergrond is nog drie figure wat moeiliker onderskeibaar of identifiseerbaar is. Hierdie skildery bied die slottoneel aan van die verhaal wat as uitgangspunt van hierdie hoofstuk sal dien, maar die bewussyn van einde van die verhaal deurdring al die gebreue.

Omtrent dertig jaar vroeër, rondom 1635, moontlik dieselfde tyd as *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1], skilder Rembrandt 'n toneel van 'n laggende man met 'n jong vrou op sy skoot, sy linkerarm om haar lyf en in sy regterhand 'n glas drank wat omhoog gelig word. Die tydgenootlike siening dat *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] 'n vrolike, gelukkige huweliksportret van die kunstenaar en sy vrou is, is moontlik as gevolg van sy vierende houding en omdat hy dit kort na sy huwelik in 1634 met Saskia van Uylenburgh skilder.²⁷⁹ Hul identifiseerbare figure kan getuie hiervan wees: die gelaat van die vrou toon ooreenstemming met 'n skets wat Rembrandt van Saskia gemaak het met hulle verlowing (1633)²⁸⁰ terwyl die voorstelling van die implisiete skilder meer problematies is weesn moontlike oorskildering wat later aan die skildery gedoen is (White & Buvelot 1999) en weens die laggende gesig wat as 'n *tronie* bekou kon word.²⁸¹ Die vervaging van

²⁷⁹ In die negentiende eeu is dit (veral deur Vosmaer, Knackfuss, Michel, Brode) gesien as "a happy and idyllic representation of Rembrandt's newly-married life" (Bergström 1966: 150), "Zeugnis ihres überschäumenden Glücks" (Tümpel 1986: 114).

²⁸⁰ *Portret van Saskia in 'n strooihoed*. Silwerstif op perkament, 18,5 x 1,7 cm. Berlyn: Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Schwartz 2006: 52). Nevitt (2002: 71) vind dat die afwesigheid van 'n handtekening die privaetheit van die skets bevestig. Ook die kosbare materiale wat vir die uitvoering gebruik is (perkament en silwerstif) kan dit as liefdesgeskenk bevestig. Die silwerpunt op wit voorbereide perkament is gewoonlik in die Nederlande gebruik vir baie fyn afgewerkte tekeninge. Die lynwerk van die hoed, gelaat en een hand is fyn en delikaat, maar baie los; die res van die werk gee die indruk dat dit onafgewerk is, hoe verder dit van Saskia se gesig af gaan, totdat dit kulmineer in sy handskrif en datering onderaan. Soos in 'n tekening vir 'n *album amirocum* word die werk opgedra aan Saskia en gedateer; Rembrandt word terselfdertyd deur Saskia geïdentifiseer as die skepper van die werk, maar ook deur sy virtuose hand in die spel van voltooidheid en onvoltooidheid.

²⁸¹ Die interpretasie as huwelikstoneel kan onderlê word deur die sewentiende-eeuse Hollandse siening daarvan as 'n *tronie*. Dagmar Hirschfeld (2009, volgens Stefan Bartilla se resensie van Dagmar Hirschfeld se *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* 2009, Berlyn: Mann. <http://www.sehepunkte.de/2009/11/15123.html>–) sistematiseer die verskillende soorte beeldtipes in die veld van *tronie* en portret, die verandering in konsepte en die interaksie van die verskillende beeldtipes, asook die betekenis en funksies daarvan. Portrette toon die persone as "repräsentativ, gut beleuchtet, mit zurückhaltender Gestik und detaillierter Malweise, besonders im Gesicht" terwyl by *tronies* (wat vertaal kan word as kop of gelaat) "Lichteffekte erprobt werden, Augen somit verschattet sein können, in Haltung und Mimik oft Emotionen ausgedrückt werden und der Malduktus frei ist". Dit kon voorkom as *genre*-stukke, kostuum-portrette, karakterstudies, studiestukke, oefenstukke van leerlinge, allegoriese, bybelse of religieuse betekenis dra, persone uit die Bybel of die geskiedenis voorstel of as voorbeelde van kunstenaarsvirtuositeit en individualiteit dien. Dit het nie vasgestelde betekenis gehad nie en betragters kon eie interpretasies en toepassings maak. As dieselfde model op verskeie maniere verskyn, word dit as *tronie* ontmasker. Dit kan terugwys na vroeë voorbeelde in grafiese drukwerk (soos by Dürer). *Tronies* is gewoonlik as onafhanklike skilderye gemaak vir verkoop, dikwels deur portretskilders. *Tronies* konsentreer op die gelaat as eksperimentele veld vir die grootste uitdrukkingsmoontlikhede. Jong kunstenaars het dikwels met hulle eie gelaat geëksperimenteer, soos Rembrandt by sy historieskilderye. Gedurende die 1620s en vroeë 1630s het Lievens (na aanleiding van studiekoppe van Frans Floris) begin met *tronies*, gevolg deur Rembrandt. Die kernprobleem hier staan in die gebied van oorvleueling van die twee opvattinge: stukke wat nie 'n *tronie* en ook nie 'n portret is nie, maar beide; dit toon herkenbare enkelfiguur-uitbeeldings van 'n persoon (soos 'n portret) maar

grense tussen *tronie* en portret was artistiek beoog en kon deur Rembrandt ontwikkel word op die gebied van selfportrette, maar ook portrette, om chiasmiëse uitdrukking te gee aan sy spesifieke lewensperspektief. Die narratiewe wêreld wat Rembrandt in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] skep, is egter meer as net dié van 'n huweliksportret – dit bestaan eintlik uit verskillende komplekse wêreldes wat oormekaar skuif en mekaar belig, met 'n sentrale fokus op onvanpastheid. 'n Gelykenis van menslike gebrokenheid en heling deur inkering, omkering, terugkering sal die konsepsuele benadering wees wat gevolg sal word in hierdie hoofstuk, aangevul deur reaksies op menslike gebrokenheid, of die ontkenning daarvan, deur skilders uit ander tipikoniese tradisies.

3.1 Huweliksportret en verlorenheid

Selfportret saam met Saskia [Figuur 3.1] ontstaan uit die wêreld van die sewentiende-eeuse Nederland met die gedateerde godsdienstige, sosiale, kulturele, intellektuele gebruike en mens- en wêreldbeskouings, waaronder ook spesifieke sienings van kunstenaarskap en die huwelik bestaan het. Die tradisie van die huweliksportret, asook die selfportret binne die huweliksportret, wat teen 1635 reeds goed gevestig was in die Nederlande,²⁸² is op uiteenlopende maniere deur skilders ontgin: Jan van Eyck het homself as ooggetuie by die Arnolfini huweliksportret (1434)²⁸³ nie net ingespieël nie, maar ook met 'n "wetlike" notaris-handtekening ingeskryf – uit 'n spesifieke oomblik en plek. Die idealistiese, heroïese hoofse voorstelling van Pieter Pauwel Rubens in *Selfportret met Isabella Brandt* (1609) [Figuur 3.3] en die klugtige, pikareske aanbiedings van Jan Steen soos in *Die oordadige pretmakers* (1658-60)²⁸⁴ is getuies van die skilders se mens- en wêreldbeskouings,²⁸⁵ maar verskil ingrypend van Rembrandt se benadering.

In Peeter Pauwel Rubens se huweliksportret, *Selfportret met Isabella Brandt* [Figuur 3.3] sit die huwelikspaar ontspanne en rustig in 'n idilliese kanferfoelie-oorrante somerhuisie, wat saam met ander emblematiese motiewe soos die distel en die rankplant verwagte huweliksrolle versinnebeeld. Rubens word hoër as sy vrou op 'n wal of bankie voorgestel, heraldies regs van haar, terwyl sy aan sy voete op die grond sit. Hulle kleredrag is sober, deftig en kosbaar, in lyn met patrisiër *decorum*, terwyl hulle hande die verwagte *dextrarum iunctio* uitdruk. In sy presentasie van homself as die *perfect gentleman* (Wittkower 1963: 96-7) bevestig Rubens sy posisie as eggenoot, kunstenaar en howeling met die gepaardgaande voorregte en hereregte en genereer ook geen vrae of twyfel daaroor by tydgenootlike of verwyderde betragters nie.²⁸⁶ Die

dit volg terseldertyd die kwalifikasies vir 'n *tronie*. 'n Nuwe beeldtipe, die burgerlike kostuumportret, ontstaan daardeur vir opdraggewers.

²⁸² Eddy de Jongh (1986: 45) wys deur sy ikonografiese metode daarop dat teen die 1560s en 1570s in die Nederlande 'n deurdagte poging aangewend is van die kant van beide Katolieke en Calviniste om die huwelikstaat meer fatsoenlik te maak; in geskifte en in skilderye word teen die sewentiende eeu nog groot nadruk daaraan verleen - veral aan huwelikseenheid en gesinsvorming. Die voorstelling van persone in die huweliksportret moet as *exemplum* dien vir die nageslagte, ter herinnering en as aansporing om die familiële voorbeeld in stand te hou. Huweliksliefde word as 'n ware *caritas*-liefde uitgebeeld.

²⁸³ Jan van Eyck (aktief 1422 – 1441), *Huweliksportret van Giovanni Arnolfini en Giovanna Cenami*. Olie op houtpaneel, 81.8 x 59.7 cm. Londen: National Gallery (1434).

²⁸⁴ Olie op doek, St Petersburg, Hermitage (Chapman 1996: 12). Dit is nie werklik 'n voorstelling van "oordadige pret" nie – eerder die nagevolge daarvan. Die slapende (dronk?) vrou hang oor die tafel terwyl die pyp-rokende kunstenaar van die skilderwêreld lag met die eksterne betragter. Soos Rembrandt het Steen in sy wye narratiewe skilderwêreld dikwels die grense van genres maar ook welvoeglikheid, oorskry (Chapman 1996)

²⁸⁵ Ek volg Burke (2001:14) se voorstel dat afbeeldings ondersoek kan word soos getuienisse om tot verantwoordelike gevolgtrekkings te kan kom, soos die visuele getuienisse van video-opnames wat tot die skuldigbevinding van gewelddadige bankrowers, "football hooligans", polisie gelei het.

²⁸⁶ Dit is geskilder "in a tradition of courtly, poetic love imagery that had its roots in the chivalric culture of the High Middle Ages. By the subtlest and seemingly the most natural of means, Rubens has lifted himself and his new wife out of the descriptive context of their everyday lives into the symbolic ambiance of the *Liebespaar* ... "composed" not just in a social

huwelikslushof vermy al die negatiewe konnotasies van die Venus-tuine, maar speelsheid en waardigheid word slim gekombineer: "He is all *sprezzatura*: the capacity to project authority without vulgar swagger; dignity softened and polished by effortless nonchalance" (Schama 1999: 144). Rubens, die Katolieke Humanis konsentreer op die sekulêre hoofse wêreld, terwyl Rembrandt, die Protestant, sy huweliksportret plaas in die bybelse wêreld en so aan die huwelik 'n bybelse prominensie verleen.

In die wêreldbeeld wat Karel van Mander voorhou in *Den grondt der edel vry schilder-const* stel hy veral twee morele eienskappe van kunstenaarskap teenoor mekaar wat in noue verband staan met "ars" (Miedema 1973: 349). Hiervolgens sou sewentiende-eeuse betragters, na gelang van hul instelling, Rubens en Rembrandt se huweliksportrette op verskillende maniere kon verstaan. In Rubens se "beleefhey" kan die antieke *humanitas* erken word, waarin welwillendheid en hulpvaardigheid maar ook intellektuele vorming uitdrukking vind. Dieselfde sterk morele ondergrond het ook bestaan in die Christelike *humilitas* of nederigheid waarin Rembrandt homself kon plaas in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1].

3.2 Rugfiguur en apostrophe

Die rugfiguur in Joannes Vermeer se intellektueel kontemplerende *Schilderconst* (1665-6) [Figuur 3.4] wat geen wendings gee of vereis nie, maak die kunstenaar tot tema van die werk, omring deur verwysings na die roem van kunstenaarskap. As verinnerlikte mens wat sig van die buitewêreld afwend (Yalçin 2004: 264) kan die implisiete figuur van die skilder hom hier wy aan die skilderkuns, skynbaar onbewus van die teenwoordigheid van betragters wat egter implisiet uitgenooi kan word tot bewonderende mediterende betragting deur die leë stoel. Wanneer Rembrandt en Saskia in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] dit waarmee hulle skynbaar besig is, onderbreek om 'n afwesige persoon aan te spreek, word hierdie apostrofiese wending gevul met verwagting en afwagting op 'n respons van die afwesige – die eksterne betragter voor die skildery. Die implisiete skilder in *Selfportret saam met Saskia* kan die eksplisiete skilder teatraal reflekteer volgens Harry Berger (2000: 405) se dubbele *plot* – "looking at you but also checking themselves out in the mirror ... part of the preliminary negotiations between painter and sitter ... in the act of self-representation" wanneer die draaibeweging as die omdraai na 'n spieël beskou word. Dit stel die betragter in die plek van die spieël sodat die toneel in die spieël deur die oë van die skilder gesien word (Stoichita 1992: 235-37). Dit skep 'n *schize* (of chiasme) waardeur die skilder tegelyk binne en buite die skildery kan wees, "to be oneself and at the same time 'an other'". Victor Stoichita (1992: 237-9) sien dieselfde verwickeldheid in *Die skilder in sy ateljee* (1628) [Figuur 2.6] waar die posisie waarin Rembrandt moes wees om homself te sien terwyl hy homself skilder, die plek is van die beliggaamde betragter voor die skildery.

and psychological sense, but in the artful *contrapposto*" (Smith 1986: 2-3). Die tuin van Eden is vroeër dikwels as agtergrond gebruik vir huweliksportrette as teenstelling van die sakrale huwelik teenoor die sonde van die eerste paar. Ook Schama (1988: 426), Burke (2001: 25) beskou die teatrale bykomstighede as versterkend getuies vir sy soort selfpresentasie. "His self-portraits consistently project his worth through his courtly image. ...They reflect a man confident of his goals and secure in his attainments" (Chapman 1990: 4). By huweliksportrette was die man gewoonlik heraldies regs aangetoon is - waar regs gesaghebbend geassosieer is met Christus, met geluk, die lewe, die goeie; links weer met ongeluk, die dood, duisternis, die kwade en die duiwel. Hierdie hiërargie is religieus bepaal volgens 'n teologiese en Bybelse mensbeeld en vind uitdrukking in byvoorbeeld *Adam en Eva* van Dürer waar Eva as draer van die kwaad gesien is en in *Die Laaste Oordeel* van Michelangelo waar die gereddes aan Christus se regterhand voorgestel word. Die verbinding van regterhande is 'n metafoor vir egtelike eenheid, tot vandag toe. "Reeds in de Oudheid gold deze geste als sacraal en wettig teken van wilsooreenkomst tussen man en vrouw. Het was een gebaar van dat belofte en trouw inhield" (De Jongh 1986: 36-51). Hoewel hande in Rembrandt se skilderye as retoriese middele dien, verskil die toepassing daarvan van die seremoniële hoofse uitdrukking van byvoorbeeld Van Eyck en Rubens. Rembrandt se hande is meer ingestel op aanraking.

Die rugfigure in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] kan eerder saamgelees word met die beweeglikheid van Johann Anton Gump's se rugfiguur in sy *Selfportret* (1646) [Figuur 3.5]²⁸⁷ as by die stabiliteit van Vermeer se *Schilderconst.* Gump's se *Selfportret* demonstreer die chiasme van die self-aanbieding deur die rugfiguur wat as wentelpunt tussen die spieëlbeeld aan die een kant en die skildery aan die ander kant staan wat die *schize* of *hiatus* tematiseer (Stoichita 1992: 246). Dit kan die plek inneem van die betragter wat, soos die kunstenaar, die proses van integrasie tussen die twee kan inisieer. Gump's se rugfiguur verberg homself, maar onthul terselfdertyd oneindig meer van die skilder deur die wentelende performatiewe blikke uit die spieël (die *ek*) en die geskilderde selfvoorstelling (die *my*, die *simulacra*). Die blikke wat verenig word in die rugfiguur bevestig sy bestaan in "performance, reflecting on reflection" (Brilliant 2000: 36-7). Dit artikuleer dieselfde soort spannings wat later uiting vind in die ossilasie in Francis Bacon se *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] tussen interne en eksterne identiteit.

Die klugtige inkleding²⁸⁸ en apostrofiese wending van die figure kan terselfdertyd toon dat die skildery gerig kan wees op verskillende tipes betragters.²⁸⁹ Die rugfiguur wat kan optree as 'n surrogaat vir die (implisiete en eksterne) betragter en die geheel tot betekenis bring, word radikaal gekompliseer en uitgebrei na menslike onstabiliteit en onvolkomenheid in die laggende wendings in *Selfportret saam met Saskia*. Dit kan dui op 'n kritiese of satiriese instelling gekombineer met 'n besef van die waarde van selfkritiek. Hierdeur kan die diepte van gebrokenheid nie soos by die kruisigingstonele in 'n persoonlik-belydende sin verken word nie, maar selfs in 'n uitgesproke antitetiese sin (Van den Berg 1984: 51) wat 'n pikareske wending aan gebrokenheid kan gee.

3.3 Wendings deur onvanpastheid

Rembrandt se *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] verskil ingrypend van ander huweliksportrette veral deur die afstande of distansiasie wat geskep word deur die huweliksvreemde verhaal wat vir die vertelling gekies word, die rugaansigte van die figure en die uitgesproke toneelmatigheid van die opset.²⁹⁰ Rubens presenteer die *decorum* van kunstenaarsaanbieding terwyl Jan Steen die *ineptum* ontgin. In *Selfportret saam met Saskia* word die *ineptum* of die moeilike, onvanpaste aspekte van die tema nie wendings van *ineptum* na *decorum* of omgekeerd nie, maar chiasmiiese wentelpunte wat deur die betragter geaktualiseer kan word om die openbaringskarakter van die meesterverhaal in die gebroke kosmos van die imaginêre wêreld te realiseer.

Rembrandt se vertelling kan ondersteun word deur 'n gravure van Rubens, *Die Verlore Seun tussen die hoere*²⁹¹ en deur vroeër tekeninge wat hy van die onderwerp gemaak het soos *Die Verlore Seun verkwis sy*

²⁸⁷ "Two of the most intriguing male self-portraits of the Baroque age are Annibale Carracci's of 1595 and Johannes Gump's of 1646, where the illusionism inherent in portraiture is presented at its highest level of audacity and canniness" (Cheyney et al 2000: 70).

²⁸⁸ Van Mander het ook die "aenlockende cluchtvertellingen" geroem (Miedema 1973: 306).

²⁸⁹ "Op deze manier ontstond een tekst die door lezers met uiteenlopende eruditie op verschillende maniere gelezen kon worden; een porcédé dat in van Manders tijd minder vreemd moe zijn geweest dan in de onze" (Miedema 1973:306). Hier kan ook sprake wees van "audience segregation" (Goffman 1959: 49) waar die *acteur* verskillende rolle voor verskillende gehore speel, maar dit geskei hou.

²⁹⁰ Die wêreld van die teater word veral gesuggereer deur die Renaissance verhoogkleding van die figure, die lewendige uitdrukkings en die beweeglikheid van die twee persone, en die onthullings- of omramingsfunksie van die gordyn.

²⁹¹ Gravure. Geteken: "P.P.Rubbens" Amsterdam: Rijksprentenkabinet (Chapman 1990: 157). Om te leen van ander kunstenaars was algemene gebruik by Rembrandt. Van die groot aantal voorbeelde wat hy gebruik, noem Schwartz

geld [Figuur 3.7].²⁹² Die komposisie word egter deur 'n radikale narratiewe wending omgedraai, asof die persone van agter geskilder word. Die wendings tussen die interne imaginêre wêreld van *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en die eksterne betragterswêreld word dramaties gedinamiseer deur die nabyheid en *apostrophe* van die figure maar ook deur verdubbeling van die omdraai-beweging en die kommunikerende blikke deur albei figure. In die retoriese dinamisering word die eintlike drama nie in die uitbeelding gerealiseer nie. Dit kom tot stand in die gebied tussen Rembrandt van Rijn in sy historiese werklikheid en die skilderpersona van huweliksgeenot en verlore seun wat hy in die fiktiewe wêreld van die skildery skep. Die eksterne beliggaamde betragter kan die gebroke-kosmiese werklikheid van die eie bestaan aktualiseer deur die implisiete betragter as projeksie van die gebroke kosmos in die voorstellings-wêreld.²⁹³ Dit word gefasiliteer deur die beweeglikheid van die chiasmiese verhoudings wat tussen die verskillende partye in werking gestel word en in ewewig gehou word tot 'n voorlopige versoening.²⁹⁴

3.3.1 Onvanpasheid in die huwelik

Dit is onbekend vir watter doel of vir wie *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] oorspronklik gemaak is.²⁹⁵ Dit verskil opvallend van die huweliksportrette wat Rembrandt gedurende dieselfde tyd in opdrag geskilder het waarin die huweliksgeenote individueel²⁹⁶ sowel as gesamentlik uitgebeeld word.²⁹⁷ Die gekultiveerdheid van die persone en die pragtige skildering van kant en tekstiel val op en bied ooreenkomste met self-aanbiedings van Rembrandt gedurende dié tyd (Schwartz 2006), soos veral sy *Selfportret* (1640).²⁹⁸ Wanneer *Selfportret saam met Saskia* vergelyk word met sy fyn geskilderde formele huweliksportrette is die verskille besonder opvallend nie net deur die onderwerp van die gelykenis wat sentraal daarin gestel word nie, maar ook deur die posering van die figure, die kleredrag, die dinamiese beweging, die teatrale verwysings, die los en sigbare kwaswerk en die "onvoltooidheid" daarin.

(2006: 24 - 39) hier veral Lucas van Leyden (1494-1533), Andrea Mantegna (1431-1506), Albrecht Dürer (1471-1528), Dirck Volkert. Coornhert (1522-90), Adam Elsheimer (1587-1610 – veral sy lig- en donkerwerking), Raphael (1483-1520), Antonio Tempesta (1555-1630), Frederico Barocci (1528-1612), Jan Pynas (1581-1631), Peeter Pauwel Rubens (1577-1657), Indiese miniature. Hierdie verwysings bereik 'n hoogtepunt gedurende 1631-35 en 'n kleiner piek in 1651-55 (veral Italiaanse werk en Europese kuns wat dateer tussen 1400 en 1600). Francis Bacon het ook ver en wyd geleen veral uit foto's, films en skilderye (sien veral Harrison 2005).

²⁹² Ook in *Die Verlore Seun verkwis sy geld*. Drie sketse van *Die Verlore Seun met 'n hoer* (1630s) pentekening, Berlyn: Kupferstichkabinett (Schama 1999: 380). Die konvensionele elemente van die luitspelende meisie, die telbord, die poupastei, die gordyn, die veergetooide baret en glas met drank van die "Verlore Seun" by Rubens en Rembrandt word teruggevind in *Selfportret saam met Saskia* (Chapman 1990: 117).

²⁹³ Soos Riegl se siening van die Nederlandse groepportret waar die samehang verkry word deur "subjective attention ... Riegl extends this sense of subjectivity to include the spectator's activity of imaginatively completing the picture's world" (Iverson, 1981: 51).

²⁹⁴ Volgens Vanbergen (1986: 143) insiseer die kyk-handeling 'n proses van singewing tussen werklikheid (toeskouer voor die uitbeelding) en nie-werklikheid/skyn (voorgestelde toeskouer); tussen beeld en teks.

²⁹⁵ In 'n inventaris (1677) van Titus se vorige voog, Louis Crayers, word "een contrefeytsel van Rembrandt van Rijn en sijn huysvrouw" genoem wat moontlik kan suggereer dat die skildery nie ver uit die familiekring beweeg het nie. Teen die middel van die agtiende eeu was dit in besit van die Keurvors van Sakse, soos aangedui deur 'n ets van die werk (Schama 1999: 380).

²⁹⁶ *Portret van 'n man* (1632, Schama 1999: 373) *Portret van 'n vrou* (1632, Schama 1999: 373); *Johannes Elison en Maria Bockenolle* (1634, Schama 1999: 374), *Maerten Soolmans en Oopjen Coppit* (1634, Schama 1999: 375), *Portret van 'n man wat opstaan uit sy stoel en Portret van 'n jong vrou met 'n waaier* (1633, Schama 1999: 377), *Dirck Jansz. Pesser en Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg* (1634, Schwartz 2006: 204).

²⁹⁷ *Jan Pietersz. Bruyningh en Hillegont Pietersdr. Moutmaker* (1633, Schwartz 2006: 203); minder formeel en elegant is *Die skeepsbouer Jan Rijksen en sy vrou Griet Jans* (1633, Schama 1999: 378).

²⁹⁸ Olie op doek, 93 x 80 cm. (gerond bo). Londen: National Gallery (Schama 1999: 174).

Teenoor die humanistiese *decorum*²⁹⁹ wat rigtingwysend is in Rubens se huweliksportret, konsentreer Rembrandt op die (*troubled*) steurende onvanpaste, die *ineptum* in *Selfportret saam met Saskia*. Die gelykenis van die verlore seun is gedurende die Middeleeue in die laer modus voorgestel, die laagste van die drie retoriese styltrappe wat met 'n onbeduidende, onopvallende, private, alledaagse, komiese, spelend-erotiese, satiriese, realistiese, en selfs obscene benadering geassosieer kan word. Ook die onvanpastheid van die wye, vir sy tyd seker vulgêre, tande-onblotende lag van die kunstenaar sou in hierdie laer modus inpas.³⁰⁰ In die middeleeuse ontwikkeling van die gelykenis kom sosiale mobiliteit wat beweging, verandering, impliseer, dikwels ter sprake.³⁰¹ In die sewentiende-eeuse Nederlande het die aksent reeds verskuif na die meer algemeen-menslike aspekte daarvan wat handel oor die geskiedenis van die enkeling, die literêre persoon, die biografie, maar veral die funksie van die voorbeeld – die *exemplum*, die *speculum* met die klem op die leerbare, didaktiese werkzaamheid, die burgerlik-moraliserende aspekte daarvan. Rembrandt se narratiewe strategieë ondermyn hierdie tradisionele konvensies in *Selfportret saam met Saskia* sodat dit eintlik omkerings van Ernst Goffman (1959) se "presentation of the self" sou wees.³⁰² Die persone in *Selfportret saam met Saskia* is nie ideale mense, "on their best behaviour" (Burke 2001: 25) nie, maar fokus eerder op onvanpastheid. Wanneer dit as enigste uitgangspunt gebruik sou word, word die moontlikheid geskep om die resepsie van die skildery binne 'n anekdotiese tradisie te plaas, 'n opname van hedonisme, van 'n ongunstige aptyt vir 'n verkwistende en immorele lewe.

Selfportret saam met Saskia [Figuur 3.1] vorm 'n uitgesproke antitese met Rubens se heroïes virtuose huweliksportret deur die plasing van huwelikspaar in 'n huweliksvreemde taverne of bordeel-wêreld, 'n plek van verkwisting en verleiding.³⁰³ Dit sou hierdeur oënskynlik beter kon aansluit by Jan Steen (1626 – 1679) se vele pikareske voorstellings van huislike en morele chaos waarby hy homself en sy familie impliseer. Sy *Oordadige pretmakers* (1658-60) is so 'n *Bedruifde huishow* (1663 -65)³⁰⁴ waar hy homself saam met sy eerste vrou, Magriet van Goyen, in 'n taverne voorstel.³⁰⁵ In *Soo gewonne soo verteert* (1661) [Figuur 3.8]

²⁹⁹ Die Humaniste, in hul logo-sentriese wêreld, sistematiseer die skilderkuns in retoriese terme, waarin die beginsel van gepastheid 'n groot plek inneem. Hierdie terme, soos *modus*, is teruskouend ook op die Middeleeue toegepas.

³⁰⁰ Betragtenskottak kan as so 'n algemene kenmerk van Rembrandt se werk beskou word sodat dit kan verwys na al sy medemense – sy "neighbourliness" met sy "naaste". "'Low style', here, did not mean what it does for Cicero, who considered it a mode fit for base genres and humble subjects ...St Augustine had affirmed that humble language - the *sermo humilis* of the Gospels - best befits Christ, who was born in poverty and murdered like a slave. More practically, Augustine extolled a low style for 'instruction and exegesis' " (Koerner 2004: 233).

³⁰¹ Die eerste artistieke voorstellings van die gelykenis van die verlore seun word gevind in 'n elfde-eeuse Bybel en twaalfde-eeuse kapiteel by die Puy-de-Dome, Frankryk (Adams 2004: 69). "Der Prodigus-Stoff wirkte seit der Gotik als ein grosser Katalysator einer volkssprachlichen, profanen, realistischen, das Derbe wie das Obszöne immer wieder streifenden Erzählhaltung" (Kemp 1987a: 132). Hy word volgens Kemp (1987) in die middeleeuse glasvensters gewoonlik volgens die ridderverhale te perd en met 'n swaard uitgebeeld (soos ook op Rembrandt se sketse). Die weggaan van die seun word verbind met ridderlike strewes na standverhoging, maar deur verkwistend te lewe, versink hy tot die laagste posisie, varkopper; om dan weer deur sy vader met 'n goue ring, goeie klere en uitgesoekte kos, herstel te word in 'n ereposisie op die middelste sosiale vlak. Kemp (1987: 408) sien dit as die sfeer waarin die sewentiende-eeuse skilder hom bevind.

³⁰² In die Griekse teater en ook by die Romeine word die gekantelde kop, die tandewysende lag en die dansende skrede as 'n gebrek aan selfkontrole beskou. Dit was ook die attribute van slawefigure. Die houdings en gebare dui dus op 'n lae sosiale posisie (Gockel 1998: 221).

³⁰³ Volgens Bergström (1963: 151-63) het byvoorbeeld Wiesbach (1926) Gudlaugsson (1936) en Vetter (1955) dit as sulks geïdentifiseer, na aanleiding van die kleredrag van die manspersoon met swaard en verehoed, die meisie op sy skoot, die poupastei, die opgehefte drinkglas en veral die telbord. In sewentiende-eeuse Nederlandse skilderkuns is telborde waarop die rekening geskryf is, gewoonlik in tavernes/bordele gebruik; dit skep die moontlikheid dat die skildery daardeur as die gelykenis van die Verlore Seun gesien kan word waar sy "skuld" opgeskryf word.

³⁰⁴ (*Wanordelike huishouding*) Olie op doek, Londen: Wellington Museum (www.artunframed.com/).

³⁰⁵ Ook sy tweede vrou, Maria Herculeus van Egmond was blykbaar ontevrede oor die swak lig waarin sy voorgestel word in byvoorbeeld die *Die vrolike geselskap op 'n terras* (Chapman 1996: 12, katalogus 48). Sy was ook moontlik die model vir die uitlokkende *Batseba* (1665-1670). Steen beeld homself uit waar hy sy eie vaderlike gesag ondermyn in *Soo voor gesongen, soo nagegepepen* [Inskripsie: *Liet/ Soo voor gesongen, soo/ nagegepepen dat is al lang/ g(e)bleken ick sing u*

stel hy homself voor as 'n laggende lewensgenieter in 'n taverne- of bordeeltoneel, wat moontlik kan sinspeel op die gelykenis van die verlore seun.³⁰⁶ Verstrooiing word ook verkwisting deur die versameling van uiteenlopende persone, objekte en fokusse,³⁰⁷ die verspreiding van aandag deur die helder kontrasterende, selfs botsende en vibrerende kleure, die visuele "geraas" wat versterk word deur die prosesmatigheid van die werk ('n bak wat breek, wyn wat geskink word, iets wat val) — sonder dat dit lei tot enige radikale wendings in die vertelling (Chapman 1996).

Steen se losbandige verkwister en sedelose dwaas kan die Bybelse verlore seun wees, maar ook die emblematiese volksfiguur *Sorgheloos* wat nie soos die verlore seun tot inkeer, vergifnis en herstel kom nie en dus nie die tipe gebrokenheid van *Selfportret saam met Saskia* se benadering artikuleer nie. Uit sy pikareske posisie gebruik Steen tydgenootlike spreekwoorde en gesegdes, verwysings na growwe grappe en *clichés*,³⁰⁸ woordspelende beliggamings van komiese spreekwoorde, eerder as die Bybelteks soos Rembrandt in *Selfportret saam met Saskia*.³⁰⁹ Die onvanpaste omkerings (*misappropriating*), ook van pikurale kodes, kan die lagwekkende aksentueer of ontlok. Steen se pikareske *Selfportret as luitspeler* (1663-5)³¹⁰ sinspeel deur sy kleredrag, liggaamshouding³¹¹ en laggende gelaat op 'n *commedia dell' arte*-benadering wat fokus op gekunsteldheid en 'n soeke na sensuele plesier (Chapman 1996). Ook Hogarth gebruik moralisering en satire in sy *Marriage à la mode II* (1743)³¹² as 'n sosiale wapen teen die gangbare gerieflikheidshuwelike wat lei tot ongeluk en immoraliteit. Steen en Hogarth se pikurale belydenis as

vo(or)/ so(o) volcht ons na(er)/ van een tot hon(derd) jaar] (1663-5). Olie op doek, 134 x 163 cm. Den Haag: Mauritshuis (Chapman 1996: 173).

³⁰⁶ Die ikonografiese verwysings in die skildery (die ou vrou as moontlike koppelaar vir die jong meisie, met die oesters daarby, die *tric-trac* spelers as embleme van dwaasheid en verveling) kan lei tot so 'n konklusie. Ook by *In weelde siet toe* (1663, Olie op doek, 105 x 145 cm. Wene: Kunshistorisches Gemäldegalerie), sluit die verkwistende (*prodigal*) familie aan by die Verlore Seun, veral deur die lei waarop die titel aangebring is – soos in Rembrandt se *Verlore Seun* – as reenskap, maar sonder 'n selfinplasing; *Die vrolike drietal* (Chapman 1996: 236) stel 'n selfportret met 'n koppelaar en 'n jong meisie voor, sonder dat dit noodwendig 'n uitbeelding met 'n Bybelse verwysing is.

³⁰⁷ Steen se werk is verteenwoordigend van die natuurlike manier waarop skilders van sy tyd estetiese en onbeduidendhede kon saambind terwyl die skynbaar onbenullighede baie spesifieke verwysings gehad het.

³⁰⁸ Eddy de Jongh vind moontlike bronne veral in die werk van Aernout van Overbeke se versameling grappe, Adriaan van de Venne (1589 – 1662) en Jacob Cats wat geglo het om die kwade te vertoon en wat gewild was by sewentiende-eeuse betragters (Chapman 1996: 43, 44). Die groot getal emblematiese en moraliserende teenstellings, die onstabiele van geluk (*Fortune*) stel die dubbele rol van verkwister en moraliseerder, die morele stryd van die mens visueel voor. Mariët Westermann (1996: 60-1) beskou Jan Steen se laggende selfportrette as direkte aanspreekvorm, 'n manier om die betragter onbemiddeld te impliseer "making viewers complicitous in pleasure as well as censorship". Die komiese aspekte van sy werk is direk verbind aan sy lewenstyl en komiese tekste van die tyd, soos dié van Gerbrandt Adriaensz Bredero (1585 – 1618) se *Groot Liedboek* (1622). Terselfdertyd staan dit in die hoë Renaissance kultuur van die Rederijkers en *Terpsichord* as *Ars Poetica*.

³⁰⁹ In *Soo gewonne soo verteert* neem Steen as die Verlore Seun die sentrale plek in as verkwister van geld op vroue, wyn en genot; sy boerse viool en fluit skep ander verwysings as die harmonieuse familie wat emblematies deur musiek voorgestel is. Klere kon ook aanduidend wees van die verwagte manier van ontvangs (oudmodies, boers, teatraal, deftig). In *Die vrolike drietal* is hy 'n "besotted old fool" van wie geld gesteel word en in *Vrolike geselskap op 'n terras* 'n vrolike herbergier wat die gasheer is in 'n toneel van versoeking en oorgawe. In *Antonius en Kleopatra* is hy, in 'n andersins ernstige toneel, 'n laggende figuur wat terugkyk op die mense, uit die regterkantse rand van die uitbeelding.

³¹⁰ Olie op paneel, 55.3 x 43.8 cm. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza (Chapman 1996: 181).

³¹¹ Steen se hoog-gekruisde bene is nie net in sy tyd as 'n ernstige breuk van *decorum* gesien nie, maar seksueel suggestief soos teruggevind in sy uitlokkende *Batseba* (c.1665 – 70), olie op paneel, grootte Malibu: Paul Getty Museum boek); en *Vrou besig met haar versorging* (1663. Olie op paneel, 64.7 x 53 cm. Londen: Windsorversameling), waarin 'n spel met openinge gevolg word: die gordyne van die bed waarop sy sit, haar rok, die kous wat sy uitrek, beide haar skoene en laastens die groot omraamde en ryklik versierde deuropening wat "toegang" tot die uitbeelding verleen en waarin 'n luit baie opvallend geplaas.

³¹² Reeks van ses skilderye. Olie op doek, 69.9 x 90.8 cm. Londen: National Gallery (bron). Wanorde, ligsinnigheid en die verveeldheid van huweliksgenote met mekaar wat lei tot ontrouheid, 'n tweegeveg en die dood word in die reeks voorgestel. Die genadelose pikareske blootstelling en rationale en morele afkeer van die euwel van die huwelik as 'n saketransaksie waarin die bruid en bruidegom slegs pionne is, stel 'n morele uitdaging aan die sekulêre Protestantse gemeenskap van die tyd om iets daaraan te doen. Rembrandt soek die oplossing in wendings na versoening en heling in die imaginêre wêreld van sy kunswerke – wat deur betragters opgeneem kan word.

pikareske gespot met die sondige self, maar ook terselfdertyd 'n moraliserende waarskuwing teen die voorgestelde oortredings, verskil ingrypend van Rembrandt se gebroke-kosmiese belydenis van eie skuld.

3.3.2 Die *ineptum* van Saskia se posisie

Wanneer die betekenis-moontlikhede van die gelykenis van die verlore seun tot ontplooiing kom, kan ek die vergelyking voltooi en Saskia sien as die prostituut vir Rembrandt se voorstelling van homself as die verlore seun.³¹³ Deur Saskia as 'n hoer te presenteer, kan dui op ontginning van 'n verrassende maar terselfdertyd ontstemmende *ineptum* teenoor die verwagte en voorgestelde *decorum* van die figuur wat onderstreep word deur haar direkte blik en haar hoër posisie in die uitbeelding. Van Mander onderskei 'n "Platonies-erotiese verhouding tot de schilder-kuns" wat deur die motief van *Pictura*, personifikasie van die skilderkuns, voorgestel kan word in 'n huweliksverhouding (Miedema 1973: 349). In *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] dra Saskia, eerder as Rembrandt, 'n goue ketting wat saam met die kopwendingsmotief een van *Pictura* se attribute was.³¹⁴ Dit kan Saskia tot voorstelling van *Pictura* maak, versterk deur haar waardige houding.³¹⁵ Deurdat sy terselfdertyd as "hoer" voorgestel word, kan *Pictura* ook die "hoer" wees. Rembrandt belig hierdeur die algemene gebrokenheid van die skilderkuns en die kunstenaarsamp, soos ook deur die fiktiewe kettings waarmee hy homself uitbeeld waarmee hy nooit vereer is nie. Dit staan direk teenoor die geniale hoërwaarde wat die Romantiek aan kunstenaarskap heg.

Teenstellende opvattinge en omkerings van die huwelik word uitgebeeld in *Selfportret saam met Saskia* tussen man en vrou, links en regs, lag en erns, hoë en lae sosiale posisies.³¹⁶ Eksterne betragters kan deur 'n wending tussen Rembrandt se familiêre *low mode* en Saskia se meer afsydige *high mode* 'n uitgestelde versoening realiseer deur 'n terugblik op die eksterne skilder en model saam met die Bybelverhaal waarin die vertelling in die imaginêre wêreld van die skildery ingebed is. Dieselfde betragtingswyse word moontlik gevra van Manet se *Bar au Folies Bergère* (1882)³¹⁷ of *Olympia* (1863)³¹⁸ wat die betragter tot kliënt van die geskilderde *demi-mondaines*, binne hulle lae sosiale vlak, hulle "moral limbo" (Schama 1988: 465) kan maak. Dit was moontlik deur 'n eenduidende perspektief, hoewel vreemd aan sy "nur historisch verstehende Betrachtungsweise des Barock" (Kemp 1986: 5), dat Jacob Burckhardt kon voel dat sy status en smaak as kunskenner aangetas kon wees en dat hy Rembrandt kon afmaak as "dem Publikumsgeschmack Avancen

³¹³ 'n Vrou wat op 'n man se skoot sit het tot die repertoire van die prostituut-ikonografie behoort (Smitmans 1984: 206-7) Ook in die skildery wat Saskia as Flora voorstel, toon X-strale dat sy eers uitgebeeld was as Judith met die kop van Holofernes, wat haarself voor die moord aan Holofernes as hoer aangebied het (Alpers 1988: 56).

³¹⁴ Soos die baret, het die ketting waarmee Rembrandt in vyftien van sy ongeveer vyftig geskilderde selfportrette uitgebeeld word, ook konnotasies van kunstenaarswaarde: Titiaan, Vasari, Velasquez, Mor, Goltzius, Spranger het byvoorbeeld gedurende die sestiende eeu goue kettings ontvang en gedurende die sewentiende eeu Rubens, Van Dyck, Van der Werff. Sedert die Renaissance is kunstenaars ook waardig geag om 'n goue ketting te ontvang wat vanaf antieke tyd koninklike guns beteken het. Alpers (1988: 68) sien dit egter alleen as 'n ateljee-toevoeging, terwyl Julius Held dit beskou as uitdrukking van die skilder se wens om vry te wees van die bande van patronaatskappe. Die goue ketting het hofstatus beteken, status vir die kunsberoep maar ook eer of *virtù*. Ook die uitbeelding van goud in verf was algemeen aanvaar as die hoogste toets vir skilderskompetensie (Chapman 1990: 51).

³¹⁵ Die ooreenstemming van die embleem van *Pictura* met die personifikasie van *Furore Poetico* soos deur Ripa in sy *Iconologia* gebruik is, dui op geniale inspirasie. Omdat die rol van *Pictura* nie deur 'n man opgeneem kon word nie, het sy geliefde gewoonlik die rol van *Pictura* as sy inspirasie gekry. In Artemisia Gentileschi se *Selfportret* (1630) verkry die kopwending van die vroulike skilder besondere betekenis as attribuut van *Pictura*. Die vreemde perspektief en houding van die skilder se kop skep 'n noue verband met die ketting om haar nek waaraan die uitbeelding van *Pictura* hang. Sy kan dus self as personifikasie van die skilderkuns gesien word (Asemissen & Schweikhart 1994, Raupp 1984).

³¹⁶ Minor (1994: 165) se bespreking van Derrida se dekonstruksie van die binêre man/vrou opposisies kan miskien terugwysend die aandag vestig op 'n afwesigheid van manlike kontrole wat hier plek kan vind waardeur "man's soul suffers in its struggle for control".

³¹⁷ Olie op doek, 96 x 130 cm. Londen: Courtauld Institute Galleries (www.artandarchitecture.org.uk/images/).

³¹⁸ Olie op doek, 130,5 x 190 m. Parys: musée d'Orsay (Blin 1994: 34-35).

machend, rücksichtslos gegenüber den Traditionen der Kunst. Ein Mann, der immer riskant malte und immer auf eine Karte setzte" (Kemp 1986: 5). Ten spyte van die oënskynlike teenoorstaande dubbelsinnighede van die twee figure se liggaamshouding, glimlag en blik sou 'n versoenende betekenis gegeneer kon word wanneer die twee perspektiewe en personae saam gelees kan word deur 'n betragter wat bewus is van die laagste en die hoogste in mense.

3.3.3 Die ongerymdheid van die laggende gelaat

Hans von Aachen se voorstelling van homself as *Laggende kunstenaar met 'n luitspelende courtesan* (1575-82) [Figuur 3.9] wat as uitsonderlik vir sy tyd gesien is, kon 'n voorbeeld wees vir Rembrandt se laggende gelaat in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1].³¹⁹ Die laggende self-aanbiedings van Jan Steen kan as vergrype van *decorum* of inversie van pikurale kodes gesien word of kan gelag uitlok. Hierteenoor is Judith Leyster se "laggende mond" in haar gesofistikeerde *Selfportret* (1635)³²⁰ juis nie 'n verbreking van *decorum* nie, maar kan eerder as 'n "geopende mond" geïnterpreteer word, wat dit (*parlant*) tot "sprekende gelykenis" kan maak.³²¹ Dit skep 'n verband met die *ut pictura poesis* ideaal wat fokus op haar kennis van die intellektuele verhoudings tussen die skilderkuns en poësie (Hofrichter 1983) wat ook die geportretteerde se "siel" kan verbeeld (Cheyney 2000). Steen se pikareske maskerings en komiese omkerings van homself skep 'n komplekse identiteit wat hy in verf skep, 'n kunsgreep waardeur hy die grense tussen kuns en die lewe verwar, maar ook rollespel waardeur hy sy kunstenaarsidentiteit vasstel (Chapman 1996: 17). Hierdie *persona* gaan oor kuns en nabootsing, maar verwys terselfdertyd ook na die kunstenaar as die verbreker van reëls en van *decorum*, teenoor die geleerde skilder of "gentleman-painter" soos Rubens. Die dramatiese omkering tussen Von Aachen en Rembrandt se voorstellings sny veel dieper: nie by Von Aachen, Leyster of Steen is die implisiete verbintenis aan menslike feilbaarheid en broosheid wat *Selfportret saam met Saskia* aktualiseer nie.

Die Bybel plaas 'n hoë premie op vreugde en blydskap,³²² maar terselfdertyd kan lag dui op 'n verskuiwing van verwysing. Toe die bejaarde Abraham en Sara die boodskap van Isak se geboorte van die Engel kry,

³¹⁹ Von Aachen se werk was invloedryk in "kolonies" van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars en kunshandelaars wat migreer het tussen die Via Margutta in Rome, die Zlatá Ulicka in Praag en die St Antoniesbreestraat waar Rembrandt gewoon het. Die kunstenaars het almal belang gehad in "the Jewish Bible – and a penchant for narrative full of human interest and historical research" (Schwartz 2006: 34).

³²⁰ Olie op doek, 74.4 x 65.3cm. Washington DC: National Gallery of Art. Dit is moontlik gedoen as kwalifikasie vir haar toetreding tot die Haarlemse Lukasgilde en vertoon haar vakmanskap as portret- en genreskilder, haar "meesterstuk" as "kunswerk" (Belting 2001). Sy toon haarself as 'n lewendige, selfversekerde jong vrou in 'n informele houding, maar formeel aangetrek, moontlik vir die verhoging van kunstenaars se sosiale status. Die skildery is eers toegeskryf aan Frans Hals maar na 1949 is dit definitief as haar werk gekwalifiseer. Veral vroulike skrywers is skepties teenoor die gevestigde kanon of tradisie in die kunsgeskiedenis wat vroue en hul werk uitgesluit het. Vroue se opleiding is tradisioneel verwaarloos omdat hulle nie toegelaat is in kunsakademies of by klasse in figuurtekening nie. Hul werk is geïgnoreer (Genteleschi); beskou as "bloot vrouewerk", sonder verbintenis met historieskildering (Vigée-Lebrun, Morisot, Angelika Kaufmann); dit val buite die hoofstroom (Kahlo), of waninterpretasies is daaraan gegee (Georgia O' Keefe) (De Girolami et al., 2000).

³²¹ Vir 'n bespreking van die "sprekende oomblik" in aansluiting hierby, sien Van den Berg (1990: 194-8). Kunstenaars soos Frans Hals, Anthony van Dyck, Diego Velazquez, Judith Leyster en Artemisia Gentileschi het dit gebruik in hul werk. Leonardo da Vinci het gewys op die probleme om te onderskei tussen 'n lag en 'n skreeu in die voorstellings van emosies: "Leonardo thus transforms the face from a fixed sign for the wearer to a living and active vehicle for the expression of human emotions ... the character, the truth about the face, is expressed in the movements of the face" (Koerner 1986: 9)

³²² In Psalm 30: 6 en 12 raak die Psalmis aan "oomblik" en "duur" die twee pole waartussen diskoers volgens Ricoeur (1981) funksioneer, maar ook aan chiasmiëse wendings van verdriet na vreugde: "Waarlik, sy toorn duur net 'n oomblik, maar sy goedheid lewenslank. Gisteraand was daar nog tranen en vanmore lag ek alweer ... Ek was in die rou, maar U het my van vreugde laat dans. U het my rouklere uitgetrek en vir my feesklere aangetrek". Psalm 51:9,10 "Laat my weer blydschap en vreugde belewe. U het my verbrysel; laat my weer jubel" Daar is te veel verwysings na vreugde om op te noem, maar ek

het hulle gelag – moontlik eerder uit ongelof of twyfel as van vreugde. Ook Isak se naam beteken lag. In een van Rembrandt se laaste voorstellings van homself, *Selfportret as Demokritos* [Figuur 3.10]³²³ kan die lag deur Demokritos verbind word aan skeptisisme of twyfel (McEvilley 1996). Uit 'n Bybelse perspektief kan dit dui op twyfel aan God se genade, versorging en liefde, aan God self; twyfel in heling, herstel; twyfel as deel van die intense gebrokenheid van mense. God kan selfs vir mense lag (Psalm 2:2). Die bekendste figuur in die nuwe Testament wat wanhoopstwyfel verbeeld, is Thomas, genoem Didimus.³²⁴ Dit is egter 'n besondere soort wanhoop, skeptisisme of twyfel wat terselfdertyd die geloof behou, saam wil sterwe, alles wil waag; 'n twyfel wat eindelijk lei tot geloof en belydenis. As *Selfportret as Demokritos* [Figuur 3.10] in hierdie sin saamgelees word met *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] kan 'n lag wat twyfel kan verwoord, ook verbind word met versoening en vreugde wanneer die pa die verlore seun terug verwelkom met 'n fees en vir die oudste seun sê: “Maar ons kan tog nie anders as om fees te vier en bly te wees nie, want hierdie broer van jou was dood, en hy lewe weer; hy was verlore, en ons het hom weer teruggekry” (Lukas15: 32).

Skilderkuns kan ook louter plesier wees; die wêreld kan volgens eie spesifikasies nuut gemaak, getransformeer word, subjektief deur die individuele verbeelding, lewenservaring en –beskouing omvorm word. Die 'vroligheid' in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] kan tog ook 'n vreugdevolle huwelikstoneel wees, teken van Rembrandt en Saskia se oorskuimende geluk³²⁵ soos die speelsheid wat reflekteer in Saskia se glimlaggende gesig in portrette wat Rembrandt gedurende hierdie tyd van haar skilder.³²⁶ Marc Chagall wat sy kop heeltemal verloor van vreugde oor Bella, sy bruid,³²⁷ kan hierdie soort vreugde uitbeeld. Die ongewone posisie van die kunstenaar op sy bruid se skouers, die figure wat albei uitroon bo die horison en die engel wat aan die kunstenaar se kop raak, kan 'n mistiese vereniging met bo-aardse geluk voorstel teenoor die skynbare klugtige vertellingstoonaard van *Selfportret saam met Saskia*. Dit is juis die instandhouding van die opposisies tussen 'n diepsnydende self-kritiese of satiriese instelling in *Selfportret saam met Saskia* saam met die onderliggende belydenismotief waar die radikale menslike gebrokenheid funksioneer. Die gelykenis en die meesterverhaal vind voltooiing deur die samesmelting van die *ludic* met 'n intense etiese dimensie (Yaari 2000) waarin beweeg kan word in die toneel van die gebroke kosmos van menslikheid.

verwys net hier na Openbaring 19:7 as 'n eskatologiese vreugdebeeld, verbind aan die huwelik: "Laat ons bly wees en juig en aan Hom die eer gee, want die bruilof van die Lam het aangebreek, en sy bruid het haar daarvoor gereedgemaak".

³²³ Demokritos, filosoof van die materialisme, lag vir die aardse toestand, terwyl Herakleitos, die tragies-heroïese filosoof daarvoor ween. Die titels van Rembrandt se selfportrette is meesal later daaraan toegeken. Hierdie selfportret kan ook betitel word as *Selfportret as ou man wat lag* of as *Selfportret as Zeuxis* [wat onomwonde deur Chapman (1990) ondersteun word]. Ek sluit hier aan by Berger (2000) en vele ander, maar veral by Braider (1998: 306) se polemiese keuse wat die aandag vestig op die skildery as toonbeeld van onbepaalbaarheid — "the painting's exemplary (and delightful) indeterminacy".

³²⁴ Dit is hy wat sy twyfel uitspreek wanneer hy beken dat hy nie die weg ken waarvan Christus praat nie; wat, wanneer Jesus na Lasarus se dood na Bethanië wil gaan en die ander dissipels hom waarsku teen die gevaar daarvan, die wanhoopsgeadgte verwoord: "Kom ons gaan ook, dat ons saam met hom kan sterwe" (Joh.11:16). Dis 'n eerlike soekende twyfel waarin die geloof steeds bly leef en wat lei tot die belydenis – "My Here en My God" – waar hy sonder die twyfel miskien nie sou kom nie. "[Jesus] "toon" hom aan Thomas, Hy laat hom bietjie kyk en voel ... nie net tot by die menslike hart nie, maar tot by die vingertoppe" (Thielicke 74:77).

³²⁵ "In the manner that his time understood it, in the way Donne and Hooft versified it, Rembrandt was in love" (Schama 1999: 365).

³²⁶ *Saskia laggend* (1633). Olie op paneel, 52 x 44.5 cm. Dresden: Gemäldegalerie (Schama 1999: 365); *Saskia as Flora* (1634). Olie op doek, 125 x 101 cm. St. Petersburg: Hermitage (Schama 1999:366); *Saskia met 'n sluier* (1634). Olie op paneel, 60.5 x 49 cm. Washington DC: National Gallery of Art (Schama 1999:354).

³²⁷ *Dubbelportret met wynglas* (1917). Olie op doek Grootte Parys: Musée National d'art Moderne (Hamilton 1975: 436). Hierdie soort huweliksvreugde word voortgesit in die pare verliefdes wat sweef deur die lug of wat opgeneem word in ruikers blomme.

3.4 Verskuiwings in konvensies

In vele van die tydgenootlike genretonele en veral die populêre taverne-toneel by die verlore seun, was musiekmakers 'n gewilde tema. Teenoor Steen se gebruik van musiekinstrumente en die erotiese konnotasies daarvan – 'n luit by sy *Selfportret as luitspeler* (c. 1663-65)³²⁸ en 'n viool half onder sy mantel by *Die vrolike drietal* (1670-72)³²⁹ – is die afwesigheid daarvan opmerklik by Rembrandt se *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1]. Dit is nodig om terug te gaan na 'n skets wat hy van 'n dergelike toneel gemaak het, of na die X-straalopname van die werk, om te sien dat daar wel so 'n figuur bestaan het, maar dat sy uitgeskilder is. Dit hoef nie as die teenwoordigheid van 'n afwesige gelees te word nie, maar juis as 'n positiewe afwesigheid.

Die uitskildering van die figuur van die luitspelende meisie beteken 'n verskraling van die emblemitiese benadering wat in die kabinettype in versamelings allusies na soortgelyke emblemitiese portrette, huwelike, bordele, kon bevat (wat later identifikasie van die werk as sulks sou bemoelik het?).³³⁰ In sy vertelling van die Bybelverhaal behou Rembrandt, buiten die skramse verwysing na die poupastei,³³¹ slegs die onopsigtelike bordjie wat die prentuimte as 'n taverne kan identifiseer, maar terselfdertyd as bybelse verwysing kan dien.³³² Die spesifieke keuse wat Rembrandt maak om nie die gangbare konnotasies te ontgin nie, laat nie die werk oop vir onbepaalde lesings nie, maar versterk die moontlikheid om die geheel spesifiek op die vertelling van die Bybelse gelykenis te fokus. Hierdie narratiewe strategie van verandering van die visuele vertelling as 'n chiasmiese wending van 'n genre-toneel na 'n radikale gebroke beligting van menslike verlorenheid, skeep die moontlikheid dat betragters as mede-getuies hiermee kan identifiseer.

Die motief van die luitspeler-figuur word vervang met 'n glas of fluit wat die mansfiguur in sy hand ophig, in beweging bring soos Vanbergen (1986) se "handeling" wat die narratiewe struktuur kruis en 'n transformasie van betekenis in die tema bring. Een betekenis kan die Dionisiese entoesiasme vergestalt soos Lovis Corinth homself graag sien,³³³ maar dit sou die uitgeskilderde meisie as steun benodig. Deur die tema kan dit 'n ander soort heildronk word, gesien binne Rembrandt se vertelling van die parabel as totaliteit: "I shall toast the LORD with the cup of victory – cheers for Yahweh!" (Seerveld 2005: 111 – Psalm 116: 13). Die wendingsproses van die uitgeskilderde meisie na die fluit kan dan soos 'n soort bekering gesien word wat deur my as eksterne betragter in die uitbeelding ingedra kan word deur my kennis van die Bybelverhaal en die meesterverhaal daaragter. Dit kan 'n wending van seksuele begeerte na liefde, na die "ander dors" die "dieper dors" (Johannes 7:37) voorstel. Die fynheid en effense onstabiele vorm van die glas kan ook dui op

³²⁸ Olie op paneel, 55.3 x 43.8 cm. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza (Chapman 1996: 181).

³²⁹ Olie op paneel, 39 x 49.5 cm. Privaatversameling (Chapman 1996: 236).

³³⁰ In byvoorbeeld Gabriel Metsu van Leiden se *Die Musiekparty* (1659). Olie op doek, 61.6 X 54.3 cm. New York: The Metropolitan Museum of Art) word sintuiglike deelname uitgebrei en was musiek, volgens Luttikhuisen, tradisioneel "associated with love and romance. In this painting the actions of the musicians preparing to play seem to elicit amorous proposals. The lute held in the center of the picture may have erotic connotations. In Dutch culture, the word *luit*, or lute, can also be used as a vulgar reference to a woman's sexuality. Lutes are typically depicted in painted brothel scenes, but the instrument was also commonly associated with courtship rituals. Consequently, its meaning can be quite ambiguous. The carefree manner in which Metsu's woman holds her instrument may imply flirtation, but it is difficult to determine whether she will offer to play her lute or coyly withhold it" (Wheelock 1999: 72).

³³¹ Terwyl dit as opstandingsimbool in die vroeg-Christelike kuns funksioneer, dien dit ook as metafoor vir Christelike verantwoordelike vryheid asook die gevolge van skuld

³³² Dit kan funksioneer soos Roland Barthes se *punctum*, "a detail within an image that prompts the viewer to recall a quite different object. In other words, through displacement, the intense feelings elicited by one object or image (the significance of which may be only partially recognised or not recognised at all) is invoked through another" (Schmahmann 2004: 31).

³³³ Soos in sy *Selfportret as skreeuende Bacchant* (1905) en *Selfportret met glas* (1907).

die onvolkomenheid en kortstondigheid van viering, vreugde, geluk, jeug, die lewe: 'n metafoer van ons weerloosheid teen sonde, ons broosheid en sterflikheid,³³⁴ wat oorwin is deur Christus se sterwe waardeur gebroke en verlore mense weer "tuis" kan kom, soos die herinneringsimboliek van die wyn en brood by die Nagmaal bevestig.

Die geskilderde glas kan in dieselfde posisie wees as dié waarin die penseel in die eksterne skilder se hand moes wees gedurende die skilderproses, soos hy hom met 'n terugblik in 'n spieël kon sien. Die vierende entoesiasme, spoed en vitaliteit van die gebaar kan direkte oordrag vind na die skilderkuns, maar verskil van die meditatiewe benadering wat Joannes Vermeer se *Schilderconst* (1665-6) [Figuur 3.4] van die betragter kan vra. Dit word gedra deur die proses van "uitskildering" wat dit impliseer, versterk deur die los, sigbare kwashale. Rembrandt kan op twee sentrale sake hier fokus: "Die Aufmerksamkeit auf die Farbe als solche zu lenken, verbindet sich mit der Neigung, sich selbst ins Zentrum zu rücken, sich als Modell darzustellen" wat mekaar wederkerend belig (Zaunschirm 1993: 169). Beide sake gaan egter hoofsaaklik om die effek waardeur dit die betragter in die sentrum van die voorstelling kan bring. Dit word bevestig deur Schwartz (2006) se bevinding na aanleiding van die vele aantekeninge wat Rembrandt by sy eie en sy studente se werk maak — dat deur direkte betrekking die aktualisering deurlopend aan die eksterne betragter toevertrou word.³³⁵

Rembrandt se uitbeelding van homself as die verlore seun in *Selfportret saam met Saskia*, [Figuur 3.1] besig om 'n gemeenskapsvervreemde lewe van dronkenskap, hoerery en verkwisting te lei, kan terugverwys na 'n vroeër meer negatiewe siening van kunstenaars waarin dronkenskap 'n probleem is.³³⁶ Die konfigurasie in *Selfportret saam met Saskia* van die kopwendings, die ryk Renaissance teaterkostuums³³⁷ waarin beide die figure van Rembrandt en Saskia geklee is, die veergetooid baret wat Rembrandt dra,³³⁸ en die glas drank

³³⁴ Die angs vir die dood en die ontvlugting daarvan het juis sy oorsprong in die besef van die onherhaalbaarheid van die lewe, van die vervlietendheid en die grense van tyd, van ons sterflikheid (Thielicke 1974: 174: 157).

³³⁵ "Es geht weder um die Interpretation einer Bibelstelle noch um das Offenbaren irgendwelcher Wahrheiten, sondern genauso um ein Verbergen hinter einer Rolle. In jedem Werk, in dem er eine Rolle übernimmt und sich selbst als Modell dient, ist die Entscheidung, ob der Hinweis auf ihn selbst dabei beabsichtigt und wie er gemeint ist, dem Betrachter anheimgestellt ... dann ging es bei den Posen, den mimischen Ausdrücken, Verkleidungen und Szenen der Modelle nicht um die Realisierung der Themen, sondern wiederum um den Effekt, die Wirkung auf die zuschauenden Betrachter" (Zaunschirm 1993: 170-2).

³³⁶ Karel van Mander (Miedema 1981: 56, 102) bespreek dronkenskap as 'n probleem by Nederlanders en meer spesifiek kunstenaars (soos Cornelis van der Goude, Hans Bamesbier en Frans Floris), veral omdat dit hulle in Italië as onbetroubaar brandmerk en die waardigheid van die kunstenaarsprofessie, wat in elk geval nog nie die nodige status bereik het nie, in gevaar kon stel; hy is veral daarteen omdat dit as verskoning vir *doodslag* gebruik kan word. Soos by die Toskaanse Novelle (Wittkower 1963: 301) was een van die topoi van kunstenaarsanedkotes hulle ongeërgde lewenshouding en 'n geneidheid tot dronkenskap, hoewel toegewydheid aan werk ook gesien is as die oorsaak dat hulle hul voorkoms en eie versorging verwaarloos het. Teen die middel van die vyftiende eeu was daar reeds 'n skerp reaksie daarteen maar dit het 'n tema gebly deur die hele kunsgeskiedenis. Wittkower (1963: 215-21) noem onder *The pattern of prodigality in the Low Countries* Frans Hals (1580/85-1660), Hercules Seghers (1589/90-1638), Adriaen Brouwer (1605/6-1638), Emanuel de Witte (1617-92), wat weens drank en verkwisting gedurig probleme gehad het en Jan Lievens (1607-74), Jan Miense Molenaer (1610-68, getroud met Judith Leyster) wat voortdurende geldelike probleme in hul "wanordelike huishoudings" gehad het; ook die *Bentvogels* (Lavin 1987: 29) wat die kosbare humanistiese ideaal van die *gentleman artist* deur hul bandelose lewe wil verwerp. Rembrandt was nie met 'n dergelike lewenshouding verbind nie.

³³⁷ Kleredrag en kostumering het ook as konvensies gedien waardeur *ingenium* uitdrukking gevind het — "voor Rembrandt, so lijkt het, moet de 'poezie' van het schilderij in de eerste plaats hebben gelegen in het costume" (Emmens 1979: 188).

³³⁸ Volgens Chapman (1990: 48) kan die baret 'n aanduiding van *poëtiese geest* of *ingenium* wees "a plumed cap could also signify the painter's imagination or poetic ingenium Rembrandt's beret not only distinguished him as a painter but also, because of its intellectual connotations, enhanced his *virtuoso* image ... Through its long association with scholars the beret had come to symbolize genius. It conveyed the learnedness and *poëtische geest* that set the history painter apart from his ordinary counterparts. Worn as a part of a historicizing costume the beret expressed what Rembrandt saw to be his vocation as an artist, that of the learned painter who lived and practiced his profession in the light of great masters of the past" (Chapman 1990: 48-50).

wat in 'n vierende gebaar deur die kunstenaar omhoog gehou word, kan hierteenoor ook verbind word met *ingenium* of inspirasie as 'n naklank van die Romeinse siening dat feesviering, rituele gebruik van wyn en dronkenskap³³⁹ iets is wat vir die *genius*, as 'n lewenskrag wat skeibaar is van die liggaam, gedoen is.

Die pouvere wat as motief die luitspelende meisie vervang in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] behoort onoortuigend aan die poupastei as konvensionele embleem van huweliksgeluk maar ook van *superbia* (trots) en *voluptas* (wellus).³⁴⁰ Die taai, onsmaklike vleis van die pou is verberg deur die vere wat slegs vir die vertoon daar is (Chapman 1990: 117). Hier kan 'n verwysing ingelees word daarna dat die vertoon van die gekostumeerde figure en van die skilderkuns as sulks moontlik 'n meer radikale tema verberg. Die poupastei impliseer ook dooie, geslagte voëls soos by Rembrandt se later *Meisie met dooie wyfiepoue* (c.1639)³⁴¹ en *Selfportret: jagter met 'n dooie roerdomp* (1639) [Figuur 3.11]. Hoewel die pou-verwysings na kos kan wees, het die diep skaduwees van laasgenoemde twee skilderye iets dreigends, 'n herinnering aan sterflikheid en verganklikheid, selfs skuld.³⁴² In laasgenoemde gooi die voël se skynende veredos 'n swaar skadu oor die skilder se amper substansielose figuur; in hierdie konteks kan dit nie gesien word as verwysend na melankolie of Saturniese genialiteit nie (Chapman 1990: 11), maar kan Rembrandt se afgetrokke gelaat verwys na troebel nadenke.³⁴³ In die meeste van Rembrandt se vroeë selfvoorstellings word sy gelaat gedeeltelik voorgestel in 'n donker skadu, maar ook gedeeltelik in die lig.³⁴⁴ Die gelyktydige teenwoordigheid van duisternis sowel as lig suggereer die onontkombare teenwoordigheid van die dood in die lewe, van die diepste feilbare menslikheid geborge in Goddelike genade.

3.5 Ek-verteller as bedelaar

Selfportret saam met Saskia [Figuur 3.1] beweeg tussen die *genres* van historieskildering as Bybelverhaal,³⁴⁵ selfportret as huweliksportret³⁴⁶ en genrestuk. Die laggende gesig wat verband hou met die *naer 't leven* benadering van die tyd³⁴⁷ fokus ook op die retoriese 'laer modus' van uitbeelding waarin die

³³⁹ "As early as Aristotle it was customary to liken the inspired ecstasy and madness of the melancholic genius to drunkenness" (Chapman 1990: 118).

³⁴⁰ Daar bestaan geen dokumentasie op watter stadium Rembrandt die meisie in die agtergrond uitgeskilder het nie. Poue kon ook verwys na die huweliksgodin Juno, as metafore van huweliksgeluk, soos in Peeter Pauwel Rubens se *Rubens in sy tuin met Helena Fourment* deur Rubens en sy werkswinkel (c. 1631. Olie op paneel, 97 x 131 cm. München: Alte Pinakothek bron) en sy huweliksreeks van Maria de Medici en Hendrik IV van Frankryk. Berger (2000: 411) verwys na die wye gebruik van die poupastei as rykmansdis.

³⁴¹ Olie op doek, 145 x 134.8 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (Schama 1999: 504).

³⁴² Byvoorbeeld die straal bloed in eersgenoemde en die galgvorm van die hout waarop Rembrandt sy naam geteken het in laasgenoemde.

³⁴³ Dit kan ook herinner aan John Ruskin se argument dat mense lewe met 'n universele wet van obskureit of die onvolkomenheid van sig (Fried 2002: 2-3) "There is in Ruskin's vision of reality a mixture of ontological and epistemological considerations that is both unstable and exhilarating" wat bepaal word deur die absolute oneindigheid van dinge, die onoplosbaarheid van die werklikheid self.

³⁴⁴ *Jeudige selfportret* c.1628 (Amsterdam: Rijksmuseum), *Jeudige Selfportret* 1629 (München: Alte Pinakothek), *Selfportret met hoë kraag en baret* c.1629 (Indianapolis: Indianapolis Kunsmuseum), *Selfportret met baret en veer* 1629 (Boston: Isabella Stewart Gardner Museum), *Selfportret met baret en goue ketting* c.1630-31 (Liverpool: Walker Kunsmuseum), *Selfportret met breërandhoed* 1632 (Glasgow), *Selfportret met hoed* 1632 (privaatversameling), *Selfportret* 1634 (Berlyn), *Selfportret* 1634 (privaatversameling) 1639 (*Selfportret: Jagter met dooie roerdomp* – Dresden: Gemäldegalerie bron). Etse (drie in 1628/29, 1631, 1631-33, 1635, 1636), asook in vele nabootsings van sy werk.

³⁴⁵ Die grootse historieskildering word ingelig deur die vertel van verhale wat op hulle beurt steun op epiese geskiedenis, mitologie of die Bybel – wat almal veronderstel is om bekend te wees aan die betragter (De Duve 2001: 25).

³⁴⁶ As "newly fashionable *portrait historié*, where boundaries of decorum may sometimes be transgressed within the fiction of an assumed identity" (Dickey 2002: 25).

³⁴⁷ Lag kan ook dui op die alledaagse, platvloerse, liggaamlike, komiese, maar ook die vreugde van redding, van oorwinning, van genade (Thielicke 1974 :183).

voorstelling van bedelaars in Rembrandt se werk 'n plek vind.³⁴⁸ Na die verkwisting van sy geld word die verlore seun gewoonlik voorgestel in grys en bruin, as bedelaar tussen die varke met stukkende klere en skoene.

Selfportret met oop mond, asof skreeuend (1630) [Figuur 2.26] kan die voorbeeld wees vir Rembrandt se ets *Selfportret as 'n bedelaar wat op 'n wal sit* (c.1630) [Figuur 3.12], een van sy vele studies van bedelaars.³⁴⁹ Dit sluit aan by *la condition humaine*, 'n wye metaforiese veld in sy werk van die meer algemeen menslike kondisie van ontoereikendheid in eenvoud, armoede, sonde, lyding, siekte, moontlik ook as uitdrukking van Christelike eenvoud of *humilitas*.³⁵⁰ Anders as kunstenaars van sy tyd beeld hy bedelaars met empatie uit, soos byvoorbeeld blyk uit sy beroep op erbarming en genade by *Die blinde Belisarius wat aalmoese ontvang* (c.1660).³⁵¹ Dit erken die eenvoud van selfs die belangrikste mense, maar ook die waardigheid van die eenvoudigstes.

Robert Baldwin (1985) noem dat Rembrandt tussen die jare 1628 en 1635, dieselfde tyd as *Selfportret saam met Saskia*, 24 etse en 11 tekeninge van bedelaars maak en 27 moontlike selfportret-etse wat konsentreer op uitdrukkings van emosies. In dieselfde tyd skilder hy egter ook *Die Anatomieles van dr Tulp* (1632), asook talle formele portrette van fyngeklede mense uit die hoër sosiale klasse.³⁵² Dit is asof Rembrandt 'n chiasmiese beeld bied van die samelewing, van die sogenaamde hoër en laer klasse, met die *beweegseligheid* van *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] as 'n wentelpunt wat die gebrokenheid van die twee kante dinamies in die spel hou, wat almal insluit en niemand uitsluit nie — "On earth we are beggars, as Christ himself was" (Baldwin 1985:122). Soos by Rembrandt se bedelaars word menslikheid en waardigheid deel van Ernst Barlach (1870 – 1938) se *Bedelaar* (1930)³⁵³ deur die eenvoud en strakheid van die beeldhouwerk, wat fokus op menslike swaarkry en lyding (Seerveld 1988, Gantner 1976). Dit beliggaam nie net die Protestantse benadering nie, maar die ganse diepte van radikale gebroke menslikheid se behoefte aan genade, van 'n gevalle wêreld wat onder die vergewende genade van goddelike liefde kom.³⁵⁴

³⁴⁸ "At the start of Rembrandt's career, from 1628-1635, vagabonds, cripples, and beggars were by far the most common subject in the artist's prints and drawings. ... To date, no scholar has satisfactorily explained this sympathetic imagery of poverty and misfortune which was unique among seventeenth-century Dutch artists" (Baldwin 1985:122) waar "begging makes poverty public" (Koerner 2004: 40).

³⁴⁹ *Staanende bedelaar wat leun op 'n stok* (c.1629). Swart kryt. Haarlem: Tylers Museum (Schama 1999: 304); *Bedelaar wat leun op 'n stok* (c.1629). Ets. Haarlem: Tylers Museum. *Bedelaar wat sy hande warm maak* (c. 1630). Ets. Haarlem: Tylers Museum (Schwartz 2006: 289). *Twee sketse van 'n bedelaarsvrou* (c.1632). Haarlem: Tylers Museum (Schwartz 2006: 289); *Bedelaar met 'n kreupel hand wat leun op 'n stok* c. (1630). Ets. New York: Pierpont Morgan biblioteek (Schama 1999: 304); *Ou bedelaarsvrou met 'n kalbaskruik* (c.1630). Ets. New York: Pierpont Morgan biblioteek (Schama 1999: 304); by *Christus genees die siekes* (1650) beweeg 'n groot groep blinde bedelaars, kreupeles en kinders na Christus. Josef se figuur in *Die vlug na Egipte* (1627) word agt keer gedurende die 1930s en 1950s herhaal, telkens met dieselfde soort voorkoms as sy bedelaars (Schwartz 2006:287).

³⁵⁰ Dit belig die probleem of "trouble" dat, hoewel Sutton dit stel dat in die sewentiende eeu "the Dutch were the richest people per capita in all of Christendom" (Wheelock 1999:1), armoede steeds deel van hul sosiale opset was.

³⁵¹ 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" (Schwartz 2006: 286). Die lelike en gevalle, sondige mens as objekte van goddelike liefde is 'n kerntema in die gebroke kosmos van Rembrandt se voorstellings.

³⁵² Voorbeelde hiervan is *Jong man by sy lessenaar* (1631, Schama 1999:341) *Amalia van Solms* (1631, Schama 1999:290), *Marten Looten* (1632, Schama 1999:338), *Nicolaes Ruts* (163, Schama 1999:334), *Joris de Caullery* (1632, Schama 1999:340), *Joannes Wtenbogaert* (1633, Schama 1999:328), *Jan Harmensz. Krul* (1633, Schwartz 2006:216).

³⁵³ Brons, 327 x 1116 cm. Ratzeburg: In die kloosterbinnehof vandie Ratzeburg Domkerk.

³⁵⁴ Nadat Ernst Barlach in 1910 in Güstrow 'n ateljee vestig, vereenvoudig hy sy figure tot die noodsaaklikste elemente. "In concise forms his depictions transport the spirituality, the still greatness of everyday men and women. ... The essence of Ernst Barlach's art lies in his ability to express his devotion to and love for his fellow human beings in drawings and sculptures. ... The artworks that he produced after 1918 frequently express a deep spirituality, which is manifested in more tranquil forms and unified contours" (www.leopoldmuseum.org/exhibitions/). 'n Persverklaring wat uitgereik is vir die

In Rembrandt se ets *Christus genees die siekes* (c. 1649) word Christus nie omring met heiliges, geleerdes en mense met noodwendige hoë lewenskodes nie, maar hoofsaaklik met die swakkes, siekes, armes, tollenaars en prostitute soos dit ook vergestalt word in talle Bybelse etse, sketse en skilderye van Rembrandt — mense omring deur "trouble", besorgdheid, maar ook sorgsaamheid. Ook sy dissipels was alledaagse mense wat die sorg van die lewe geken het. Alledaagsheid het ook te make met die daaglikse roetine, lewenspatrone of houdings wat met aanvaarding gedoen word en nie 'n eenmalige heroïese daad nie (Fried 2002: 144). Menslikheid met die alledaagse sleur daarvan, word ten volle aanvaar met erkenning van menslike feilbaarheid en broosheid, gebreke, veroudering en verswakking.³⁵⁵ Met die gelyktydige erkenning dat dieselfde feilbare mens ook 'n weinig minder is as die engele, kan die goddelike plek kry in die alledaagse.

Rembrandt se problematisering van bedelaarskap verskil van die postmoderne verarming van Valerio Adami (1935-) se *Autoportrait* (1983) [Figuur 3.13]. In Adami se parodiese terugkeer na self-aanbieding, die menslike figuur, subjektiwiteit, outeurskap, geskiedenis, epiek, mite, ook daaglike mites, word die self gestroop tot die mees eenvoudige en armste aspekte van menslike alledaagse bestaan as anamnese. Selfpresentasie hier bestaan uit 'n "micro inscription of the self ... by means of flattened-out, fragmentary, ethnographic description" (Yaari 2000:364) teenoor Rembrandt se heroproeping wat die Bybelse menswaardigheid in stand hou.

Een van Rembrandt se klein etse, *Selfportret, laggend*, (1630)³⁵⁶ wat gevoelsuitdrukking demonstreer maar tegelykertyd 'n narrevoorkoms kan skep, onderlê moontlik die voorkoms van die skilder in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1]. Jan Steen se pikareske *Selfportret as luitspeler* (1663-5)³⁵⁷ herinner aan die liggaamshouding van hoog-gekruisde bene van Jacques Callot (1592–1635) se nar in *Twee Italiaanse narre*³⁵⁸ waarin hy, soos by Bruegel se eenvoudige boerse tipes die dwaashede van mense deur die figure van bedelaars, uitgeworpenes, kreupeles en rondtrekkende spelers of narre op 'n speelse manier aanbied. Die marginaliteit van Manet se bedelaarsfigure (of straatfilosowe)³⁵⁹ kan sinspeel op sy eie grensposisie in diakroniese en perkroniese kaders, maar moontlik ook op morele of godsdienstige gebied, wat manifesteer byvoorbeeld in die bespotting wat hy van Salon-betragters moes verduur.³⁶⁰ In die eerste ontleding van aggressie in die verhoudings in die kunsbedryf wat deur Emile Zola gedoen is, is uitlag beskou as een van die strategieë van bespotting — as sosiale aggressie teenoor kuns. Edouard Manet se *Die bespotting van Christus* (1865)³⁶¹ wat hy saam met *Olympia* (1863) by die Salon van 1865 inskryf, kon moontlik as voorbeeld van die kunstenaar se bespotting dien (Bätschmann 1997: 133), hoewel sy kuns nie gemaak was

uistalling van Barlach en Käthe Kollwitz se werk in die Leopold museum, Wene 13.02.09 — 25.05.09).

³⁵⁵ Dit is religieus gesien, 'n oorwinning (aanvaarding) om nie van die alledaagse te ontsnap soos wat mense vandag probeer om van die "ewige" te ontsnap nie (Thielicke 1974:161).

³⁵⁶ Ets, 5 x 4.4 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (White & Buvelot 1999: 127).

³⁵⁷ Olie op paneel, 55.3 x 43.8 cm. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza (Chapman 1996: 181).

³⁵⁸ Ets uit die reeks *Balli di Sfessania* (1622) (Gombrich 1972: 299).

³⁵⁹ *Die voddekoper* (1869, olie op doek, 195 x 130 cm. Pasadena: Norton Simon museum); *Die ou musikant* (1962, olie op doek, 1024 x 733 cm. Washington: National Gallery of Art); *Die Absin drinker* (1858–1859, Kopenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek); *Die filosoof / Bedelaar met oesters* (1864-7, olie op doek, 187 x 110.5 cm. Chicago: Chicago Art Institute). Watteau se "selfportret" as *Gilles (Pierrot)* (1718-19, olie op doek, 184.5 x 140.5 cm. Parys: Musée u Louvre), 'n figuur uit die Italiaanse komedie, die trouhartige sot, kon as voorbeeld dien.

³⁶⁰ Hy sien sy onmoontlike posisie: kunstenaars kan nie anders nie as om uit te stal om kunstenaars te kan wees; uitstal beteken om hom te verdedig, anders gaan hy tot niet (Bätschmann 1997).

³⁶¹ Olie op doek, 190.3 x 148.3 cm. Chicago: Art Institute of Chicago (www.artic.edu/artaccess/).

om aandag te trek of te provokeer nie. Hy erken sy onmoontlike posisie dat kunstenaars hul werk moet uitstal om kunstenaars te kan wees; hy verdedig homself deur uit te stal, anders gaan hy tot niet.

Die rol van Rembrandt se bedelaars kan by Georges Rouault (1871-1958) deur prostitute en narre ingeneem word. Hoewel hulle lelikheid betragters ontstel, herken Rouault homself en die mensdom in hulle en vereenselwig hy homself met hulle.³⁶² Hy gebruik dieselfde uitbeeldingswyse, liggaamshoudings en gelaatstrekke vir Christus (soos is in *Christus gegesel*), narre en homself. Deurdat Rouault 'n ekwivalent van gebrandskilderde glas skep in sy skilderwerk deur die swart omlynings wat 'n gloeiende intensiteit aan die dik, vloeiende kleure gee, vind aansluiting met middeleeuse godsdienstige verbande, wanneer kuns en lewe betekenis gevind het as *sub specie eternitas*. Die nar of *clown* in sy werk kan eerder vertaal word met *pitre*.³⁶³ Die *pitre* kan gesien word as slagoffer van 'n diepgaande inherente menslike gebrokenheid wat met medelye en liefde beskou kan word terwyl die nar geassosieer word met pikareske ironiese lag en parodie. Maar die nar as die "dwaas van God" kan ook die simbool wees vir die aanvaarding van die menslike lot, soos sy selfportret as nar in *Qui ne se grime pas?* (1923) [Figuur 3.14]. Dit vorm deel van die etsreeks *Miserere et guerre* (1914–18) waarin Rouault oorlog, menslike swakhede en lyding met 'n kompleksiteit van nuanses uitbeeld. Anders as in Goya se *Caprichos* is Christus die enigste Redder soos in die plaat *Il serait si doux d'aimer* (Rookmaaker 1969/94: 156-8).³⁶⁴

Joseph Beuys (1921-86) dikwels is as nar beskou in sy soms vreemde *performances*. Dit het die materialisme van die moderne gemeenskap uitgedaag wanneer die meeste kunstenaars die tradisionele fokus op die godsdienstige drama van menslike sonde en goddelike versoening, prysgee en God gesien word as 'n onbetrokke kosmiese lewenskrag. Beuys het sy oorlogervarings verander in 'n vorm van persoonlike mitologie van kastrofe en heling/versoening/boetedoening. Sy *I Like America and America Likes Me* (*Coyote*), (1974) [Figuur 3.15] byvoorbeeld, was nie 'n lagwekkende *performance* wat kopskuddend waargeneem moes word nie, maar eerder 'n mistieke sjamanistiese ritueel waardeur genesing gesoek is deur die antieke *actum* wat terugverwys na die persoon van die kunstenaar (Walford 2001: 478).³⁶⁵

In 1919 publiseer Max Beckmann tien litografieë in *Die Hölle*. Op die omslag beeld hy homself uit as nar en tentoonsteller wat die publiek op sarkastiese manier uitnooi na die skouspel van sy werk, maar ook van homself, veral as slagoffer/offerande (Belting 1984:180). Hy stel homself in verskillende rolle voor, ook as *clown*, "als erfolgreichen Schwarzmahler und als Gesellschaftslöwen im Smoking, als schwarzen Schatten

³⁶² Soos blyk uit 'n ongedateerde brief aan Édouard Schuré (Hamilton 1972: 538, voetnoot 22).

³⁶³ Die onderskeid tussen *clown* en *pitre*, soos die titel van Rouault se *Filles, Forains, Pitres* "was noted by the artist's friend André Suarès in a letter of 11 October 1917: 'Le pitre est une victime de la vie, et de la Cité. Comme tel, il est misérable; il est misérable. Il est un objet de compassion, et vous l'avez bien fait ainsi: vous l'avez vu avec les yeux de la charité. Le clown, lui, mène le jeu, bien loin de le subir: le clown est la sagesse ou la folie, sa parodie: il est plein d'une ironie parfois terrible, et d'une rire éternel' "(Hamilton 1975: 176, 538). "His pictures are personal confessions of spiritual anguish and of faith in a revitalized Catholicism ... he found the truths of religious experience and, like Van Gogh, the inspiration for his most 'sacramental' images among the poor and destitute and other outcasts and rejects of industrial society. The typical Fauve painting is, of course, quite devoid of social comment" (Honour & Fleming 1982: 569).

³⁶⁴ Christus en nar, hieratiese ikoon en hedendaagse mens, "conjoined in a vision of our failure to heed the commandments of divine love" (Hamilton 1975: 179). Die lydende kneg van Jesaja 53 kan daarin herken word.

³⁶⁵ Victor Stoichita (1997: 239) vind dat Beuys "advocates that networks of components be transgressed in the name of the 'artist' directly (albeit underground) intervening in the flux of things and beings. In this way, the 'action' verges on magic ceremonies, and the happening promotes itself as the authentic reactualization of ancient Shaman gatherings" met 'n sosiale en mistieke legitimasie. "Everything he did assumed the character of autobiography, an autobiography replete, moreover, with the Germanic gift for poetic fancy" (Wheeler 1991: 254).

im Spiegel und als Künstler-Wahrsager mit der Kristallkugel" (Bätschmann 1997: 178).³⁶⁶ Tenspyte van Rembrandt se laggende gelaat in *Selfportret met Saskia*, of sy later *Selfportret as Demokritos* (c. 1662) [Figuur 2.10] beskryf hy homself nie soos Steen se dwaas of nar wat die waarheid vertel deur te lag nie, wat De Jongh die dualistiese *ridendo dicere verum* noem (Chapman 1996: 44), of as Berger (2000: 506-11) se "Joker" nie.

Die alledaagse staan ook in verband met die daaglikse roetine van die lewe. Die retoriese *apostrophe* en die laggende gesigte in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] stel 'n moment in tyd voor, gebonde aan 'n gebeurtenis. Deur distansiasie kan die oomblik uitgebrei word tot duur, kan die intensiewe netwerk van gebeurtenisse in die proses van die gelykenis wat voorgestel is, oortref word deur betekenis. Die Bybelse diskoers in die wêreld van die skildery funksioneer tussen hierdie twee pole "the 'world' of the *text* may explode the world of the *author*" (Ricoeur 1981: 139). Deur *beweegseligheid* kan die betragter affektief geraak word in duur of tyd, en sigself oopstel vir interpretasie. Rembrandt se selfportrette is elkeen 'n proses en elkeen binne die geheel van die groep, deel van 'n proses – van wendings en veranderinge in produksie en resepsie en produksie van betekenis deur resepsie.³⁶⁷

3.5.1 *Mendacium dicere*

Wanneer Rembrandt homself in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] voorstel as die verlore seun is sy rolspel en die *persona* wat hy daarstel, so denkbeeldig en onbepaalbaar as die wêreld wat hy konfronteer. Die tweespalt wat ontstaan wanneer die ek-verteller die waarskynlikheid van die leuen implementeer en daarmee 'n estetiese spel met die betragter inisieer, belig die illusionêre, fiktiewe en virtuele aard van die selfportretgenre, die ek-verteller as 'n spel, die selfportret as 'n fiksie, soos die wêreld van die kunswerk. Dit is dieselfde soort fiktiewiteit van skilderwerk wat Thomas More beskryf in sy *Utopia* as *mendacium dicere* – *saying a lie* – teenoor *mentiri* – *to commit a lie*. Eersgenoemde is 'n ironiese dissosiasie wat speel met die instemming van die leser/betrager as 'n soort medepligtige, dat dit nie werklik 'n leuen is nie, terwyl laasgenoemde 'n veragtelike leuen is (Zwingerberger 1999: 115). Die eksterne betragter kan *Selfportret saam met Saskia* as komplekse soort fiksie beleef wat 'n genuanseerde modale estetiese objekt is, 'n metaforiese simulatie wat deur spel in verbeeldingryke belydenis kan oorgaan waardeur 'n dieper gebrokenheid beliggam kan word.

Die daaglikse lewe is inherent verbind met die gang van tyd. Wanneer Rembrandt se werk gebind sou word aan liniêre tyd sou dit kunstenaars en betragters inperk tot óf Rembrandt se sewentiende-eeuse Nederland óf die huidige tyd van betragters; 'n sikliese gang sou wendings daaruit onmoontlik maak. Die magiese wendingsoomblik tussen die twee bied die chiasmiese moontlikheid van verandering met 'n openbaringskarakter, met die ewigheid wat tyd transendeer. Deur die interteks kan die eksterne betragter 'n

³⁶⁶ Beckmann wil deur die verskrikking van uitbeeldings 'n religieuse katarsis bewerkstellig. Hy gee in die *Schöpferische Konfession* van Kasimir Edschmids te kenne dat hy 'n tipe nuwe kerk wil bou waarin mense alle hulle vertwyfeling, hoop, vreugde en wilde verlangens kan uitskreeu. In *Christus en die sondige vrou* (1917) bring hy sy eie gelaatstrekke op die Christusfiguur aan, hy beskerm die vrou van die mense se aggressie en neem hulle bespotting op homself sodat die kunstenaar van toeskouer tot sentrale akteur beweeg.

³⁶⁷ Kierkegaard onderskei ook tussen moment ('n tydelike verleiding) en duur (die permanente huweliksverhouding) in *Either/Or* (1834) — die huweliksverhaal as alledaagse belewenis (Fried 2002). Kierkegaard identifiseer "moment" as die eksterne kunswerk, dit wat uitgebeeld kan word, en verbind dit met die verleier (seducer) wat oorrompel. "Duur" impliseer die getroue eggenoot, die kruisdraer, geleefde tyd, die estetiese lewe, die proses van besitname, die interne bestaan wat nie uitgebeeld kan word nie.

nuwe ruimte van bewuswording skep deur die vertelling — die wonderkarakter van inkeer, belydenis en versoening by die meesterverhaal van die verlore seun, wat tot "vreugde in die hemel" lei.

3.5.2 Bekeringsgeskiedenis

Veral gedurende die Romantiek is gefokus op *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] as "a moment of hubris before the fall into debt, widowhood, and bankruptcy" (Schama 1999: 380). *Die nagwag* (1642) [Figuur 2.27] wat beskou is as die keerpunt waarop Rembrandt se "bekeringsgeskiedenis" en die Romantiese miskenningsmitte gebou is, toon dat dieselfde radikaal gebroke wêreldbestel van Rembrandt se Bybelse werk aktualisering kry ook in sy burgerlike opdragte. Rembrandt se betragterende oog word so kenmerkend van sy werk dat selfs in *Die nagwag* die fragment van 'n opvallende turende oog alleen (wat nie direk op 'n betragter gerig is nie) Rembrandt-identifikasies oproep as implisiete skilder.

Die samestelling van *Die nagwag* [Figuur 2.27] is gebaseer op 'n chiasmiese onderbou.³⁶⁸ Die sterk formele kruisings in die onderbou wat beweeglikheid in werking stel, eggo en behou, ondersteun dié tussen die twee hooffigure wat uitmond in die betragtersruimte. Die spoggerig-geklede Luitenant Willem van Ruytenburgh word in die skadu gestel deur die sobere Kaptein Frans Banning Cocq: die skadu van die hand wat retories uitreik na die eksterne betragter val dubbelsinnig, selfs bedreigend, terug in die skildery op die figuur van Van Ruytenburg. Die eksterne betragter kan die dinamiek as lewegewende kwaliteite van die skilderkuns aktiveer deur die spanning en dramatiese wendings tussen lig en donker, maar ook tussen die bewegings van die hooffigure chiasmies te aktiveer veral deur die beweeglikheid daarin.³⁶⁹

Die problematiese wendings tussen die hooffigure word uitgebrei na die res van die skildery. Ten spyte van Amsterdam se leuse van *Eendracht maeckt macht* bevraagteken die uitbeelding die kompetensie en *ethos* van die verdedigers van die stad deur suggesties van ramspoedige onbevoegdheid in 'n potensieel gevaarlike situasie.³⁷⁰ In 'n herbesinning oor Rembrandt toon Margaret Carroll (2002: 96) dat Rembrandt in *Die nagwag* [Figuur 2.27] nie 'n "eenheid" wou skep tussen onversoenbare verklarings nie "but rather that he was deliberately exposing a contradiction between an ideal of military conduct and its flawed execution"³⁷¹ binne die narratiewe "wanorde" van die skildery — 'n fokus op menslike onvolmaaktheid en foute. Eietydse kritici het egter hoofsaaklik probleme gehad met die verontagsaming van *decorum* daarin, waarskynlik deur die vermenging van *genres* waardeur dit 'n sosiale *performance* word soos *Selfportret saam met Saskia*.

³⁶⁸ Volgens Margaret Carroll (2002) is die komposisie gebaseer op die drie X-kruise op die vlag en wapen van Amsterdam. Dit word voortgesit deur een skuins lyn van menslike beweging wat gekruis word deur 'n tweede wat kulmineer in die twee figure heel voor. Die skuins beweging van die vlag en vlagpaal links word gekruis deur die rigtings van lanse in die regter-agtergrond, die gewere en laaistokke.

³⁶⁹ Simon Schama (1999: 489) intensifiseer Rembrandt se uitdrukking van "die meeste ende die naetuerelste beweeggelickheit" tot "a thing in perpetual motion ... a movie frame that refuses to freeze ... blazing dynamism". Wat Schama beskryf as opponerende paradokse sou ek eerder interpreteer as absorberende wentelinge.

³⁷⁰ Rembrandt se *Eendracht van 't land* (1642. Olie op hout, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, Carroll 2002:102) wys op die gevaar van onenigheid terwyl dit terselfdertyd 'n beroep op eenheid doen deur 'n erkenning van diversiteit. Samuel van Hoogstraten (1678) sien die ordelikeheid of eenheid van *Die nagwag* as 'n voorbeeld van fyn berekening, verberg deur skynbare vitaliteit — 'n kristallisering van 'n hele werk rondom 'n sentrale organiserende idee: 'n saambeweeg van vryheid *en* dissipline, energie *en* orde (Carroll 2002:91). Hierdie idee kon volgens Schama (1999: 497) dui op 'n tipe emblematiese of allegoriese betekenis van wat dit beteken om 'n *klovenier* te wees, 'n burger-soldaat, sonder om die betekenis van 'n lewende groep mense te verloor.

³⁷¹ Die figuur net regs van Luitenant Ruytenburgh is besig is om 'n lewesgevaarlike fout te maak met die uitblaas van die geweerpan in die rigting van die gloeiende lonte in sy hand. Hulle het hulle militêre funksies reeds afgelê en het net in seremoniële kapasiteit opgetree. Margaret Carroll (2002:) noem as 'n ander selfverwysing in die *nagwag* 'n besering wat Rembrandt se pa in 'n dergelike ongeluk opgedoen het.

Die "bekeringsgeskiedenis" moet miskien op 'n ander vlak gesoek word. In *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] is die geheel ingebed in 'n meer radikale wending binne die samehang van die Bybelse gelykenis. Die vergewende vader en die woordelose emosies van die intieme omhelsing tussen hom en die verflenterde seun, is die sentrale fokus van Rembrandt se *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1669) [Figuur 3.2].³⁷² Verlorenheid gaan oor tot 'n bekeringsmoment (*metanoia*), terugkeer; die dood word gevolg deur die lewe.³⁷³ Soos in Ernst Barlach se ontmoeting in *Das Wiedersehen* (1926) [Figuur 3.16] tussen Christus en Tomas, is daar in Rembrandt se herontmoetings tussen die vader en sy verlore seun dieselfde stilte en teerheid van iemand wat oorbuig na 'n persoon wat sigself oorgee in vertroue. "We people are bodily so frail, not only in physique but also in keeping promises and in holding certainties. A reunion too, after time has elapsed, often finds the happiness blurred by the curve of recognition that opportunities between us have been missed, and are gone. Humans have a once-only kind of fragility" (Seerveld 1988: 34).

Berou speel 'n belangrike rol in Rembrandt se werk (Baldwin 1985: 141).³⁷⁴ Dit impliseer inkeer en wending van een toestand na 'n ander, soos die uiterlike liggaamlike wending daarvan in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] illustreer. In die gelykenis van die verlore seun vorm berou egter nie die draaipunt nie – die Vader vorm die sentrale wentelpunt vir die verhaal as gebroke-kosmiese geheel, terwyl kindskap aan die begin en eindpunte staan: die jongste seun aan die beginpunt en die oudste seun aan die eindpunt.³⁷⁵ Terselfdertyd vind 'n wisseling van aanspreekvorms plaas, van *ek* na *hy* na *hy*, die seuns gebruik albei "ek"; die pa praat van die jongste seun as "hy", maar slegs vir die oudste seun word die direkte "hy" gebruik wat met die "verlorenheid" van vergiffenisloosheid verbind word.³⁷⁶ Die voltooiing van die narratiewe wending of *chiasmus* van die verhaal word van die betragter gevra — tussen *Selfportret saam met Saskia* met die "verlore" jonger broer³⁷⁷ en die ouer broer in *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2]. In die *Die terugkeer van die Verlore Seun* kan ek as eksterne beliggamde betragter identifiseer met die "hy", die ingeschilderde implisiete betragter, die oudste seun waaróm die gelykenis eintlik wentel. Die ernstige betrokke blik van die oudste seun as implisiete betragter voeg 'n selflose vergewende implikasie by die gebeure waardeur ook die versoening wat nie in die Bybelverhaal voltrek word nie, deur die eksterne betragter gerealiseer kan word: nie net om vergewe te word nie, maar ook om te vergewe.

³⁷² In Rembrandt se ets van 1636 *Die terugkeer van die Verlore Seun* (Washington: National Gallery of Art, Chapman 1996: 227) vorm die twee figure 'n hegte eenheid; die vaderfiguur buig so ver oor die seun dat dit deel word van homself.

³⁷³ Verskillende blikke en houdings van die twee figure in *Selfportret saam met Saskia* verbeeld ook die assosiasie van sonde met dood en die chiasmiëse verhouding tussen lewe en dood wat bevestig word deur die woorde van die vader in die gelykenis: "Hierdie seun van my was dood, en hy lewe weer; hy was verlore en ek het hom teruggekry" (Lukas 15: 24). Hier, soos by die kruisigingstonele en ook by *Selfportret as die apostel Paulus* figureer die omgekeerde of die teenstrydigheid van gewone menslike verwagting – die potensiaal van lewe ná die dood. Deur Christus se plaasvervangende sterwe word die voortdurende vervlegting van die opponerende begrippe van lewe en dood as proses behou. Die wendings in die samestelling van die hele verhaal (Lund 1942/92) en Rembrandt se uitbeelding daarvan, verbeeld die radikale implikasies van sonde en dood, maar ook die wonder van goddelike vergifnis.

³⁷⁴ Ses vroeë voorstellings van die berouvolle Hieronimus, die berouvolle Franciskus (ets); die berouvolle Judas, 'n ets en skildery van die terugkeer van die (berouvolle) Verlore Seun; die berouvolle Magdalena.

³⁷⁵ Sien die chiasmiëse skema by Hoofst 1: 14. Binne die groter verhaalstruktuur vind daar twee kleiner chiasmiëse omkerings plaas: in die verhaal van die jonger seun vind 'n wending plaas by D wanneer hy tot inkeer kom. Dit sal skematies lees as: A Weggaan / B kerkwisting / **C Inkeer** / B' terugkeer / A' Fees. By die verhaal van die oudste seun weer by B' wat skematies voorgestel kan word as: A Terugkeer van Jongste seun / B Belydenis en vergifnis / **C Fees** / B' Oudste seun se opstand / A' Versoening deur die vader.

³⁷⁶ Ek volg hierin die nuutste, 1983 amptelike vertaling van die Bybel in Afrikaans

³⁷⁷ Met sy uitnodiging tot 'n *ludic* deelname is daar reeds die implikasie van die voltooiing van die Bybelverhaal.

Skuldbelydenis bring heling, soos dit deur Seerveld (2005: 47) verwoord word: "Nothing frees us up like coming clean before God about our sin. Brutally honest prayer to the LORD, admitting guilt and nakedly beseeching forgiveness, brings merciful relief". Wanneer die verlore seun sy besluit tot bekering neem (Lukas 15:18,19) repeteer hy sy belydenis van eie gebrokenheid en skuld eers in sy gedagtes voordat hy dit in Lukas 15:21 vir sy pa herhaal: "Pa, ek het teen God en teen Pa gesondig! Ek is nie meer werd om Pa se seun genoem te word nie". Die diepte van die gebrokenheid en skuld word bevestig deur die identiese herhaling van die woorde, maar ook dat hy dit eerstens stel as "teen God" en dan teen sy pa. Die pa se vergifnis word bevestig deur die ring, nuwe klere en skoene vir die seun as tekens van heling, die herstel van sy identiteit van kindskap. Nuwe, ander of skoon klere dui in die Bybel gewoonlik op 'n radikale verandering of herstel.³⁷⁸ In Rembrandt se *Die terugkeer van die Verlore Seun* word die hele verhaal, wat die nuwe klere en die fees insluit, nie uitgespel soos in Jan Steen se skildery van dieselfde onderwerp nie,³⁷⁹ maar gefokus op onvoorwaardelike vergifnis. Die chiasmiese wending wat 'n radikale ommekeer van gebrokenheid na herstel bevestig, lê eerder tussen die vroeë *Selfportret saam met Saskia* en die later *Terugkeer van die Verlore Seun* waar die spilpunt die woordelose vergifnis is en wat die werklike heling visueel verwoord.³⁸⁰

Die omhelsing in *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2] is voorafgegaan deur 'n geskiedenis van gebrokenheid en verlange. Dit vind vergestaltung in die patos van die vereniging in Rembrandt se visuele vertelling wat terugverwys na die woorde van die bybelverhaal. Ken Aptekar se postmoderne fragmenterende appropriasie *I watch him in the mirror* [Figuur 3.17] is 'n kritiese verbintenis, 'n diakroniese maar ook perkroniese omkering van Rembrandt se Barokwerk, *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2].³⁸¹ Die chiasmiese integrasie van verlede en hede kan betragters lei om Rembrandt en die Barok te herbedink, maar ook die eie posisie.³⁸² Appropriasie kan ook 'n kwotasie wees, wat: "by shedding a specific contemporary light on the quoted expression, adopts the latter within an interdiscursive network, a 'whispering' heteroglossia that produces the older work rather than following in its wake" (Bal 1999: 121).

Die nougesette illusionêre naskildering van die kantkrae, as skynbare oppervlakkige elemente in Rembrandt se werk, is slegs 'n fiksie, maar kan 'n herbeligting wees van die speelsheid en die bedrieglike

³⁷⁸ Soos in Psalm 30:12. In Sagaria 3: 1-7 word die Hoëpriester Jesua aangekla deur Satan, maar hy is soos 'n stuk hout uit die vuur geruk. God beveel dat sy liederlike vuil klere uitgetrek moet word en dat hy as teken van vergifnis, verlossing en herstel, skoon klere kry.

³⁷⁹ Rembrandt konsentreer in beide uitbeeldings op een enkele gebeurtenis met die minimum persone sodat die fokus bly op die grondbetekenis van die gelykenis.

³⁸⁰ Doug Adams (2004: 69-87) vergelyk die ooreenkomste tussen Rembrandt se penskets *Isak seën Jakob* (c.1652) en *Die terugkeer van die Verlore Seun* waardeur hy die moontlike bedrieglikheid van die jonger seun stel wat die onvoorwaardelikheid en "ten spyte van" van die Vader se vergifnis uitlig. Dit belig ook die Protestantse fokus op die vergewende Vader deur die direkte frontale aanbidding teenoor die belydende rugfiguur van die seun. Esteban Murillo se *Terugkeer van die verlore seun* (1667/70) sou eerder die Rooms Katolieke beklemtoning van die belydenis-ritueel van die seun daarstel deur die vader en seun van die kant te skilder.

³⁸¹ Mieke Bal (1999) toon dat daar, soos in die Barok, in twintigste-eeuse appropriasies 'n soortgelyke wisseling tussen subjek en objek van visie is wat die status van beide kan aantast. "To the extent that this vacillation binds contemporary to baroque art, a certain coevalness between the two can be alleged ... This self-reflexive disillusioning in the layer that supports the painting is also present in the reversal of the model ... Through these two gestures of self-exposure, Aptekar can be said to 'appropriate' the older work in the mode of many postmodernist artists and to do so with self-irony and a subtle emphasis on that gesture (Bal 1999: 7, 121).

³⁸² In die reusegroottes van sy werk appropriëer hy die Barok-skaal. "He makes surface the only depth there is, and the endless folds and curls of lace the hallucinatory focus of appearance and accountability. Thus, he makes us aware of the 'depth', the meaningful presence, and the exclusive site of interaction that 'surface' constitutes. Then he adds another layer of surface: glass plates with words engraved on them, hampering vision in the very gesture that supposedly adds explanatory captions" (Bal 1999: 4-5).

oppervlakkigheid van die Barok. Terselfdertyd kan dit die aandag, uit 'n hedendaagse perspektief, vestig op vraagstukke van status, voorkoms, teatrale vertoon, individualisme en die uitsluitings daarvan. Aptekar se kantkrae staan vir afwesigheid, slegs suggesties van die "mense" se nekke waarom dit gepas het. Dit beklemtoon ook die afwesigheid van die kunstenaar uit die verlede, soos die afwesige vader kan verwys na die verlies aan outoriteit van die meesterskilder (maar ook van God). Ook Rembrandt se "losse manier" wat teenwoordigheid kan suggereer deur die pigmentmerk, verdwyn deur Aptekar se fyn en gladde werkswyse. Saam met die fragmentering, naskildering en glasbedekking kan dit ook die afwesige kunstenaar in vandag se kunstuotrukkie verteenwoordig. In beide gevalle kan kunstenaars slegs deur die betragter weer aanwesig gemaak en tot "spreke" gebring word.

Deur die woorde op die glasbedekking bo-oor die skildery bring Aptekar ook "spreke" of taal in die kunswerk in. Terwyl die teenstrydighede tussen beeld en die woord die onherleibare verskille tussen die twee media beklemtoon, kan hulle nie geïsoleer word van die mekaar nie,³⁸³ elkeen is afhanklik van die ander, elkeen roep chiasmies die ander op. Beide vra om gelees te word, op 'n manier wat nie die verskil tussen woorde en beelde ignoreer nie, maar ook nie voorkeur aan enigen bied nie, wat die werk akkommodeer in al die verskillende, skynbaar konflikerende aspekte daarvan.³⁸⁴ Die verlede is teenwoordig in die hede, in werke, nie deur "invloed" nie, maar deur spore, herinneringe, wat die leesproses situeer in tyd. 'n Dialoog tussen verlede en hede, tussen kuns en kunsgeskiedenis (Bal 1991: 66-112) verskerp die verskille tussen hede en verlede, maar stel ook die moontlikheid van 'n chiasmiese saambestaan daarvan. Waar gedeelde tyd 'n vereiste is, bepaal deur belange wat die kuns van vandag en van die Barok-tyd definieer, kan dit 'n visie wees "that integrates an epistemological view, a concept of representation, and an aesthetic, all three of which are anchored in the inseparability of mind and body, form and matter, line and color, image and discourse" (Bal 1999: 7).

Soos Rembrandt se woordelose kommunikasie tussen die voorgestelde persone met mekaar en met die eksterne betragter, kan die woorde van die eie persoonlike verhaal wat op die glasbedekking aangebring is, vra om aandagtig en opmerkzaam gelees te word.³⁸⁵ Die saamgestelde werk — van hede en verlede, van verf, hout, sandgeblaasde glas, metaalbout — vra die *performance* van die betragter om die woorde en beelde op dieselfde manier tot 'n proses van betekenis te verbind as wat dit gedoen is deur die *performance* van die kunstenaar.³⁸⁶ Die refleksiewe proses wat die woorde voorstel,³⁸⁷ word as aktiwiteit intensief ver-

³⁸³ "But this gap does not entail separation; rather, it compels us to process the complementarity and conflict between the two in an assessment of integrative cultural agency. ...The image is overlaid with words, and the words enhance a story of subjectivity" (Bal 1999: 5).

³⁸⁴ Dit ontbeer egter die "*Lectio divina*, the spiritual reading of a text" wat Pieter de Villiers (2009) as 'n geestelike reis beskryf. In sy bespreking van *Die terugkeer van die Verlore Seun* van Rembrandt vind De Villiers (2009) dat in die "close, attentive reading of such a painting, of the spiritual journey embodied in it, something happens. It touches you, it moves you, it affects your spiritual journey. The spiritual journey of the characters, of Rembrandt, illuminates and inspires my own journey". De Villiers is verbind met 'n beweging van spiritualiteit in die Suid-Afrikaanse NG Kerk. Hoewel ek kan saamstem met die "spiritualiteit" van De Villiers se lesing van Rembrandt, kan ek nie sy kwalifisering van Rembrandt se werk as "mistiek" aanvaar nie.

³⁸⁵ Aptekar se "stem" is outobiografies en persoonlik, soos sy blik. "This little snippet of autobiographical writing, intimate and fragmentary, unpompously poetic, raises issues that lie at the heart of contemporary culture. Fatherhood and family, emulation and longing, the superficiality and seductive decorativeness of identity as well as of art, all these themes are broached in this work and brought up for scrutiny, through the ruffles of the fabric that the words make ambiguous or whose ambiguity the words highlight" (Bal 1999:6).

³⁸⁶ "The model of looking at stake, then, is that of performance in all of the many senses of that word. Performance here, can be seen as role-playing, as framing and framing-up; as a speech act, doing something to the other; as achievement,

teenwoordig, in beweging en tot spreke gebring. Die feit dat sy sterk visuele werk oorlê word met taal kan verwys na die begrippe van visualiteit en diskoers in 'n multimediale kulturele wêreld, 'n refleksie op die manier waarop kulturele diskoers identiteit vorm.³⁸⁸

Die hunkering van die kind na die pa word gestel teenoor die retoriese figuur wat deur die leë kantkrae gepersonifiseer word. Die vorming van identiteit deur outobiografiese familieverbintenisse, een van die kernsake van ons kultuur, kan hier uitgespeel word.³⁸⁹ Slegs met 'n indirekte ompad kan die verwyderde kontak van die (onuitgebeelde/ implisiete) kind as betragter/skilder met sy afwesige, eksterne pa gesuggereer word. Aptekar se "ontmoeting" kan slegs buite die werk 'n moontlike verwyderde (idilliese) verwerkliking vind. Terwyl Aptekar die spanning in die verhouding uitlig, word die leë krae getransendeer deur woorde. Woorde maak die onsigbare sigbaar in "its 'high, deep and hidden' form" maar is terselfdertyd "onsigbaar", "self-erasing, self-negating" (Koerner 2004: 35), hulle verdwyn wanneer hulle gelees word, net die begrip bly oor. Bo-oor die leë krae verbeeld die woorde die boodskap dat, ten spyte van die gebroke verhouding, die vader tog dáár is, dat die kunstenaar tog kan staan in die sirkel van sy vader se arms, soos Rembrandt se verlore seun in dié van sý vader

3.6 Wendings deur ontsnapping

Teenoor die dinamiese wending van die figure tot die betragter in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] word die indruk gewek dat Bacon in sy werk 'n fundamentele ander posisie verken as Rembrandt. Waar Rembrandt die vele kante van gebrokenheid versoen deur die blik, deur kleur- en verfaanwending, lig- en donkerskildering, deur beweeglikheid, verdiep Bacon gebrokenheid voortdurend deur 'n skynbaar radikale verbreking van kommunikasie in sy werk. Hy aktualiseer dit veral deur ontsnapping van die self, maar ook van die betragter. Die geskilderde liggaam kan ontvlug deur deformasie, deur spasmas, "scenes of horror, vomit, and excrement, where the body is always attempting escape by means of one of its organs" (Deleuze 1983: 101-2). Hierdie skynbare "ontsnapping" skep terselfderyd 'n toenemende implikasie van die eksterne betragter wat nie soos Deleuze (1983: 41) dit stel soos 'n soort opvangsgebied, 'n soort eggo word vir die uitbeelding nie, maar 'n aktiewe deelnemer wat in 'n wederkerende wending ontvang en teruggee. Reproduksies van Bacon se skilderye stel 'n gedrongenheid voor wat ontbreek wanneer die beliggaamde betragter voor die uitbeeldings staan. Die plasing van figure en objekte so besonder na aan die voorgrond en die uitspreiding daarvan oor die doek skep die indruk asof hulle in die betragtersruimte kan indring of ingly. Hierdie effek word vergroot deur die beweeglikheid en onstabielheid in die voorstellings soos in sy

carrying out a much needed task; as a recycling of the rules of the game in a game that can be neither new nor identical to the earlier one" (Bal 1999: 120).

³⁸⁷ Dit verwys na die *Windsor*-dasknoop wat sy pa besig is om hom te leer knoop in 'n spieël, maar ook na hulle verhouding.

³⁸⁸ Soos wat die vergewende vader die tyd omgekeer het vir die jongste seun, kan die blou skildering van *I watch him in the mirror* ook sinspeel op tyd. Teenoor Rembrandt se opneem van bybelse tyd, kan Aptekar die funksionering van video- en televisiewerk hier opneem, wat tyd, klank en beweging impliseer, deur die kenmerkende blou werking van die katodiese lig wat met *Timecode* sekwensies werk, as kleurmedium te gebruik (Schubiger 2006: 14). "The permanence once inherent in the presence of art is thus replaced by rapid impressions that fit the fleeting nature of modern perception" (Belting 2003: 6). Hy kan ook aansluit by die resepsievoorwaardes by monitorwerk, soos die flinkering van die beeld wanneer dit skuins betrag word. Dit kan ooreenstem met die kenmerkende beweeglikheid in Rembrandt se portrette wat Renée van de Vall (2003) aan "fuzziness" toeskryf. Weens die refleksiewe aard van die glas voor Aptekar se skildery kan objekte (ook die betragter) daarop inspieël wat 'n gevoel van beweeglikheid en lewe by betragting verstrekk. Die uitbeelding as gevisualiseerde woorde kan aansluit by Cranach se Weimar altaarstuk (Koerner 1993, 2004).

³⁸⁹ In hierdie verband kan Francis Bacon se vele *Pouse* (as pa) betrekking vind, asook sy problematiese verhouding met sy pa.

Slapende figuur (1974) [Figuur 3.18]³⁹⁰ waar die naakte persoon lyk asof dit van die hospitaalbed gaan afval. Die lyne op die vloer wat voorkom asof dit die betragtersruimte wil binne loop, versterk die gevoel van onstabiele en die implisering van die eksterne betragter. Die naaktheid en die geslote oë van die figuur kan die eksterne betragter tot *voyeur* maak maar terselfdertyd, deur die weerloosheid van die figuur, kan dit lei tot skaamte of selfs 'n nie-betragting, 'n afwending van die blik. Hoewel die aard daarvan heeltemal verskil, kan dieselfde intensiteit van appèl op die eksterne betragter by *Selfportret saam met Saskia* word geaktiveer word as in *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] van Francis Bacon.³⁹¹

3.6.1 Ontvlugting deur die verfpigment

In 'n fotoportret van Francis Bacon (1962) [Figuur 3.19] is 'n afdruk van Rembrandt van Rijn se *Selfportret met baret* (c.1659)³⁹² in die agtergrond teen die muur bevestig. 'n Onvoltooide studie soos hierdie een van Rembrandt sluit aan by die talle titels van Bacon se werk as *Studies*.³⁹³ Die verpoppervlak behou daarin 'n moment van openheid, onafgeslotenheid, veranderlikheid, tydelikheid wat lyk asof dit kan oorgaan tot verdere dramatiese handeling in die verskyningsbeeld daarvan, asof dit nie die konsep van "duur" bevat nie. In Bacon se *Selfportret* kan die sigbare spoed en vitaliteit van die verbeweging deur die eksterne betragter mimeties ervaar word, blootgestel aan die gelaat wat slegs ontoereikend daargestel word, maar waarvan die bestaan terselfdertyd gewaarborg word. Die spanning tussen die imaginêre wêreld van die voorstelling as implisiete persoon en die eksterne skilder deur 'n dissosiasie tussen skilderwerk en persoon lei daartoe dat "das körperliche Dilemma ereignet sich so sehr im Bild, ist so sehr Malerei, dass die Person davon unerreicht wie in einen Bereich hinter das Bild entrückt erscheint" (Spanke 2004: 436). Die kunstenaar vervul daarmee die implikasies vir die selfportret op 'n nuwe en verrassende manier asof die eksterne skilder in 'n ander prentuimte intakt en beskut is teen die geweld van die skilderproblematiek. Terselfdertyd word die menslike gelaat in *Selfportret* [Figuur 3.6] dermate herskep deur pigment dat die kwesbaarheid en gekwestheid daarvan oorgedra word na die beliggamde betragter.

Die belang van pigmentaanwending in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] word teruggevind by Bacon, wat soos Rembrandt, 'n lewenslange betrokkenheid met die materie van verfpigment demonstreer. Bacon se *Selfportret* [Figuur 3.6] is saamgestel uit kwas- en smeermarke, verfspatsels afgewissel met rou tekstielareas. Die menslike gelaat verskyn in die beeld as verfsustansie, as 'n soort "Farbsubstanzkörper" — als Körper, den die Malerei zur Verfügung stellt" (Spanke 2004: 433) waarin die eksterne outeur gereflekteer kan word. Vlees word nie uitgebeeld nie, maar in 'n skilderagtige ekwivalent vertaal. Die kwasi-liggamlike aard daarvan skep die illusie dat dit dinamies uit die vlees ontstaan het op die doek. 'n

³⁹⁰ Die skildery is 'n selfportret, gebaseer op 'n foto wat van Bacon geneem is na 'n operasie, nadat George Dyer selfmoord gepleeg het. Bacon sit sy visuele biografie dikwels voort in sy werk: *Wound for a crucifixion* (1934, vernietig) is gemaak na 'n onsuksesvolle sinusoperasie; 'n skildery van die opgebinde dooie Christusliggaam is ook vernietig maar kan, soos *Selfportret met 'n beseerde oog* (1972, olie op doek, 35.5 x 30.5 cm. Privaatversameling. Francis Bacon 1996: 59) verwys na aanradinge en ongelukke waaronder hy dikwels deurgeloo het (Harrison 2005: 122). Terselfdertyd kan die beseerde of toegeverfde oë verwys na die verblindendheid van lig en sy okkulêre sensitiwiteit ("horror de la lumière") wat ook op betragters oorgedra word.

³⁹¹ Asook in die ander van sy uitsonderlike hoeveelheid selfuitbeeldings, soos in die volfigure *Self-portrait* triptiek (1956, Ficacci 2003: 46); *Study for a self-portrait* – triptiek (1985-6, Ficacci 2003: 74-5); *Self-portrait* (1973, Ficacci 2003: 89); *Study for self-portrait* (1964, Ficacci 2003: 95). Buiten die groot hoeveelheid uitbeeldings van sy gelaat word selfportrette in groter werk ingevoeg soos by *Tryptich* (1991) (Ficacci 2003:1). Hy beeld homslef uit as naakfiguur in seksuele tonele.

³⁹² Olie op houtpaneel 30.7 x 24.3 cm. Aix-en-Provence: Musée Granet (White & Buvelot 1999: 206).

³⁹³ Dit kan impliseer dat dit nog nie die selfportret is nie, maar net die eerste stappe daarvan. Enersyds verswak dit die teenwoordigheid van die voorgestelde persoon – dit is nog slegs 'n voorafgaande studie; andersyds versterk dit die beeldkwaliteite waarop eerder gefokus word en nie soseer op die persoonlikheidskwaliteite van die persoon wat voorgestel word nie (Spanke 2004: 430).

Wedersydse onvermoeë van vereniging van mensbeeld en verfpigment skep 'n onverbreekbare spanning in die werk, asof dit in die dieptestruktuur van die liggaam ingaan. *Selfportret* [Figuur 3.6] het geen gewelddadige tema nie; dit is eerder die pigmentaanwending wat gewelddadigheid uitdruk waardeur die betragter geraak kan word. In Bacon se *Slapende figuur* (1974) [Figuur 3.18] verberg die wit verfpigment amper die gelaat en loop voor langs die liggaam af. Die gevoel van gesuspendeerde lewe wat dit kan wek, is miskien 'n skreiende beeld van die ontredde wat hy in hierdie tydperk na George Dyer se selfmoord ondergaan; waarin menslikheid, ook menslike pyn en lyding (Scarry 1985, Taylor 1989) erken word, maar sonder enige uitkoms. Die verfspatsels en –strepe, as effekte van irrasionele toevallighede, tree buite die voorstelling, asof dit tussen die betragter en die skildery sweef met 'n eie aanraking en uitreikingspotensie, asof dit na die betragter kan ontsnap.³⁹⁴

3.6.2 Ontsnapping deur die skreeu

Bacon ondersoek obsessief die eiesoortige drywing van die verfpigment as 'n estetiese krag (*pouvoir*). Veral die "swewende" verfpigment word soos emosie, soos 'n skreeu — "and the scream, Bacon's scream, is the operation through which the entirety of the body escapes through the mouth ... an autistic event ... one-directional ... from within outward" (Kuspit 1975: 56) waar dit die betragterruimte kan aktiveer. Die eksterne betragter kan hierdie "skreeu" realiseer as emosie (Van Alphen 1992).³⁹⁵ Die verwronge monde in Bacon se *Selfportret* [Figuur 3.6] soos ook die pynlik-skreeuende monde by sy "Pouse"³⁹⁶ en ander menslike voorstellings, artikuleer die intense menslikheid van die radikale uitdrukking van lyding. Dit is so persoonlik dat dit Bacon se siening van die mens as slagoffer bied.³⁹⁷ Dit sluit die eksplisiete en implisiete kunstenaar in sodat dit omskep word in "an exterior dialogue with his self-image ... the ultimate self-contemplation" (Kuspit 1975: 56) wat terselfdertyd die eksterne betragter as getuie bevestig, maar terselfdertyd kan uitsluit. Die verwronge mond in *Selfportret* [Figuur 3.6] kan gelyktydig as 'n toegeverfde mond geïnterpreteer word sodat die gefrustreerde wendings moontlik as negatiewe of positiewe artikulasie van die "stem" van die kunstenaar geïnterpreteer kan word. Die mobiliteit van die fragmente, die transformasies, variasies en teenspoed van die gelaat — die brutaliteit waaraan dit onderwerp is of die onmiddelikheid van affekte, lei tot

³⁹⁴ Onder die glasbedekking het die materiële opbou 'n ware lewe. Die merke en die reliëfmerke van die pigment van naby bekyk, is meer sensitief en die glas word 'n "légère barrière de contemplation" (Hergott 1996: 60). Dit lyk asof die klein projeksies gesuspendeer is tussen die prentvlak en die glas; hulle behou die blik asof dit gevef word soos 'n tussen-objek. Dit konstitueer 'n onskadelike ongeluk wat 'n gedeelte van die werk meer skouspelagtig verberg. Die witheid, isolasie en ongerymdheid van die lumineuse punte helder die skildery op 'n ireële manier op, soos 'n gloeilamp agter glas. Die pigmentvlek wat skynbaar los sweef voor *Study of George Dyer in a mirror* (1968, Facacci 2003: 79) word die totale dreigende tema van *Jet of water* (1979, Facacci 2003: 25). In *Blood on the floor* (1986, Facacci 2003: 11) word die gevoel van vervreemding, eensaamheid, pyn, bedreiging, verhoog deur die beweeglike uitbreiding van die sentrale verfspatsel wat gelyk as verf en bloed geles kan word.

³⁹⁵ Van Alphen (1992) interpreteer Bacon se werk as 'n samevatting of uitbreiding van affekte of emosies: as affektiewe narratief, as affektiewe visie, as affektiewe representasie en as affektiewe beliggaming wat telkens die betragter emosioneel direk betrokke laat reageer. Die oordraging van pynervarings maak mense egter stom (ook in Scarry 1985) en ontlok geen of slegs paradoksale interpretasies.

³⁹⁶ Velasquez se statige, passiewe pous word by Bacon getransendeer en uitgestal as skreeuende, beswadderde beeld van geseling, afgryse, flarde, van die dood. Die edel, verhewe ampsdraer word slegs 'n verstyfde liggaam gevul met afsku en vrees, skreeuend van pyn. Vasgevang in en krampagtig klouend met sy stomp hande aan sy troon wat 'n regterstoel, 'n hok of 'n elektriese stoel geword het. Die Pous-Vader-pappa word deur Bacon vertolk as outoritêr, gewelddadig, tirannies. Hierdie skendings, wat ook gesien kan word as geweld teenoor die persoon wat Bacon uitbeeld, word gevoer tot by die dood, tot by moord – dit wat nie aan die werklike persoon gedoen kan word nie, word in die skildery voltrek (Sylvester 1996: 27).

³⁹⁷ "[I]n a sense, the mouth is the major field on which the battle - between fact and feeling - of realism is fought out ... the hole of flesh through which the feelings of the entirety inner organs escape, after writhing their way through the body. The mouth is thus emblematic of the body as a whole and of feeling in general, and in the smile and the cry or scream we have the antipodes of its modes of expression" (Kuspit 1975: 56).

'n blinde punt wat slegs as 'n unieke beeld in die verbeelding van die eksterne skilder en betragter kan bly (Deleuze 1983: 40).³⁹⁸

3.6.3 Ontkoming deur fragmentering

Soos Rembrandt gebrokenheid tot tema maak in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] erken Bacon menslike gebrokenheid in sy selfuitbeeldings — veral deur fragmentering. Dit kan uilooop op 'n ontsnapping deur fragmente wat deur die betragter tot 'n voorlopige integrasie gebring kan word. Bacon isoleer die verskillende gelaatstrekke asof hy aan elke onderdeel die oorspronklike sintuiglike waarde wil herstel, hulle onvolledige aard, die *Partialität* (Kemp 2002) erken, maar tegelykertyd probeer oorkom.³⁹⁹ Wanneer hierdie partikulêre dele verenig om weer 'n (onstabile) geïntegreerde gelaat te vorm, verander die werking van elke afsonderlike deel nie, maar intensifiseer deur onderlinge wisselwerking die geheelervaring van die gelaat as sulks, of as *mise-en-abîme* van die hele liggaam. Dit word 'n geïntegreerde magsentrum van die liggaam wat selfs onbeheerbaar kan wees. Hierdie fragmente vorm 'n *Leerstelle* vir die eksterne betragter wat uiteenlopende moontlikhede kan insluit en bydra tot 'n geheel van suggesties van oneindige sintuiglike ervaring waardeur "die senuwees van die betragter" getref word (Bal 1999: 182).

Die fragmentering eggo Bacon se gespletenheid van die menslike subjek waar die self deurgaans deur die funksionering van die onbewuste gedestabiliseer word. Volgens Bert Olivier (2003: 43) sou dit die enigste benadering wees om tot selfbegrip en nie tot selfbedrog nie (dikwels in ideologiese, selfverbergende gewaad) te kom. Bacon se voortdurende "making and unmaking" kan 'n uitdrukking wees van Lacan se aandrag daarop om "oënskynlike teenoorgesteldes *saam* te dink, en om sodoende insig te verkry in die wyse waarop hulle mekaar beperk sonder om mekaar volledig uit te sluit. ... Maar dit beteken eweneens dat die subjek deur *sowe/* stabiliteit (ego) as onstabiliteit (onbewuste) gekenmerk word en dat elkeen van hierdie begrippe die ander begrens" (Olivier 2002: 44). Die fragmentering van die gelaat in Bacon se *Selfportret* [Figuur 3.6] kan as 'n vitale eenheid-van-veelheid aansluit by Ricoeur se beskouing van die selfheid as nie beskryfbaar in enkelvoudige definisie nie, maar eerder as 'n dinamiese kompleksiteit.⁴⁰⁰

Louis Venter (Cloete 1992: 360, 61) redeneer dat die vermenigvuldiging van subjektiwiteit oneindig kompleks kan word. Terselfdertyd, en paradoksaal, kan dit die leser/betrager weer bring by die eksterne outeur/skilder:

In hierdie sirkel wat sluit, bevat fiksie die werklikheid, word die wêreld buite die teks verbind aan die wêreld in die heel binneste van die vertelling, word konkrete en abstrakte en fiktiewe outeur één met mekaar en met die fiksionele gestaltes ... dit is die leser wat die geprojekteerde beeld van die outeur uit die teks losmaak, dit is die leser wat die implikasie snap en wat 'n histories geloofwaardige instansie uit die teks postuleer. ... Aan die een kant is die outeur dus die maker van die teks, aan die ander kant is hy die maaksel van die leser se teksbegrip en interpretasievermoë ... die oopheid, die

³⁹⁸ "Le paradoxe de l'expression réside pour une part dans cet aveu qui seuls les grands artistes se permettent"

³⁹⁹ Die komplekse meganismes van hierdie verdelings of isolerings stel die gelaat of liggaam daar as eenheid-van-dele: die oë, geslote, toegeverf of beseer; die mond, skreeuend, laggend of toegeverf; gehoor wat gesuggereer word deur die skreeuende monde; die "reuk van die dood" (wat hy noem in onderhoude en wat in verband met sy werk gebruik word) kan die reuksintuig suggereer; sy besondere verfaanwending impliseer die tassin. Suggesties van pyn en geweld, selfs die geslote oë kan dui op intense pynervaring wat verwys na die gevoelsintuig.

⁴⁰⁰ Ricoeur bevraagteken beide die selfversekerde Kartesiese model, sowel as die gefragmenteerde model van Nietzsche en veral van die resente Franse skrywers.

onsekerheid, die soeke wat die leser se voorstelling van die outeur impliseer, hou die proses van semiosis aan die gang.⁴⁰¹

3.6.4 Oorskryding deur grensbewegings

Selde nog is soos by Bacon se mensefiguur en gelaat dergelike anamorfoses, uittrekkings, heraanpassings van verhoudings, asook sulke verandering van geladenheid, verantwoordelikheid, belading of simboliese betekenis gebruik; soveel dinge, idees en simbole aan die mensbeeld verknoop. Hierdie liggame wat op breekpunte en op grense funksioneer — hierdie fyn, gedraaide snytpunte — gaan inderwaarheid volgens Jean-Louis Schefer (1996: 38) om die menslike senupunt en wese waar elke figuur funksioneer "aussi poignant comme une crucifixion". Die oneindige wendings tussen liggame se buite- en binnekante wat blootgestel word, tussen vlees en denke, komposisie en dekomposisies, is sonder enige rus. Die diepgaande vervorming skep 'n ossilasie tussen 'n uiterlike en 'n innerlike "self" wat veel verder gaan as die retoriese *apostrophe* van *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1]. Dit word paradigmatische uitdrukking van die spanning en onsekerhede van identiteit en selfkennis "as if this rupturing of the exterior integrity of the face, the disturbed psychological states of both subject and artist can be revealed" (Brilliant 2000: 31). Dit verdiep wanneer die geportretteerde die kunstenaar self word.

Hierdie vreemdheid en amper onrusbarende benadering tot die menslike uitbeelding, soos Bacon se *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] en *Slapende figuur* [Figuur 3.18] trek die eksterne betragter na die binneste kern van die werk. As 'n kern sonder 'n "self" word die vermyding van subjektiwiteit in sy *anti-portrette* (Van Alphen 2005) oneindige wentelings tussen die implisiete en eksplisiete verwysings en gebiede binne en buite die skilderye. Hierteenoor staan Rembrandt se aanspraak op die aandag van die betragter deur die apostrofiese wendings en direkte oogkontak van beide figure en die sameswerende lag van die kunstenaar in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1]. Die implisiete/eksplisiete wendings by Rembrandt kan lei tot 'n ontdekking van die " 'mute knowledge' in his work, a knowledge that has as much to do with what the beholder wants to know as with what the artist once wanted to show" (Van de Vall 2003: 94).

3.6.5 Deursigtige inperking

Anders as die radikale betragtersgerigtheid van *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] kan Bacon se *Slapende figuur* [Figuur 3.18] moeilik betragterskommunikasie in stand hou. Die geskilderde venster waaragter die figuur geplaas, agter die eksterne glas, funksioneer soos 'n afgeslote glaskas, waaragter die uitbeelding geraam is. Die radikale ongemak en onbepaalbare onstabiliteit van die figuur plaas dit op 'n uiterste grens, op 'n balanspunt, swewend, kwesbaar sodat die skaduwee van die figuur meer stabiel en materieel lyk as die voorstelling van die liggaam. Die skaduwee kry 'n eie lewe, gebare en gelykenis (Stoichita 1997: 224).⁴⁰² Deur plastisiteit en beweeglikheid funksioneer die skaduwee soos 'n teen-deel van

⁴⁰¹ Wat Venter beskryf as "'n sirkel wat sluit" en as 'n éénheid, sal ek eerder as 'n chiasmiese beweeglikheid, as 'n proses van voorlopige versoening beskou.

⁴⁰² Victor Stoichita (1997: 6-12) vind dat lig en skadu mekaar bepaal. Beide Plato (oorsprongs-mite van kennis) en Plinius (oorsprongsbetekenis van die skilderkuns) se sienings (wat albei gebaseer is op projeksies) kan 'n hermeneutiese dialoog stimuleer; wanneer albei as uitgangspunte geneem word, kan dit die snytpunt wees waar die kunshistorie van representasie en die filosofie van voorstelling mekaar chiasmies ontmoet. Die skadu is die donker kol wat, deur die teenwoordigheid daarvan, afwesigheid bevestig. Maar die skaduwee is ook die "ander" van die liggaam sodat dit ook as 'n vorm van selfrepresentasie gesien kan word. Volgens J. C. Lavatar se agtiende-eeuse siening was dit die skaduwee van die gelaat wat die ware refleksie van die siel is. Quintilianus beweer dat Zeuxis die uitvinder van *chiaroscuro* was — *claro/oscuro* vuur/skadu (Marin 1995: 150) — die ontginning van die verhouding tussen lig en skadu waarin onsekerheid beklemtoon word.

die liggaam wat namens die liggaam uit die skildery kan ontsnap. Die ingeschilderde gloeilamp bokant die bed regverdig en versterk die onnatuurlike en vals skaduwees deur die twee soorte beligtingstelsels wat daardeur in werking gestel word (Gaskell 2002, Wilder 2008) om die interne en eksterne betragter te akkommodeer.⁴⁰³ Hierteenoor gebruik Rembrandt lig- en skaduskildering om liggaamlikheid, menslikheid aan geschilderde liggame te verleen. Die gelyktydige onsekerheid wat daardeur in gelaatsomtrekke, by oog- en mondhoeke ontstaan, wat Renée van de Vall die *fuzziness* van sy werk noem, versterk die mens-tot-mens effek en die gepaardgaande empatiese betragtersappèl en –reaksie van sy portrette en selfportrette.

Die gloeilamp in *Slapende figuur* [Figuur 3.18] is, anders as die geslote oë van die figuur, soos 'n oog sonder ooglid en die pupil, as 'n gloeiende draadjie, metafoor van aandag soos 'n konvekse spieël. Die gloeilamp word 'n oog wat betrag, maar ook 'n verblindende oog, 'n konsentrasie van lig wat geabsorbeer en behou word, getuie van die objekte wat dit verlig, self vasgevang deur die groot glas voor die skildery (Hergott 1996: 60). In die glas materialiseer 'n refleksiewe perk waarin die betragter se eie beeld teruggekaats word, maar ook ingespieël word as waarnemer, medium, getuie — 'n deel van die voorstelling. Die gloeilamp as 'n glaskas in die klein, speel met die voor- en agtergrond van die skildery en verbind dit met die betragtersruimte. Die eksterne betragter word 'n tussenganger tussen eksterne museum- of uitstalwêreld en eksplisiete en implisiete skilderwêreld wat, soos die implisiete skilderoog, die beelde uit die skadu's moet trek en na die lig moet bring, sodat die glas hulle weer moet vasvang en beperk tot die prentvlak (Hergott 1996: 60). Die opposisie van voorgestelde en lokale lig in *Slapende figuur* eggo ook die bedekkingsglas, soos 'n reduksie van die "glaskas" — een glas, toegemaak deur 'n groter een, asof Bacon tussen twee transparante parantese 'n beeld van homself inbed, bewegingloos en magteloos vasvang, maar totaal sigbaar.⁴⁰⁴ Die effek van lewe en beweeglikheid in Rembrandt se werk is een van sy retoriese skilderyes waardeur betragters bewus kan word van betragting — en van die ligste en donkerste ervarings van (gebroke) menswees.

3.6.6 Verskuiwings deur afwesigheid

Teenoor die dinamiese en teatrale *apostrophe* van *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en die troebel en ambivalente teenwoordigheid van Francis Bacon se *Slapende figuur* [Figuur 3.18] is die skilder se afwesigheid voelbaar in die beweginglose leegte van 'n verlate hospitaalkamer op die linkerpaneel van Adriaan van Zyl (1957-2006) se *Hospitaaldiptyk III* (2004-6) [Figuur 3.20] waar die teruggevoude kombes en posisie van die bed tydelike afwesigheid suggereer. Soos die kunstenaar se afwesigheid in kontras staan met die outobiografiese onderbou van die reeks, staan die uitbeelding van die hospitaalkamer in kontras met die vitale rustelose seetoneel op die regterpaneel, wat alles met 'n amper fotografiese realisme geskilder word wat afwesigheid verdiep.⁴⁰⁵ Deur die werking van die perspektief en die amper kleurlose presisie

⁴⁰³ Soos in Rembrandt se *Heilige familie met geverfde gordyn en raam* (1646), olie op hout, 46.8 x 68.4 cm. Kassel: Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen. Rembrandt gebruik ook verskillende maniere pigmentaanwending vir artikulasie van die verskille tussen die twee tonele om 'n ruimte te skep vir 'n interne en eksterne betragter (Wilder 2008).

⁴⁰⁴ Om alles te sien en te verstaan gebruik Bacon die meganiese oog van die kamera, x-strale en die rolprent, wat die waarborg, getuie van die onbetrokke waarneming moet vertolk. Hy ontwikkel daardeur die logika van die betragting van die kunswerk, met behulp van die spel van die toeval en die "beeldmag" daarvan, as tegniek.

⁴⁰⁵ *Hospitaaldiptyk III* vorm deel van 'n reeks, *Hospitaaltyd* (2004-6), wat Van Zyl teen die einde van sy lewe maak en wat amper uitsluitlik konsentreer op die Tygerberg hospitaal in die Noordelike voorstede van Kaapstad waar die skilder behandeling ondergaan voor sy dood. Die hospitaal word voorgestel as 'n kolos van geelbruin sierstene met 'n sterk rasterpatroon van argitektoniese koördinate en 'n vereenvoudigde, reglynige onbevolkte raster- en patroonwêreld wat kan verwys na 'n sceniese perspektief (Van den Berg 1984: 49). Sedert Van Zyl met kanker gediagnoseer is agt jaar voor sy dood maak hy drie ander reekse skilderye. Verlies, prysgawe, die broosheid en eindigheid van die mens, is die temas en

waarmee die binnekant van die hospitaal, soos die narkosekamer en operasiesaal voorgestel word,⁴⁰⁶ kan die eksplisiete maar afwesige kunstenaar die beliggaamde betragter direk betrek by die siekte, pyn, eensaamheid en vrees vir die terminale siekte, met die suggestie dat daar vir sy liggaamlike agteruitgang geen herstel is nie, net die leë *Wagkamer*⁴⁰⁷ as die troostelose "wag" vir die dood as finale afwesigheid. Van Zyl is, soos Rembrandt, 'n eietydse *Elk, Elckerlyc* die enkeling wat sy eie laste dra, maar ook namens die mensdom. James Ensor, Otto Dix en Francesco Clemente se speelse omgang met voorstellings van die dood⁴⁰⁸ staan in speelse kontras hiermee terwyl Rembrandt deurlopend die lewe beklemtoon, selfs in 'n tyd van groot persoonlike verlies gedurende Saskia se siekte en dood.⁴⁰⁹

Gevleuelde altaarstukke was nie vreemd aan middeleeuse hospitale nie.⁴¹⁰ Hulle het spesifieke liturgiese betekenis gehad om mense te begelei in tye van siekte en in die oorgang van een fase van die lewe na die volgende, die dood. Dit open die moontlikheid dat dit 'n (verskuilde) sekulêre ekwivalent van die Christelike lydensweg kan wees. Die klein formaat van Van Zyl se *Hospitaaldiptyek III* [Figuur 3.20] kan verwys na die meer persoonlike en intieme liturgiese betekenis van die diptyek wat dikwels op reise gebruik is. Dit fokus op die tweeledigheid, maar ook die noue verbintenis en interafhanklikheid van die twee dele wat 'n interne en eksterne samehang suggereer.⁴¹¹ Ten spyte van menslike afwesigheid word *Hospitaaltyd* nie onmenslik nie. Van die betragter word gevra om 'n imaginêre bewoner daar te stel, te karakteriseer, selfs 'n hoofrol in die beeldvertelling te verskaf.⁴¹² "Der Betrachter ist der vom Künstler vorausgesetzte Adressat des Bildes, von

eensaamheid 'n deurlopende begeleiding. *Vuurtorings* (1999) stel bakens van afgeleë gebiede voor, oorgange tussen land en see, binne en buite, lewe en dood – plekke van gevaar, maar ook eensaamheid. *Stillewes* (2000) fokus op die oorgangsgebied tussen lewe en dood, soos dit vergestalt word in die verganklikheid ook van die grafte en begraaftplase. *Reisjoernaal* (2003) is 'n dokumentasie van drie verlate gebiede: ruïnes van industriële geboue; verlate diamantdorpe aan die Namibiese Skedekus; die Kopermyne van die Noord-Kaap. Die "unheimliche" word hier telkens opgeroep, soos by de Chirico se skilderye.

⁴⁰⁶ Die koue, onpersoonlike atmosfeer wat die kleure wek in die ontstellende plekke van genesing word nog harder en killer gemaak deur die wyse waarop die tekstuur van die materiale – metaal, vlekvrystaal, plastiek, rubber – geveer is; konfrontasie, nie met genesers nie, maar slegs met onmenslike "stillewes" as *nature morte*: *Operasiestillewe I, Operasiestillewe II* en *Hospitaalstillewe I, II* en *III*. Dit word vertoon in kaste soos in uitstallinkabinette. Die menslike teenwoordigheid van die beliggaamde pasiënt-kunstenaar verdwyn ook in *Die herstelkamer*, olie op doek, 54 x 40 cm. (Van Niekerk & Van Zyl 2006: 113) wat herstel moontlik uitskakel.

⁴⁰⁷ Die laaste visuele voorbeeld in *Memorandum*: olie op bord, 31 x 42 cm. (Van Niekerk & Van Zyl 2006: 127).

⁴⁰⁸ James Ensor se spottende *Mon portrait en 1960* (1888) as geraamte (Ets op papier, 6,4 x 11,4 cm, Ostende: Museum voor Schone Kunsten, Bonafoux 2004: 215); Otto Dix se doodskedel wat homself bekroon met 'n lourierkrans *Selfportret as skedel (Hommage à Jean Cassou)* (1968, krylitografie, 26,7 x 22,2 cm, Albstadt: Galerie Albstadt, Bonafoux 2004: 255); Francesco Clemente se *Rire* (1982, waterverf op papier, 36 x 51 cm. Privaatversameling, Bonafoux 2004: 254).

⁴⁰⁹ Rembrandt maak gedurig tekeninge van haar en van haar babas, en haar siekbed: *Saskia se slaapkamer* (c.1639, pentekening met was. *Vier studies van Saskia* (c. 1636-37, pen en bruin ink). *Studies van 'n kind wat 'n ou man se mus aftrek* (c. 1639-40, pen en bruin ink, Schama 1999: 503). *Saskia, siek met wit kopdoek* (c. 1642, ets, Schama 1999:506). Selfs in die enkele werk waar die dood 'n sigbare rol speel, is dit 'n getroude paartjie wat die dood, as skelet, in 'n oop graf ontmoet: *Die Dood verskyn aan 'n getroude paar uit 'n oop graf* (1639, ets, New York: Metropolitan Museum of Art, Schama 1999:502).

⁴¹⁰ Rogier van de Weyden se *Laaste Oordeel* (c.1445-50, olie op eiekehout, 215 x 560 cm.) in die kapel van die *Hospices de Beaune* is slegs oopgemaak vir die siekes op Sondae en feesdae. Matthias Grünewald stel homself voor as Paulus Emeritus in sy *Isenheim Altaarstuk* (1515, olie op hout, 269 x 307 cm. Colmar: Musée Unterlinden). Dit is gemaak vir die monnikke van die Sint. Antonius-orde wat hospitale vir die behoeftiges, armes en siekes onderhou het. Die beskermheilige Johannes die Doper en Johannes die Evangelis (epilepsie), Sint Sebastian (pes) en Sint Antonius (St Antoniusvuur) verteenwoordig die siektes wat hoofsaaklik daar behandel is. Die Altaarstuk as geheel toon, deur Christus as die sentrale lydende figuur, die finale oorwinning oor menslike gebrokenheid van siekte, pyn, lyding, maar veral van sonde.

⁴¹¹ Hennie Aucamp (2006) noem Caspar David Friedrich (1774-1840) en Arnold Böcklin (1827-1901), wat stam uit die Romantiek, as twee van Van Zyl se "mentors". Friedrich se stilte, 'n opsetlike eentonigheid, herhalings en leegheid vind weerklank in sy werk. Van Zyl se kuns werk dikwels bevreedend op die kyker, selfs beangstigend. Hy hou die betragter bewus van die Beduidende Ander, wat met God, pyn, siekte, die kosmos en verwante sake kan skakel.

⁴¹² Die skilder bied aan die betragter 'n proses van verkenning op verskeie vlakke by die omgewings van "genesing". Die leë wagkamerstoel en beddens boots die afwesige vorms van mense na, wag op mense, op die afwesige teenwoordigheid van dié wat so pas daar was of moet kom; die trollies met hulle instrumente dui op voorbereidings wat die vrees van die sieke daarstel, maar ook die moontlikheid van herstel bied.

ihm wird gefordert, die Ansätze zur Erzählung zu vervollständigen" (Yalçın 2004: 264). In die sceniese hipotese waarin van Zyl werk, word afwesigheid die bemiddelaar tussen die eksterne betragter en die imaginêre uitbeeldingswêreld; die implisiete skilder word in die beliggaamde betragter gepersonifiseer wat hom selfs ná die dood deur die verbeelding in die lewe kan hou (Wilder 2008).⁴¹³ Dit ontsluit die moontlikheid om *Hospitaaldiptiek III* [Figuur 3.20] te sien as 'n verskuilde maar dinamiese vriendskaps/*agape*-verbondenheid, 'n mens slegs deur ander mense. Selfs as die "diptiek" sluit, bind dit 'n verhouding digter as transendente *Dioskure*, *Gemini* of tweeling-sterrebeeld, soos gesuggereer in die teks wat die afdrukke van die skilderye vergesel in *Memorandum* (2006). Hierdie tweelingskap kan moontlik met ompaaie gevind word by Adriaan van Zyl — afwesigheid nie as 'n dialektiese nie, maar as performatiewe chiasmiese teenwoordigheid-in-afwesigheid.⁴¹⁴ 'n Selfportret is 'n stelling van die afwesigheid van die beliggaamde skilder. By Rembrandt is die chiasmiese effek van aanwesigheid-in-afwesigheid een van die sentrale kenmerke van sy self-aanbiedings, veral in die direkte manier waarop die eksplisiete betragter die "tweeling" word in die virtuele blikwisseling deur die ontvanklikheid van die geskilderde blik.

3.7 Wending as openbaring

Rembrandt se vertelling van die verlore seun in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] volg die Bybelse meesterverhaal deur implikasie van *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2]. Christus se gelykenis van die verlore seun vorm die derde deel van verhale van verlies en herstel — 'n penning wat wegraak, 'n vrou wat dit moeitevol soek en weer vind (Lukas 15: 1-7); 'n verlore skaap wat met groot inspanning deur die herder gesoek en gevind word (Lukas 15: 8-10). Albei verhale eindig met 'n viering van die terugvind van dit wat verlore was, maar ook met die "vreugde in die hemel oor een sondaar wat hom bekeer" (Lukas 15: 8-10) wat die verhaal 'n meer transendente omgewing plaas. Die gelykenis van die verlore seun gaan nie oor 'n objek of 'n dier nie, maar om 'n mens wat self besluite neem en uit eie keuse "wegraak":

Dit bestaan nie net uit die eenvoudige narratiewe wending van verlore–soek–vind nie, maar uit 'n proses, 'n reeks gebeurtenisse wat almal belangrik is in die ontwikkeling van die verhaal as geheel. Die beginpunt is die buitengewone situasie vir sy tyd waar die jongste seun vra om sy deel van sy erfenis, waarop die vader sy besittings tussen sy twee seuns verdeel. Die jongste seun maak sy erfenis tot geld, gaan weg na 'n vêr land en verkwis alles. Dan volg hongersnood, vernedering, swaarkry vir die seun wat tot inkeer kom, die situasie omkeer en terugkeer — eers deur 'n besluit in sy gedagte wat oorgaan tot die daad. Hierop volg die verrassende optrede van die pa wat hom inwag, tegemoetsnel en omhels, ná die seun se belydenis hom vergewe, in eer herstel en sy terugkeer vier met 'n oorvloedige fees. Terwyl hulle feesvier, kom die oudste seun wat gehoorsaam was en vir sy pa gewerk het terug met sy woede en verwyte. Die vader erken die

⁴¹³ Ken Wilder (2008: 274) vind dat die rol van die verbeelding sentraal staan in die onderhandeling tussen die implisiete en eksplisiete betragter in die skilderkuns: "This role encompasses both our spatial and psychological access to a work. While supplementary to perception, it is a role that is necessary for the reciprocal relationship implied by works having an external coherence: works where the content is completed by the presence of a beholder, whether an internal or external spectator. The imagination is called upon because perception, unaided, is inadequate for experiencing such works. The imagination provides what the work cannot, directly, represent: the absent viewer".

⁴¹⁴ Marlene van Niekerk se vraag of *Memorandum* (ook van Van Zyl se skilderwerk) 'n liefdesverhaal sou kon wees — is nie 'n einde of slotsom nie, maar 'n heel nuwe begin — liefde in die heel wydste sin: vir God en sy skepping, vir die lewe, vir ander mense, vir kennis, vir kuns-maak. Afdrukke van *Hospitaaltyd* het na Van Zyl se dood verskyn in *Memorandum*, 'n verhaal met skilderye (2006). Adriaan van Zyl se mede-skrywer en kultuur-filosof Marlene van Niekerk het die teks-gedeelte geskryf waarin Adriaan van Zyl se hospitaalstudies geïllumineer word "soos die hospitaal-studies van Van Zyl weer háár veelkantige en veelstemmige narratief illumineer ... 'n subjektiewe korrelaat vir die Van Zyl-skilderye ... waar afwesigheid 'n durende teenwoordigheid is in Van Zyl se werk in *Memorandum*, word dood 'n lewende werklikheid by Van Niekerk" (Hennie Aucamp in 'n resensie in *Die Burger* 13-11-2006).

getroue kindskap en erfreg van die oudste seun maar ook die kindskap van die jongste (Lukas 15: 22 – 32). Die teenstellings van die verhaal vorm 'n ingebinde chiasmiëse versoening: sonder om weg te gaan kon die seun nie terugkeer nie; en die terugkeer sonder om weg te gegaan het, is onmoontlik.

In Rembrandt se "theater of portraiture" (Berger 2000: 411) word die ryk gebied tussen die oorspronklike verhaal en die uitbeelding verkenbaar deur aktivering van die teks as proses. *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] belig Rembrandt se visuele sensiwiteit vir die openbaringsdinamiek van die heilsgeskiedenis — die geestelike krag van die *chiasm*. In sy vertelling gebruik hy 'n oomblik van losbandige genieting wat nie in die Bybelverhaal voorkom nie, hoewel dit in 'n middeleeuse *topos* is soos in Chartres se loodglasvensters uitgebeeld (Kemp 1987). Die uitbeeldingswyse pas aan by die gelykenisvorm waarin dit in die Bybel verskyn (Lukas 15: 11-32).⁴¹⁵ Rembrandt gebruik dit spanningsvol as "unendlich plastische, variable, anpassungsfähige Materie" (Kemp 1987: 162) wat hy aan ander tekste en beelde verbind om 'n nuwe uitbeeldingswyse met 'n fundamenteel nuwe God-mens en intermenslike omgang daar te stel wat fokus op die *gloire et misère* van menslikheid. Hierteen vermy Francis Bacon deur sy voorgestelde wendings, wat oorgaan tot ontsnappings en oorskrydings, enige verhoudingskeppende, kommunikatiewe konfrontasie met die ander, maar ook met die Ander in sy gebroke wêreldbeeld. Hy bied net die gevalle *gloire* van menswees.

Die retoriese narratiewe resoneer deurgaans in Rembrandt se portrette en selfportrette terwyl die sprekende krag van (self)portrette die narratiewe chiasmiëse informeer⁴¹⁶ — 'n belydenis van sy persoonlike selfbeeld waardeur die skilder se teenwoordigheid en outoriteit betekenisvorming versterk.⁴¹⁷ Wanneer sy vertelling aansluit by sy eie lewe deur die implisiete teenwoordigheid van die skilder en sy vrou is Rembrandt besig met "making faces" maar terselfdertyd bemoei hy hom met "face-making, face-saving, face-keeping" (Van den Berg 2007: 49). Dit belig die brose en tog durende verbindings tussen menslike identiteit en die visuele representasies daarvan. Die oorspronklike Bybelteks of tipologiese uitbreiding in middeleeuse ikonografie word nie geïllustreer nie, maar deur die skilder-vertelling word die wolk van tradisies deudring na die openbarende kern van die gelykenis. Dit antisipeer my as betragter deur my vermoë om die gelykenis en sy uitleg as verbale komponent te verskaf; die *beweeklikheit* kan ook in my voortgesit word deur verstandelike, geestelike en emosionele ervaring en verandering.

In hierdie hoofstuk is gekyk na die maniere waarop Rembrandt *ineptum* of onvanpastheid 'n medium gevind het om menslike onvolkomenheid en gebrokenheid te visualiseer, maar tegelyk ook die teenbeeld as 'n chiasmiëse versoening te stel. Die vals beeld wat retrospektief van Rembrandt geskep is deur die radikale

⁴¹⁵ Dit is lakonies, versieringsloos, koel, gereduseerd, gekenmerk deur "Knappheit, Realistik, Anschaulichkeit ... das indirekte Sagen, die Andersartigkeit von gesagtem und Gemeintem, die Zweiheit von einer Wirklichkeitsebene und einer Bedeutungsebene, den Versuch der Sprache, das Abstrakte konkret zu machen, das vielleicht überhaupt nicht Sagbare dennoch zu sagen ... eine Urform dichterischen Sprechens überhaupt, die immer dann Prägekraft gewinnt, wenn es um Lehre und Anruf geht" (Brettschneider 1978: 11, 14).

⁴¹⁶ "Coming to portraiture from history painting, Rembrandt is able to infuse the physiognomic likeness with a sense of movement, expressivity and plot. ... On the other hand, in his history paintings, Rembrandt exploits the privileging of the face as it occurs in portraiture, in order to internalize all events and texts into the drama of an active and legible physiognomy (Koerner 1986: 25).

⁴¹⁷ Schwartz (2006) wys daarop dat Rembrandt se selfinsluiting by die kruisigingstonele moontlik op aandrag van Huygens gedoen is, om die retoriese oortuiging van die werk te versterk. Chapman (1990) toon deurgaans die uiters noue vervlegting van Rembrandt se kunsproduksie en sy eie lewensomstandighede sowel as die politieke-, staats-, kerklike-, sosiale, literêre en kunsklimaat waaraan hy blootgestel was — "knowledge of circumstances illuminates our perceptions" (Nash 1989: 240) en deur "die *Ich-Formel* des Gemäldes, die auch in die Barockpoesie ganz gebräuchlich ist, wird die Geschichte vergegenwärtigt" (Tümpel 1986: 201).

komplisering en vertroebeling wat gedurende die Romantiek in die beeld van kunstenaarskap opgeneem is, sal in die volgende hoofstuk ondersoek word, sowel as die ekstreme teenreaksies wat gedurende die twintigste eeu daarop gevolg het. Die menslike verwording en verlorenheid in Francis Bacon se werk is reeds in hierdie hoofstuk as 'n twintigste-eeuse Romantiese reaksie gestel teenoor Rembrandt se werk. Bacon het nie na versoening gesoek nie, maar het 'n mistieke ontvlugting van menslikheid in die uiterste gebrokenheid daarvan as uitkoms gestel. Die moontlikheid sal deurgaans ondersoek word om Rembrandt se kunstenaarskap te herbedink deur 'n hipotese van menslike gebrokenheid, feilbaarheid en ellende in sy werk te volg saam met die gelyktydige moontlikheid dat die mens net 'n weinig minder as die engele gemaak is — die gelyktydige wenteling tussen sonde en genade, tussen 'n *ek* en 'n *nie-ek*, waarvan die apostel Paulus getuig.⁴¹⁸

⁴¹⁸ "Ek, ellendige mens! Wie sal my van hierdie doodsbestaan verlos? Aan God die dank! Hy doen dit deur Jesus Christus ons Here. So is dit dus met my gesteld: met my gees dien ek die wet van God, maar in my doen en late die wet van die sonde" (Romeine 7: 14-25).



Figuur 4.1. Rembrandt van Rijn, *Selfportret as die Apostel Paulus* (1661).

HOOFSTUK 4

Self-aanbieding as wentelpunt tussen sonde en genade

Rembrandt van Rijn se *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] is die enigste van sy drie selfportrette wat ek as sentrale visuele voorbeelde vir hierdie tesis gekies het wat as "tipiese" selfportret beskryf kan word — 'n enkelfiguur, die blik gerig op die betragter, met implikasie van 'n spieël, soos dit sou inpas in die selfportret-*genre* van sy tyd. Teenoor die heroïese inslag van die Romantiek fokus die skildery op die brose menslikheid van die persoon wat uitgebeeld word, op die beweeglikheid van die figuur wat lewe en veranderlikheid suggereer en die fasetrykheid van 'n persoonlikheid. Terselfdertyd bestaan beduidende afwykings van tradisionele selfportrette veral deur die wenteling tussen die eksterne persoon Rembrandt en die voorstelling van die apostel. Hierin resoneer veral Paulus se Bybelse rol, sy komplekse persoonlikheid, sy bekeringsgeskiedenis en die chiasmiese dinamisering van sy uitsprake. Paulus se briewe, as "rhetoric of the heart" (Lund 1992: 11) word gerig aan 'n kring van geloofsgenote wat hy as vriende en familieledes aanspreek. Dit maak hom bekend as die apostel van genade. Sy briewe toon belydenis van menslike ontoereikendheid, pynlik bewus van die las van sonde wat heers in sy lewe wat slegs deur 'n lewenslange proses van genade herstel kan word.⁴¹⁹ In aansluiting by die belydende karakter van die selfinsluiting en die temas in die kruisigingstonele, die verlore seun en Batseba, waarin die Bybelse meestersverhaal van gebrokenheid, skuld, inkeer, vergifnis uitgebeeld word, lees ek in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] ook 'n identifikasie met die belydenis-karakter van Paulus se geskryfte wat slegs deur genade voltooiing kan vind.

In Rembrandt van Rijn se *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] maak die helder verligting van die tulband as kopbedekking dit die eerste fokuspunt van die werk.⁴²⁰ Onder die mantel steek dofweg die handgreep van 'n swaard uit.⁴²¹ Dit is op 'n ongewone plek geplaas, asof dit onder die mantel op die skilder/apostel se bors weggesteek word. Dit kan gelyktydig suggereer dat in die liggaam ingestek word en die hart geraak of deurboor word, wat as "besnedenheid van hart" (Deutronomium 10:16) geïnterpreteer kan word, maar ook as *bewechelickheit*, die paradoks van bekering — 'n lewe wat verloor word om die ewige

⁴¹⁹ Om God te "ken" is nie genoeg nie; mens moet ook gehoorsaam wees aan die wet van die liefde, die hooftema van die briewe. Sy briewe begin en eindig gewoonlik met uitdrukkings van God se genade. Die basis van die bybelse genadeboodskap is dat alle mense sondaars is (Romeine 1: 11 - 11:36) en die straf daarop verdien. Geen onderhouding van die Wet kan regverdiging bring nie: slegs aanvaarding van die vergifnis soos bewerk deur Christus se kruisdood kan die verhouding met God, en met medemense, herstel. Dit bring vryheid van sonde en die wet, 'n nuwe lewe met nuwe verhoudings, soos sy belydenis in Romeine 7: 24, 25: Ek ellendige mens! Wie sal my van hierdie doodsbestaan verlos? 25. Aan God die dank! Hy doen dit deur Jesus Christus vir ons".

⁴²⁰ Dit beklemtoon die kop as setel van die verstand en denke, maar terselfdertyd herinner dit aan die rykdom van betekenis wat die verwysing na "hoof" in die Bybel kan ontsluit. Die tulband, as bron van lig, vervang die embleme van waarde en eer wat toegeken kan word aan die kunstenaar deur sy eie meesterskap (Berger 2000: 500). Die lig is ook, soos gestel in Efesiërs (waarna die boek moontlik verwys), 'n metafoer van die geloof (White & Buvelot 1999: 213). Met restourasiewerk gedoen in 1990-91 is 'n traliewerk in die agtergrond aangedui wat kan verwys na Paulus se gevangenskap (hy was vier maal in die tronk vir sy geloofsoortuigings). Paulus beskryf homself ook as 'n gevangene van Jesus-Christus en van God (Efesiërs 3:1, 4:1).

⁴²¹ Die prominent-geplaasde swaard by *Selfportret met Saskia* (c.1636) kan 'n kontinue verband skep tussen die implikasies van die twee selfuitbeeldings. Hier is die fokus op Paulus se vergelyking van die woord van God met 'n skerp tweesnydende swaard (Hebreërs 4:12); Efesiërs 6: 17: "Sit die verlossing as helm op en vat die swaard van die Gees, dit is die woord van God"; 1 Timoteus 1:18 en 2 Korintiërs 10:4 stel Paulus as die kampvegter vir die geloof. Dit kan ook 'n metafoer wees vir God se mense wat terugveg met die swaard van die Gees teen die magte van aardse gebrokenheid, as die vyande van God wat alleen deur God verslaan kan word vyandige magte wat die "shalom" van God uit die geskiedenis verdryf. Prototipiese vyande is dood, droogtes, oorstromings, plaë, duiwels en elke sisteem van godlose geweld wat lewe op aarde verwoes; werkers van die bose wat bedrieg, moor, misbruik, verkrag — maar wat ook nalaat om op te tree; mense wat ander probeer oorreed om staat te maak op eie insig (Seerveld 2005).

lewe te be-erf. Hoewel die swaard ikonologies geïnterpreteer word as die tweesnydende swaard van die Gees vind ikonografiese kodes of ikonologiese stelsels min teenwoordigheid in Rembrandt se werk.⁴²² Hy het ook nie soos sy tydgenoot Charles le Brun (1619-90) invloedryke sisteme uitgewerk vir die uitbeelding van mensetipes of menslike emosies in sy werk nie. Sy mensuitbeeldings lig die alledaagse en doodgewone menslikheid uit, die inherente feilbaarheid van mense, maar terselfdertyd die hoogste in mense deur die moontlikheid van genade.

In die geskilderde Paulus se hande is 'n boek wat saam met die swaard die tradisionele attribute van die apostel suggereer; terselfdertyd kan dit verwys na sy briewe wat 'n belangrike deel van die Nuwe Testament vorm, maar ook kan getuig van selfondersoek in die sin dat deur selfkennis ek my medemens (en God) kan ken (Taylor 1989). Etiek en moraliteit was algemene temas van Rembrandt se tyd, maar anders as byvoorbeeld Rubens se steun op die Klassieke en Christelike sisteme van allegorie, simboliek en *exemplum*, integreer Rembrandt menslike swakheid en krag subtiel in sy uitbeeldings van mense, daaglikse tonele en historieskilderye. "He tends to take a forgiving view of weakness. In his choice of Bible texts having to do with sin, he favours those that end in pardon and reconciliation. ...Surprisingly for a man with his records of conflicts in real life, in his art he shows an overwhelmingly positive picture of humanity" (Schwarz 2006: 308).

4.1 Paulus

Wie was Paulus? Paulus staan sentraal in die Reformatoriese teologie. Ná Christus is hy die bekendste figuur in die Nuwe Testament en die grootste vormgewer van die Christelike geloof. Sy lewe is 'n grafiese beskrywing van gebroke menslikheid maar ook van die paradoksale Christelike genadeboodskap. Paulus het, as 'n volmaakte Jood, opgelei in die wet en volgens alle Joodse gebruike, die vroegste Christene vervolg met 'n brandende passie. God se dramatiese ingryping op die Damaskuspad deur stem en (verblindende) lig bring hom tot 'n totale ommekeer in sy denke en bestaan. Dit maak hom volgens persoonlike getuienis 'n nuwe mens wie se nuwe lewe, ten spyte van vervolging en ontbering, 'n viering van vryheid en genade word. Die wending in sy lewe loop uit op lang, dikwels gevaarlike, reise saam met verskillende medewerkers, die stigting van gemeentes en briewe aan hierdie gemeentes sowel as aan individue. Paulus se totale menswees word geïmpliseer: sy Joodse agtergrond en opleiding; sy Romeinse burgerskap; sy briljante brein en redenasievermoë; maar ook sy swakhede en menslike behoeftes. Die durende chiasmiese tweespalt tussen sonde en genade in homself (Romeine 7: 15-25) is miskien een van sy mees konstante en sentrale kenmerke — "In the Pauline, the Christian, experience of self, a salutary dialectic is at work. The more the 'I' is asserted, the more the 'not I' intervenes to replace it. The more the 'not I' increases, the more the 'I' becomes capable, capacious, to receive it" (Edwards 1990: 38).

Waarom Paulus? Paulus vind herhaaldelik teenwoordigheid as onderwerp in Rembrandt se skilderwerk.⁴²³

⁴²² Ikonologie, soos ontwikkel in die werk van Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968), Edgar Wind (1900-1970) en Ernst Cassirer (1874-1975) in Hamburg en later Brittanje en de VSA; en verskillend gebruik is deur Ernst Gombrich en Eddy de Jongh. Die werk van Friedrich Ast (1778-1841), "a pioneer in the art of interpreting texts ('hermeneutics'): the literal or grammatical level, the historical level (concerned with meaning) and the cultural level, concerned with grasping the 'spirit' (*Geist*)" (Burke 2001) sou miskien eerder as vertrekpunt gebruik kon word.

⁴²³ *Paulus in die gevangenis* (1627 olie op hout, 72.8 x 60.2 cm. Stuttgart: Staatsgalerie). Dit was sy eerste enkel-figuur paneelskildery op so 'n groot skaal; *Paulus by sy skryftafel* (1629-30, olie op houtpaneel, 47 x 39 cm. Nuremberg:

In *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] is 'n durende en ambivalente wisseling tussen die eksterne outeur, die mens Rembrandt van Rijn, en die implisiete outeur, Paulus die apostel. Die twee kan verskillende soorte integrasie in verskillende eksterne betragters vind. Paulus se *sensus spiritualis* en sy boodskap van diepe gebrokenheid, onvolkomenheid, maar terselfdertyd 'n vaste geloof en vertroue in God se versoenende genade wat vryheid van die Wet impliseer, vind visuele konkretisering in die grootste deel van Rembrandt se werk, soos veral in sy kruisigingstonele, *Selfportret saam met Saskia* en *Batseba*. Deur die vereniging in 'n uitbeelding van homself met Paulus kan Rembrandt sy eie historisiteit, godsdiens- en lewenservaring indra in die Bybelgeskiedenis⁴²⁴ en omgekeerd. Die intense menslikheid waarmee hy heiligheid konstrueer in sy werk word teruggevind in *Selfportret as die apostel Paulus*, maar ook die weerspieëling van die simboliese betekenisvolle uitdrukking van wat in mense se denke gebeur: "with what vision he views the world, how he adores whom. Art telltales 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" (Seerveld1964: 28).

4.2 Self-aanbieding en die *genre*-begrip

Rembrandt is opgelei in die historieskilderkuns. Sy lewenslange betrokkenheid by omstreeks negentig uitbeeldings van homself loop 'n parallele pad met sy bewustelike keuse van die portret-*genre* as loopbaan wanneer hy in 1631 van Leiden na Amsterdam verhuis. Die buitengewone groot hoeveelheid en uiteenlopendheid van Rembrandt se selfuitbeeldings word eers gedurende die laat negentiende en die twintigste eeu bekend. Anders as wat dikwels by reekse portrette dikwels gebeur, verval Rembrandt se selfportrette nie in konvensies nie. *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] is 'n getuie van sy tyd, maar ook 'n distorsie daarvan en reaksie daarop; dit reflekteer sy persoonlike interpretasies van sy wêreld, sy tyd en van homself, gebaseer op sy persoonlike lewensbenadering wat ek interpreteer as die gebroke kosmiese tradisie.⁴²⁵

Selfportret as die apostel Paulus [Figuur 4.1] kan deel vorm van 'n groep skilderye wat ook as portrette beskou kan word, wat Rembrandt tussen 1657 en 1661 maak. Portrette en selfportrette deel in 'n lang voorgeskiedenis en in dieselfde soort probleme of ambivalensie, maar kan nie eenvoudig gelykgestel word nie.⁴²⁶ Die selfportret funksioneer nie as 'n passiewe onderdeel van 'n *genre*-indeling nie, maar as 'n aktiewe

Germanisches Nationalmuseum); *Twee ou mans in gesprek* (c.1628, olie op paneel, 72.3 x 59.5 cm. Melbourne: National Gallery of Victoria) word gesien as Paulus en Petrus (die wet teenoor genade); *Die apostel Paulus* (1635, olie op doek, 135 x 111 cm. Wene: Kunsthistorisches Museum); twee portrette word as uitbeeldings van Paulus geïdentifiseer, hoewel hulle baie uiteenlopend van voorkoms is: *Portret van 'n ouer man as die apostel Paulus* (1657, olie op doek, 131.5 x 104.4 cm. Washington: National Gallery of Art); en *Portret van 'n man as die apostel Paulus* (1659, olie op doek, 102 x 85.5 cm. Londen: National Gallery) – hy sit voor 'n uitbeelding van *Abraham se offerande van Isak*, moontlik nadenkend oor die betekenis van geloof. Chapman (1990: 123-6) bespreek die betekenis hiervan vir Rembrandt se self-aanbieding.

⁴²⁴ Soos in die reeks skilderye (portrette?) met hul eietydse voorkoms, van apostels en evangeliste wat hy gedurende die 1660s gemaak het — byvoorbeeld *Bartolomeus* (1661, olie op doek, 87x75 cm. Los Angeles: J.Paul Getty Museum), *Jakobus* (1661, olie op doek 90x78 cm. Privaatversameling). Sien ook Wheelock et al (1999). Rembrandt het moontlik die Bybel (insluitend die apokriewe boeke) tot in die fynste besonderhede geken.

⁴²⁵ "At one level, then, images are unreliable sources, distorting mirrors ... it follows a curve of internal development as well as reacting to the outside world. On the other hand, the testimony of images is essential for historians of mentalities, because an image is necessarily explicit on issues that may be evaded more easily in texts. Images can bear witness to what is not put into words. The very distortions to be found in old representations are evidence of past viewpoints or 'gazes'" (Burke 2001: 31).

⁴²⁶ Stoichita (1992) beskou die selfportret as 'n subgenre van die portret. Shearer West (2004:11) beskou portrette as "worthy of separate study because they are distinct from other genres or art categories in the ways they are produced, the nature of what they represent, and how they function as objects of use and display". Dit kan selfs sterker toepassing vind by selfportrette. Ek kan nie aansluit by Douglas Lackey (2006: 439) se uitspraak dat die onderskeid tussen 'other-

presentasie van die eie persoon, veral omdat dit kan optree as kwasi-subjek wat as onvoltooibare potensiaal chiasmies bestaan binne, maar ook buite die wêreld van die voorstelling. *Selfportret as die apostel Paulus* kan as 'n selfportret beskou word, maar ook as die skildery van 'n Bybelfiguur of 'n *portrait historié* (Sutton 2005: 57-65), ingebed in die alledaagse bestaan sonder dat dit 'n Bybelse tipe word.⁴²⁷ *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] erken die onvolledigheid, gebrokenheid of *Partialität* (Kemp 2002) van die *genre*⁴²⁸ asook die deurlopende wisselwerking tussen narratiewiteit, wat ook fantasie of verbeelding betrek, en Rembrandt se voortsellings van homself en ander. Hy ontgin deurgaans hierdie moontlikhede deur uiteenlopende selfontginnings en self-aanbiedings.⁴²⁹

Die term "selfportret" het nie in Rembrandt tyd bestaan nie (Van de Wetering 1999: 17). Die huidige begrip en gebruik van "selfportret" het eers gedurende die negentiende eeu met die opkoms van die Romantiek ontstaan as 'n herdefinisie van die "ek" wat ondersteun is deur die letterkunde⁴³⁰ en ontwikkelende sielkundige studies (Rosenberg 1948/64).⁴³¹ Dit kan verwys na die soeke na of uitdrukking van 'n *conscience existentielle*, 'n individualiteit wat fundamenteel verskil van dié van Rembrandt se tyd. Die sewentiende-eeuse persoonlikheid word primêr gesien as deel van 'n stelsel van onveranderlike tipes wat reeds vanaf die Klassieke bestaan (Raupp 1984, Van de Wetering 1999: 17-19). Ook die begrip van self-onderzoek impliseer die Romantiese konsep van 'n self; dit sou nie beteken dat Rembrandt nie gemotiveer kon wees om sy eie individuele karakter, temperament, emosies, of artistieke identiteit te ondersoek nie (Van de Vall 2003: 98). Die geskilderde selfportret is nie net die vaslegging van 'n spieëlbeeld nie, maar 'n

reference and self-reference' geen rol speel in die visuele kunste nie. Sy basering van die "estetika van die selfportret" op artistieke tegniek, Rembrandt se grootheid as kunstenaar, dit wat onthul word van sy lewe (*the sad facts*), en sy siel, verloor die estetiese rykdom van kreatiewe interpretasie veral soos deur die tipikoniese tradisies.

⁴²⁷ Soos in bogenoemde skilderye van apostels en heiliges, "ordinary individuals of extraordinary faith. Here, Rembrandt achieved a unique elision of the everyday with the spiritual, creating, in effect, a new example" (Wheelock 2005: 99).

⁴²⁸ Gedurende die Nuwetyd word die transendente benadering wat die tema en organiserende beginsel van die Middeleeue was vir 'n duisend jaar, opgeneem in die verskillende kunsoorte. Dit reflekteer die verhouding tot die geskiedenis (historieskilderkuns), tot die praktiese alledaagse lewe (*genre*-kuns), tot die natuur (die landskap-*genre*), teenoor objekte (die stillewe-*genre*) en teenoor die mens (die portret en –selfportret-*genres*) (Kemp 2002). Rembrandt se selfportrette wat byvoorbeeld opgeneem is in *Die Kruisoprigting* en *Die Kruisafneming*, *Selfportret met Saskia* en *Selfportret as die apostel Paulus* kan almal val in die hoër *genre*-sisteem van die historieskilderkuns maar terselfdertyd is dit deel van die laer skilderorde van die portretkuns terwyl *Selfportret met Saskia* selfs kan val in die laagste indeling, 'n *genre*-stuk. *Selfportret met Saskia*, Batseba en *Selfportret as die apostel Paulus* kan gelees word as teatrale rollespel, as 'n *portrait historié* of as 'n illustrasie van 'n Bybelverhaal of -figuur.

⁴²⁹ 'n Verslag van 'n Kolloquium (1999) (Büchsel, M. und Schmidt, P. (Hrsg). 2003) wat uit 'n postmodernistiese invalshoek na die portretkuns gekyk het, het rondom die uitbreiding van die portretbegrip gewerk, maar tegelykertyd, terugskouend, die verreikende sowel as die verrykende implikasies daarvan vir subjektiewiteit, individualiteit en identiteit, belig. Die meeste van die bydraes fokus op die probleme om die werke as portrette te sien. Dit is veral hier beklemtoon dat "realisme", "likeness", lewendige en spesifieke gelaatsuitdrukkings nie noodwendig dui op individualiteit, identiteit of spesifieke portretuitbeeldings nie, maar eerder kan verwys na tipes, modes en werkswyses. Dit sou impliseer dat daar êrens 'n tipiese "voorbeeld" van die portretkuns sou wees en dat enige afwykings daarvan dit as "portret" sou diskwalifiseer. Wanneer egter na die portretkuns as geheel (en die selfportretkuns in nog 'n baie sterker mate) gekyk word, sou uiters min werke kan voldoen hieraan; intendeel: dit is juis die afwykings en uitsonderings wat as stimulus dien vir die hele *genre* en die kompleksiteit daarvan tot spreke bring. Die selfportret het nie 'n plek gevind by hierdie verrigtinge nie, miskien omdat die aanvang van die selfportret, as outonome uitloopseel of subgenre van die portret, gestel word gedurende die oorgang vanaf die Middeleeue na die Nuwetydse era wanneer kunstenaars nie meer anoniem opgetree het nie, maar hulself selfbewus as kunstenaarspersoon in eie reg voorstel.

⁴³⁰ Hofmann (1989: 91-106) sien die verestetiseerde, maar ook vervreemde kunstenaar as 'n skepping van die kunstenaarromans vanaf die laat-agtiende eeu. Die letterkundige kunstenaarsfigure wat tot martelaars en heiliges verhef (verdoem?) word, ontkom nie aan selftwyfel, waansin en selfmoord nie. Die spanning tussen die kunstenaar en die *bourgeoisie* vind ook neerslag in die letterkunde soos in Ludwig Tieck se *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). E.T.A. Hofmann beeld in sy verhale met kunstenaars en skilderye as uitgangspunt, die kunstenaar as 'n problematiese figuur van verwarring, sonde en oneer uit.

⁴³¹ Wheelock (1997) se siening dat die Romantiese mite van Rembrandt as geïsoleerde *genius* en rebel deur die kunstenaar self vestiging kon vind word ondersteun deur Kenneth Clark (1966).

kunsgenre wat aansluit by 'n stelsel van redelik konstante *topoi*, konvensies en patrone wat dikwels gelaai is met simboliese betekenis.⁴³²

4.3 Radikalisering van die Romantiek

Subjektiviteit, genialiteit en martelaarskap

Die figuur in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] wend homself na die betragter, asof hy in sy gedagtegang onderbreek is. Mense wie se gedagtes onderbreek word, lyk asof hulle vasgevang is in oomblikke van hulpeloosheid of kwesbaarheid – asof hulle blootgestel is, sonder verweer teenoor die betragter. Die kopwending, oop en direkte blik, informele klere en houding van Philip Otto Runge (1777-1810) se *Selfportret by tekenbord* (1802) [Figuur 4.2] skep die indruk, saam met die hand wat geplaas is asof dit die baadjie wil oopmaak, dat die figuur homself kan blootstel teenoor 'n ontvanklike betragter. Hierdie selfuitbeelding kan getuig van die behoefte aan 'n nuwe persepsie van kuns en kunstenaarskap as 'n roeping waarin die morele orde van die heelal uitdrukking vind (Sturgis 2006: 60).⁴³³

Deurdadig die humanistiese persoonlikheidsideaal as fundamenteel beskou word, word die dominansie van die ouktoorale figuur in die estetika in die loop van die Romantiek gevestig. Die heroïese opvatting oor kuns en kunstenaarskap wat fundamenteel toegepas word op tydgenootlike kunstenaars maar ook gebruik word om kunstenaars uit die verlede soos Albrecht Dürer, Leonardo Da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Sanzio met die grootsheid van die genie-kultus te herdefinieer as kunsvorste,⁴³⁴ vind ook toepassing op Rembrandt van Rijn. Hierdie "nuwe kunstenaar" word deur die Duitse Romantiek ontdek deur 'n radikale hersiening van die genade-teologie van die Reformasie⁴³⁵ op twee fundamentele maniere: geen definitiewe onderskeiding word gemaak tussen die "ek" van ongehoorsaamheid en skuldige selfbewussyn en die "ek" van die verlossing nie; die stryd om selfbewussyn word gevoer in die sekulêre maar kultureel-bindende gebied van kuns, sodat die negatiewe gevolge, soos die miskennis van die kunstenaar deur die gemeenskap, as persoonlike lyding vir sy kuns, op die kunstenaar afkom.

In *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] is die draaibeweging van die kop en die geligte wenkbroue in sy tyd moontlik as uitdrukking van gemoedsbeweginge gesien.⁴³⁶ Ondersteun deur die torsie van die

⁴³² Versterk deur bykomstighede of konvensies, word dit deur die sosioloog Erving Goffman beskryf as ".the presentation of self', a process in which artist and sitter generally colluded. ... Some of these conventions survived and were democratized in the age of the photographic studio portrait, from the mid nineteenth century onwards. Camouflaging the differences between social classes, the photographers offered their clients what has been called 'temporary immunity from reality'. Whether they are painted or photographic, what portraits record is not social reality so much as social illusions, not ordinary life but special performances. But for this very reason, they offer priceless evidence to anyone interested in the history of changing hopes, values or mentalities" (Burke 2001: 25-8).

⁴³³ Kuns word beskou dat dit "contributes not to our pleasure but to our virtue, occupying a place in human creation next to religion. The artist is not an artist among other things: the true artist is consumed in the core of his being by the divine spirit of art" (Ziolkowski 1990: 339).

⁴³⁴ "Le culte de l'art débouche sur le culte de l'artiste" (Junod 1989: 63). Die Dürer-verering het byvoorbeeld 'n hoogtepunt bereik met die driehonderdjarige herdenking van sy sterfdag in 1828. In Ingres se *Die dood van Leonardo da Vinci* (1818) word die sterwende Da Vinci in die arms van Francois I voorgestel. Sien Sturgis et al (2006: 45-70) "Hero of the establishment; Romantic hero" en "Romantic myths".

⁴³⁵ Die sondeval val saam met self-bewussyn. Met die Reformasie ontwikkel 'n geloof van radikale interioriteit waarin "justification occurs only when a believer discovers, by the grace of God, his true self of God's I within" (Koerner 1993: 411).

⁴³⁶ Die wenkbroue, geleë tussen die oë en voorkop, deel volgens Van Mander in die betekenis van beide: "de ogen, die de spiegels van de ziel en de boden van het hart heten, samen met het voorhoofd (de zetel van Genius, de aangeboren natuur) (Miedema 1973: 493). Dupinet (1584:444) stel dit: "Par le sourcil nous donnons à cognoistre ce que nous pensons" (Miedema 1973: 500). By al vier kernvoorbeelde in hierdie ondersoek het dit toepassing: By *Die Kruisoprigting*

liggaam wat 'n skeiding tussen die rigtings van beweging, maar ook van die betekenis van die kop en liggaam bewerk, is dit ook as teken van *ingenium* gesien.⁴³⁷ *Ingenium* stam uit die genialiteitsbegrip wat in die klassieke Oudheid uitsluitlike sakrale verbintenis gehad het. In die sewentiende-eeuse Nederland was dit nog grootliks gebaseer op die verskillende temperamente; dit het so ingeburger geraak in die visuele kunste dat daar verskeie konvensies, soos die bewegingsmotief, ontstaan het waardeur dit in selfportrette en kunstenaarsportrette as poëtiese inspirasie, geestesvervulling, fantasie of melankolie uitdrukking gevind het.⁴³⁸ In die Romantiek kry dit ander aksente — as uitdrukking van genialiteit en om dit tydgenootlik te maak, moes die kunstenaar sy "siel" verstaan.⁴³⁹

Die Romantiek beklemtoon persoonlike onafhanklikheid asook begaafde groepsgebondenheid. Alexander Sturgis (2006: 89-103) beskryf hulle as jonk, avontuurlik, eksentriek en arm "living in defiance of society's conventions and rules" wat lei tot sosiale vervreemding⁴⁴⁰ en verwerping (*l'artiste maudit*) wat deur kunstenaars geradikaliseer word tot isolasie, uiterste eensaamheid en lyding, selfs as martelaarkap vir kuns (*poète maudit*). Michelangelo Buonarroti as prototipe van die eensame, smartlik-skeppende Saturniese kunstenaar deur sy eksentrisiteit en *terribilità* (Wittkower 1973: 302) was vir die Romantiek 'n voorbeeld van hierdie afsondering wat die outonome kunstenaar nodig gehad het vir introspeksie. In die selfportrette en kunstenaarsportrette van die *Nabis*-groep word die kunstenaar uitgebeeld as bevoorregte, maar gemarginaliseerde siener, soos Emile Bernard (1868-1941) se *Visie, simboliese portret van Emile Bernard* (1891),⁴⁴¹ en profeet.⁴⁴²

In sy *Selfportret by skilder-esel* (1828)⁴⁴³ lê Emil Janssen homself bloot as 'n sekulêre martelaar, 'n uitgeslote randfiguur wat ly vir sy genialiteit deur die broosheid van sy siektetoestand uit te beeld, 'n wending weg van idealisering na die probleme daarvan. Die ekstreme gevolge van hierdie radikaliserings van die selfkultus, veral in die persepsie van die anti-held en die miskende genie het teen die laat-Romantiek

(c.1636) is die figuur van die skilder se wenkbroue saamgetrek in 'n frons; by *Selfportret met Saskia* (c.1636) verdwyn hulle amper onder sy baret en by *Batseba* (1654) kan die beweging van haar wenkbroue emosie of nadenke aandui.

⁴³⁷ Alberti het dit as sulks geïdentifiseer. Giorgione word as die eerste eksponent daarvan beskou in sy *Selfportret* (1510, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum), waarna dit volgens byvoorbeeld Raupp (1984: 182) uitgebreide toepassing in die skilderkuns gekry het. Die vroeër selfportrette van Caravaggio waarin hy sy eie gelaatstrekke plaas op die onthoofde Goliath en Medusa kan as 'n radikaliserings van hierdie tema gesien word. Sien ook vir 'n meer uitvoerige bespreking van kunstenaarsgenialiteit: J.A.J. Joubert (1992), M-verhandeling *Kunstenaarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie*, Hoofstukke 2 en 6

⁴³⁸ Die melankoliese temperament wat sedert Aristoteles as kenteken van hoë geestelike begaafdheid bekend was, word gedurende die vyftiende eeu deur die neo-platonistiese filosofie verhef tot "typische Seelenverfassung des Genies" (Raupp 1984: 226). Die handwerkers en vakmanne wat onder die kinders van Mercurius getel het, word dan geskaar onder die teken van Saturnus (Klibansky, Panofsky & Saxl 1979) met al die liggaamlike en geestelike konvensies en attribute van die melankoliese temperament wat tradisioneel daarby hoort. 'n Verdonkerde gelaat was byvoorbeeld deel van 'n vaste skema waardeur dit teen die sewentiende eeu uitdrukking gevind het.

⁴³⁹ Ricoeur (1981: 140) stel voor dat die psigoliserende, historiserende aard van interpretasie wat met die Romantiek gedy, voorkom kan word deur distansiasie.

⁴⁴⁰ Poggioli (1986:103-28) onderskei tussen psigologiese, sosiale, ekonomiese, historiese, estetiese, stilistiese en etiese vervreemding. "The artist hoped to succeed in realizing his self and his work by the way of sin and transgression. He hoped to get a taste of the fruit of the tree of knowledge through disobedience and revolt".

⁴⁴¹ Olie op doek, 81 x 60.3 cm. Parys: Galerie-Béraudière. Hoewel Bernard 'n toegewyde Katolie was, het die werk moontlik meer oor die Simbolisme gehandel.

⁴⁴² Paul Sérusier (1853-1927): *Portret van Paul Ranson in 'n Nabi-kleed* (1890); Georges Lacombe (1868-1916): *Portret van Paul Sérusier, Nabi met gloeiende baard* (1894); Emile Bernard (1869-1914): *Portret van Verkade* (1893). Hulle word voorgestel as deel van 'n uitverkore broederskap van visioenêre sieners met 'n esoteriese filosofie, 'n byna sektariese eksklusiwiteit en rituele. Sommige kunstenaars het moontlik 'n meer spelende identifikasie met die groep se mistieke aspirasies gehad terwyl hulle hul kerklike verbintenis behou het (Sturgis 2006: 18-151).

⁴⁴³ Olie op papier, bevestig op doek, 60 x 34.7 cm. Hamburg: Kunsthalle. Janssen het die skildery in sy besit gehou tot sy vroeë dood wat sy "martelaarskap" bevestig het. Die naakte bolyf met die wit hemp wat om sy heupe geknoop is soos 'n lendedoek herinner aan Christus se lyding en aan martelaarskap.

uitdrukking gevind in die siening van die kunstenaar as vereensaamde, vervloekte genie en martelaar, *le poète damné/l'artiste maudit*.⁴⁴⁴ Hulle ontkom nie van 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)⁴⁴⁵ kan toon. *Avant-garde* kunstenaars draai teen hulself as selfkastyder, *heautontimorumenos*, met dieselfde wapens wat teen die gemeenskap gebruik is soos self-karikatuur en selfspot. In hul eie marginale sosiale situasie identifiseer hulle met die sogenaamde vryheid, egtheid, naïwiteit van die sosiaal-marginale figure of slagoffers van die kind, die primitiewe mens,⁴⁴⁶ die sigeuner,⁴⁴⁷ die *jongleur*, die prostituut,⁴⁴⁸ die bedelaar/boemelaar,⁴⁴⁹ die nar.⁴⁵⁰ Vincent van Gogh se *Selfportret met verband op oor* (1889) [Figuur 4.3]⁴⁵¹ en Ernst Ludwig Kirchner se *Selfportret as 'n siek man* (1917)⁴⁵² toon die gevolge van hulle geestelike ineenstorting wat by albei later uitloop op selfmoord. Die *poète damné/artiste maudit* het later in 'n kunstenaar soos Francis Bacon as selfgestileerde *boheem* weerklank gevind deur sy volgehoue uitbeelding van lyding - veral die pynlik-verwronde gesigte van sy selfportrette maar ook die kunstenaar se identifisering met weerlose, bloeiende, gekruisigde figure. Rembrandt se tekeninge, etse en skilderye van kinders, bedelaars, alledaagse modelle is 'n erkenning van die waardigheid in die eenvoud van mense; sy selfuitbeeldings in verskillende karakters hoef nie 'n pikurale ontvlugting in verskillende identiteite voor te stel nie, maar kan aansluit hierby.

Rembrandt is deur die Romantiek getipeer as 'n martelaar vir sy kuns. Martelaarskap as tema word in die kultus van die Romantiek veral beleef in die gesekulariseerde Christusfiguur, die goddelik-begaafde wat deur sy volk verwerp is en kenmerkend is vir die moderne individualisme waarby Van Gogh en Gauguin⁴⁵³ aansluit. Rembrandt se klein ets *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630) [Figuur 2.26] wat as voorbeeld kon dien vir *Christus aan die kruis* (1631) [Figuur 2.25] is egter sy enigste moontlike visuele selfidentifikasie met die Christus-figuur, 'n topos wat in die Romantiek algemeen word in letterkunde en kuns.⁴⁵⁴ Hierdie verglyde beeld wat die Romantiek van Rembrandt skep, is terselfdertyd 'n Romantiese

⁴⁴⁴ Hier kan veral die werk van Vincent Van Gogh, James Ensor, Emile Bernard, Giovanni Segantini, Ferdinand Hodler, Richard Gerstl, Egon Schiele en Oscar Kokoschka genoem word (Sturgis et al. 2006: 163). Ook Paul Gauguin "a toujours cherché ... mettre en évidence sa solitude morale et artistique, allant jusqu'à ... revendiquer l'incompréhension dont il était victime, et qu'il cultivait, comme un titre du gloire" (Junod 1985: 71), soos in sy selfportrette *Près de Golgotha* (1896), *Christ au Mont des Oliviers* (1889) en *L'Autoportrait au Christ jaune* (ca. 1890).

⁴⁴⁵ 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).

⁴⁴⁶ Gauguin toon in vele van sy selfportrette die assosiasie met primitiewe aspekte.

⁴⁴⁷ Die vry bestaan van sigeuners word beklemtoon, byvoorbeeld die selfportrette van Picasso wat ooreenstemming toon met die talle skilderye wat hy gemaak het van sigeuners en sirkusartieste.

⁴⁴⁸ Die talle skilderye en sketse wat Lautrec in sy noue assosiasie, amper identifikasie met prostitute gemaak het kan hier as voorbeelde dien.

⁴⁴⁹ Vergelyk die klem wat gelê word op Rembrandt se uitbeeldings van en assosiasie met bedelaars; Manet se verskuilde selfportret as bedelaar/boemelaar in Lajer-Burchart (1985).

⁴⁵⁰ In Antoine Watteau se selfpresentasie in (*Gilles*, 1717-19) as "white-faced clown and the fall guy ... the allegory of artist-acrobat suggests the tendency to dehumanize the human and to mechanize the vital; the allegory of the artist-Pagliaccio emphasizes his destined humiliation and alienation" (Poggioli 1986: 142). Selfportrette van Georges Rouault (1921), James Ensor (1860-1949), Max Beckmann (*Selfportret as nar*, 1921; *Doppelbildnis Karnaval*, 1925), Claes Oldenburg (*Symboliese selfportret met ewenaars*, 1969) toon hul identifisering met narre.

⁴⁵¹ Olie op doek, 51 x 45 cm. Privaatversameling (Hulsker 1980: 383).

⁴⁵² Olie op doek, 59 x 69,3 cm. München: Bayerische Staatsgemäldesammlung.

⁴⁵³ Voorbeelde hiervan is: *Près de Golgotha* (1896), *Christ au Mont des Oliviers* (1889) en *L'Autoportrait au Christ jaune* (c. 1890).

⁴⁵⁴ In sy gedig *L'Oeuvre Maudit* van 1889 beskryf Albert Aurier die kunstenaar as "the accursed ... of the tribe of Christ and Homer ... knowing what it is to be spat upon, knowing Crucifixion" (Wilson 2006:24). In James Ensor se *Christus kom Brussel binne* (1888) en Edvard Munch se *Golgota* (1900) stel albei hulself as die lydende Christus voor.

selfbeeld.⁴⁵⁵ Die beeld wat die Romantiek van Rembrandt fabriseer, loop só amper parallel met die temas van die gebroke-kosmiese tradisie, dat dit vir jare 'n skadu oor die moontlikheid van 'n dergelike interpretasie gegooi het. Die "bekeringsgeskiedenis" wat rondom die jaar 1642 'n tweeledigheid in Rembrandt se werk sigbaar sou maak, laat val die lig eerder op die konstante en gelyktydige chiasmiese of ambivalente meersinnigheid wat vanaf die begin in Rembrandt se werk teenwoordig is.

Ook Goya wat op die grens van die Romantiek staan en melding maak van sy geestes-monoloog deur self-introspeksie, word as voorbeeld van bogenoemde gesien. Die lydende martelaar-kunstenaar wat in Van Gogh vergestalt word en terugskouend weerklank vind in Rembrandt, kan eintlik na Dürer teruggevoer word. Hoewel Dürer homself skoei op die *Salvator mundi*-figuur in sy *Selfportret met pelsrok* (1500) is dit sy enigste triomferende Christomorfe selfportret, terwyl hy vele gemaak het wat hom as *Schmerzenmann* toon, waarin hy besonder sterk met die lyding van Christus identifiseer.⁴⁵⁶ Verwysings na pyn en geweld het egter ook 'n plek gevind in selfuitbeeldings van byvoorbeeld Matthias Grünewald,⁴⁵⁷ Christofano Allori,⁴⁵⁸ Artemisia Gentileschi⁴⁵⁹ en Caravaggio.⁴⁶⁰ Michelangelo, Rembrandt, Goya en Van Gogh se werk wat lank uit die hoek van die Romantiek psigoliserend en historiserend geïnterpreteer is, kan eerder herbedink word uit 'n gebroke-kosmiese perspektief waardeur die Romantiese fokus op byvoorbeeld afsondering, menslike lyding en emosie heeltemal ander betekenis kan genereer, soos ek in hierdie ondersoek wil toon.

Dieselfde postume roem en eer, gegrond op miskennis, wat aan Rembrandt toegeken is, val Vincent van Gogh ook te beurt. Dit begin met 'n tydperk van onkritiese verheerliking⁴⁶¹ waarin veral die kunstenaar se sosiale en kulturele vervreemding en anargistiese individualisme, sy dialektiese stryd tussen die innerlike artistieke wêreld en die materialisme van die eksterne wêreld beklemtoon word.⁴⁶² Uit hierdie heroïeserende beskouings ontwikkel dan die mites wat Van Gogh en sy werk omsluit het en wat, hoewel dit sedert die 1920s begin verdwyn, tot vandag populêr bly voortbestaan. Van Gogh se *Pietà na Delacroix* (1889)⁴⁶³ waar die Christelike gelaat verwysings dra na dié van die kunstenaar, konsentreer egter nie op lyding nie, maar eerder op hoop en 'n verlange na versorging en vriendskap (wat 'n die spilpunt in sy werk is), soos Goya se

⁴⁵⁵ Dit sal die basis van ondersoek vorm in Hoofstuk 4 na Rembrandt se self-aanbieding as wentelpunt tussen sonde en genade.

⁴⁵⁶ In 'n uitbeelding (1513) van die Veronika-sweetdoek gee hy aan die beeld op die sweetdoek sy eie gelaatstrekke; sy *Selfportret* (1522) toon hom as die Passie-Christus met die folterwerktuie in sy hand. "He felt an intimate and direct relationship with the deity. ... Dürer's personal faith identified Christ as the mirror of suffering" (Rose 1975: 69).

⁴⁵⁷ Hy stel homself in die *Iseheim Altaarstuk* voor as Paulus die kluisenaar (1515).

⁴⁵⁸ Hy plaas in *Judith met die kop van Holofernes* (c.1609) sy eie gelaat op die afgekapte kop van Holofernes, met sy gewese minnares as Judith.

⁴⁵⁹ Sy beeld haarself as Judith uit met 'n onthoofde Holofernes, wat kan verwys na haar "haat" vir mans omdat sy 'n slagoffer van 'n moontlike verkragting was (1612).

⁴⁶⁰ Hy beeld homself byvoorbeeld uit in die gelaat van die onthoofde Goliat (c.1605) sowel as die afstootlike en skrikwekkende afgekapte kop van Medusa (1596). Albei voorbeelde toon die gewildheid van onthoofding as tema in die skilderkuns gedurende die sewentiende eeu.

⁴⁶¹ Dit is "a veneration and interpretative activity which extend to everything he touched in his life, an adoration *ad absurdum* which only Goethe before him had experienced" (Hammacher 1970: 10).

⁴⁶² Zemel (1980: 153) bespreek aan die hand van geskryfte van Ludovici (England), Steenhoff en Havelaar (Holland), Meier-Graefe en Sternheim (Duitsland) waarin die skrywers hul persoonlike ervarings, sienings en omstandighede op Van Gogh toepas: "What began as a purely aesthetic and critical paradigm quickly became an existential metaphor for the plight of the artist in general ... a symbolic model of suffering and self-sacrifice for a higher, nobler cause". Die heroïesering was egter nie universeel nie. In Engeland het Roger Fry byvoorbeeld meer wetenskaplik te werk gegaan deur formele en estetiese toepassings; hy sien die krag van Van Gogh se persoonlikheid en sy probleme eerder as 'n struikelblok in die beoordeling van sy werk.

⁴⁶³ Olie op doek, 73 x 60.5 cm. Amsterdam: Van Gogh Museum (Sturgis 2006: 145).

sekulêre "Pietà" — *Selfportret met dr. Arrieta* (1820).⁴⁶⁴ Beide is gemaak ná ernstige persoonlike krisis. Hoewel selfekspresie aan die kern van interpretasies van Van Gogh, maar ook Rembrandt en Goya se werk staan, kan die ooreenkomste in hul werk eerder gesoek word in die radikaliteit van menslike ontoreikendheid wat sentraal daarin bestaan.

Boheem, dandy, flâneur

Selfportret saam met Saskia [Figuur 3.1] kon as 'n voorbeeld van Rembrandt en Saskia se uitspattinge boheemse leefwyse gesien word volgens die Romantiese opvatting van hom as gemeenskapsvervreemde kunstenaar. In Jan Toorop (1858–1928) se *Selfportret in die ateljee* (1833) [Figuur 4.4] speel hy die rol van die *boheem* as randfiguur.⁴⁶⁵ Sy verskuilde oë kan 'n verwysing na die melankoliese kunstenaarstipe wees, terwyl sy hovaardige kophouding as 'n teken van massaveragting gesien kan word. As sosiaal-marginale figure word die anti-sosiale *boheem*, *dandy* en *flâneur* kritiese identiteite.⁴⁶⁶ Baudelaire beskryf die *flâneur* "to be at the very center of the world and yet remain hidden from it ... an insatiable *self* of the *non-self*, which at each moment portrays and expresses it in images more alive than life itself" (Stoichita 1997: 106). Die mens word nie meer as skepping van God gesien nie, sy individualiteit nie meer as 'n gawe van God geïnterpreteer nie, maar as aktiewe, outonome selfskepping, wat die gesekulariseerde genie-begrip op die mens oordra.⁴⁶⁷ Die paradoksale verhouding van die *avant garde*-kunstenaars teenoor die "publiek", van gelyktydige afhanklikheid en minagting, word gevestig as mitiese helde en rebelle wat stry teen 'n vyandige ("filitynse") gemeenskap.

Tot aan die begin van die Romantiek was die "publiek" van die kunste en letterkunde die spesiale *élite*, die mees intelligente en opgevoede elemente uit die heersende of sosiaal-dominante groepe bekend as die *kenner*, *cortigiano*, *gentleman*, *honnête homme*.⁴⁶⁸ In die Romantiek kon burgerlikes aansluit by die *virtuoso*-ideaal⁴⁶⁹ as kon-geniale *connoisseur*;⁴⁷⁰ die vriend, liefhebber, versamelaar en bevorderaar van kuns kon

⁴⁶⁴ Olie op doek, 117 x 79 cm. Minneapolis: Minneapolis Institute of Art (Hofmann 2003: 64). Dit toon een van die enkel kere dat Goya homself in 'n positiewe verhouding tot sy medemens stel. Die amper sterwende kunstenaar rus, soos by 'n Pietà, in die vertroostende arm van dr. Arrieta wat medisyne aan hom toedien. Die voorstelling van die kunstenaar neem die plek van die Christusfiguur in en dr. Arrieta dié van die moeder, Maria. In *Capricho* 43 word die stryd voortgesit deur die figuur wat lê oor die tafel, besig om homself te genees.

⁴⁶⁵ Die eenvoudige baadjie, die gehawende hoed wat 'n diep skadu oor sy oë gooi, die pyp in sy mond, die deurmekaar vertrek, die gebreekte bord wat dien as 'n palet — al die attribute van 'n *boheem* word voorgestel. Die *Avant-garde*-beweging waarbinne die *dandy* en *boheem* ontstaan, is 'n nuwe ontwikkeling wanneer kuns geassosieer word met die militante woordeskat en idees wat na die 1848 rewolusie in Parys ontstaan: "an argument of self-assertion or self-defence used by a society in the strict sense against society in a larger sense [...] a dramatic and dynamic rapport of antagonistic tension, not between knowledge and ignorance but between the culture of the herd and the culture of the isolates, between those who despise and those who prize a previously unknown value" (Poggioli 1968: 92). Vir 'n meer uitgebreide bespreking van die boheemse kunstenaar sien ook J.A.J. Joubert (1992, ongepubliseerde M-verhandeling *Kunstenaarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie*, Hoofstuk 6).

⁴⁶⁶ Die *dandy* en *boheem* is binne die vervreemdende situasie gelyk in denke, maar teenoorstaande in manifestering daarvan in die ivoortoring teenoor die morele ghetto. Baudelaire, Edouard Manet, James Whistler, Aubrey Beardsley, is uitgebeeld as *Dandies* terwyl Manet ook as *boheem* voorgestel word, soos ook Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Edgar Degas, Lovis Corinth (Kreuzer 1968; Tonelli 1973; Wittkower 1973, Sturgis et al 2006).

⁴⁶⁷ Die mens is dus ek-sentries maar ook as *dandy* of *boheem* gesien, eksentries. Vroue het nie 'n plek gekry in die geniale kunstenaarsmitiese gedurende die Romantiek nie. In Suzanne Valadon se selfportret *Die blou kamer* (1923, olie op doek, 90 x 116 cm. Parys: Centre Georges Pompidou, Sturgis et al 2006: 8) dra die vrouefiguur 'n gestreepte langbroek en rook 'n sigaret. Saam met die ironiese verwerking van die Odalisk-tema en die houding van die historiese naakfiguur kan dit in die boheemse tradisie geles word.

⁴⁶⁸ Soos by Rembrandt se verskeie bydraes tot die *Alba Amoriga*. Zell (2002: 73-93) wys verder op skilderye en etse wat Rembrandt as geskenke gegee het. Brueghel en Steen se pikareske verwysings vir 'n opgevoede betragtersgroep.

⁴⁶⁹ Raupp (1984: 72-90) toon hoe *virtus*, verbind met *geistig tätigen Menschen*, deur die poëtika en retoriek in die kunsliteratuur opgeneem word en op kunstenaars toegepas word as intellektuele maar ook vorstelike begrip wat veral aktualisering kry in die *Mahlerfürsten* soos Rubens en Van Dyck. Dit word uitgebrei deur kunstenaarsaneddotes oor die

dieselfde geestesvermoëns as die kunstenaar toebedeel word. Die rugfiguur bied 'n kollektiewe perspektief, 'n betragtersvoorbeeld, 'n waarnemingsentrum of –opdrag. Anders as Rembrandt se *Selfportret met Saskia*, word die rugfiguur by Caspar David Friedrich se moontlike selfportrette in *Monnik by die see* (1810) en *Wandelaar bokant die mis* (c.1817-18) as *dramatis personae* deel van die presentasie, 'n individuele en verinnerlikte manier van sien, 'n blik op die sublieme, wat vir die betragter tot stand gebring word.⁴⁷¹ Rembrandt se verhoudings met 'n koperspubliek en vriendskapsgroepe was oneindig gekompliseerd en moeilik vergelykbaar met dié van die Romantiek. (Alpers 1988, Courtright 1996: 485-510, Schwartz 2006, Zell 2002: 173-93).

James Breslin (1993: 43-51) vind dat Mark Rothko, deur verwerping van die modernistiese opvatting van die kunswerk as 'n insigselfgeslote outonome objek, fokus op die interaksie tussen kunswerk en betragter om 'n verlore verhouding te herstel. Outonomie het vir Rothko slegs verlies, verlamme eensaamheid en leegheid, isolasie, onbeweeglikheid ingehou. Hoewel hy sy skilderye as spirituele selfportrette of as "presences" beskou, is hulle ook fasades, kunsmatige uiterlikes waaragter iets verskuil bly. "Rothko holds back, tells little, remains outside, and in this sense too paints his not-self'. Bits of his flesh sacrificed to restore an irrecoverable unity, Rothko's 'organisms' are constructions, fabrications, substitutions for a body that must always remain outside, always generating further substitutions, new paintings in which the body asserts a dispersed, elusive and absent presence".

In haar ondersoek na maniere waarop twintigste-eeuse kunstenaars teen die radikaliserings van die kunstenaarbeeld van die Romantiek reageer, vind Martina Weinhart (2004) dat die teorema van die dood van die outeur (Roland Barthes 1969, Foucault 1969) wat uitbeeldings ontnem van subjektiwiteit, gedurende die 1980s en vroeë 1990s lei tot subversiewe strategieë deur kunstenaars wat hul uit die sentrum van hul werk neem. Waarneming word getematiseer; wantroue van die optiese beeld lei tot beeldmanipulasie, versperrings, blindheid. Kunstenaars kry nuwe toegang tot hulle werk deur *performance*. Betragtersrolle verander in die twintigste eeu sodat kunstenaar en betragter dermate vervloei dat hul moeilik onderskeibaar is.

Deur transvestie en die omruiling van die geslagsrolle problematiseer kunstenaars identiteit soos byvoorbeeld Marcel Duchamp in die alternatiewe identiteit van *Rrose Selavy*. Francis Bacon Bacon se posisie teenoor die *gendered body* is moontlik een van die mees beslissende uitloeisels rakende die konstruksie van 'n self in die Westerse kuns. Sy skilderye spreek veral die *cliché* van die vroulike liggaam aan deur 'n alternatiewe vir die passiewe koloniserende konvensie om vroue met skoonheid te verbind en

verhoudings van Apelles en Alexander, Leonardo en François I (Ingres, *Die dood van Leonardo da Vinci*, 1818, Parys: Petit Palais; Dürer en Maximilianus, Titiaan en Karel V, Velazquez en Philips IV, Van Dyck en Karel I).

⁴⁷⁰ Die *connoisseur* was so tipies van sy tyd dat hy in heelwat nouvelles figureer soos *Die Gemälde* (Tieck 1823), *Die Wahlverwandschaften* (Goethe), *Die Epigonen* (Immermann); dit is selfs deur Hildesheimer (*Marbot*) in 1981 gebruik as menslike sosiale tipe wat in die galery hoort, om die tyd te tipeer. In *Die Gemälde* (1799) van A.W. & C.Schlegel word die galerygesprek deur die dialoog- en briefvorm byvoorbeeld as metode gebruik. Selfportrette soos *Die ontmoeting of Bonjour monsieur Courbet!* (1854, Montpellier: Musée Fabre) en *L'atelier* (1855, Parys: Musée d'Orsay) van Gustave Courbet en Dosso Dossi se *Jupiter, Mercurius en Virtus* (Wene: Kunsthistorisches Museum) toon die veranderde ervaring van kunstenaarskap.

⁴⁷¹ Genialiteit gaan eintlik oor die betragter/filosof of kritikus/historikus wat alle geniale kunstenaars kan verstaan. Kunstenaars kan dus deur die rugfiguur ook erkenning gee aan die "emancipatie van de liefhebber ... ten gevolge waarvan zijn opinies over de kunst ook door de kunstenaars in acht zullen worden genomen" (Emmens 1979: 128).

skoonheid met vroue.⁴⁷² Sy werk verskuif die fokus hiervan: vrouefigure word slegs by uitsondering die onderwerp van sy werk.⁴⁷³ Manlike figure staan sentraal daarin, maar met 'n ondermyning van die manlike self deur affektiewe beliggaming: "Bacon's representation and subsequent undermining of the masculine self is probably the most affectively striking — and the word 'striking' needs to be taken literally here — of his ongoing attempts to unsettle fixed discourses. It is in this analysis that the effect of reading his work is the most painful: there where the conventions of the history of art and its audiences are the most obviously imperialistic, at the site of genderization, the paintings strike back with an extraordinary force" (Van Alphen 1992: 16). Dit vorm 'n treffende ("striking") kontras met Rembrandt se empatiese uitbeelding van 'n vrou by *Batseba* (1654) [Figuur 5.1].

Die vloeibaarheid van *gender* word belig in Cindy Sherman se *Untitled* (1990)⁴⁷⁴ waar sy haar gesig beskilder vir 'n foto om ooreen te stem met 'n (androgene) selfportret van Caravaggio, wat weer vir homself in die oorspronklike selfportret die identiteit van Bacchus aangeneem het – die nabootsing van 'n waarheid wat 'n self-erkennende leuen is (Kearney 1988: 253-5). Met haar oog vir *clichés* gebruik Sherman in haar *Films stills* die tweedehandse leuens of *Readymade*, virtuele, gefabriseerde rol-identiteite van filmsterre om die fiksie van die self te verdiep.⁴⁷⁵ Oorspronklikheid en die subjektiewe response van die Romantiek word geproblematiseer (Klinger 1991: 42) deur die stereotiperende oog van die kamera en deur byvoorbeeld Sherrie Levine se appropriasies. Terselfdertyd kry die portret nuwe beduidenis in die lig van die "feminist, psychoanalytically informed conception of subjectivity" (Van Alphen 2005: 30).⁴⁷⁶ Fotografie is volgens Francis Bacon 'n verwydering van menslikheid wat hom opnuut en meer intens daarin dompel (Harrison 2005).⁴⁷⁷

Teenoor die Romantiese radikalisering van subjektiwiteit en identiteit kan twintigste-eeuse verberging daarvan gebruik word om paradoksale verhoudings tussen die innerlike en uiterlike wêreld van kunstenaars sigbaar te maak of te ondersoek. Maskering, soos by verskeie van Beckmann se selfportrette,

⁴⁷² Edouard Manet het reeds met sy *Olympia* (1863, olie op doek, 130.5 x 190 cm. Parys: Musée d'Orsay) buite die konvensies van die Westerse naakfiguur getree, deur haar as prostituut, in direkte konfrontasie met die betragter, voor te stel.

⁴⁷³ "Whenever female figures are represented, the paintings reverse and deconstruct the conventional forms and meanings. By offering female nudes, lying on beds, but actively desiring and objectifying the viewer (that is, transforming the viewer into the object) rather than being objectified by him, Bacon makes the viewer aware of the pain of 'objectification' " (Van Alphen 1992: 15). Voorbeelde hiervan is *Lying figure* (1969, olie op doek, 198 x 147.5 cm. Basel: Fondation Beyeler, Ficacci 2003: 54), *Study of a nude with figure in a mirror* (1969, olie op doek, 198 x 147.5 cm. Londen: Ivor Braka Ltd. Peppiatt 200: 115), *Tryptich — studies of the human body* (1970, olie op doek 198 x 147.5 cm. Londen: Marlborough Fine Art. Domino 2002: 72). In laasgenoemde is die figure swewend uitgebeeld, gesuspendeer in ruimte en tyd, op 'n gespanne koord of gekurde duikplank.

⁴⁷⁴ Gekleurde foto, 180 X 100 cm, New York, Metro Pictures. Sy gebruik ook Holbein, Goya, Watteau in haar selfpresentasie.

⁴⁷⁵ "She recognized that the stereotyped images in the fan-magazine were empty vessels into which an uncertain self could constantly be poured and remade" (Wheeler 1991: 373); "film stars fabricate themselves, often in collusion with others" (Brilliant 1991: 153).

⁴⁷⁶ If the portrait has been one of the main frameworks in which the notion of "real" femininity had been advocated, it is of course the most relevant space for a deconstruction of that notion (Van Alphen 2005: 30).

⁴⁷⁷ Martin Harrison (2005: 11) beskryf sy gebruik van foto's as postmodern, ironies en selfrefleksief. In die afstande wat hy soek tussen die gebeurtenis en die uitbeelding daarvan, vind hy meer "waarheid" in foto's as in die sigbare werklikheid. Deur objektiwering beskerm foto's hom teen die lewende teenwoordigheid van sy modelle, sodat hy aan die foto's kan doen wat hy nie aan die werklike persoon kan doen nie — fotografie is die stut maar ook die teiken van geweld in sy werk. Die slagting van die foto lei tot die ontstaan van die figurale uitbeelding, die onmoontlike van die self, die sin en die on-sin, die sigbare en die onsigbare. Die verminking is onbeplan, hy volg die *ductus* van sy hand — die genialiteit van die skilder is vir hom om die figuratiewe te transponeer in die figurale.

of die *Simboliese selfportret met ewenaars* (1971)⁴⁷⁸ van Claes van Oldenburg, speel hierin 'n besondere rol. Deur die totale omvorming van die kunstenaar se voorkoms, geslag en persoonlikheid, kan kunstenaars-presentasie in geheel 'n reeks maskers word, soos Urs Lüthi (1947-) wat sy eie liggaam as masker gebruik en sy fisiese realiteit beskou as bron van vele identiteite.⁴⁷⁹ In Keith Cottingham se *Fictitious portraits* (1992)⁴⁸⁰ word reproduksie vervang deur produksie, simulatie deur substitusie, met 'n onbeperkte manipulasie van die ongeankerde mensbeeld wat 'n dinamiese stelsel word. Jane Alexander kan hierby aansluit in die onverbonde wêreld van haar *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004) [Figuur 1.1] waar die vloeibaarheid van identiteit vergestaltung vind in die hibriede figure wat nie net beweeg tussen media nie, maar ook tussen mens, dier of figure van die verbeelding. Dit bevestig intensief die erkende konvensies van subjektiwiteit en selfheid deur konstruksies van identiteitstipes wat die plek inneem van die subjektiewe "aura" (Walter Benjamin 1936). Met uitbreiding van twyfel en onsekerhede wat in die postmoderne tyd ontwikkel rondom die meer algemene aanvaarding van die "God is dood"-idee, die uitbreiding van kosmiese kennis en kosmiese tyd; mediese en wetenskaplike kennis, beheer oor voortplanting en gepaardgaande problematiek en verliese, word die menslike sekerhede, selfbesef en – plasing binne die heelal oneindig nietig en implikasieloos, sodat uitdrukking van beginsels van subjektiwiteit, identiteit, bestaansin, sterker bevestigteken en amper waardeloos word.

Onkonvensionaliteit, opstand en geestelike onstabieleit het so deel geword van die kunstenaarsmitiese dat die publiek vandag dit selfs van kunstenaars verwag. Michael Wilson (2006: 28) vind dat die gaping tussen hedendaagse kuns en die groter publiek so wyd geword het dat kunstenaars se werk aanvaar word as "significant only to the initiated, while to the rest it is spectacle. ...Such posturing is now expected of the celebrity, calculated to win media attention, and goes hand-in-hand with success and wealth. Rebellion, or the pose of rebellion, has become the new orthodoxy". Deur uitbreiding is die kunstenaarsmitiese vandag selfs meer opsigtelik in die nie-konformistiese gedrag en lewensstyl van populêre sangers, sport- en filmsterre.

Die paradoks ontstaan van "eines Abbildes ohne Selbstbild, ohne Selbstdarstellung. Ein Autoportrait verdrängt das Selbstportrait" (Weinhart 2004: 9-11); as "Symptomfigur" is die afbeelding of aanbieding van die kunstenaar egter terselfdertyd alomteenwoordig. In hierdie konstellasie van wendings tussen teenwoordigheid en afwesigheid tussen 'n *ek* en 'n *nie-ek* behou die self-aanbieding 'n "nie gekante Bedeutung für eine Erschließung der Subjektivität des Künstlers" (Weinhart 2004: 7). Ernst van Alphen (1997: 242) beskou dit as 'n ontsluiting wat verskil van die definisie van die moderne humanistiese *ego* as lokus van persoonlike identiteit, individuele outentisiteit, subjektiewe interioriteit soos dit uitdrukking vind in die portret en selfportret: "The portrait returns, but with a difference, now exemplifying a critique of the bourgeois self instead of its authority; showing a loss of self instead of its consolidation; shaping the subject as simulacrum instead of as origin".⁴⁸¹ Dit skep moontlik 'n meer vrugbare omgewing om na *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] te kyk waar die skilder homself verloor in die gebroke mensbeeld van Paulus

⁴⁷⁸ Kleurlitografie, 50.5 x 37.7 cm. Tel Aviv: Kunsmuseum (Bonafoux 2004: 77).

⁴⁷⁹ Sy self-ironiserende werk kan nie as 'n eenheid van kuns en lewe beskou word nie, want die twee loop parallel, sonder om te oorvleuel.

⁴⁸⁰ Dit vorm deel van die oneindige potensiaal van die digitale (of gerekenaniseerde) rewolusie. Cottingham se self- en persoonsaanbiedings migreer tussen ideaalbeeld en werklikheid, *gender*, ras, ouderdom, verlede, hede en toekoms. Deur hul dubbelsinnighede mimiek hulle, maar kontradikeer en manipuleer terselfdertyd, fotografiese beelde.

⁴⁸¹ Vir 'n uitstekende ontleding van die patalogie van die selfbeeld deur die *Ek/Nie-ek* sien Dirk van den Berg (2007: 48-75) se "Not I: troubled representations".

en die betragter deur 'n chiasmiese proses Rembrandt daarin terugvind as skilder — 'n ontsluiting van 'n proses van herstel.

John Walford (2001) vind dat menslikheid en gebrokenheid steeds 'n plek vind in twintigste-eeuse kunstenaars se werk.⁴⁸² Magdalena Abakanowicz (1930-) se *Selfportret* (1976)⁴⁸³ verbeeld menslike verganklikheid, weerloosheid en broosheid; volgens Dirk van den Berg (2007: 50) kan dit terselfdertyd voorkom "to gather intimations of personal strength, bodily robustness and existential rootedness as gifts from sculpture's essential physicality and its semblance of permanence". Francis Bacon (1909-1992) se mens- en selfuitbeeldings huiwer op die rand van skynbare uitwissing deur hul radikale maar desperate menslike gebrokenheid. Sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] weerspieël die twintigste-eeuse menslike vernietiging wat op onmenslike skaal in sy leeftyd plaasvind en wat nog nooit voorheen in die Westerse beskawingsgeskiedenis so grafies gedokumenteer en wêreldwyd versprei is nie. Bacon se foto met 'n skets van Rembrandt in die agtergrond (1962) [Figuur 3.19] sluit aan by sy uitspraak dat die godsdienstige moontlikhede waarin Rembrandt kon glo, vir die moderne mens uitgekanselleer is; al wat oorbly, is om die betekenislose leegte of "niks" te aanvaar.

Wanneer Rembrandt homself uitbeeld as Paulus in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] sou hy bekend gewees het met Karel Van Mander (1548-1606) se opvatting van die noue verbondenheid van kunstenaarsbegaaftheid met etiek en moraliteit. In Van Mander se *Levens* (Miedema 1973), 'n monument wat die name van digters en skilders wou verewig, blyk die erns van sy opvatting uit sy beskrywing van kunstenaars as "offer-priesters der Goden, heylighe voorseghers, uytlegghers der verborgentheden, deuchtsaem treflijcke gheleerde Mannen, grootlijcx in aensien by den grooten Coninighen en Heeren" (Miedema 1973: 305) — 'n woordeskat wat ook deur die Romantiek gebruik word, maar met beduidende verskille. Die ekspressiewe "sielsbeweginge" van die Romantiek was nie soos die klassisiste dit vereis het, aan reëls gebonde nie, maar uitings van die kunstenaar se vrye *ingenium* of genialiteit wat hulle met Rembrandt verbind het as *Maler der Seele*. Soos Paulus, met wie Rembrandt hier identifiseer, nie bekend was as priester, profeet of siener nie, beeld Rembrandt homself nie as sulks uit nie; die Bybelfigure wat hy dikwels voorstel, is, soos Paulus, ingebed in die heilsgeskiedenis van menslike gebrokenheid, maar ook verlossing.

Die identifisering van Romantiese kunstenaars met Rembrandt berus op 'n vals konstruksie van "Rembrandt". In die meer as driehonderd jaar waaroor die resepsiegeskiedenis van Rembrandt strek, is

⁴⁸² "Among the issues of our time that most deeply engage contemporary art are our pervasive sense of human suffering, disillusionment, and alienation. Artists echo the search for spiritual fulfillment and personal authenticity; they express the threat of all-engulfing chaos; and they contend with our immersion in popular culture, and estrangement from nature. They also voice our concerns about the struggles of minority groups. Through a range of visual strategies artists have explored the significance of our individual choices and actions, and questioned the meanings of life" (Walford 2001: 477). Hy noem Edward Kienholz (1927-94) se *Staatshospitaal* (1962) as voorbeeld hiervan. Christian Boltanski (1944-) bewaar identiteit in vae fotografiese beelde, maar beweën die onontsnapbaarheid van lyding en uitwissing. Die onderdrukking wat totalitêre regimes toepas, word vergestalt in Magdalena Abakanowicz (1930-) se *Backs* (1976 – 80, goingsak en hars, 80 lewensgrootte figure). Die figure in die voorstelling het alles verloor behalwe hul rûe wat die las van onderdrukking moet dra. Die werke word op die vloer geplaas waardeur die betragter in die dominante posisie van die onderdrukker geplaas word. Ten spyte van die afwesigheid van koppe en ledemate, wek die individuele verskille tussen die hol figure tog 'n idee van menslikheid wat die simpatie van die betragter kan ontlok. Ook die nederige materiaal eggo hul onbenulligheid. Anselm Kiefer soek, soos sy mentor, Joseph Beuys, heling en gee soms 'n leer of 'n voël wat bo die littekens van die landskap kan uitstyg.

⁴⁸³ Linne, lewensgrootte. Versameling van die kunstenaar.

daar 'n wisseling van benadering.⁴⁸⁴ Joachim von Sandrart, 'n leerling van Rembrandt, beskryf Rembrandt as *Pictor vulgaris* en kritiseer sy omgang met mense van laer stand. Rembrandt se verwerping deur die publiek soos gesien in die Romantiek, is veeleerder gesetel tussen die kunsopvattinge van 'n ouer generasie waartoe Rembrandt behoort en die nuwere opvattinge van die klassisistiese kritiek wat in die halfeeu na sy dood ontstaan. Rembrandt volg wel, volgens die sewentiende- en agtiende-eeuse klassisistiese kritiek, die natuur na sonder om die skone te verkies; hy verwaarloos soms die Akademiese reëls van anatomie, perspektief, verhouding en navolging van die klassieke Oudheid,⁴⁸⁵ en vind skoonheid eerder in die alledaagse. Die verwisseling van die betekenis van "skilderagtig" hang saam met die verwisseling van kuns as "vermakelijk" tot "schone kunst" in die Klassisisme. Rembrandt se retoriese oortuiging van die radikale gebrokenheid, swakheid, "allegaagheid" van mense word tot lewe gebring deur die "allernatuurlikste" beweeglikheid, deur menslike emosies.

Karel Van Mander onderskei drie soorte retoriese beweginge waaronder "gemoedsaandoeningen, affecten of passies, die een deel van de ziel bewegen" (Miedema 1973: 493). Hierdie innerlike aandoeninge veroorsaak bepaalde bewegings van die liggaam wat die innerlike aandoeninge verraa. Die betragter word deur die sien hiervan deur simpatie so beweeg dat dieselfde gemoedsaandenings ervaar kan word. Alberti se vier Stoïsynse retoriese emosies was vreugde en droefheid, afkeer en begeerte. Rorius plaas ook toorn daarby. Van Mander brei dit nog verder uit deur moontlike ontlenings aan Plinius: "Hij verrijkt deze passage door van alle aandoeningen de liefde 'erst en al vooren' te stellen, in navolging van Paulus". (Miedema 1973: 495).

Rembrandt is nie die geniale held of die eensame verstote figuur in konflik met sy tydgenote wat die Romantiek van hom maak nie (Emmens 1979: 252, Alpers 1988). Die ooglopende verskille tussen Rembrandt en die Romantiek, sowel as die postmoderne kritiese radikaliserings teen die beskouings van die Romantiek, lê nie net in die verskillende diakroniese tydperke nie, maar hoofsaaklik in radikale uiteenlopende perkroniese tipikoniese verskille. Die kunstenaars van die Romantiek neig tot mistieke verbintnisse, verheerliking maar ook persoonlike lyding, terwyl Rembrandt se werk deurgaans fokus op 'n grondige menslike gebrokenheid.

Hoewel Rembrandt se menslike voorstellings werk met formules (of *topoi*) wat gedurende die veertiende tot die sestiende eeu ontwikkel, onderskei ongeduld met die beperkings van die portretgenre sy werk. Deur chiasmiese *beweelikhed* word die begrensende beperkinge daarvan oorkom sodat grensoorskrydings integrasie in die geheel kan herstel. Hierdie spel met die beperkende konvensies van die *genre* verleen aan

⁴⁸⁴ Volgens Emmens (1979) word gedurende die agtiende eeu veral klem gelê op sy "naturalismes" en merkwaardige tegniek; gedurende die negentiende eeu "werd het subjectieve en fantastische karakter ervan sterk op de voorgrond gesteld, een karakter dat gaandeweg plaats heeft moeten maken voor de 'menschelijkheid' waarvan tegenwoordig zijn oeuvre het voorbeeld bij uitstek wordt geacht. Rembrandt zelf groeide intussen uit van een coloristisch en grafisch begaafd, maar overigens nogal zonderling en gierig kunstenaar, tot achtereenvolgens een nationale held, een miskend genie en een internationale en schier bovenmenselijke grootheid" (Emmens 1979: 7).

⁴⁸⁵ Kritiek veral deur Sandrart en Pels (1670-1681) later nagevolg deur Houbraken, Ruskin en Burckhardt. Teenoor die vroeg sewentiende-eeuse Schilderboek van Van Mander (1603/4) (Emmens 1979: 115) wat ingenium beklemtoon en ars minder direk aanspreek, het die sewentiende-eeuse klassisistiese Akademie probeer om 'n teoretiese integrasie van die nuutontdekte argeologiese kennis, vernuwing in perspektief-studie, sosiale verheffing van die kuns en kunstenaar en die bewuste verantwoording van die artistieke skoonheidsideaal te bevorder, veral onder invloed van die antieke poëtika en retorika. Die reaksionêre negentiende-eeuse teenstelling tussen akademiese reëls en Romantiese vryheid vind aansluiting hierby en dit dra dan juis by tot die Romantiese waardering van Rembrandt.

Selfportret as die apostel Paulus [Figuur 4.1] 'n besondere vitaliteit: die persoon tree buite die fiktiewe portretuimte, hy kry beweging, nadenke en selfs spraak; Rembrandt bring hom *naer 't leven*. Dit belig Rembrandt se self-oriëntasie en wêreldbeskoulike uitgangspunte wat verby die begrensings van *genres* strek (Ebertz 2006). As sulks het die *genre*-begrip nie werklik verval nie, maar is gerelativeer en kan steeds, selfs deur die huidige massa-kommunikasiemediastelsels, sinvol ondersoek word,⁴⁸⁶ maar met ander komplekse problematiserings.⁴⁸⁷

Paulus se *doring in die vlees*

Die Romantiese kunstenaars se uitbeelding van hul lyding vir hul kuns verskil van Rembrandt se identifikasie met Paulus wat voortdurend stry met 'n ongekwalifiseerde "doring in die vlees" (2 Korintiërs 12:5-10).⁴⁸⁸ Die Bybelfigure wat Rembrandt uitbeeld is ook mense wat worstel met gebrekkigheid: Adam en Eva in hul ongehoorsaamheid;⁴⁸⁹ Jakob die bedrieër (Genesis 27:19),⁴⁹⁰ Moses (Eksodus 2:12, 4:10) die moordenaar, hakkelaar, ongeduldige mens;⁴⁹¹ Simson met sy swakheid vir vroue, die bedrieër, opstandeling, verwoester, moordenaar;⁴⁹² Noag met sy dronkenskap en bloedskanie (Genesis 9:20-21); Elia met sy depressie en ongehoorsaamheid (2 Konings 19:3-4); Jona met sy jaloesie, ongehoorsaamheid, ontevredenheid; Petrus (Mat 26:69-75);⁴⁹³ Saul, Dawid (2 Samuel 12:7-9), en vele meer. Ons wêreld wil graag wenners en suksesvolle mense hê wat toegejuig kan word (soos "Rembrandt"), maar God se mense word so dikwels gekenmerk deur feilbaarheid, kwesbaarheid en mislukings, soos ook Paulus.

Ten spyte van sy gebede neem God nie Paulus se "doring in die vlees" weg nie, maar Paulus leer die paradoksale waarheid dat God se genade vir hom genoeg is en juis tot volle werking kom wanneer hy swak is. (2 Korintiërs 12: 9).⁴⁹⁴ Paulus kan net in sy swakheid roem, want in sy swakheid lê sy krag — die beperking word 'n seën. "Paul, or Saul as he was at the time, was obliged to see, to define, and to reject an

⁴⁸⁶ Die interne samehang van die begrensde kunsoort is "daß die Gattung eine Klasse von Gegenständen zu einem Seinsbereich, zu einer Weise des In-der-Welt-Seins umformt. ... Seinsbereiche aber etablieren sich im Spannungsfeld von Gegensätzen, deren je neue Belegung den Prozeß der Gattungsgeschichte am Leben hält" (Kemp 2002: 299).

⁴⁸⁷ "Some problematization of the representation of self can be found in past centuries as well. For the more part, however, it was not thematized, except in baroque art, and careful study would probably show significant differences between what is now versus what was then problematized. Similarly, the temporal dimension was to some extent present in so-called classical self-portraiture, but more as a theme (*tempus fugit*) than as a sequence of events (Yaari 2000: 364).

⁴⁸⁸ Vele oplossings is voorgestel: Dit kon 'n fisiese gebrek wees, soos sy oë; dit kon siekte of pyn wees; dit kon verbind word met sy voorkoms, sy geaardheid, persoonlikheid, karakter; verwerping van sy persoon of die saak waarvoor hy gewerk het. Dit kon fisiese vervolging of lyding wees soos in 1 Korintiërs 12: 7-10 en 2 Korintiërs 6: 12.

⁴⁸⁹ Saam met die sondeval het pyn, moeikhede, moeite, swaarkry vervloeking, dorings en distels en die mens se konfrontasie met sterflikheid begin (Genesis 3: 16 – 19).

⁴⁹⁰ *Jakob wat stoel met die engel* (c.1659, olie op doek, Berlyn: Gemäldegalerie. Schama 1999:621). Die engel kyk met deernis af na Jacob. Eerder 'n troostende omhelsing as 'n stoeigeveg, met sy hand op Jacob se nek en sy heup en sy vlerke wat die sirkel in die agtergrond voltooi. Dit lyk asof Jacob sy kop laat rus op die engel se bors.

⁴⁹¹ *Moses met die tafels van die Tien Gebooe* (1659, olie op doek, 168.5 x 136.5 cm. Berlyn: Gemäldegalerie. Schama 1999: 622).

⁴⁹² *Die blindmaking van Simson* (1636, olie op doek, 205 x 272 cm. Frankfurt: Städelsches Kunstinstitut. Schama 1999: 420); *Simson en Delila* (1628, *grisaille*-paneel, 27.5 x 23.5 cm. Amsterdam: Rijksmuseum. Schama 1999: 262); *Simson se huwelik* (1538, olie op doek, 126 x 175 cm. Dresden: Gemäldegalerie. Schama 1999: 434);, *Simson bedreig sy skoonvader* (1635, OLIE OP DOEK, 158.5 X 130.5 CM. Berlyn: Gemäldegalerie. Schama 1999: 434).

⁴⁹³ *Petrus se verloëning* (1660, olie op doek, 154 x 169 cm. Amsterdam: Rijksmuseum. www.artbible.info/art/).

⁴⁹⁴ Weens sy swakheid kan Paulus nie in homself roem nie, maar kan hy identifiseer met ander mense se swakhede. God kan deur hom werk — sy persoonlikheid, gawes, voorkoms staan nie in die pad nie, sodat God kan dinge deur hom doen wat anders miskien nie moontlik sou wees nie. Gary Schwartz (2006: 9) verbind Rembrandt met Paulus: hy vind Rembrandt se selfportrette "less as assertions of a strong personal identity than as a means to help the artist, as St Paul, be more like other people. Behind them lies a man who depended on his art to offset imbalances in his life and his relationships with others. This approach to Rembrandt is not limited to self-portraits. In much of Rembrandt's art, I see an effort to lower the barriers between the artist and his fellow man, between the artist and his God. The widespread love of Rembrandt through time attests to his success. Perhaps more than any other great artist, Rembrandt has become all things to all men".

imaginary 'I' which had been provided for him by his culture" (Edwards 1990: 27). Dit word nie vervang deur die beperkende swakheid van die "nuwe ek" nie, maar deurdat albei chiasmies saam bestaan, lei die dinamiese wisselwerkingsverhouding van beide tot 'n "nuwe mens".⁴⁹⁵

4.4 Self-aanbieding en selfontdekking in 'n troebel spieël

Die motief van die kopwending of *apostrophe*⁴⁹⁶ by *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] kan tegnies verklaar word deur die kunstenaar se opstelling voor 'n spieël om 'n selfvoorstelling te maak; dit het selfs gedien as selfportret-identifikasie in kunstenaarsportrette.⁴⁹⁷ 'n Spieël, 'n stelsel van spieëls of ander reflekerende objekte was 'n manier om die self te sien deur die distansiasie wat dit bewerk (Ricoeur 1991), die Cartesiese *schize* of die ruimte wat dit skep tussen die persoon en die refleksie (Stoichita 1992: 198-200).⁴⁹⁸ Wanneer die kunstenaar nie as skilder uitgebeeld word nie, soos in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1], beskryf Harry Berger (2000: 353-4) die spieël as 'n empiriese fiksie wat gekompliseer word deurdat die selfportret 'n wanrepresentasie of *dissemblance* kan wees wat die besonderhede van die produksieproses verberg of verdraai, "pretending to dissociate the act of posing from the act of painting". Miskien is dit juis die kern van 'n selfportret — die onbepaalbare wending tussen die voorstelling van 'n "ander" deur 'n portret en die moontlikheid van 'n "self" wat gelyktydig daarin vervat word, maar met behoud van die verwysings van albei.⁴⁹⁹ Die groot hoeveelheid selfvoorstellings wat Rembrandt gemaak het, kan getuig van 'n intense omgang met spieëls en die probleme daarvan.

Die kopwending kan ook stam uit die retoriese erfenis van die wending tot die betragter om 'n onmiddellike en *lebhafter* kommunikasie te bewerkstellig soos wat beide Rembrandt en Saskia in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1], hoewel uitgebeeld met hul rug na die betragter, betragterskommunikasie bewerkstellig deur kopwending. Die figuur in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] draai homself om met geligte wenkbroue wat 'n verskuiwing van selfbetragting na 'n ontmoeting met 'n betragtersblik kan suggereer: as 'n hedendaagse identifikasie van 'n "eyebrow flash" kan dit 'n sosiale uitnodiging tot kommunikasie, 'n stelling van potensiële toeganklikheid en erkenning van 'n ander voorstel, soos die glimlagte by *Selfportret saam met Saskia*.

In *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] kan beide die troebel spieëlbeeld en die voorstelling daarvan bydra tot 'n openbaring van die kunstenaar se siening van homself in die wêreld en hoe hy sy wêreldbeeld

⁴⁹⁵ "The 'new man', the 'perfect man', is at once the church and the Messiah himself; it is the body of believers and the body of Christ. Can there be anywhere a more jubilant vision of the raising and outering of the self? The less 'I' am merely 'I', the more I am He. The smaller the 'I', through a gradual othering of attention, the larger the world in which I move" (Edwards 1990:37).

⁴⁹⁶ In die retoriek is *apostrophe* die wending tot die betragter waardeur die welwillendheid van die betragter verkry word en deur *captatio benevolentia* bekoor, geboei, betower word.

⁴⁹⁷ "An kaum einen anderen Motiv wird die im Künstlerbildnis wirksame typologische Konstanz so greifbar: bis heute dient die Kopfwendung dem Kunsthistoriker als Erkennungszeichen eines Selbstbildnisses" (Raupp 1984: 181). Aangesien nie net kunstenaars nie maar ook digters en musici so uitgebeeld word, kan die betekenis daarvan uitgebrei word en nie net tot selfportrette beperk word nie.

⁴⁹⁸ In drie selfportrette van Rembrandt waar hy met skilderinstrumente in sy hande aangebied word, keer hy die spieëlbeeld om sodat die indruk geskep word dat nie na 'n spieëlbeeld nie, maar na 'n werklike persoon gekyk word, soos in *Kunstenaar in die ateljee* (c.1629, olie op paneel, 25.1 x 31.9 cm. Boston: Museum of Fine Arts. White & Buvelot 1999: 121); *Selfportret* (1660, olie op doek, 110.9 x 90.6 cm. Parys: Musée du Louvre. White & Buvelot 1999: 211); *Selfportret as Demokritos* (c.1662, olie op doek, 82.5 x 65 cm. Keulen: Wallraf-Richartz Museum. White & Buvelot 1999: 216). Die *Selfportret* (c. 1665-69, olie op doek, 114.3 x 94 cm. Londen: Kenwood House. White & Buvelot 1999: 221) is meer problematies.

⁴⁹⁹ Sien ook Mieke Bal (1999) oor die spieël by Amalia Mesa-Bains se installasies of Carrie Mae Weems se foto's.

deur selfdramatisering aan die betragter kan oordra. Vir Rembrandt as eksterne outeur kan die spieël die wortel wees van die krisis van die selfportret deur die onontkombare omkerings daarvan wat 'n metafoor kan word vir die basiese onkenbaarheid en onoordraagbaarheid van die self. *Selfportret as die apostel Paulus* kan verwys na Paulus se gebruik van die spieël as metafoor van verwickeldheid maar ook gebrokenheid: "Nou kyk ons nog in 'n dowwe spieël en sien 'n raaiselagtige beeld, maar eendag sal ons alles sien soos dit werklik is. Nou ken ons net gedeeltelik, maar eendag sal ek ten volle ken soos God my ten volle ken" (1 Korintiërs 13: 12). Christopher Braider (2004: 99) se interpretasie hiervan in terme van Lacan (Berger 2000) waarvolgens die self se diepste betekenis bestaan in 'n verhouding tot 'n nie-self as 'n ander, sal die chiasmiese beweeglikheid van 'n gebroke-kosmiese lesing van Rembrandt se *Selfportret as die apostel Paulus* ontbeer. Dit gaan nie net oor uitbeelding as sulks nie, maar dat die betragter in die wisseling tussen die self (die eksterne kunstenaar) en die voorstelling (die implisiete kunstenaar) ook die wisselingsproses tussen wat ek is, en kan word; tussen wat ek wil wees, maar nie is nie (Romeine 7:3-25), kan aktualiseer.

Michael Edwards (1990: 38) erken 'n radikale beweeglikheid in Paulus se Christelike ervaring van die self waar "a salutary dialectic is at work. The more the 'I' is asserted, the more the 'not I' intervenes to replace it. The more the 'not I' increases, the more the 'I' becomes capable, capacious, to receive it". Volgens Charles Taylor (1989)⁵⁰⁰, Paul Ricoeur (1992), Ernst van Alphen (1997) staan dit direk teenoor opvattinge van die Westerse humanistiese idees van "self-fashioning, self-control, self-possession, personal identity, individual authenticity, interiority and subjectivity"⁵⁰¹ wat aan die ideologiese wortels van die moderne *bourgeois* potretkuns lê (Van den Berg 2007: 50).

4.4.1 Die menslike gelaat in 'n vertroebelde spieël

Die *ek/nie-ek*-beweeglikheid vind besondere aktualisering in Rembrandt se *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] waar die gelaat kan impliseer dat dit net soveel aangebied word om beskou te word as wat die betragter die onderwerp van beskouing word. Hierdie effek van lewe word veral deur die beweeglikheid van die verfaanwending, die kleure en toonwaardes, maar veral deur die *fuzziness* daargestel (Van de Vall 2003,

⁵⁰⁰ Charles Taylor (1989: 185) verduidelik dat humanisme in die vroeg-moderne tyd die etiek van self-verantwoordelikheid stel teenoor die meer lakse houding van die groter gemeenskap. Een van die sosiale motiverings van die Hervorming was dat so 'n etiek by elke mens moes posvat en nie net by 'n *elite* groep nie. Aangesien die sekulêre humanisme ook wortels het in die Joods-Christelike geloof, ontstaan die vraag of dit slegs bestaan in 'n historiese oorsprong en of dit nie 'n voortsettende afhanklikheid reflekteer nie (Taylor 1989: 319). Gedurende die Romantiek is die oorsprong van eenheid en heelheid wat Augustinus in God gevind het, ontdek in die mens. Jean Jacques Rossouw, as beslissende skakelfiguur, staan aan die beginpunt van 'n groot deel van die huidige kultuur van self-ontginning, self-bepaling, waarin "vryheid" die sleutel tot *virtue* is — die transformasie van die moderne kultuur "towards a deeper inwardness and a radical autonomy" (Taylor 1989: 363). Kant se werk lui 'n nuwe outonomie in, wat teen Deïsme reageer. Dit het geen plek vir vryheid nie, maar artikuleer eerder 'n morele dimensie waarin die self die formuleerder is van die morele wet, met 'n fokus op menswaardigheid. Taylor (1989: 519) vind dat "a general truth emerges, which is that the highest spiritual ideals and aspirations also threaten to lay the most crushing burdens on humankind. ... What we need is a sober, scientific-minded, secular humanism". Hierby sal ek 'n Christelike fundering van persoonlike verantwoordelikheid wil voeg, bewus van die menswaardigheid van ander en van die eie onvolkomenheid, behoefte aan en aanspraak op genade. Dit sou egter net 'n persoonlike Christelike strewe kan wees: hoewel ons as medemens langs mekaar staan voor God en in 'n gemeenskap, is die ryke verskeidenheid van ons herkoms, kultuur, denke en dade te oneindig uiteenlopend vir 'n enkele perspektief.

⁵⁰¹ Van de Vall (2003: 97) verduidelik dat sielkundige uitlegte in die verlede gebruik is om die kompleksiteit van Rembrandt se gelaatsuitdrukkinge te verklaar, maar dit is ook sterk teengesprek. Aansluitend hierby is sy selfportrette ook meermale beskryf as vorms van selfondersoek. "Van de Wetering (1999: 17) argues that these explanations rely on a romantic conception of self, unknown before the end of the eighteenth century. In fact, the notion 'self-portrait' did not exist in Rembrandt's day. Paintings such as the one we describe were referred to as 'the portrait of Rembrandt painted by himself' or 'his own picture & done by himself' as in an inventory of paintings owned by the English king Charles I". John Walford (2007: 87) bring dit in verband met die Griekse ideaal van 'n ooreenstemming van skoonheid, waarheid en goedheid wat tot die Aristoteliaanse en Platoniese begrippe van volmaaktheid, verhoudings, orde, harmonie, en klaarheid as skoonheid gelei het.

Van de Wetering 1999). *Fuzziness* vertaal as 'n gebrek aan skerp buitelyne, 'n sekere ongefokusdheid wat afwissel met skerp gefokusde areas wat, veral wanneer die gelaat sydelings waargeneem word, 'n effek van beweging of lewe aktiveer.⁵⁰² Hierdie uitdrukingsvolle mobiliteit word veral bereik deur Rembrandt se los kwaswerk wat 'n aktiewe visuele respons van die betragtersoog vra, byna asof na 'n werklike gelaat gekyk word, maar met behoud van die herinnering van die onderskeid van die werklike gelaat. Die geskilderde gelaat het 'n performatiewe dimensie juis omdat dit nie 'n werklike gesig is nie. Dit vra om oorgawe in die mens-tot-mens ontmoeting, sodat die *ek* en *nie-ek* deur 'n chiasmiese wending mekaar vind en aanvul sonder om een te word want die gapings, inkonsekwensies, weifelings tussen die werklike en die voorgestelde wêreld word onthou. Die skildery speel met die afwisseling tussen maniere van kyk "staging a form of visual engagement that does not seek to control but receives" (Van de Vall 106-7).

Die swaar pigmentaanwending op die gelaat by Rembrandt se *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] skep die illusie dat dit die gelaat beliggaam, gekontrasteer deur die gladde oppervlak van dunner aangewende verf in die agtergrond. By Francis Bacon skep die amper gewelddadige impasto van sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] die indruk van 'n gevegsterrein, die aggressiewe aktiwiteit om subjektiwiteit daar te stel: "This fight causes loss of self because the subject turns out to be the loser" (Van Alphen 2005: 35). Volgens Jean-Claude Lebensztejn (1996: 46) is verf vir Bacon 'n koagulasie van materie waarin verskeie lae van realiteit vervat word wat die verskeie emanasies daarvan vorm. Wat stol is dit wat die skilder ontvang, hoe hy reageer, hoe die skildery reageer — 'n magiese oomblik waarin kleur en vorms stol tot die ekwivalent van voorkoms.⁵⁰³ Bacon se opvatting van emanasie is een van uitstraling van energie, wat materieel en individueel is en wat slegs deur die instink begryp of bevat kan word. Hy glo dat hy hierdie lusiditeit besit; sy skilderskap is nie 'n gawe nie, maar 'n reseptiewe gevoeligheid. Hierdie mistieke benadering van Bacon, sy siening van homself as *boheem*, die fokus op subjektiwiteit en "self"⁵⁰⁴ plaas hom in 'n soortgelyke posisie as die kunstenaars van die Romantiek teenoor Rembrandt wanneer laasgenoemde se onselfbewuste werk met 'n gebroke-kosmiese fokus gelees word, wanneer " 'unself-conscious' mean conscious of the unself" (Edwards 1990: 31).

Harry Berger (2000: 500) sien in die prominensie van die pigmentaanwending 'n oordrag van mag na die produksie van die uitbeelding. Dit kan bevestig word by die kunstenaarshand wat baie prominent figureer in *Selfportret in bolspieël* van Parmigianino (1523-24)⁵⁰⁵ en *Hand met reflekerende sfeer* (1935)⁵⁰⁶ van

⁵⁰² "This interaction of sharp and blurred elements continuously stimulates the eye to explore the spatial illusion of the image instead of taking for granted what it sees as in the work of so many other artists which faithfully 'describes' the reality of what is suggested" (Van de Wetering 1999: 221).

⁵⁰³ Byvoorbeeld in *Triptiek Augustus 1972* (1972, olie op doek, elke paneel 198 x 147.5 cm. Londen: Tate Gallery. Ficacci 2003: 62), *Triptiek Mei-Junie 1973* (1973, olie op doek, elke paneel 198 x 147.5 cm. Switserland: privaatversameling. Ficacci 2003: 48) en in *Triptiek, Maart 1974* (1974, olie op doek, elke paneel 198 x 147.5 cm. Madrid: privaatversameling. Ficacci 2003: 32) waar George Dyer se liggaam buite homself stol. Bacon sluit aan by die idees van Kandinsky en Kupka deur die "aura" en materialisering van die spirituele. Hy beweer mense bestaan uit lae deursigtige sluiers en baie van die "skadu's" werk soos ektoplasma (Lebensztejn 1996: 47), hoewel hy hom sterk uitspreek teen enige spiritualiteit of mistiek in sy werk. Waarteen hy dit moontlik het, is die dualisme van liggaam en gees en die teorieë van die Teosofiste.

⁵⁰⁴ Deur self-bevraagtekening, self-distorsie, self-verskuiling, self-walging, self-vernietiging, kom 'n geradikaliseerde en oordrewe subjektiwiteit tot stand, soos by die Romantiek. Sy subjektiwiteitspresentasie is so dringend dat sy eie selfbeeld bepalend word vir al sy voorstellings of hulle wederkerend vir hom. Dit geld ook vir die woordeskate wat gebruik word om sy werk te bespreek soos by Kuspit (1975) en ook die katalogus van die retrospektiewe uitstalling in die Centre Pompidou in Parys in 1996 (Sylvester, Hergott, Lebensztejn, Schefer).

⁵⁰⁵ Parmigianino (1503-1540). *Selfportret in bolspieël* (ca.1523-24, olie op bolvormige houtpaneel 24,4 cm deursnee. Wene: Gemäldegalerie, Hulten 1987: 41).

⁵⁰⁶ Litografie, 31.8 x 21.3 cm. Den Haag: Escher Museum.

Maurits Escher (1898-1972). In albei gevalle word die hand so deur die refleksie verwing dat dit uitermate prominent en buite verhouding groot voorkom. Die effek hiervan is, anders as by Rembrandt, een van 'n vervreemdende en distansiërende werking sodat dit geen ruimte bied vir die betragter tussen die skilder en die spieël nie.⁵⁰⁷ Hierteenoor is die kunstenaar se hand heeltemal afwesig by *Selfportret met pyp en verband op oor* (1889) [Figuur 4.3] van Vincent van Gogh, maar die implikasie van die skade wat die kunstenaar se hand aan die eie persoon aangerig het, word baie prominent vertoon. Dit kan die betragter bewus maak van die manipulerende aard van die kunstenaar se skilderende hand — dat nie net die behendigheid in die hantering en beheersing van die medium gedemonstreer word nie; of van sy manipulasie van die werklikheid tot illusie nie; maar ook van sy behendige manipulasie van die kykpatroon van die betragter binne die illusionêre wêreld van die skildery wat terselfdertyd die aktualiserende samespel van die betragter vra. Renée van de Vall (2003: 109) vind dat by Rembrandt se werk, soos by *Selfportret as die apostel Paulus*, is die estetiese maar ook etiese plesier daarin geleë om visueel betrokke te raak. Die kwaswerk verkry 'n etiese dimensie wanneer die ritme van die kwashale die menslike gelaat beskryf, asof dit die gelaat aanraak as liefkosing.⁵⁰⁸

4.4.2 Die skaduwee as menslike teen-deel

Die gelaat in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] tree te voorskyn uit die skaduwees terwyl in Rembrandt se *Jeugdige selfportret* (c.1629) [Figuur 4.5] 'n swaar skadu oor die boonste deel van die gelaat meer verskuil as wat die skildery van die figuur sigbaar maak. Die skaduwee wat emblematisies verbind is met genialiteit kan hier 'n metafoor wees vir die openbarende, ontvouende of ontplooiende proses van representasie. Dit kan 'n meditering op beskaduwing voorstel, wat ook kan dui op die misterie van die self. In *L'ombre* (29 Desember 1953) [Figuur 4.6] van Pablo Picasso val die swaar skaduwee van die skilder die skildery binne uit die betragtersruimte. Dit skyn asof die skilder homself daardeur heroïes identifiseer met een van die oorsprongslegendes of mitiese regverdigings van die portretkuns⁵⁰⁹ en met een van die funksies van die menslike uitbeelding, om die afwesige aanwesig te maak.⁵¹⁰ In *Drie studies vir portrette, insluitend 'n selfportret* (1969)⁵¹¹ van Francis Bacon lyk dit egter asof die skaduwees besig is om die figure se gesigte weg te vreet sodat die gelaat in die proses is om te verdwyn terwyl dit verskyn. Die beweeglikheid van die skadu-tema wat deurlopend (self)portretuitbeeldings deur die kunsgeskiedenis vergesel (Stoichita 1997), word in Picasso se *L'ombre* vergestalt in wendings tussen die interne en eksterne prentuimte wat 'n eksterne samehang aktiveer. Die "toegang" wat die eksterne betragter tot die skildery sou kry deur

⁵⁰⁷ Dit is "a tour-de-force of contradictory illusion, self-deception, and abortive alienation. The spectator is made to feel that in looking in this mirror image he is intruding into the apparently reciprocal relation between the artist and the mirror, although the projecting right hand leaves no room for an interloper. The intrusive eye of another is permitted access only by the painter's crafty objectification of the distinction between himself and his reflection, through his art (Brilliant 1991: 157).

⁵⁰⁸ "But in touching, one is touched. Looking at the paint is re-enacting the quality of the touch, bringing forth what is there, in a bodily activity that is at the same time receptive. Touching the face is surrendering to it. The eye caresses the visible. The visible caresses the eye" (Van de Vall 2003: 109).

⁵⁰⁹ Plinius noem in sy *Historia Naturalis* XXXV.15,16 en XXXVII.9 dat "painting began with the outlining of a man's shadow ... The invention of linear drawing is attributed to Philokles of Egypt or Kleanthes of Corinth ... and a maiden also of Corinth. Linear drawing was discovered by Saurias, who traced the outline of the shadow cast by a horse in the sun, and painting by Kraton, who painted on a whitened tablet the shadows of a man and woman. The maiden invented the art of modelling figures in relief. She was in love with a youth, and while he lay asleep she sketched the outline of his shadow on the wall" (Jex-Blake 1968: 87, 227).

⁵¹⁰ Die skaduwee het altyd representasie-waarde omdat dit nie losgemaak kan word van die persoon wat die skadu werp nie. Voorbeelde hiervan is Van Gogh se sterk skaduwee in *Skilder op die pad na Tarascon* (1888, olie op doek, 48 x 44 cm. Vernietig; voorheen in Magdeburg: Kaiser Friedrich Museum), asook in die skilderye wat Francis Bacon na aanleiding van hierdie skildery maak.

⁵¹¹ Olie op doek, elke paneel 5.5 x 30.5 cm. Privaatversameling. Domino 1996: 2).

ruimtelike en psigologiese verbeelding kan die eksplisiete betragter en kunstenaar tot een persoon maak wat deur die skadu die werk domineer. Die chiasme van die blik bestaan egter uit 'n sirkulasie van posisies, 'n proses van beweging wat die vastheid van die pole van binne en buite ondermyn; die geheim is om die eie voorlopige metaforiese konstruksie ten minste gedeeltelik ooreenstemmend te maak met die heersende metafore van die tyd (Holly 1990: 390).

Martina Weinhart (2004) vind dat die verstrooiing van outeurskap en desentring van die kunstenaar hoofsaaklik toepassing op die fotografiese terrein vind. Claude Monet verbind die skadu as die mens se dubbelganger met homself en sy kuns wanneer hy laat in sy lewe 'n foto van waterlelies neem vanaf die Japanse brug in sy tuin (c.1920) vir sy projek *Waterlelies: Landskappe van water*. Die Narcissus-legende as ontstaansmite van die skilderkuns word hier omgekeer, aangesien die beeld van die kunstenaar op die water 'n skaduwee is en nie 'n refleksie nie. Victor Stoichita (1997: 107-110) beskou hierdie foto as 'n konfessionele selfportret, 'n figuratiewe en paradoksale tweeledige simbool, van teenwoordigheid en kortstondige verganklikheid, 'n ek wat terselfdertyd 'n *nie-ek* is — "annihilating his own individuality in the eternal nirvana of things that are both and at the same time changeable and immutable". Fotografie vervang die spieëlbeeldige refleksie met die skadu as selfpresentasie.

In Picasso se *L'ombre* word die kunstenaar herskep in die skaduwee van sy beeld deur 'n transformasie van die een in die ander, die einde van beliggaming. Die uiteindelijke uitwissing van die grense tussen kunstenaar en kunsproduksie word terselfdertyd die punt van kontak tussen die twee. Die punt waar die hand wat skilder die skadu ontmoet — soos in Marie-Louise Elizabeth Vigée-Lebrun se skildende hand in haar *Selfportret* (1790)⁵¹² wat haar Romantiese kreatiwiteit belig — is die wentelpunt van die een na die ander wat albei gelyktydig artikuleer (Cranston 2000: 108-109, Stoichita 1997). Die spesifieke en presiese datering van *L'ombre* (29 Desember 1953) plaas die klem op die kronologie van die totaal van Picasso se werk (sy *oeuvre*), met die kunstenaar en sy lewe as die sentrum daarvan.⁵¹³ Hierin resoneer 'n ander soort sentraliteit as by Lacan se spieël-model, naamlik Levinas se *autrui* en Merleau-Ponty se chiasmiese verstrengeling van subjek-objek waarin die subjek-objek skeidings in die bewussyn-wêreld, wat in die voetspoor van die rasionalisme gevestig geraak het, opponeer (soos bespreek in Hoofstuk 2). Rembrandt se "ontvlugting" van die berouvolle "ek", "towards the watchfulness of Being itself" (Edwards 1990: 29) word in *Selfportret as die apostel Paulus* en in *Batseba* 'n vlug in die "ander", maar terselfdertyd ook die "Ander".

4.4.3 Omkering as wending

By *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] kan die draaibeweging van die figuur verder sinspeel op Paulus se bekeringsgeskiedenis, een van die bekendstes in die Bybelgeskiedenis. Dit plaas die skildery in God se meesterverhaal van menslike verlorenheid wat omgekeer, verander word tot verlossing. Rembrandt het nooit die dramatiese oomblik van Paulus se bekering uitgebeeld nie, maar fokus eerder op dit wat in Paulus se denke gebeur, op sy geskrifte of op Paulus as verpersoonliking van genade sonder verdienste

⁵¹² Olie op doek, 100 x 81 cm. Florence: Galleria degli Uffizi (www.wikipedia.org/). Haar *Selfportret* (1800) olie op doek, 78.5 x 68 cm. Sint Pietersburg: Hermitage (www.cyberpathway.com/art/) toon 'n minder opvallende skadu van die hand op die doek.

⁵¹³ Guercio verwys na Picasso se bekende uitspraak teenoor Zervos "it is not what the artist does that counts, but what he is" en teenoor Brassai (1943) sy belang by outobiografie. Sy *Catalogue raisonné* as dokumentasie kan deur die strukturele denke daarin en by die utopiese idee daarvan aansluit by Marcel Mauss se "the science of man" waardeur 'n "deeper understanding of man via man-the-creator" verkry kan word (Guercio 2006: 260).

(Wheelock 2005: 74). Die spieël van die selfportret word hier vervang deur Paulus se troebel spieël wat in sy briewe 'n sentrale metafoer word vir raaiselagtige onverstaanbaarheid; terselfdertyd kan dit die instrument wees waarin God hom terugbring na homself (Seerveld 2005: 87). Paulus se troebel spieël staan nie op sy eie as 'n enkele uitspraak in die Bybel nie, maar is chiasmies ingebed in Paulus se himne tot die liefde (1 Korintiërs 13), wat uitloop op die openbaring dat 'n wending deur en tot die liefde die uitnemendste van alle gawes is (Lund 1992: 176)⁵¹⁴ en die einddoel van "beweeglikheid, gemoedsbeweginge, passies van die siel" volgens Karel van Mander (Miedema 1973: 495).

4.5 *Coram Dei*

In die geartikuleerde wending tot die betragter in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] kan Rembrandt se radikale betrokkenheid met betragters, met medemense — die empatiese *coram Dei*-benadering van sy werk — 'n grondige betrokkenheid met die gebroke kosmos van ons bestaan, belig. Charles Taylor (1989: 35-36) redeneer dat die self gevorm word in 'n spesifieke taal wat weer slegs in gemeenskap kan bestaan. Mens is slegs 'n self tussen ander selwe. "A self can never be described without reference to those who surround it. I define who I am by defining where I speak from, in the family tree, in social space, in the geography of social statuses and functions, in my intimate relations to the ones I love, and also crucially in the space of moral and spiritual orientation within which my most important defining relations are lived out ... in webs of interlocution". Paulus se briewe as getuienisse hiervan kan as vertrekpunt vir 'n dergelike verband met Rembrandt dien deur *Selfportret as die apostel Paulus*.

4.5.1 Wendings tussen Rembrandt se selfportrette en Paulus se briewe

'n Brief is een deel van 'n tweegesprek of 'n diskoers, 'n dinamiserende struktuur tussen teenwoordigheid en afwesigheid, tussen my en die ander, wat die bestaan van albei gelyktydig erken en as brug dien. In Paulus se briewe stel die skrywer homself eers bekend en groet daarna die persoon/persone aan wie die brief gerig is, waardeur afleidings gemaak kan word oor beide partye, al sou albei onbekend wees aan 'n volgende leser. Briewe is problematiese kommunikasiemiddels, oop vir misverstande of waninterpretasies. Paulus gee uitvoerige besprekings en herhalings om sy boodskap suiwer oor te dra weens die lewensbelangrike en tegelyk transendente aard daarvan.⁵¹⁵ Rembrandt se selfportrette, soos *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] kan geïnterpreteer word as dergelike ontoereikende kommunikatiewe "(skilder)briewe"⁵¹⁶ wat, soos Paulus se briewe, ontvang is deur spesifieke groepe en individue, maar ook deur 'n verwyderde gemeenskap en vandag nog geïnterpreteer word met nuwe of ander insigte waarby ek ook my bydrae uit die perspektief van 'n gebroke kosmos wil voeg.

Paulus se briewe of epistels het 'n spesifieke struktuur gehad wat die unieke rol van die briefleser uitlig en verskil van ander eerstepersoonsvertelvoorpe. 'n Bepaalde respons word verwag van die afwesige leser wat voortdurend aanwesig gemaak word in die brief – die "epistolary contract" (Zwingenberger 1999: 64). Elize

⁵¹⁴ "There is no more artful passage in the epistles of Paul than the thirteenth chapter of First Corinthians and this chapter is one of the finest specimens of chiasmus in the New Testament" (Lund 1992: 142).

⁵¹⁵ Die dertien briewe van Paulus wat opgeneem is in die Bybel word tradisioneel aanvaar as sy werk. Die briewe aan individue en die algemene briewe wat aan een gemeente gerig was, was moontlik nie net gerig aan daardie spesifieke persoon of gemeente nie; hulle was die eerste ontvangers (adressaat) maar dit was bedoel vir verspreiding deur die hele Asië, aan al die ander gemeentes wat Paulus geken het (verwyderde adressaat – nie net in in plek nie, maar ook in tyd).

⁵¹⁶ Kommunikasie kan as 'n algemene kenmerk van die meeste van sy werk beskou word, maar in besonder in *Portret van Cornelis Claez. Anslo en sy vrou, Aeltje Gerritsdr. Schouten* (1641, olie op doek, 176 x 210 cm. Berlyn, Gemäldegalerie. Schama 1999: 478) waar die Evangelie verkondig en verduidelik word deur lering, onderrig, opleiding in die Woord.

Botha (Cloete 1992:49) stel dit dat die kode van die epistolêre pakt of diskoers as proses bepaal word deur 'n spesifieke ek-jy verhouding wat dieselfde soort pronominale relatiewiteit in kunswerke kan ontgin.⁵¹⁷ Die onbepaalde oop strukture daarvan kan toepaslike interpretasiemoontlikhede aktualiseer.

Paulus se briewe is die enigste bewyse wat ons vandag het van sy lewe, denke en Christenskap.⁵¹⁸ In sy briewe is daar 'n gelyktydige bewussyn van God in Jesus Christus, van homself, sy eie sonde, vooroordele en probleme en van dié van die ontvangers van sy briewe. Hierdie refleksiewe proses aktiveer 'n nederige suspensie van eie vooroordele, wat kan lei tot onderlinge begrip. Die vroegste Christelike skrywers en veral Paulus, moes worstel om 'n nuwe "taal" te formuleer vir die totaal ander Godsopenbaring wat hulle wou stel, buite en teenoor die konvensies van Griekse en Joodse literatuur. Paulus het onder die Hebreeuse invloed van teenstellings of chiasmiese konstruksies geskryf, "the language of controversy" (Lund 1992: 11)⁵¹⁹ verbind met Griekse retoriese "diatribes",⁵²⁰ Asianiese/Hellenistiese ritmes en die alledaagse Aramese praatstyl. Die chiasmiese vorms was geensins rigied nie, maar plasties en vormbaar met oneindige variasies en toepassingsmoontlikhede. Die doel van formalistiese chiasmiese strukture was nie bloot vir versiering of intellektuele prikkeling nie, maar dui op 'n innerlike verbinding tussen twee skynbaar teenstellende sake en op 'n dinamiese wending waarin die een in terme van die ander verskyn. Hierdie teen-strukturalistiese beweeglikheid tussen moontlik opponerende begrippe impliseer verandering, omkering, selfs ingrypende bekering op verskeie vlakke.

Soos wat die nalatenskap van Paulus se briewe getuig van sy geloof, identifiseer dit hom ook as die vernaamste vormgewer van die Christelike geloof deur tekste, was Rembrandt se skilderye, tekeninge en grafiese drukwerk 'n vormgewende verdieping in die perkroniese gang van die gebroke-kosmiese tradisie. Hy definieer homself buite die religieus-georiënteerde Middeleeue, maar binne die verchristelike humanisme (Rookmaaker 1994), teenoor die moraliserende tendense van sy tyd (Chapman 1996, Wheelock 1999) asook die eksperimenterings van kunstenaars uit ander skildertradisies en lewensbeskouings (soos byvoorbeeld teenoor Caravaggio, Lastman, Rubens, Steen). Sy interpretasie van die Bybelgeskiedenis is een tussen baie moontlikhede, maar sy benadering het so 'n spesifieke fokus op die gebrokenheid en "trouble" van mense maar ook die potensiaal van vergifnis en heling dat dit as 'n radikale stroomversnelling in die gebroke-kosmiese tradisie gesien kan word; dit is gevorm daardeur, maar het ook spesifieke vorm daaraan verleen.⁵²¹

⁵¹⁷ Later briefromans in die letterkunde het gewoonlik 'n vertroulikheidskarakter, wat uit 'n Romantiese perspektief ingelees is in Rembrandt se werk (soos ook in Van Gogh se briewe). Montaigne se briewe as selfondersoek sou nie toepaslik wees by Rembrandt nie (Taylor 1989).

⁵¹⁸ Hy staan as 'n verbindingsfiguur tussen die Ou en Nuwe Testamente deur sy briewe wat 'n sentrale plek in die latere samestelling van die Nuwe Testament gespeel het en waarin hy deurgaans verbindings maak met die Ou Testament om die omvattendheid van menslike sondigheid en Goddelike genade te bevestig en die nuwe boodskap oor te dra. Vir die chiasmiese strukture van Paulus se briewe sien Lund (1942/92), Thomson (1995). Daar is 'n verskil tussen die ou en die nuwe gebod, maar op so 'n wyse dat die twee steeds 'n verband met mekaar behou soos lig en duisternis (Levitikus 19:18 en Deuteronium 6:5).

⁵¹⁹ The writings of the New Testament constitute a middle-type, a mixture of Greek and Hebrew forms, created by the mingling of two distinct cultures, which had become an established fact three hundred years before the New Testament was written. ... The chiasmus seems to be part of Hebrew thought itself" (Lund 1992: 28). Die liturgiese gebruik daarvan het dit deel van mense se herinnering en gedagte-patrone gemaak.

⁵²⁰ Dit word ook vertaal as smaadskrif of heftige kritiek. Paulus gebruik dit as oordedende dialoog in sy briewe met 'n onbepaalde persoon.

⁵²¹ Dit sluit aan by Roger Ebertz (2006: 28) se siening dat "Christian scholarship is both perspectival and fluid, changing with the development of tradition. ... We stretch our language to speak of that of which we could not speak otherwise. As we do so, however, we change both the language and the tradition. ... We are both shaped by and shapers of our traditions".

'n Retoriese oortuiging van die *ethos* of integriteit van die persoon in Bybelse narratiewe was een van die sentrale doelstellings wat deur die dinamiese diskoerse van die briewe bereik is.⁵²² Rembrandt het ook vir nuwe benaderings tot die tradisionele maniere van uitbeelding, die konvensionele waardes en die standaard retoriese middele van sy tyd, gesoek sodat "nuwe wyn nie in ou sakke gegooi sal word en die sakke laat bars nie". Soos by Paulus se briewe het sy kunstenaars-*ethos*, sy siening van die intrinsieke waardes van menslikheid, *la gloire et la misère* daarvan, sentraal gestaan in sy werk en is sigbaar gemaak deur die radikale wendings waardeur hy dit onderlê het. Ook Francisco Goya, Edouard Manet, Vincent van Gogh en George Rouault het met omsigtigheid uitbeeldingswyses gesoek wat pas by dit wat hulle visueel wou vergestalt.

Wanneer Rembrandt homself as Paulus uitbeeld, interpreteer ek dit as 'n aansluiting by die inherente gebroke sinspeling op die gaping wat bestaan tussen dit wat mense sê hulle glo en hoe hulle in werklikheid lewe:⁵²³ "the importance of that space is being emphasized as the arena within which all human activity is acknowledged, negotiated, reflected upon, and invested with social and personal significance" (Mack 1990: 93).⁵²⁴ Soos Paulus kan sekere retoriese argumenteringspatrone in Rembrandt se skilderaanbiedings deur herhalende temas of beklemtonings, onderskei word. Sy diskoers gaan, soos by Paulus, nie slegs om styl, manipulasie van gegewens of estetiese ornamentering nie, maar sy werk word estetiese draers van die diskoers of argumentering met die eie menslike godsdienstige, sosiale en ideologiese belange daarvan. Wanneer die moontlikhede van die kunstenaar se oordedende aanbod deur betragters uit 'n gebroke kosmiese perspektief opgeneem word, kan 'n nuwe dinamiek ontdek word in die vrugbare ruimte, spasie, gaping of "Leerstelle" daarin. 'n Perspektief uit die radikale gebrokenheid van mense kan 'n gemeenskaplike uitreiking deur die wêreld van die kunswerk word waardeur die diskoers uit die verlede aangeraak kan word deur dié van die hede, wat verbygaan by die gesigswaarde, die gekodeerde taal en konvensies van die tyd. Dit kan uitloop op 'n erkenning van die "spectacular performance" van beide kunstenaar en betragter.

Bybelliteratuur sinspeel volgens Ferdinand Deist op 'n sakrale benadering tot tyd, ruimte en oorsaaklikheid; dit is in die eerste instansie nie estetiese literatuur nie, maar oorwegend "betrokke" godsdienstig-propagandistiese of — polemiese werke uit 'n patriargale samelewing, wat perspektiewe of argumente in die vorm van vertellings aanbied (Cloete: 1992: 51). Rembrandt se visuele vertellings in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] die kruisigingstonele, *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en *Batseba* [Figuur 5.1] wat as sentrale voorbeelde vir hierdie tesis dien, sluit, soos Paulus se briewe, aan by bogenoemde. Hulle fokus op die inherente, grondige gebrokenheid van mense maar deur die dinamiese wisselwerkingsverhouding, polemiese aard en die bifokale adressaat daarvan, aktiveer hulle herintegrasies of versoenings. Deur betragters buite die gemaksone van tradisionele verwagtinge te neem en deur die

⁵²² Drie tradisionele bronne om geloofwaardigheid te bevestig, word deur die retoriese teorie erken: die orator se karakter (*ethos*), die diskoers (*logos*) en die gehoor se respons (*pathos*) (Van den Berg 1993a: 57).

⁵²³ "Ons weet tog die wet is geestelik, maar ek is aards en soos 'n slaaf aan die sonde verkoop. Ek begryp self nie wat ek doen nie, want wat ek wil doen, dit doen ek nie, maar dit wat ek haat, juis dit doen ek. ... So vind ek dan hierdie wet in my: ek wil die goeie doen, maar al wat ek doen, is die slegte. ... Ek, ellendige mens! Wie sal my van hierdie doodsbestaan verlos? Aan God die dank! Hy doen dit deur Jesus Christus ons Here. So is dit dus met my gesteld: met my gees dien ek die wet van God, maar in my doen en late die wet van die sonde" (Romeine 7: 14-25).

⁵²⁴ Ek volg nie Mack se 'rhetorical criticism' op nie omdat dit van toepassing hier is nie.

instandhouding van negatiewe kontras deur argumenterings (Mack 1990: 96) bly die terme van die debat lewendig met 'n gekompliseerdheid en meersinnigheid wat eenduidende oplossings vermy.

In *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] hou die figuur 'n boek in sy hande. Rembrandt het meer as ander kunstenaars boeke, en daarmee saam mense wat met intense konsentrasie lees of skryf, in sy werk gebruik.⁵²⁵ Hierdie konsentrasie of opmerkzaamheid kenmerk Rembrandt se omgang met die wêreld wat hy uitbeeld, teenoor die afwesige houding of die selfsentraliteit wat dikwels die klimaat van die Romantiese kunstenaars is. In Rembrandt se selfportrette word dit nie 'n dominerende selfbetragting nie, maar eerder 'n *Aufmerksamkeit* (attentiveness)⁵²⁶ wat Alois Riegl (1990) uitsonder as 'n tipiese Noordelike kenmerk, gegrond in Christelike denke, 'n geestelike instelling op ander mense, die natuur en God, maar by Rembrandt ook die self. Riegl beskryf *Aufmerksamkeit* as 'n innerlike stilte en respekvolle oopheid vir ander, wat van Mander (Miedema 1973) ook as 'n soort beleefdheid beskou, in teenstelling met byvoorbeeld Caravaggio se aggressiewe selfportrette wat hy plaas op uitbeeldings van die onthoofde koppe van Goliat, Holofores en Medusa.⁵²⁷

Die *attentiveness* of opmerkzaamheid van die figuur van Paulus is die sentrale dinamiek van *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] wat 'n chiasmiëse wisseling vorm tussen die konsentrasie op die boek en die wending van die konsentrende blik tot die betragter. Dit vind so sterk neerslag hier en in sy ander werk dat Rembrandt se selfportrette betitel kan word as *Selfportret met betragter* of selfs *Selfportret as betragter*. Die operasionele ruimte voor en agter die prentvlak word oorgesteek en verweef tot 'n intersubjektiewe web tussen die opmerkzaamheid van die implisiete skilder en van die eksterne betragter (wat deur Riegl nie as individu gesien word nie, maar as groep) (Berger 2000). Dit betrek onvermydelik ook die eksterne skilder as mens. Rembrandt se onbemiddelde openheid skep betragters wat betrag word en daardeur deel van die narratief word, dit selfs tot stand bring of in stand hou. By Rembrandt, soos ook later by Manet se *Olympia* (1863)⁵²⁸, wettig hierdie "unprecedented shift of authority" (De Duve 2001: 125-131) die skilderkuns nie meer uit die verlede nie, maar uit die toekoms. Die voltooiing berus by elke betragter.

Die duidelike wending van die implisiete Paulus met sy teleurstellings, siekte, veroudering, gevangenskap, lyding, vervolging, eensaamheid tot en met insluiting van die betragter in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] suggereer 'n verskuiwing tussen die "ek" en "jy" waardeur die dinamiese totaliteit van "ons" wat die eksplisiete Rembrandt onsluit, bereik kan word (De Duve 2001).⁵²⁹ Probleme is nie onveranderlik nie maar kan verander/beweeg word deur vertroosting en deurlopende blydschap deur die onderskraging van die familie, vriende en die gelowige gemeenskap — "broers" en "susters", die "gemeenskap met die heiliges", die "wolk van getuies"; die veiligheid "to have somebody you love, hold you close while you are hurting"

⁵²⁵ Sien Schwartz (2006: 290-4) vir 'n beskrywing van die buitengewone voorkoms van boeke in sy werk.

⁵²⁶ Dieselfde soort "attention as a central organizing factor" word aangetref in die werk van Nietzsche en Bergson, Manet en Seurat.

⁵²⁷ *Dawid met Goliat se kop* (c.1605, olie op doek, 125 x 101 cm. Rome: Galleria Borghese. www.galleriaborghese.it/); *Judith en Holofores* (1598-99, olie op leerskild, 55 x 60 cm. Rome: Galleria Nazionale d'Arte Antica. www.caravaggio-foudation.org/); *Selfportret op die kop van Medusa* (1598-99, olie op oek, 145 x 195 cm. Florence: Galleria degli Uffizi. www.caravaggio-foudation.org/).

⁵²⁸ Olie op doek, 130.5 x 190 cm. Parys: Musée d'Orsay.

⁵²⁹ Soos De Duve se titel *Look!* wat voortgesit word in die indelings: "Here I am, Here you are, Here we are" (*Voilà!, me voilà, vous voilà, nous voilà*). In Picasso se *L'Ombre* kan die skaduwee wat die skildery binneval ook 'n ons-verbinding vorm tussen die skilder en die model.

(Seerveld 2005: 85) soos by Rembrandt se *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2] en *Das Wiedersehen* [Figuur 3.16] van Barlach. Hierdie menslike gebrokenheid en die proses tot herstel kan nie maklik in selfportrette uitgebeeld word nie, maar word 'n moontlikheid deur Rembrandt se voorstelling van homself as Paulus. Dit kon deur tydgenootlike betragters (wat ook Titus ingesluit het) geaktualiseer word, maar ook deur my persoonlike kennis van die Bybelse verwysings wat die geskiedenis van Paulus chiasmies in Rembrandt kan insluit.

4.5.2 Familiebindings

Selfportret as die apostel Paulus [Figuur 4.1] kan moontlik deel vorm van 'n (onvoltooide of onvolledige) groep skilderye van Bybelfigure wat Rembrandt laat in sy lewe, tussen 1657 en 1661, maak.⁵³⁰ Die alledaagse voorkoms van die persone laat hulle minder as "heiliges" en meer as "medemense" voorkom. Paulus skilder mense, homself ingesluit, as definitiewe identifiseerbare, partikulêre individue, maar ook as 'n universele soort of spesie wat bestaan deur kosmiese bindings in groepe van gedeelde identiteite, die "intrinsic 'family'-clustering peculiarity of things" (Seerveld 1973). Hierdie gemeenskaplike bande maak slegs sin deur 'n eenheid (*coherence*) in Christus.⁵³¹

Paulus se leerling, Titus, was sy dissipel, vertroude metgesel en troue vriend, maar ook aangespreek as "my eie kind in die geloof wat ons albei bely".⁵³² Wanneer Rembrandt homself voorstel as Paulus is sy seun Titus reeds sy leerling, werksaam in sy ateljee en medeverantwoordelik vir hul inkomste. In 1660, kort voordat hy homself as Paulus uitbeeld, skilder Rembrandt *Portret van Titus in die kleredrag van 'n Franciskaanse monnik*.⁵³³ Die onderwerp, sowel as Titus se kleredrag, dra 'n godsdienstige verwysing in die geskilderde verhouding in waardeur hy homself deur Titus tot Paulus kon maak, die helende moontlikhede van die vader/seun verhouding as Christelike eensgesindheid visueel kan verwerklik soos in *Die terugkeer van die Verlore Seun* [Figuur 3.2].⁵³⁴

Titus is Rembrandt se enigste kind wat uit 'n huwelik gebore is en bly voortleef – die enigste voortsetter van sy "geslagsregister", soos Isak van Abraham was. Rembrandt skilder *Die offerande van Isak* [Figuur 4.7] in 1635, die jaar wat sy eerstelingseun gebore is (en sterf); dit kan sy omgang met 'n nageslag moontlik binne

⁵³⁰ Twee ander voorstellings in die groep stel die apostel Paulus voor: *Die apostel Paulus* (1657, olie op doek 131.5 x 104.4 cm. Washington: National Gallery of Art). *'n Ouer man as die apostel Paulus* (1659, olie op doek, 102 x 85.5 cm. Londen: National Gallery). Wheelock (1999) sien die groep skilderye as een van die grootste suksesse van Rembrandt se skilderloopbaan. Dit beeld geloofsekerheid, ten spyte van die onsekerhede en vrese van hierdie nederige individue, uit. Hulle sukkel om die misterie van die Christelike geloof te verstaan, ook met die bewussyn van hul eie immanente sterflikheid.

⁵³¹ "Most philosophies miss the pivotal insight that the creational fact of being-there after its kind depends literally on the cohering Word of God and that God incarnate is the actual Archimedean point to every creation's existence, its very meaningfulness or not. Further, the body of Christ is not some *corpus mysticum* of transubstantiated saints, but is the living, corporate union of men and women sealed together by the Holy Spirit-worked Amen in their hearts [...] When philosophy intent upon relating data denies, ignores, or has lost this truly mediating, Archimedean key to interpreting the meaning of our creatural generic specificity, philosophy falls into the distortions Vollenhoven designates exactly as UNIVERSALISM, INDIVIDUALISM and MACRO-MICROCOSMOI motif. (Seerveld 1973: 140).

⁵³² Soos in die brief aan Titus 1:4; 1 Tessalonisense 2:11; Paulus se liefde vir Titus vind uiting in 2 Korintiërs 2:13; 7:6,13; 8:6. Titus word 'n spesiale ambassadeur en later hoof van die kerk van Kreta. Paulus impliseer digterlik die hele familie, maar ook die "generasie"-idee.

⁵³³ Olie op doek, 79.5 x 67.5 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (Schama: 655).

⁵³⁴ Mieke Bal (1999:182) stel voor dat kunstenaars nie noodwendig teen mekaar gewerk het in opeenvolgende kunsbewegings nie: "This, then, is a story of art's itinerary through time, which differs totally from the old story of one generation rivalling the preceding one, of fathers and sons".

'n Bybelse grond plaas, menslike voortplanting vasgelê in God se skeppingsplan.⁵³⁵ In die skildery bedek Abraham se groot hand die hele agteroorgebuigde gelaat van die vreeslik weerlose figuur van Isak. Die ingrypende hand van die Engel onderbreek die voltooiing van die dodelike sirkel sodat die mes uit Abraham se hand val. Die beweeglikheid van God se genade word sigbaar in die wentelpunt van die gebeure — die swewende mes onder die leë oop hand, bokant die leë skede, 'n narratiewe herstel deur geloof in beloftes. Die wonder van die oomblik van goddelike ingryping word visueel voorgestel waar tyd opgehef word in die swewende mes wat 'n chiasmiese skarnier word tussen ons tydelike wêreld en 'n bo-tydse ewigheid.

Volgens Elizabeth Scarry (1985) bestaan die Bybelse geslagsregisters nie uit lyste name naas mekaar nie, maar uit mense wat uit mekaar voortvloei, gebore word. Een soliede historiese lyn word gevorm waardeur die menslike liggaam en identiteit deur geloof onderhou word. Hierdie lyste van ontliggaamde figure wat telkens onderbreek word deur uitbreidings van individue wat na vore tree, beliggaam word, is herinneringe aan hul oorwinnings en hul volkshelde, maar ook aan hul gebrokenheid, sonde en skuld — Tamar (die vrou met wie Juda gesondig het), Ragab (die hoer), Rut (die vreemde), Batseba (Dawid se sondige begeerte) — maar terselfdertyd 'n versekering van God se genade wat strek van geslag tot geslag. Cristian Boltanski se *Purim Holiday* (1989)⁵³⁶ kan sinspeel op hierdie gebrokenheid in 'n spesifieke soort kollektiewe identiteit wat deur die Ou-Testamentiese geslagsregisters veronderstel word.⁵³⁷

Die Joodse bruid (c.1663) [Figuur 4.8] is gesien as Titus se huweliksportret, maar dan miskien eerder as 'n soort wensbeeld aangesien dit drie tot ses jaar voor sy huwelik gemaak is. Die besondere teerheid van die handgebare — op die vrou se bors, die hart en baarmoeder kan die vrugbaarheid van die huwelik voorstel en dit vier (Schama 1999: 665-6); dit was moontlik ook die rede waarom dit beskou is as 'n voorstelling van Isak en Rebekka se huwelik.⁵³⁸ Die skildery kan ook beskryf word as 'n onbekende huweliksportret, maar wanneer dit vergelyk word met sosiale huweliksportrette wat Rembrandt vroeër geskilder het, sou die

⁵³⁵ God Almagtig het geen self-substansiasie nie, maar Sy bestaan vind bevestiging en sigbaarheid in die menslike liggaam. Die mense wat Hy gemaak het, moes ander mense reproduseer, vermenigvuldig en die aarde bewoon, God en die mens verheerlik in groei en voortplanting (Scarry 1985). Die opdrag word beide belofte en verbond – die verbond wat die sentrale werklikheid van die Ou Testament is. Tümpel (1986) en Schwartz (2006) wys op Rembrandt se vele tekeninge van kinders gedurende hierdie tyd. Hulle is in intense, soms aggressiewe kontak met betragters, dikwels op die oorgang/grens tussen (die onbekende) buite en (die veiligheid van) binne. Sy huishoudings is sonder enige "coziness" (Jan Steen se *gezelligheid*) of aanduidings van kos – dit betrek eerder die betragter se ongemakke. Hierteenoor skilder hy ook *Jacob liefkoos Benjamin* (1637, ets, 11.8 x 9 cm, Boston: Museum of fine arts), *Jakob seën Josef se seuns* (1656). Sy erns oor sy vaderskap van Titus hou moontlik verband met sy geskiedenis: Saskia was gou na hul huwelik swanger, maar die eerste drie kinders (Rumbartus, Cornelia en Cornelia) sterf almal vroeg. Saskia self is binne 9 maande na Titus se geboorte oorlede.

⁵³⁶ Die versameling ewe groot swart-en-wit foto's met helder ligte wat teen die gesigte aangebring is, skep die indruk van identiteitfotos, maar ook identiteitsloosheid deur die vergrotings, die eenvormigheid en die ligte wat dit onmoontlik maak om die "mense" te sien; die stapels opgevoede klere daaronder roep herinneringe op van die lyding en uitwissing in die Joodse strafkampe.

⁵³⁷ Dit is in wese 'n samevatting van die Joodse geskiedenis, met die hoogtepunte en laagtepunte daarvan, maar ook terselfdertyd God se Heilsgeskiedenis, wat die persone plaas binne historiese en godsdienstige verband, maar veral in 'n kollektiewe, verbondsidentiteit. Die negatiewe konnotasies van verwonding en straf waarin die liggaam beklemtoon word, maak mense onbeduidend; daarteenoor word deur voortplanting die mens en God verheerlik en identiteit bevestig.

⁵³⁸ In die verhaal van Abraham se soeke na 'n vrou vir Isak, tree Rebekka na vore. Sy vorm deel van, maar substansieer ook die geslagsregister wanneer beskryf word hoedat sy met haar kruik na die put kom (beide kruik en put simboliseer vroulike vrugbaarheid en voortplanting) en gee nie net vir Jakob se dienaar water nie, maar ook vir al tien sy kamele – wat geweldig baie water kon drink. Hierdie fokus op die oorvloedige oorvloed dui op God se oorvloedige seën en vervulling van sy belofte — en dat Rebekka die geslagte oorvloediglik kon voortsit (Scarry 1985).

uitbeeldingswyse saam met die intieme aanrakings, probleme skep as 'n huweliksportret vir Rembrandt se Nederlandse "publiek" sowel as vir die Joodse gemeenskap (as "Joodse bruid").⁵³⁹

'n Verskuiwing van betekenis kan ingelees word in die skildery wanneer die geskiedenis van die Bybelse Rigter Jefta as moontlike tema gestel word deur Gary Schwartz (2006: 305).⁵⁴⁰ Rembrandt maak meermale skilderye wat kan aansluit by teaterstukke soos hier moontlik by Joost van den Vondel se *Jephta* (1659). Vondel noem in sy inleidende opmerkings die belang daarvan om 'n voorstelling op die brandpunt van die aksie te maak waar die spanning onopgelos is, die oomblik van (chiasmiese) *staetveranderinge* gebaseer op Aristoteles se *peripeteia* "the turn-around moment that Vondel considered critical to theatrical success" (Golahny 2002: 79). Rembrandt kan in hierdie probleemgeskiedenis van 'n onskuldige meisie wat moet sterf, die oomblik kies wanneer Jefta op die punt om staan sy dogter en enigste kind te offer as nakoming van sy gelofte aan God. Die verhaal is een van menslike swakheid, van diepgaande ontdaning en bewoënheid wat kon lei tot verwyte, skuldgevoelens, opstand, woede, maar tegelykertyd kan die skildery die uitkoms toon van aanvaarding en liefde, ten spyte van die verskeurde verhaal wat dit ondersteun. Die nadenkende houdings en die sagte menslikheid van die omhelsing, handgebare en aanrakings van die figure kan dui op gedeelde rou: Jefta oor sy dogter en sy oor haar jonkheid en kinderlose sterwe (Rigters 11:30-40).

Die ryk skynende karmosynrooi van die meisiefiguur se rok kan 'n beskrywing wees van haar as offer wat uiteenlopende emosies omvat. Die rooi kan verwys na bloed as simbool van lewe, van viering; maar die vergieting daarvan kan lei tot die dood. Die volheid van hierdie verhouding as eggo tussen God en mense en mense teenoor mekaar vind uitdrukking in die verstommende rykheid en gloeiende aanwending van pigment en kleur.⁵⁴¹ Die *apostrophe* daarvan betrek nie net my oë en emosies nie, maar ook my tassintuig sodat ek wil deel in die aanrakings deur die manier waarop die skildery as geheel my as betragter raak. Uiteindelik kan ek dit interpreteer as 'n visualisering deur skildermiddele wat daarin slaag om die diepte van menslike onvolkomenheid te oorbrug deur die uitbeelding van deernis en liefde tussen 'n moontlike ouer en 'n kind asof dit tussen God en mens is.

⁵³⁹ Portrette waar die eggenote in twee portrette teenoor mekaar gestel word: *Portret van 'n man* en *Portret van 'n vrou* (1632, olie op doek, New York: Metropolitan Museum of Art. Schama 1999: 373); *Johannes Elison* en *Maria Bockenolle* (1634, olie op doek, Boston: Museum of Fine Arts. Schama 1999: 374); *Maerten Soolmans* en *Oopjen Coppit* (1634, olie op doek, Privaatversameling. Schama 1999: 375); *Portret van 'n man wat opstaan uit sy stoel* (1633, olie op doek, Cincinnati: Taft Museum. Schama 1999: 377) en *Portret van 'n jong vrou met 'n waaier* (1633, olie op doek, New York: Metropolitan Museum of Art. Schama 1999: 377); *Dirck Jansz. Pesser* en *Haesje Jacobsdr. Van Cleyburg* (1634, Schwartz 2006: 204). Portrette waarin die huweliksgeenote op een skildery uitgebeeld word: *Jan Pietersz. Bruyningh* en *Hillegont Pietersdr. Moutmaker* (1633, Schwartz 2006: 203); minder formeel en elegant is *Die skeepsbouer Jan Rijksen* en sy vrou *Griet Jans* (1633, Schama 1999: 378).

⁵⁴⁰ In 1833 is dit gekoop deur die Amsterdamse bankier Adriaan van der Hoop as 'n uitbeelding van Jefta wat op pad is om sy dogter te offer. Hy verkies om dit in sy inventaris aan te teken as "eene voorstelling van de Joodse bruid, die door den vader versierd werd met een halsketting" (Schwartz 2006: 305). Bauch wys daarop (1967: 123-151) dat daar deurgaans geweldige variasie is van toeskrywings, nie net van Rembrandt se werk nie, maar ook van die temas (*subject matter*) van grafiese drukwerke en skilderye. Ook kan onthou word dat "child sacrifice nonetheless preyed on the Dutch imagination" (Schwartz 2006: 343) wat die offer van die dogter as tema moontlik kon maak. In my interpretasie aanvaar ek hierdie toeskrywing as een van die uitvloeiings van die Rembrandt Navorsingsprojek wat in 1969 in Amsterdam deur die Nederlandse regering in die lewe geroep is sodat Rembrandt se werk opnuut ondersoek en herbedink kan word.

⁵⁴¹ Ek wil hier fokus op die omsigtigheid waarmee Rembrandt die gloeiende effekte verkry het. Ernst van de Wetering (2000: 241) wys op die oneindige variasies in Rembrandt se verfaanwending, maar ook in die kombinasies van substansie en reologiese aspekte van die grondmiddels, die bindmiddels, die pigmente en die glaserings. Vir die rooi rok in die *Joodse Bruid* is meksikaanse cochinnelle in 'n (ongewone) emulsie gebruik vir die glasering sodat 'n dikker laag met meer pigment verkry is en dus 'n meer versadigde kleur: "light travels through this layer, reflects on an underlayer, then travels again through the translucent layer and finally reaches the eye of the beholder. ... The dark red glaze was applied on vermilion, a bright orange-red which in its turn was applied over a first lay-in with shades of red and dark paint. The bright vermilion together with the carmine glaze creates a rich red tone, from which the colour radiates, as it were, from under the paint surface".

Die oorheersende rooi kleur van die vertikale karmosynrooi tapyt in *Triptych inspired by the Orestia of Aeschylus* (1981)⁵⁴² van Francis Bacon herinner aan die baie bloed wat gevloei het in die verhaal wat dit onderlê. Verdoemde families met 'n bloedige geskiedenis is ook die tema van sy *Triptych inspired by T.S.Eliot's poem "Sweeney Agonistes"* (1967)⁵⁴³ — skilderye gevul met voorstellings van pyn, afgryse, bloed en geweld.⁵⁴⁴ Dit plaas die vleis wat die mens verteenwoordig, deur die pigmentmerk op die prentvlak, maak dit deel van die werk, sodat die self, soos in *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] nie net die kunstenaar se gelaat deur die pigmentaanwendig presensie verkry nie, maar ook sy "body as flesh, or as meat" (Deleuze 1983: 103). Hoewel die rooi pigment by Bacon en by Rembrandt herinner aan bloed, offerhande en lyding, spreek dit uit radikaal uiteenlopende perspektiewe. Rembrandt se voorstelling van mense getuig van 'n besorgde empatie wat betragters kan beweeg tot betragting wat nie vleeslike afgryse en afstandneming insieer nie, maar wat die broosheid van God se mense sag aanraak.

Rembrandt se pigmentwerk verskil in beginsel van dié van Bacon, maar ook van die uitgangspunte van die Romantiek wanneer verfaanwending en kwasmerke gesien word as direkte teken van die kunstenaar se gees, skeppende teenwoordigheid en individualiteit, soos by Van Gogh se *Selfportret met verband op oor* [Figuur 4.3]. Veral deur korrelasie van sy grafiese, uiters persoonlike manier van verfaanwending en sy buitengewone persoonlikheid ontvang Van Gogh 'n sakramentele soort teenwoordigheid in sy werk. Die kunswerk word daardeur getransfigureer tot deel van hom wat veral in sy persoonlike "styl" of in sy aanraking verteenwoordig word.⁵⁴⁵ In Kandinsky se skilderye kan die "gees" van die kunstenaar direk spreek tot die "gees" van die betragter deur abstrakte of nie-figuratiewe kuns wat, volgens die kunstenaar, op mistieke wyse uit homself ontstaan deur innerlike vibrasie, 'n "innerer Klang" wat aansluit by die kosmiese "Klang" (Birringer 1983: 144-5). Dit verskil van die twintigste-eeuse negering van die kunstenaar se teenwoordigheid en outoriteit deur die ironisering of uitskakeling van die kwasmerk.⁵⁴⁶

⁵⁴² Olie op doek 198 x 147.5 cm. Astrup Fearnley Collection, Oslo (Ficacci 2003: 16-17).

⁵⁴³ Olie op doek, 198 x 147.5 cm elk. Washington D.C: Hirschorn Museum and sculpture garden, Smithsonian Institution (Peppiatt 2004: 21). T.S.Eliot herlei *Sweeney* na Orestes.

⁵⁴⁴ Die letterkundige werke waarop hulle gebaseer is, spreek ook van afgryslieke haat, wraak en familiemoord. Die rooi tapyt word teruggevind as belangrike attribuut in die *Second version of Triptych 1944* (1988, olie op karton, 95 x 73.5 cm elke paneel, Londen: Tate Gallery. Peppiatt 2005: 17) wat verwys na 'n kruisiging terwyl die totale agtergrond in *Three studies of figures at the base of a crucifixion* (1944) 'n sterk oranjerooi geskilder is en *Three studies for a crucifixion* (1962, olie en sand op doek, 198.2 x 144.8 cm elke paneel, New York: Solomon Guggenheim Museum, Peppiatt 2005: 18) oorheersend rooi en oranje is. Die rooi en oranje vind verband met Bacon se kenmerkende pigmentaanwending by figure, asof dit vlees en bloed is wat op die doek uitgesprei of gesmeer word. Ten spyte van die groot aantal verwysings na kruisigings het Bacon herhaaldelik enige narratiewe in sy werk ontken. Terselfdertyd verwys 'n paar titels baie spesifiek na bekende letterkundige werke, soos bogenoemde triptieke. Die furies en sfinkse uit die Griekse mitologie kom herhaaldelik voor.

⁵⁴⁵ "The sense of touch is crucial, for the Romantic painter's touch is a sign that he has entered into his own relation with the world ... proof that he has possessed the world for his own ... a constant play of personality against the world ... his hand the vehicle of his temperament" (Sypher 1962: 50). Toepassings hiervan word gevind veral in die pigmentaanwending van Rembrandt van Rijn en Joseph Turner.

⁵⁴⁶ Die pigmentmerk, as teenwoordigheidsteken van kunstenaars word getotaliseer in die werk van Jackson Pollock deurdat dit die "teenwoordigheid" van die kunstenaar onbemiddeld sou daarstel, waar die "Arbeit zugleich Werk ist und ein Werk hervorbringt" (Bätschmann 1984: 84). Roy Lichtenstein parodiseer en problematiseer in sy *Yellow and green brush strokes* (1966, olie en magna op doek, 213 x 457 cm. Darmstadt: Hessisches Landmuseum) die skynbare spontaneïteit, spoed en spatsels van die kwasmerk deur dit nie net onmoontlik groot voor te stel nie, maar die vergange teenwoordigheid van die kunstenaar in die totstandkomingsproses skynbaar verberg word deur die onpersoonlike meganiese herhaalbaarheid van die massamedia as medium te gebruik. "Technique became content not in an abstractly rhetorical way but precisely to the degree that it most immediately represented the artist, his active presence" (Rosand 1987: 51). Maar dit word ironies deur die kunstenaarshand gedoen en kan dus sy *aura* en die subjektiewe identiteit van die kunstenaar behou. Ook identiteit word deur Walter Benjamin na aanleiding van Marx se kommoditeitsfetisjisme as kommoditeit geïnterpreteer, wat deur tegniese reproduksie vervang kan word. Die betragter is volgens Benjamin, deur sy

Die *Hell Dunkel* van Rembrandt se verfaanwending word as sielsuitdrukking, as die hoogste waarde van sy werk beskou gedurende die Romantiek. Die bydrae daarvan tot die artikulering van sy onderwerpe of temas kry minder aandag. Rembrandt se ligskildering in *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] vind 'n teenbeeld by Francis Bacon se gebruik van lig in sy skilderye,⁵⁴⁷ asook by postmoderne tendense in Clive van den Berg se liggebruik in die vorm van 'n halfsfeer van reële gloeilampe in *Family tree II* (2004) [Figuur 4.9] wat 'n kritiese reaksie kan wees teen die Romantiese interpretasie van byvoorbeeld Rembrandt se *chiaroscuro*. Terselfdertyd kan Van den Berg se liggebruik as ondefinieerbare implisiete vloei van energie en van verandering wat geen beperking het nie⁵⁴⁸ 'n aansluiting wees by Rembrandt se moeilik definieerbaar ligskildering as 'n sentrale kenmerk van sy gebroke-kosmiese kunstenaarskap. Van den Berg soek deur die gebruik van die ligfeer wat hitte impliseer en die koers van die VIGS-siektetoestand verteenwoordig, 'n omkering van betekenis deur viering in die gesig van vrees. "It's this combination of simultaneous knowledge of fears and celebratory states that we have to find a language for" (Perryer 2004a: 151).

Die fragiliteit van Clive van den Berg se *Family Tree II* [Figuur 4.9] boots die lewe na. Dit kan geïnterpreteer word as 'n herdenking van die verlies van 'n persoon maar ook aan familievorming en –binding by die (dikwels) verwerping en die steriliteit van *gay* en lesbiese verhoudings. Ten spyte van die onvoltooide strukture van die afgesnyde liggaam en die afgesnyde takke wat kan dui op die radikale gebrokenheid van die tema, suggereer die lang, dun uitstrekkings daarvan, moontlik tot bokant die uitstalruimte, egter duur. Só deurdring van herinneringselemente word *communitas* gevier deur "that 'family tree': the family of people who have made loving possible" (Perryer 2004a: 151). Steven Nelson (Perryer 2004b: 14) sien hier 'n begrip van liefde en herdenking as "active agents of change" wat ook as wendings tussen veroordeling en aanvaarding as 'n beweeglike proses gelees kan word, met die kunswerk as draaipunt.

Rembrandt se suggesties van familiebindings wat waarskynlik op eietydse en Bybelse gronde van voortplanting gebaseer is,⁵⁴⁹ soos moontlik deur *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] geïmpliseer kan word, staan in sterk kontras met hedendaagse kloningsnuanses wat opgeroep word deur byvoorbeeld Edoardo Kac se *GFP Rabbit* (2000).⁵⁵⁰ Hoewel dit 'n skynbaar skadelose eksperiment in genoom-manipulasie is, kan aan die wortel daarvan die visualisering van 'n menslike begeerte lê om die "geheim van die lewe" te ontdek, 'n ontsnapping van die implikasies van ons genetiese programmering — die onvermydelike menslike onvolmaaktheid, weerloosheid en sterflikheid en ons subjektiewe bewussyn van hierdie toestande.⁵⁵¹ Daarmee saam soek mense miskien na 'n onbeskadigbare of onvernietigbare virtuele

turende (*gazing*) oog die skepper, realiseerder of aktiveerder van die *aura* (Noyes 1989: 249-51). Deur fotografie en *Performance*-kuns word dit verder gevoer.

⁵⁴⁷ "They do not shed the light of creation — the light that clarifies, integrates, secures — as when 'God said: let there be light, and there was light'. Instead, they lay bare a lack of substance, of form, of boundaries — elements that the viewer's self should be made up of, but is not" (Van Alphen 1992: 15).

⁵⁴⁸ Die lig sluit aan by betragterspersepsie, soos Clive van den Berg dit stel: "the sense that you can't define where your perception of the work begins and ends, that's important to me" (Perryer 2004a: 151).

⁵⁴⁹ Charles Taylor (1989) wys hier op 'n groter kulturele verskuiwing wat gedurende die sewentiende en agtiende eeue plaasgevind het in die familielewe: "What changes is not that people begin loving their children or feeling affection for their spouses, but that these dispositions come to be seen as a crucial part of what makes life worthy and significant" (Taylor 1989: 292).

⁵⁵⁰ Die GFP-haas is gebore uit die inplasing in 'n gewone haas van die Groen Fluoresenserende Proteïen (FPF) wat van die seekwal, *Aequorea Victoria*, geïsoleer is. Die albino-haas (genoem *Alba*) gloei groen onder blou lig.

⁵⁵¹ Zaunshirm (1993: 160) stel die vraag oor omgang met kunswerke wanneer tradisionele metodes nie meer geld nie — "Der Kontext mit seinem sonstigen Werk (Bätschmann), wenn keine Bilder in seinen Selbstporträts zu finden sind; die

liggaam soos van strokies- en filmhelde (*Superman, Terminator*) wat by hierdie filogenetiese begeerte aansluit (Powell 2004: 4). Dit kan weerklank vind in die kunsmatigheid van die virtuele en androgene identiteit in Keith Cottingham se digitale "selfportrette". In hierdie nuwe *posthuman* era sal ons ons miskien self beskryf deur wat ons nie is nie, die fokus op die inkorporasie van die andersheid, die hersamestelling van gefabriseerde en natuurlike, fisiese en virtuele "onderdele" — die liggaam as die veld van visuele eksperimentering deur nuwe hibriedes, siborgerings, robotvorms en die vermensliking van die masjien, wat verder gaan as die menslike verteenwoordiging daarvan in Orlan se snykundige en digitale eksperimenterings.⁵⁵² Veelvuldige dubbelsinnighede en onvaspenbaarhede kan die potensiaal skep vir veranderlike dinamiek soos by Rembrandt se *naetuerelise beweechgelickheit* wat die seggingskrag van kuns met vandag se media-moontlikhede onbepaald kan uitbrei en 'n nuwe gesig aan gebrokenheid en heling kan gee.

Menslikheid as tema sal egter steeds die middelpunt bly van sekere kunstenaars se werk. Die model van Marlene Dumas se *Die skilder* (1994) [Figuur 4.10] is die kunstenaar se dogter, maar die titel verwys na 'n meer algemene, allegoriese aanbieding van die kunstenaar — "a representation of the archetypal artist as accessory, as accomplice, guiltless/guilty, inspired, vulnerable, a figure of doom, a player, a prophet" (Van Niekerk 2006: 111) met die suggestie dat die kunstenaar se werk deur selfondersoek die self nooit onaangeraak laat nie. Die blou merke op die liggaam suggereer kneusing of verwonding. Die assosiasies tussen bevlekking en die skilderaksie gee 'n aanduiding van hoe diep en deurlopend Dumas reflekteer op die etiese dimensies van die skilderkuns — "examples of the ironic awe, humour and compassion evident in Dumas's regard for the 'failed' animal called 'human' " (Van Niekerk 2006: 112). Die verskille tussen die twee hande — een rooi en die ander pers — kan verwys na teenstellings in mense en in voorstellings van mense tussen skuld en onskuld, die goeie en die bose⁵⁵³ wat 'n intense *enargeia* in die voorstelling van kunstenaarskap kan aktiveer. Die interafhanklikheid van mense en wederkerige oorskryding van begrensings bepaal dat mense bestaan in en as netwerke van verhoudings. Hierdie interafhanklike verknopings is wat waarde aan menslikheid gee. Marlene Dumas se werk, soos dié van Rembrandt, boei betragters deur die komplekse en intensiewe aard van die meersinnigheid en verset of weerstand daarvan — op materiële sowel as outobiografiese, sosiale, etiese, bybelse, kulturele betekenisvlakke. Die skilderwerk ondermyn die figuratiewe vlakke van die skildery, maar outobiografiese en antropologiese verwysings lééf tog daarin.

Een benadering van die Europese Romantiek beskryf die outonomieit van kuns as 'n toegang tot spiritualiteit, terwyl 'n ander kuns sien as 'n manier om die suiwer religieuse gees te vier.⁵⁵⁴ David Morgan (2004: 37) vind dat "the latter-day inheritors of Romanticism's religion of art — now the religion of media

ikonologische Tradition (Winner) ohne jede Symbolik; die Rezeptionsästhetik (Kemp), wenn keine Leerstelle und Distanz aufscheinen, es sei denn, man erachtet das ganze Bild als Projektionsfläche für die Tiefe eigener Gedanken; die literarisch umschreibbare Rhetorik (Cropper), wenn kaum künstlerisch-ästhetische Gedanken des Künstlers überliefert sind; die an Rahmen und verschiedenen Tiefen ansetzende Strukturanalyse (Prater), wenn weder Rahmen, noch Tiefe signifikant sind?".

⁵⁵² Into this wildly unpredictable, potentially dangerous, philosophically rich field of experimentation, one marked by a lack of examination of motivation and potential consequence, enter artists, many of whom love to create in such spaces of metaphor, ambiguity, virtuality, multiplicity, artificiality, utopianism, risk, and chaos (Carol Becker 2000: 46).

⁵⁵³ In die oorspronklike uitstalling *Not from here* (1994, New York: Jack Tilton Gallery) het die reuse figure in die reeks almal vreemdheid beklemtoon deur hulle demoniese en engelagtige trekke.

⁵⁵⁴ Onder laasgenoemde is veral die Duitse Nasareners, Ruskin en die Pre-Raffaeliete, en die Franse groep wat in die Abdy van Créteil versamel het.

entertainment as well as fine art — are also very likely to accord an important place to art in their self-crafted spiritualities. In a very real sense, the two wings of Romanticism have met and agreed to the centrality of art in religious life (if not the identity of the two)".⁵⁵⁵ Na die agtiende-eeuse vooruitgangsoptimisme is daar vandag opnuut 'n bewussyn van die onvolmaaktheid en feilbaarheid van mense, terwyl hedendaagse navorsing van onder andere kosmiese tyd en –ruimte, menslike nietigheid en die ontoereikendheid van menslike kennis onderstreep.

Rembrandt skilder *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] laat in sy lewe (1661). Dit kan derhalwe nie soos die kruisigingstonele of *Selfportret saam met Saskia* as 'n vroeë "beleidsverklaring" geïnterpreteer word nie, maar eerder, soos in *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1662-9) [Figuur 2.2] as retrospektiewe herkenning en erkenning van 'n moontlike lewensrol wat hy (kon, wou) speel, as 'n belydenis in die tradisie van Augustinus of 'n latere Rousseau van menslike onvolkomenheid. Wheelock (2005: 109) stel dit dat die Paulus met wie Rembrandt identifiseer, "is that flawed human, the man who once was Saul, the man who somehow, on the way to Damascus, had found favor in God's eye. He had received the gift of grace that he did not deserve, and the realization of that gift continued to bewilder and amaze him until his dying days". Dit bring 'n skakel tussen Rembrandt en sy voorstellings in die spel, 'n wyer *naer 't leven*-benadering, wat in die volgende hoofstuk as 'n fokus sal dien in die ondersoek na menslike gebrokenheid. Die keuse van *Batseba* (1654) as sentrale visuele en narratiewe voorbeeld sal nie net 'n biografiese betrokkenheid by die skilder belig nie, maar ook die moontlikheid om imaginêre teenwoordigheid in afwesigheid te aktualiseer.

⁵⁵⁵ Oor "self-crafted spiritualities" sien veral James Elkins (2004) se *On the strange place of religion in contemporary art*.



Figuur 5.1. Rembrandt van Rijn, *Batseba* (1654).

HOOFSTUK 5

Imaginêre menslike teenwoordigheid in afwesigheid

Min is bekend oor die oorsprong en geskiedenis van Rembrandt se skildery *Batseba* (1654) [Figuur 5.1], die laaste groot naakfiguur van sy skilderloopbaan. Geen dokumentasie van die skildery bestaan voor 1811 nie wanneer dit in 'n Londense veilingkatalogus genoem word. Eers na 1850 het dit hoër pryse begin behaal en hoewel dit erkenning begin kry het, veral vir die skilderkunstige aspekte daarvan, was dit teen 1891 nog onverkoopbaar en beskryf as "deficient in beauty".⁵⁵⁶ In die skildery vul die voorstelling van 'n vroulike naakfiguur bykans die hele onderste driehoek aan die regterkant van die voorstelling. Die figuur is naby die prentvlak geplaas, teen 'n donker agtergrond met die suggestie van 'n pilaar agter haar, tussen twee bondels klere.⁵⁵⁷ In haar regterhand wat rus op haar gekruisde knie, hou sy 'n "brief" vas, die moontlike bron van haar afwesige, ingekeerde blik. Onder, aan die linkerkant van die skildery is die voorstelling van 'n vrou wat die voete van die naakfiguur versorg. Die skildery is besonder groot in formaat teenoor Rembrandt se ander naakfiguurskilderye — slegs *Danaë* (1636)⁵⁵⁸ is ewe monumentaal.

Die teks waarop *Batseba* [Figuur 5.1] gebaseer is, is bekend vir lesers van die Bybel: die geskiedenis van Dawid, koning van Israel en Batseba, vrou van Urija die Hittiet (II Samuel 11 en 12). Dit is 'n verhaal van gebroke menslikheid — van begeerte, egbreuk, verkragting, bedrog, moord; maar ook van skuldbesef en berou. Dawid sien Batseba van die dak van sy paleis nadat sy haar reinigingsbad geneem het; hy laat haar haal deur sy amptenare en het seksuele omgang met haar. Probleme ontstaan wanneer Batseba Dawid laat weet dat sy swanger is, hy haar man Urija die Hittiet van die oorlog terugroep maar hy weier om by haar te slaap. Dawid beveel Joab om Urija terug te neem en te sorg dat hy in 'n geveg sterf. Nadat Batseba se routyd verby is, neem Dawid haar as vrou, maar die seun wat gebore word, sterf. Die profeet Natan konfronteer Dawid oor sy sonde, Dawid het diepe berou, maar die vernietigende gevolge vir sy huis en gesin is onherroeplik, soos die geskiedenis van Amnon, Tamar en Absalom toon.⁵⁵⁹

5.1 Wendings tussen menslike teenwoordigheid en afwesigheid in *Batseba*

Mieke Bal (1991, 1998) stel voor dat uiteenlopende betekenis ontsluit kan word wanneer verskillende benaderings as "mastercodes" of hermeneutiese sleutels gebruik word om die skildery te "lees". Binne die

⁵⁵⁶ Volgens Gary Schwartz (1998) bestaan min historiese data wat met oortuiging gebruik kan word. Niks is bekend van die omstandighede waaronder die werk gemaak is – in opdrag of nie; of dit behou, geskenk of verkoop is deur die kunstenaar; in watter soort sosiale ruimte die werk gehang het; wie die oorspronklike betragters was. 'n *Batseba* het 1643 (New York, Metropolitan Kunsmuseum) wat later erken is as die werk van 'n leerling van Rembrandt, is gereken as 'n beter en meer verkoopbare werk. Met die herdenking van Rembrandt se driehonderdste geboortejaar in 1906 het die kunstenaar 'n *image-lift* gekry en daarmee saam ook die *Batseba* (Adams 1998: 5, 6). Om die skildery te interpreteer gebruik Schwartz 'n geskiedenis van estetiese oordele deur 'n reeks historiese betragters.

⁵⁵⁷ Die verhaal van *Batseba* word gewoonlik in 'n tuin geplaas. Luttikhuisen toon dat die verbintenis tussen vroue en tuine terug gaan na Salomo se *Hooglied* (Wheelock 1999: 67) wat die erotiek daarvan beklemtoon soos Willem Drost se wulpse *Batseba met die brief van Koning Dawid* (1654. Parys: Louvre). Rubens se *Batseba* (1634) met 'n halfnaakte Helena Fourment as model beklemtoon die fisiese, uitlokkende skoonheid van die vrou. Ná die middeleeue word Batseba voorgestel as die sondige verleidster en Dawid gevolglik die hulpelose slagoffer. Teen die sewentiende eeu het skrywers begin om ook aan Dawid 'n aandeel in die sonde te gee. As voorgeslagte van Christus kon geen een egter as die bese antagonist voorgestel word nie.

⁵⁵⁸ Olie op doek, 185 x 203 cm. St. Pietersburg: Hermitage (Schama 1999: 385).

⁵⁵⁹ "Daarom sal die swaard nou nooit meer uit jou huis weggaan nie. ...Van nou af gaan Ek uit jou eie huis ellende oor jou bring" (II Samuel 12: 10, 11). Dawid se seun Amnon verkrag (met intensiewe voorafbeplanning) Tamar, sy halvesuster en suster van Absalom; Absalom vermoor Amnon, tree in opstand teen Dawid en verkrag tien van Dawid se byvroue op die dak van die paleis vir almal om te sien. Absalom se dood in die geveg wat daarop volg, tref Dawid diep. Daarna beleef hy die opvolgstryd tussen Adonia en Salomo (Dawid en Batseba se seun) en die verdriet wat dit hom bring.

genre van historieskildery kan 'n verhouding gestel word tussen die uitbeelding en 'n verwante teks; wanneer die kode van die naakfiguur in die skilderkuns gebruik word, kan estetika en seksualiteit rolle speel; as realistiese skildery kan dit die betragter aanmoedig om 'n sinvolle eenheid te soek en dissonansies te vermy. Ek wil voorstel dat die verskillende benaderings heelwat verder uitgebrei en geïntegreer kan word om reg te laat geskied aan die komplekse hantering van die diepte van menslike troebel ellende maar ook genade wat in hierdie skildery geopenbaar kan word. Met die Bybelteks as vertrekpunt van interpretasie sal die naakfiguur nie noodwendig in 'n erotiese of estetiese lig gesien word nie; realisme kan eerder as 'n nabyheid aan feilbare menslikheid en die geleefde lewe gesien word, wat ander ontsluitingsmoontlikhede kan skep en die teenwoordigheid van die skilder kan aktualiseer. Die persoon Rembrandt en sy besondere betrokkenheid by sonde, genade en vergifnis en by sy naaste sal as uitgangspunte geneem word, saam met die mens-tot-mens en God-mens verhoudings wat daaruit kan voortvloei.

Rembrandt is egter nie die solo-verteller nie. Hy bring Dawid en Batseba tot spreke deur die Bybelverhaal sowel as die meestersverhaal van sonde en Goddelike genade. Deur Hendrickje Stoffels as model vir Batseba te gebruik, impliseer hy sy eie en haar lewensomstandighede as deel van die verhaal, soos raakgesien deur die betragter. Wanneer radikale gebrokenheid as menslike kenmerk die sentrale uitgangspunt word, sal menslikheid as sulks besondere artikulasie kry. Rembrandt lei betragters, deur die beweeglikheid en die alledaagsheid van die figure, om effekte van lewe in die werk te herken en met die voorgestelde figure te identifiseer. Hierdie effekte kan vergroot word wanneer die skilder homself of aspekte van sy lewe in die voorstelling inprojekteer. Die gebroke menslikheid vra telkens om heling of versoening. Dit suggereer 'n durende beweglike moontlikheid van verandering. Die betragter tree as sluitstuk op wat hierdie veranderinge aktualiseer. Gebrokenheid is egter 'n inherente kenmerk van menslikheid sodat heling 'n lewenslange herhalende proses van genade is.

Hierdie prosesse kry aktualisering deur die verskillende wendinge in die voorstelling van *Batseba* wat as potensiële moontlikhede erkenning kry. Deur chiasmiëse wendinge word 'n intieme verbondenheid verweef tussen God, mense en gebeurtenisse in 'n hele spektrum van allusies. Dit is nie net 'n persoonlike belydenis nie — die skilder word 'n mondstuk vir alle gebroke mense, sodat pigment die kleur van geloof word; die verhaal bindweefsel maak wat kan groei tot heling; die skildery die sigbare "littekens" word wat getuig van genesing. Rembrandt bou sy besonder sterk "skilderstem" deur 'n "vertellerstem" tot 'n *persona* uit — 'n "stem" so onopgesmuk, so natuurlik soos asemhaal.⁵⁶⁰ Die betragter word as *persona* in die werk ingetrek deur effekte van lewe, kunstenaarsteenwoordigheid, teenwoordigheid van familie en familielewe, beweeglikheid en beweging, emosie, proses en onvoltooidheid, ingeskilderde luisteraars of betragters, blikke, gebare en aanraking. "It is this sense of palpable presence that, like the persona of Rembrandt himself, locates the painting both outside and within the tradition of its subject and Rembrandt's work and affords an important insight into both" (Adams 1998: 10).

⁵⁶⁰ Hier verwys ek losweg na Antjie Krog se *Kleur kom nooi alleen* (2001).

5.2 Die naakfiguur as kunstradisie

Rembrandt staan nie onbewus van, of is nie onbetrokke by die kunsproduksie in die Nederlande of Italië nie, soos sy bekende geskilderde *Selfportret* (1640)⁵⁶¹ en ets *Selfportret met hoed en mantel* (1631-33)⁵⁶² illustreer (Berger 2000). *Batseba* [Figuur 5.1] en *Danae* (1636)⁵⁶³ toon dat hy homself uitmuntend plaas binne die Westerse geskiedenis van uitbeeldings van die vroulike naakfiguur wat vir skilders een van die grootste uitdagings gebied het om die mees vitale, volmaakte vroulike skoonheid uit te beeld.⁵⁶⁴ Reeds vanaf die begin van die sestiende eeu was die voorstelling van verleidelike vrouefigure 'n gewilde tema in die Nederlandse en Duitse grafiese drukkuns.

Wanneer Rembrandt die lewensgrootte naakfiguur van *Batseba* skilder, bestaan daar reeds 'n ryk visuele tradisie rondom die Bybelse tema van Batseba. Hoewel Rembrandt verskeie elemente van die tradisie behou soos die die brief en die plasing van die figuur in 'n tuin, wyk hy terselfdertyd, soos by die *Kruisigingstonele* en *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] op verskeie maniere af van die gevestigde tradisies en stereotipe uitbeelding van die Bybelverhaal (Schwartz 1998: 176-96): hy laat die figuur van Dawid weg uit die skildery; hy tree buite die tradisionele opvatting van die naakfiguur deur die figuur van Batseba ongewoon regop uit te beeld,⁵⁶⁵ haar kop weggedraai in 'n nadenkende houding en haar liggaam as "deficient in beauty" voor te stel. Veranderinge in die onderskilderinge wat deur X-strale ontbloot is, toon dat Rembrandt in die skilderproses veranderinge in sy benadering gemaak het.⁵⁶⁶ Dit kan beweeglikheid in die verhaal suggereer wat komplekse en veelvoudige narratiewe assosiasies kan skep. Van de Wetering (1998) stel voor dat nie by een moment of een betekenis stilgestaan moet word nie, maar dat betekenis kan verander soos die werk ontvou in die proses van betragting;⁵⁶⁷ dit maak die adreassaar oop en onbepaalbaar. Hierdie veranderinge en afwykings van die verwagte uitbeeldingswyse kan daarop dui dat Rembrandt 'n ander perspektief op die voorstelling van die Bybelverhaal het as sy tydgenote — dat hy eerder fokus op die radikale gebrokenheid van mense en hulle wêreld en dat ek uit daardie veronderstelling die werk kan interpreteer.

⁵⁶¹ Olie op doek, 93 x 80 cm, Londen: National Gallery (White & Buvelot 1999: 174).

⁵⁶² 148 x 130 mm, elf verwerkings. Amsterdam: Rijksmuseum (White & Buvelot 1999: 143). Dit word algemeen aanvaar dat hy Rubens hier as voorbeeld gebruik het. Schama (1999) plaas Rembrandt se (oordrewe) emulasie van Rubens oor 'n wye gebied.

⁵⁶³ Olie op doek, 185 x 203 cm. St. Petersburg: Hermitage Staatsmuseum (Schwartz 2006: 342).

⁵⁶⁴ Reeds in die Antieke tyd kon mitiese status in die kuns bereik word om gereken te word saam met Apelles in sy uitbeelding van Alexander se geliefde Campaspe. Batseba is gereken as een van die besitters van die hoogste liggaamlike skoonheid. Sluiter (1998: 82) stel dit dat met "the life-size nudes of Danaë and Bathsheba, Rembrandt undoubtedly aspired to posit himself in the line of the great painters of the nude and to surpass his predecessors in the rendering of lifelike female beauty and its sensual effect on the beholder". Hierdie skildery is nie die enigste Batseba wat deur Rembrandt voorgestel is nie. Rondom 1632 maak hy 'n skildery van Batseba waarvan die oorspronklike nie meer bestaan nie. *Batseba besig met haar toilet* (1643) deur 'n leerling van Rembrandt gebruik dieselfde posering as Rembrandt se *Batseba* (1954), maar die figuur is klein en ver terug in die prentdiepte.

⁵⁶⁵ Die regop, amper strak, liggaamshouding van die figuur van Bathsheba herinner aan dié van Saskia in Rembrandt se *Selfportret met Saskia* [Figuur 2.1]. Dit is nie die houding van 'n kunstenaarsmodel nie wat gewoonlik 'n meer ontspanne posisie inneem vir die lang tyd van stilsit wat van haar verwag word waardeur die sagte kurwes van die vroulike figuur beklemtoon word. Volgens Ernst van de Wetering (1998: 27-47) wat die materiële en tegniese aspekte sowel as die morele implikasie van die skildery ondersoek, het Rembrandt moontlik self die formaat van die skildery verklein en dit terselfdertyd effens skuins uitgesny uit die groter doek sodat die figuur selfs nog meer regop kon gesit het voordat die verandering aangebring is.

⁵⁶⁶ X-strale toon dat draperings van haar skoot verwyder is sodat meer van haar liggaam sigbaar word; die posisie van die kop is verander sodat sy nie na die betragter kyk nie, maar afkyk; die brief is bo-op vroeë lae verf aangebring – dit is dus 'n later byvoegsel (van de Wetering 1998: 27 – 47).

⁵⁶⁷ Hy haal 'n teks van Franciscus Junius aan wat in 1637 in Amsterdam gepubliseer is en waarin skilders aangemoedig word om gelyktydig na verskillende aspekte in 'n narratief te verwys. Rembrandt toon byvoorbeeld meer as een episode in een toneel; in een skildery is growwe en fyn afwerking; spraak, gebare, houdings verwys na iets buite die uitbeelding.

5.3 Wendings tussen Batseba en Hendrickje Stoffels

Verskeie motiewe in die skildery kan dien as wentelpunte wat verskuiwings van betekenis kan aandui, soos die wit papier wat die figuur van Batseba in haar hand hou. Dit word gewoonlik geïnterpreteer as 'n brief wat as visuele motief met die uitbeelding van Batseba verbind geraak het; die enigste brief wat egter in die Bybelverhaal vermeld word, is dié wat Urija na sy dood stuur. 'n Ander brief kan egter ook met die skildery in verband gebring word. Dieselfde jaar wat Rembrandt *Batseba* geskilder het, is Hendrickje Stoffels drie keer gedagvaar om voor die Kerkraad te verskyn weens haar swangerskap en owerspelige verhouding met Rembrandt.⁵⁶⁸ Die brief wat 'n sentrale fokus in die skildery vorm, kan tegelyk met die verhaal van Dawid en Batseba en die "verhaal" van Rembrandt en Hendrickje Stoffels verbind word, wanneer die model vir Batseba as Hendrickje aanvaar word. As sentrale wentelpunt kan dit die moontlikhede van beide verhale deurlopend op mekaar laat inspeel en nuwe insigte bring.⁵⁶⁹ Dit kan *Batseba* gelyktydig maak tot 'n naakfiguurstudie, tot 'n portret van Hendrickje, tot *portrait historié* van Hendrickje of tot historieskildery as Bybelverhaal (Bal 1991: 225-7). Dit kan die werk swewend, genreloos maak sodat dit in geen openbare godsdienstige konteks gebruik sou kon word nie, terwyl dit as portret vervreemdend sou werk; die figuur se gelaatsuitdrukking en die "onskoonheid" van die werk, maak dit terselfdertyd ongeskik vir bloot erotiese beskouing. 'n Alternatiewe moontlikheid kan wees dat dit 'n visuele vergestaltung is van 'n bewussyn van skuld en 'n behoefte aan heelwording in die eenwording van mense deur 'n versoening van skynbaar opponerende komplemente. 'n Soeke na die geliefde is ook 'n soeke na die self sodat dit enkelinge kan bind tot die potensiaal van 'n nuwe eenheid, van 'n nageslag, deur die liefde wat verder kan strek as seksualiteit en begeerte. Die wendings tussen die *genres* hou verskeie moontlikhede in die spel, vermy enkelvoudige determinasie en verryk interpretasie oneindig.

Soos die brief in die skildery, vorm die Bybelvers waarin die brief voorkom, 'n spilpunt in die verhaal: dit beweeg tussen die paleis en die gevegsfront, tussen narratiewe stem en teks, tussen die beplanning en die uitvoering van die moord, met Urija as draer en slagoffer daarvan. Die brief in die skildery eggo hierdie bewegings: dit word gesien, maar nie gelees nie, beide deur Batseba en die betragter,⁵⁷⁰ sodat die aard daarvan verskuil is. Mieke Bal (1991: 239-246) vergelyk 'n klein rooi kol op die brief, 'n skynbaar onbenullige maar onverklaarbare detail met II Samuel 11:21 se ewe vreemde besonderheid⁵⁷¹ wat die narratiewe problematiseer en die betekenis kan omkeer. Wanneer volgens hierdie kode gekyk word, kan die rooi kol op die brief geïnterpreteer word as bloed. As die letterlike kode gevolg word, sou dit eerder as die oorblyfsel van seëllak gesien word wat dit tot brief verklaar, maar ook 'n verbintenis met liefdesbriewe kan skep. Volgens 'n biografiese benadering kan dit gelees word as die brief van die Kerkraad aan Hendrickje, met die seëllak wat die amptelikheid daarvan bevestig. As chiasmiëse sleutelfiguur wil ek as betragter Rembrandt se gebroke-kosmiese *performance* aktualiseer.

⁵⁶⁸ Die brief stel dit as "in Hoereri verlopen met Rembrandt de schilder" (Schama 1999: 550).

⁵⁶⁹ Hierdie siening word algemeen aanvaar soos in Adams (1998), Alpers (1988), Carroll (1998), Schama (1999), Schwartz (2006).

⁵⁷⁰ "the letter stands between private violence (rape) and its concealment, and public violence (murder) and its concealment, as a brief moment of suspension. As a central event, the letter is also an emblem of a specific view of storytelling: a story that tells itself, that happens as it unfolds" (Bal 1991: 239).

⁵⁷¹ "Wie het Abiméleg, die seun van Jerubbéset verslaan? Het nie 'n vrou bo van die muur af 'n meulsteen op hom gegooi sodat hy in Tebes gesterf het nie?" (2 Samuel 11:21). Wanneer die beeld omgekeer word, kan die "steen" moontlik verwys daarna dat 'n vrou gestenig word wanneer sy owerspel pleeg.

5.4 Private teenoor openbare wêreld

Die brief op die ongemaklike kruispunt van Batseba se bene beklemtoon 'n teenstelling maar ook 'n beweeglikheid tussen afwesigheid en teenwoordigheid, tussen die openbare en private ruimtes van die skilder en die model se lewens. Die verskuilende brief en afwesige blik wat die privaatheid van die situasie beklemtoon kan vergelyk word met Fatma Yalçin (2004: 14) se *Privatsphäre* wat tussen die dertiende en sewentiende eeue in Europa belangrik word en gelees kan word as teendeel van die openbare lewe.⁵⁷² Deur aansluiting by die "binneblik" van mense kan 'n radikale wending plaasvind in *Batseba* deur die vrou wat opgeneem is in haar private gedagte-wêreld, maar wat terselfdertyd totaal oopgestel is vir die openbare wêreld van betragters. Dieselfde ingrypande verskuiwings wat van betragters gevra word by *Batseba* kan ook toepassing vind by *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1.] waar die ingekeerde hooffiguur opgeneem is in sy private gedagte-wêreld, skynbaar onbewus van die heilsgesbeure wat om hom afspeel. In *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] word die betragter die direkte adressaat deur die dramatiese *apostrophe* van die figure wat die privaatheid van hulle intieme leefwêreld laat vir die openbare wêreld van die betragter. By al hierdie skilderye word dieselfde intense teenstellings sigbaar wat terselfdertyd verbande met mekaar aanvullend definieer. Vanuit 'n gebroke-kosmiese hipotese kan die betragter as sluitstuk dien vir Rembrandt se teatrale presentasies — nie soseer as die ontvanger van illusies, effekte, propaganda, nie, maar performatief as chiasmiese deelnemer aan die proses wat al die moontlikhede versoenend kan aktualiseer.

Menslike nuuskierigheid kan inbreek maak op mense se privaatheid (Yalçin 2004).⁵⁷³ Die ongemaklike draaibeweging maak die nawel van die naakfiguur in *Batseba* 'n sentrum wat erotiese en voyeuristiese betragting, as binnedring van die privaatzone, kan toelaat. Die gewildste Bybelse temas vir die uitbeelding van vroulike naakfigure in die Nederlande was Batseba (bespied deur Dawid) en Susanna (afgeloer deur die ouderlinge) terwyl Diana en haar nimfe (gesien deur Aktaeon) die gewildste klassieke uitbeelding van vroulike naaktheid was. Eric Jan Sluiter (1998) vestig die aandag daarop dat in al drie voorbeelde vroulike naakfigure bekyk is deur mans wat in die rol van *voyeur* of afloerder met 'n erotiese fokus, geprikkel is om te kyk en agterna ernstig gestraf is.⁵⁷⁴ Rembrandt se uitbeelding van hierdie spesifieke temas, ook van Andromeda en Danaë, albei uitsonderlike mooi vroue wie se betragting hewige liefde in die beskouer opgewek het, verskil van tydgenootlike voorstellings soos Jan Steen se erotiese *Batseba na haar bad* (c.1665-70)⁵⁷⁵ wat haarself uitnodigend wend tot die betragter deur liggaam en blik.⁵⁷⁶

⁵⁷² Duby (1999) beskou, volgens Yalçin (2004: 17-21) die openbare as die teendeel van "verborgene", "verskuilde", "abgeschieden". In Frans kan dit ook verwys na die vertroude en nie die vreemde nie, dit wat aan die familiekring behoort; dit wat intiem en geheim is; 'n beskutte, veilige sone; 'n terugtrekking van buite na binne. Dit kan verwys na die verbergings van persoonlike gevoelens. Van die sestiende tot die agtiende eeue word die skeiding tussen private en publieke areas bevorder deur die nuwe rol van die staat, die Protestantse Reformasie en die Katolieke Teenreformasie wat intieme praktyke van verinnerlikte aandag aanmoedig; die uitbreiding van lees- en skryfvermoëns veral deur die boekdrukkuns. Yalçin gebruik leë vertrekke, rugfigure en afluisteraars as motiewe wat aanwesigheid en afwesigheid tot temas van die werk maak.

⁵⁷³ Dit is vandag sigbaar as 'n algemeen-menslike kenmerk by die talle realiteitsprogramme op televisie, die gewildheid van "sepies" wat die illusie skep dat in die binnekamers van mense ingekyk kan word; Paparazzi-fotograwe wat mense in hul mees private plekke en op hul weerloosste oomblikke vasvang; skindernuus en die sensasie-pers, wat niks as privaat, persoonlik of "innerlik" erken nie.

⁵⁷⁴ "For the informed beholder of the time, these images would have been all the more attractive because they involved the titillating tension between looking at and enjoying nude beauty, and at the same time being reminded that this very act is illicit" (Adams 1998: 76). Sluiter ondersoek die visuele voorlopers van Rembrandt se skildery *Batseba*.

⁵⁷⁵ Olie op paneel, Malibu: Paul Getty Museum (Chapman 1996: 134).

⁵⁷⁶ Lacan stel voor dat observasie die chiasmiese proses is waardeur die betragter deel van die prent word.

Rembrandt maak deur hierdie wendings telkens 'n spesifieke keuse teen dit wat visioenêre betragting verteenwoordig — wat Dirk van den Berg (1993b: 1-22) identifiseer as die "gnostic eye" vir die betragting van die onsienlike: die visioenêre, private, of mistieke domein van 'n mitologiserende wêreldbeeld.⁵⁷⁷ By Rembrandt vind telkens 'n diepgaande wending plaas tussen die private en die openbare in sy *coram dei* wêreld wat perfekte akkommodasie vind in die gebroke-kosmiese tradisie.

By uitbeeldings van die geskiedenis van Batseba word Dawid se figuur gewoonlik ingeskilder, soos by Rembrandt se vroegste skildery met hierdie tema (1632/3).⁵⁷⁸ Hoewel Rembrandt die figuur van Dawid uitlaat by *Batseba* [Figuur 5.1] bly die betragter bewus van die persoon van Dawid deur die Bybelverhaal wat die uitbeelding onderlê. Die brief in die hand van die vrouefiguur in *Batseba* word 'n skakel met Dawid, die "versender" daarvan, 'n wentelpunt buite die voorstelling.⁵⁷⁹ Wanneer Dawid na Batseba sou kyk as 'n begeerde objek wat hy ten alle koste wil besit, kan hy as viktimiseerder op sy beurt geviktimizeer word deur homself, deur sy behoefte vir hiërargie en kontrole; sy bevoorregte posisie kan deur misbruik bedreig, ondermyn, omgekeer word.⁵⁸⁰ Identifikasie met die afwesige Dawid en die besondere nabyheid van die naakte vrouefiguur aan die prentvlak, kan die betragter tot die hierdie soort afloerder omskep. Die selfverwysende aard van diskoerse bevestig Dawid egter as 'n sondaar-betrachter, 'n posisie wat ook deur Rembrandt en plaasvervangende betragters opgeneem kan word.

In die kunsgeskiedenis kan die probleem voorkom dat visie gekonstrueer kan word in die dialektiese verhouding van mag teenoor magteloosheid.⁵⁸¹ Die numineuse mag van kunswerke kan deur kunshistorici onderdruk word met 'n eie magspel van betragting. Maar ook die vermoë om mense te laat kyk, impliseer mag, soos in René Magritte (1989-1967) se beeld- of woordspelings om te sien of gesien te word in *Die vals spieël* (1928)⁵⁸². In die sirkeling van die uitgebeelde oog en die oog van die betragter wat deurgaans plekke wissel, kom die "ek" in die sentrum. Daardeur word die "ek" die enigste kenbare of bestaande entiteit wat chiasmies in stand gehou word deur omruilings en daardeur steeds nuwe betekenisse kan genereer (Holly 1990: 393-4).

⁵⁷⁷ As voorbeeld hiervan verteenwoordig die muurskilderye in die Villa dei Misterii naby Pompeii 'n betekenisvolle wetlike onderskeiding in die Westerse geskiedenis gedurende die Romeinse oudheid tussen *res privata* en *res publica*. Hierdie uitbeeldings is aangebring in 'n private kamer van 'n private woning, buite die grense van die stad, vir 'n geslote kultiese gemeenskap binne die okkulte terrein van 'n misteriegodsdiens. Die vier mure van 'n voorkamer is dieprooi geverf "bearing a specular series of ghostly scenes from the mythical ritual of *hieros gamos* of a Dionysian-Orphic mystery cult. ... The cycle of redemption in this liturgical drama comprises scenes of instruction and sacrificial offering, terror and panic, mantic divination, atonement and flagellation, *entousiasmos* and ecstatic dancing" (Van den Berg 1993b: 9). Die sentrale *sacramentalia* van die Dionisiaanse *mysterium* word egter nie uitgebeeld nie – dit word net openbaar aan die ingewydes of *epoptia*.

⁵⁷⁸ Dit bestaan nie meer nie, slegs 'n kopie deur 'n leerling van Rembrandt. In beide Rubens se *Batseba by die fontein* (1635, olie op paneel, 175 x 126 cm. Dresden: Gemäldegalerie) en Jan Matsys (1510-1575) se *Dawid en Batseba* (1562, olie op paneel, 162 x 197 cm. Parys: Louvre) verskyn Dawid klein in die agtergrond; in laasgenoemde wys die manspersoon langs Batseba na hom. In beide skilderye is Batseba met haar rug na Dawid geplaas, sodat die betragter direk na haar kyk.

⁵⁷⁹ Beide Dawid en Rembrandt se betekenisvolle afwesigheid sou irrelevant wees vir Douglas Lackey (2006: 446) as hy sy "reasonable rule" sou toepas om slegs dit wat sigbaar is in die werk te interpreteer.

⁵⁸⁰ Minor (1994: 165) ondersoek (dekonstruktief) die binêre opposisies tussen man en vrou waardeur 'n man sy siel kan verloor deur 'n sug na beheersingsmag.

⁵⁸¹ "Even though the historian is frequently positioned as voyeur when looking at the past, his or her comparative gaze is being actively shaped by the vital presence of the visual scene on which he or she is looking. We historians is not only 're-visioning' the objects; the objects are also revising us" (Holly 1990: 393).

⁵⁸² Olie op doek, 54 x 80.9 cm. New York: Museum of Modern Art.

Die nabyheid van die *Batseba*-figuur sluit Dawid as implisiete *voyeur* egter uit — so 'n direkte konfrontasie met die naakfiguur sou die verhaal ondermyn. Terselfdertyd skep dit juis ruimte vir Dawid deur die implikasie van afstandbetragting wat Rembrandt se werk vra van betragters, maar ook van homself — "to step back and let the canvas address him. In other words to make an aesthetic judgment and check whether he has been touched" (De Duve 2001: 149). Rembrandt noem afstand as 'n betragtingsvereiste in die brief wat hy in 1639 aan die Stadhouer skryf met die aflewering van die Kruisigingstonele. Visueel stel hy dit voor in *Die skilder in sy ateljee* (1629)⁵⁸³ waar 'n groot afstand tussen die skilder en die skilderesel voorgestel word; geen sitplek word voor die esel voorgestel soos by Vermeer se *De schilderconst* (1665/70) nie.⁵⁸⁴ Ken Wilder (2008) toon hoe Rembrandt in *Die Heilige familie met geverfde gordyn en raam* (1646) 'n wêreld skep vir die eksplisiete betragter deur die grofgeschilderde raam en gordyn met eksterne beligting en 'n ander wêreld vir die implisiete betragter binne die fyngeschilderde uitbeelding van die Heilige familie met 'n eie interne ligbron agter die raam en gordyn — 'n konstituerende betragterspel tussen privaat en openbaar, deur afstand en nabyheid maar terselfdertyd met afwesigheid en teenwoordigheid.

5.5 Dinamisering deur en van die afwesige blik

Die inhoud van die geschilderde brief wat nie sigbaar is nie in *Batseba* [Figuur 5.1] lei die aandag na dit wat nie visueel in die uitbeelding ervaar kan word nie – Batseba se nadenke oor Dawid se voorstel en die onvoorspelbare implikasies van haar besluit. Dit word visueel voorgestel deur die geboë kop, die afgewende, ongefokusde blik en die beweging van die wenkbroue wat kan dui op nadenke of emosie.⁵⁸⁵ Die wenkbroue word deur Fabbri (1987: 260-4) beskou as die "akteurs" van die gelaat, saam met die oë, mond, ken, neus en voorkop, wat betekenis binne die konteks van die gelaat kan skep, en waardeur die gelaat as leesbare, interpreteerbare medium ervaar kan word. Gainsborough het in sy portret van die teater-hervormer David Garrick (1770) 'n *image* van die akteur, eerder as 'n portret gemaak deur sy kwaswerk wat die kontoere van die wenkbroue, neus, mond en ken, voorgestel met deurskynende verflae wat oor mekaar aangebring is en sodoende die effek van beweeglikheid en veranderlikheid skep. Soos by *Batseba* kry die betragter verskillende gesigspunte op die werk en deel in die *Herstellungscharakter* van die illusie deur die eie verbeelding. Die bewustheid en waarneming van die betragter word getematiseer: in die plek van eenduidende leesbare en duidelik interpreteerbare tekens, word die waarheid van die optiese indruk, 'n relatiewe, subjektiewe waarheid (Gockel in Köstler & Seidl 1998: 231).

Anders as die direkte oogkontak by Titiaan se *Venus van Urbino*, Goya se *Naakte Maja* en Manet se *Olympia* soek die figuur van *Batseba* geen oogkontak met die betragter nie. Die geïnternaliseerde en introspektiewe gelaatsuitdrukking kan, soos die brief, as 'n narratiewe wentelpunt in die skildery gesien word. Dit gaan nie alleen om beskrywing of natuurgetroue weergawe nie (Alpers 1983), om die kunsmark (Alpers 1988), of om emblematiese betekenis (De Jong 1986) nie, maar eerder om die geloofwaardige sigbaar maak van dit wat onsigbaar is. Om die brief as teken van 'n teks te lees en die blik as teken van die werklikheid, sluit mekaar uit en tog is albei moontlik. Die betragter wat die opvatting kan prysgee dat tekste

⁵⁸³ Paneel op hout, 25.1 x 31.9 cm. Boston: Museum of Fine Art (Van de Wetering 2000: 74).

⁵⁸⁴ Olie op doek, 132 x 112 cm. Wene: Kunsthistorisches Museum (Fleming 1986: 322).

⁵⁸⁵ Mieke Bal definieer dit as melankolie. Die afwesige blik dinamiseer die uitbeelding. Waaraan Rembrandt die meeste aandag gee, is die geestetoestand agter die handeling; handeling as sulks kry minder aandag as opmerkzaamheid, konsentrasie, besluitneming, nadenke. Menslike swakheid en krag is deurlopende temas in sy werk, wat veral uitdrukking vind in aanvaarding en introspeksie.

opeenvolgend, in tyd ontvou en uitbeeldings onmiddelik betrag kan word, kan beide maniere van interpretasie in werking stel (Bal 1991: 245). Wanneer menslike gebrokenheid as betragtersfokus gesien word, sal chiasmiëse verskuiwings hierdie gelyktydigheid bewerkstellig.

Die afwesige en ingekeerde blik verwyder Batseba van kontak met die betragter terwyl die "afwesigheid" die betragter besonder bewus van die eie liggaamlike teenwoordigheid maak — die "ek" wat ook nie die "ek" is nie. Dit kan die betragter lei tot 'n bewuste poging van "empathic seeing in order to 'enter' and 'activate' a painting that otherwise threatens to remain inexpressive or inert" (Fried 2002:139). Die absorpsie van die verskuilde oë in Courbet se vroeë selfportrette⁵⁸⁶ skep die indruk van 'n afstand wat hom tot skynbare objek maak wat deur die betragter "bewoon" kan word terwyl die voorwendsel volgehou word dat die betragter nie bestaan nie; 'n "supererogatory" situasie asof alle afstand, alle skeiding tussen homself en die uitbeelding uitgekanselleer word sodat sy eie betragterskap kan verdwyn en geen verskil bestaan tussen uitbeelding en die maker daarvan nie. Die kunstenaar kan amper totaal integreer met die werk as 'n manier om sy eie identiteit as eerste betragter op te skort, nie net kronologies nie, maar ook ontologies. Rembrandt se persoon en identiteit word juis nie opgeskort nie, maar eerder beklemtoon. Anders as Courbet wie se selfportrette, ten spyte van al die rolle wat hy daarin speel, radikaliserend anti-teatraal is, fokus Rembrandt se afwesigheid op die inherente teatraliteit van die skildery en is sy "rolspel" sentraal vir betekenisvorming en chiasmiëse voltooiing van die werk en die idees wat daarin ontwikkel word deur distansiasie en appropriasie. Fatma Yalçın (2004: 266) redeneer dat beweging van die blik so gekonstrueer word in skilderye dat sonder betragters die uitbeelding die funksie van die beeld nie kan vervul nie. Afwesigheid fungeer as wentelpunt tussen betragter en beeldwêreld en lei daartoe dat die betragter die rol en posisie van die afwesige persoon kan inneem. Daardeur word die afwesige gepersonifiseer en kan die betragter die verhaal vertel.

Die afgewende "stilte" van Batseba se blik kan aansluit by 'n strategie of kunsgreep wat Podro (1998: 61-86) identifiseer in Rembrandt se skilderye en etse, veral in sy vroeë werk. Hy vind dat in die middelveld van die voorstelling Rembrandt 'n visuele omkering maak wat die interne en eksterne dele van die uitbeelding spieëlbeeldig maak, "to see their position on the other side of the dominant plane as the counterpart to ours" (Podro 1998: 64).⁵⁸⁷ In Marlene Dumas se *Name no names* (2005) [Figuur 5.2] vind dieselfde soort omkering plaas, tussen die rugfiguur van die naakte vrou en die figure van die mans wat na haar kyk. Deur die verbeelding kan 'n eksterne betragter sigself inplaas tussen die vrou en die mans en wederkerend hulle blikke aktiveer. Aangesien die goue hare dit 'n moontlike selfportret kan maak, kan dit ook die kunstenaar se intense ongemak verteenwoordig by betragting van haar werk wat hier vergelyk kan word met die amper obsene intensiteit van die drie pare donker manlike blikke op haar blootstelling. Uit 'n gebroke-kosmiëse hipotese kan dit voorkom asof Rembrandt by *Batseba* se ongemak 'n uitbeelding maak, nie van blootstelling nie; nie van uitsluiting deur die afgewende blik nie; nie van vrees vir verlies nie, maar eerder van 'n afgewende blik wat nie die betragter beskuldig of veroordeel nie.

⁵⁸⁶ Byvoorbeeld *Man met 'n leergordel* (1856) Parys: Louvre. Dit verskil basies van die direkte blik wat kenmerkend is van die selfportretgenre.

⁵⁸⁷ Daarvolgens kan die eksterne betragter die bloed en die dreigende vorms van die dooie voëls sien soos die kind in *Meisie met dooie poue* dit sou sien; of die engel soos Balaam dit sou sien in *Balaam en die engel* — "The effect is that the viewer looks into Balaam's eyes, mirroring his stare". Ook in *Abraham offer Isak* sou die betragter die gesig van die engel sien, maar ook Abraham se verwarring.

Teenoor die "stilte" van die afgewende blik van Batseba se figuur word, by die voorstellings van skreeuende monde by Francis Bacon se pouse of by die gemartelde mond by sy *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] die "stilte" verdring deur die suggestie van 'n stem. Deurdat die oog fokus op die onvoorstelbare, op klank, word die sentraliteit van die oog verplaas. "By foregrounding in this self-portrait that which cannot be visually portrayed, it short-circuits the intentional logic of the representational (self)portrait. It confronts us with the idea that portrayal is necessarily a betrayal of the quality of essence because it dislocates the 'essence' of subjectivity to the visual" (Van Alphen 2005:36).

'n Deurlopende belangstelling in die gesigsintuig en maniere van kyk, sien of nie sien nie, staan sentraal in Rembrandt se werk.⁵⁸⁸ Vanaf Aristoteles is die vroulike liggaam geassosieer met aanraking en die manlike persoon met visie (Adams 1998: 10) en is geglo dat die gesigsintuig die kragtigste uitwerking op die gees het, veral om begeerte op te wek.⁵⁸⁹ In *Batseba* verleen die brief, wat aanleidend kon wees vir haar nadenkende houding, aan haar 'n psigiese of emotiewe teenwoordigheid wat die figuur nie tot erotiese objek nie, maar tot mede-subjek van die uitbeelding maak. Volgens James Elkins (1999) is meer onlangs heelwat geskryf oor die interaksie tussen 'n betragter en 'n uitgebeelde liggaam. Die voorstelling van 'n ander mens word nie noodwendig ervaar as 'n onbeweeglike vorm op papier of doek nie maar, as menslike figuur, 'n teenhanger vir die betragter.⁵⁹⁰ Merleau-Ponty se vertrekpunt is dat mense nie passief is voor sensoriese stimulasie nie. Wat ons sien is dermate gekondisioneer dat die verhouding tussen betragter en dit wat betrag word nie wederkerig uitsluitend is nie. In sy inter-individuele wêreld is beliggaamde persepsie sentraal as performatiewe menslike aksie, gekomplementeer deur die ander sintuie, maar met 'n "non-coincidence" daarin. In die voorstelling van Batseba as "body-subject" kan die liggaam as ankerplek in die wêreld tussen intensie en *performance* ook Rembrandt se siening van homself *eggo* in haar figuur — sy eie voltooiing van bewegings, gedagtes, soeke na ewewig. Uit 'n gebroke-kosmiese hipotese kan die refleksiwiteit gesien word nie as 'n eenvoudige tweedeling nie, maar ook nie as 'n verstrengeling nie. Die sonderlinge enkelvoudigheid van elkeen kan erken word; albei funksioneer afsonderlik, maar versterk mekaar wedersyds om nuwe betekenis te ontsluit. Die betragter kan as *relay* intree wat die introspeksie van die model kan terugvoer na die intensie van die skilder deur Rembrandt se uiters en onvermydelike aanwesige blik sodat hulle kan inspieël op mekaar, met gedeelde skuld, maar ook uiteindelik gedeelde behoefte aan heling en verlossing.⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Hy fokus dikwels op mense wat lees, aan wie die woord verduidelik word, wat blind is, wie se gesig herstel word. Hier veral sy deurlopende belangstelling in die apokriewe boek van Tobias, die verhale van Simson, Paulus, Homeros, Jacob.

⁵⁸⁹ Vanaf die laat sestende eeu en gedurende die sewentiende eeu het dit byna 'n obsessie in die Nederlande geword en is die gevare beklemtoon om na naakte vroue te kyk. Uitbeeldings van vroulike naakfigure het dieselfde gevare ingehou en dit is indringend bespreek; talle uitbeeldings van Dawid en Batseba was sterk gekritiseer.

⁵⁹⁰ "Loosely following phenomenological accounts by Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty, and taking up threads from Robert Vischer's theory of empathy and Jacques Lacan's descriptions of the web of vision, writers have begun to weave a more reflective understanding of what happens when a viewer encounters a represented body" (Elkins 1999: vii).

⁵⁹¹ Van de Wetering(1998) wys daarop dat skilderye van Batseba beide erotiserend en moraliserend gesien kon word: "the story of Bathsheba could be, and was, interpreted in a variety of ways, ranging from an exemplum of promiscuity to her role of ancestor of Christ" (Adams 1998: 42). Die moontlike verwysing na *Batseba* in Rembrandt se *ets Vrou met naakte bolyf langs 'n stoof* (1658) kan *Batseba* in 'n ander lig plaas: 'n uitbeelding op die stoof, asof in gietyster, van Maria Magdalena aan die voet van die kruis kan verwys na haar as 'n *exemplum* van die gevalle vrou wat haar bekeer het. Die beeld word versterk deur die plasing van haar voet op haar skoen, 'n embleem wat voorstel dat seksuele penetrasie uitgesluit word, soos ook in *Susanna en die Ouderlinge* (c.1634, olie op paneel, 47.2 x 38.6 cm. Den Haag: Mauritshuis) van Rembrandt.

5.6 *Naer 't leven*

Die dubbele identifikasie van die model in *Batseba* as 'n uitbeelding van beide die Bybelfiguur en van Hendrickje Stoffels (en haar geleefde lewe daaragter) word algemeen aanvaar, soos byvoorbeeld deur beide Svetlana Alpers (1998: 147-158) en Margaret Carroll (1998: 159-175). In die skynbare ooreenstemming is egter ook beduidende verskille. Ten spyte van Batseba se skoonheid in die Bybelverhaal kan die "onskoonheid" van Rembrandt se uitbeelding dui op 'n spesifieke benadering van "urgent realism" (Hollander 2003: 1343): dit lyk asof dit 'n werklike, ongeïdealiseerde vrou is wat moontlik deur die proses van haar kontemplasie eerder die betragter se empatie as begeerte kan ontlok (Adams 1988: 10). Hoewel die ongeïdealiseerdheid kan verwys na 'n alledaagse voorkoms, stem Rembrandt se alledaagse gegewes nie noodwendig ooreen met die alledaagse ervaring en waarneming van die tyd van die betragter nie. Die tydsgebonde gebeurtenisse van die teks word omskep tot duur en betekenis wanneer Dawid/Rembrandt as eenmalige mens uit die voorstelling geneem word. Die tydbreuk tussen betragterswêreld en beeldwêreld skep die moontlikheid van 'n "größere innere, d.h. psychologische und emotionale Distanz" (Yalçın 2004: 265) en innerlike spanning ten spyte van die skynbare nabyheid. Dit suggereer terselfdertyd 'n oneindig wyer verwysingsveld waaruit 'n oorbrugging van die afstand kan plaasvind. Rembrandt stel nie afloeders of afluisteraars voor nie: die betragter word deur die uitbeelding eerder direk betrek, gesuggereer in dieselfde posisie as die skilder, ingesluit in die implikasies van die narratief.

Om uitdrukking aan menslike gebrokenheid te gee, ook in die ontvangs van 'n voorstelling daarvan, is dit nodig om te fokus op menslike ervaring en bewussyn. Rembrandt se besondere persoonlike benadering kan toelaat dat die lewensloop en biografiese gegewes van die kunstenaar belangrik kan wees vir interpretasie van sy selfvoorstellings. Die narratief wat die uitbeelding onderlê, kan ook menslike lewenservarings blootlê, soos die Bybelgeskiedenis in hierdie geval. In die eerste geskifte oor kuns het die lewe en die werk van kunstenaars mekaar wedersyds belig, soos Giorgio Vasari se *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Florence, 1568). In Gabriele Guercio (2006: 2) se ondersoek na die geskiedenis en betekenis van die kunstenaarsmonograaf vra hy nie vir die herlewering van 'n uitgediende *genre* nie, maar vir 'n heroorweging van die potensiaal en die program van die lewe-en-werk model van die monograaf. Die beweeglikheid, gebrokenheid en *naer 't leven* benadering in Rembrandt se werk oorreed my om hierby aan te sluit.⁵⁹²

Whenever we look at an artwork and try to envision the dimensions of life embedded in its images and forms; whenever we think of an artist as a concrete individual as well as a presence in his or her work; whenever we conceive of artistic phenomena as manifesting living qualities and unfolding a sense of humanity, singularity, and identity in the making, we enter into a moment of consciousness in which and for which art is revealed vis-à-vis existence. We activate, even if unwittingly, the kinds of intelligibility and imagination intrinsic to one of the oldest models in the Western literature of the visual arts: the narrative of the artist's life and works. ... Specifically I am interested in an understanding of art as construed by the monograph in its capacity to convey, both as a form of writing and as a discourse, a series of incisive views about artists and artworks. These views encode orders of desire and knowledge while suggesting analogies between an artist's life and works; the recognition of authorship as the cipher of subjectivity in motion; the belief in artistic creation as the site of a birth to presence; and the idea of an original commingling of the artistic and the existential realms. Although the model is embedded in modern European culture — whose 'universal values' have been effectively contested by postcolonial scholarship during the last century — it interprets what it is to be human relative to artistic creation in ways that demand further analysis and reconsideration. Throughout its evolution the monograph has evinced insights and tensions that often verge on the

⁵⁹² *Naer't leven* kan hier aansluit by die retoriese *enargaeia* waardeur Rembrandt "is engaging, persuading, and convincing spectators by the pictorial vividness, graphic immediacy and lifelikeness of the depiction" (van den Berg 1993a: 58).

utopian, yet insistently point to a somewhat unexposed project concerning the mission of artists and the status of artworks — the likelihood of a different, more dialectical and fulfilling encounter among the forces pervading art, life, and reality at large. I intend to clarify and explore the potential of this project.

Die ongeïdealiseerheid van die figuur van *Batseba* [Figuur 5.1] en die suggestie van swangerskap in beide narratiewe wat die skildery ondersteun, beklemtoon die alledaagse fokus van die uitbeelding. Batseba se figuur is sodanig geplaas dat die betragter opkyk na haar gesig, maar afkyk na haar skoot, sodat die blik skarnier op die nawel of die buik, setel van Hendrickje se ongehude swangerskap.⁵⁹³ Rembrandt het Saskia herhaaldelik geskilder as 'n swanger vrou, maar swangerskap wat skande en oneer kon bring, wat verberg moes word en tot vernietiging kon lei, is ook die tema van sy *Diana wat baai met Akteon wat in 'n hert verander word en die ontdekking van Kallisto se swangerskap* (1634).⁵⁹⁴ *Hendrickje wat baai* (1654) kan hierby aansluit deurdat dit moontlik kan verwys na die verhaal van Kallisto (Crenshaw 2002: 167).⁵⁹⁵ Paula Modersohn-Bekker (1876-1907) stel, deur die positiewe en heroïese halfnaakte voorstelling van 'n eie (verbeelde) swangerskap (1906), haarself nie as slagoffer nie, maar konfronteer die gangbare en oorheersende siening van manlike genialiteit en kreatiwiteit. Sy skep vir haarself 'n ander soort kreatiewe kunstenaarsidentiteit, 'n aankondiging van onafhanklikheid wat teenoor Rembrandt se gebroke siening van homself en medemense staan. Deur die aanname van 'n soort Christus-identifikasie⁵⁹⁶ erken sy terselfdertyd die dilemma van haar eie wortels in die Romantiek en hierdie tyd as haar *Sturm und Drang*-periode.

Soos Rembrandt, gaan Bill Viola ook in sy kuns om met die sentrale temas van die menslike bewussyn en ervarings: geboorte, dood, lewe. *The greeting* (1995) [Figuur 5.3] is 'n video gebaseer op die manniëristiese

⁵⁹³ Hoewel liggaamlikheid, veral deur die spesifieke blikperspektief op Hendrickje / Batseba se naakte liggaam, 'n sentrale rol het in die skildery, verskil dit van Fried (2002) se beskrywing van Adolph von Menzel se beliggaming deur sy individualistiese perspektief, bepaal deur sy besondere klein postuur. Die gelyktyge perspektief na bo en onder, met 'n balanseringspunt iewers tussen die twee, kan ooreenstem by dié van *Batseba*, maar die multi-sensoriese ervaring van 'n beleefde perspektief wat die bewegings van die kunstenaar se liggaam artikuleer in die betragtersbewussyn, is afwesig by Rembrandt. Mieke Bal beskryf die swangerskap wat verberg is in haar buik, ook as die verborge dood wat 'n sentrale plek het in die verhaal.

⁵⁹⁴ Olie op doek, 73.5 x 93.5 cm, Isselburg: Museum Wasserburg Anholt (Schwartz 2006: 231). In die Griekse mitologie het Zeus verlief geraak op Kallisto, wie se naam "die heel mooiste" beteken, en in gedaanteverwisseling verlei hy haar. Die skande van haar swangerskap word ontdek terwyl sy baai saam met Diana en sy word uit wraak verander in 'n beer. Die seun uit die verbintenis, Arkon, word saam met haar in die uitspansel as die sterrekonstellasie van Ursus Major en Ursus Minor geplaas. In die mitologiese toneel word die twee groepe verbind deur die reaksies van die baaierende vroue wat kyk of vlug, asook die naaktfiguur heel regs wat met haar hand bokant haar oë tuur na die gebeurtenis; ook die manlike figuur wat die verskeuring van die hert verberg, wat kyk na die vrou. Sodoende word die twee tonele gelykgestel: die honde verskeur Akteon soos die vroue Kallisto "verskeur".

⁵⁹⁵ Margaret Carroll (1998: 169-70) bespreek Rembrandt se voorstellings van "moral failure in marriage and the quandary of a woman abandoned by her mate ... In Rembrandt's depictions of connubial subjects – particularly those featuring the women in his household – provocations of desire are almost invariably overwhelmed by intimations of devastating loss" soos Medea en Lucretia. Sy vergelyk Geertje Dirckx met die geskiedenis van Medea: "the anguish of a woman wrenched from her family, banished from the city and precipitated into madness by her husband's faithlessness, and by the authority's command", veral na aanleiding van Rembrandt se vele "troubled" uitbeeldings van vroue: hy skilder ook Saskia as hoer; as Flora, godin van courtesans. Sou dit as skuld-erkenisse en –belydenisse gesien kan word? Ook Gary Schwartz vergelyk Batseba, Lucretia en Medea (1998: 192 – 196) as seksuele slagoffers.

⁵⁹⁶ *Selfportret op haar sesde huweliksherdenking* (olie op doek, 61 x 50 cm. Bremen: Paula Modersohn-Bekker Museum). Die halfnaakte figuur met lendedoek skep, soos Richard Gerstl se *Selfportret teen 'n blou agtergrond* (1904-5, olie op doek, 159 x 109 cm. Wene: Leopold Museum) 'n Christelike verwysing. Gerstl (1883-1908) is self die kragtige onderwerp/subjek van die skildery. Die lendedoek stel Christus as martelaar voor, maar die simmetriese, vertikale, ligte figuur teen die skynende ligte blou wat die figuur omring teen 'n donkerblou agtergrond, proklameer hom eerder as redder.

skildery *The visitation* (1528-29) van Jacopo Carucci (genoem Pontormo),⁵⁹⁷ voorgestel as 'n alledaagse toneel, waarin die twee swanger bybelse figure Maria en Elisabet ontmoet. 'n Fokus op kommunikasie, emosie en beweging wat bykans nie sigbaar is vir die menslike oog nie, kan aansluit by Rembrandt se *beweeshgelykheid*. Deur die intermediale of transmediale aanbieding as medium kan betekenis en veral betragterservaring uitgebrei word.⁵⁹⁸ Brent Plate (2004: 52-55) wys op die ontmoeting van visualiteit, tekstualiteit en musikaliteit in een produksie sonder om te versmelt. Wat van belang is dit wat "tussen-in" gebeur. Die beeldmag van die "objektiewe oog" kan deur vergroting en subtile distorsies uitgebrei word tot 'n subjektiewe en spekulatiewe medium.⁵⁹⁹ *The greeting* (1995) [Figuur 5.3] verskil nie net van Rembrandt se werk deur die medium wat gebruik is of die postmoderne tyd waarin dit gemaak is nie, maar veral deur Viola se konsentrasie op 'n mistieke humanistiese spiritualiteit⁶⁰⁰ wat nie die diepte van menslike sonde en redding van Rembrandt se werk aktualiseer nie.

Batseba [Figuur 5.1] kan verwys na Rembrandt se buitehuwelikse verhouding met Hendrickje Stoffels wat voorafgegaan is deur dié met Geertje Dirckx. Dit kon 'n boheemse leefwyse voorstel aan kunstenaars van die Romantiek wat hulle ideaal van utopiese vrye liefde, buite die konvensies en reëls van die gemeenskap, ook aan Rembrandt toegedig het. Hoewel *Batseba* een van die groot naakfigure van die skilderkuns verteenwoordig, is sy by Rembrandt nie die vernietigende *femme fatale* van die Romantiek nie, wat deurlopend voorkom in die werk van byvoorbeeld die Poolse simbolis, Jan Malczewski (1854-1927).⁶⁰¹ Sy verhewe konsep van die kunstenaar, gebaseer op Simbolistiese teorieë, was van iemand wat intuïtief agter die materiële werklikheid die onveranderlike verskuilde essensie van dinge wil bereik en nie fokus op die basiese ellende van mense en hul afhanklikheid van genade. Dit vind weerklank in die vele inkledings van homself in selfportrette as Christus, Orpheus, Esegïël, Don Quixote, 'n ridder, 'n pelgrim, 'n sater.

Wanneer Rembrandt *Batseba* skilder, lewe hy die "low mode" wat hy in Saskia as 'n "grap" aanbied (Michael Fried se *lived reality*) deur ongehuud saam te leef met 'n diensmeisie waarvan haar swangerskap die sigbare gevolg is. Hy erken dit deur haar met Batseba te vergelyk, maar spreek homself nie vry daardeur nie; hy plaas dit onder die wet van God en nie onder boheemse "kunstenaarsvryheid" nie. Rembrandt beeld Saskia en Hendrickje in verskeie rolle uit, maar nie in dié van ondergeskikte, gediensvrou, soos by Lovis Corinth nie. Corinth se veel jonger vrou Charlotte Berend, self 'n knap kunstenaar en lid van die Berlyne

⁵⁹⁷ Dit animeer nie die skildery as 'n *tableau vivant* nie, maar keer dit eerder om deurdat die video in uitsers stadige beweging gespeel word — 'n 45 sekonde opname word gerek tot 'n duur van 10 minute met omgewingsklanke wat in die agtergrond speel. Dit kan die manier beïnvloed waarop daarná na skilderye waarin beweging slegs gesuggereer word, gekyk word.

⁵⁹⁸ "By working across and between media, intermediality expands the range of meanings in a work of art, particularly due to the resulting multisensory experiences had by observers" (Plate (2004: 52). Transmedialiteit beteken dat een werk aangebied word in 'n ander medium soos Wassily Kandinsky se album van gedigte en houtsneë, *Sounds* (1912), wat gebaseer is op Arnold Schoenberg se musiek waardeur die verskillende media mekaar verrek.

⁵⁹⁹ Brent Plate (2004: 55) haal Viola in hierdie verband aan in 'n onderhoud wat hy in 2003 met Michael Auping gehad het, gepubliseer in *Modern Art Museum of Fort Worth, 110* (Londen: Third Millenium Publishing, 2003: 313).

⁶⁰⁰ Hy stel besonder belang in Christelike mistisisme, Zen Buddhisme, Islamitiese Sufisme; sy werk kan aansluit by die meditatiewe aspekte van Rothko en Newman deur die transendentele aard daarvan. Hy ontgin deurgaans 'n dualisme waardeur slegs kennis van die teenoorstaande iets kan verklaar soos by lewe en dood, lig en donker. Godsdienstige skilderye van die Middeleeue en die Renaissance word dikwels die temas van sy werk wat vra vir 'n kontemplatiewe resepsie. Rembrandt hierteen het nie hierdie spirituele bemadering nie; hy werk uit 'n spesifiek Christelike tradisie en nie bloot algemene godsdienstige uitgangspunte nie en sal dus ook daarin verskil van Viola.

⁶⁰¹ In *Die inspirasie van die skilder* (1897, olie op doek, 79.5 x 64 cm. Krakow: Nasionale Museum. Sturgis 2006: 173) ondersoek hy die rol van kreatiwiteit en inspirasie. Die neergebuigde figuur van die skilder voor die doek teenoor die uitgestrekte vrou-as-inspirasie agter die doek kan as embleem optree van die konflik tussen die materiële en die sensuele wat vroulike seksualiteit verteenwoordig, en terselfertyd die kunstenaar se hunkering na die oneindige en die ewige (Sturgis 2006: 172).

Sesessie, help Corinth deur sy tye van sielkundige broosheid, depressie en angs vir mortaliteit. Hy skilder haar egter as sy Dionisiese muse en homself as haar sterk beskermmer in byvoorbeeld *Selfportret met 'n model* (1903) [Figuur 5.4] waar sy as naakfiguur uitgebeeld word teenoor sy geklede figuur. Beide skilderye reflekteer sy Nietzscheaanse ideaal van die *Übermensch* terwyl hy sy stryd as kunstenaar in dieselfde terme beskryf (Sturgis 2006: 170). Hierteenoor neem Rembrandt by *Batseba*, buiten as kunstenaar, slegs die rol van 'n berouvolle Dawid op wat die bewoënheid van gebroke lewens kan uitspel.

Die "onskoonheid" van die naakfiguur in *Batseba* [Figuur 5.1] kan aansluit by Rembrandt se versuim om die vereiste reis na Rome, as voltooiing van 'n jong kunstenaar se opleiding, te onderneem. Dit kan daarop dui dat hy nie blootstelling aan die Klassieke skoonheidsideaal as noodsaaklik beskou het nie, maar 'n alternatiewe rigting ondersoek. John Walford (2007: 89) stel die moontlikheid dat dit beskou kan word as 'n verkenning van "a 'broken beauty' ... to convey a Christian vision of life, understood in a framework of belief in creation, fall and the redemption of humanity ... true to the human condition, also in acknowledging suffering, while perserving hope". Die Romantiese sublieme as skoonheidsideaal word in die postmoderne tyd herbedink met 'n infiltrasie van gevaarlike, oortredende, bizarre en afskuwelike aspekte, soos Cindy Sherman se groteske *Untitled #250* (1992).⁶⁰² Sy beskou dit as 'n uitdaging omdat dit vervelig geword het om met die tipiese idees van skoonheid om te gaan (Walford 2007: 101). Melissa Weinman se *St Agatha's grief* (1996) [Figuur 2.11] beeld die martelaarskap van die heilige nie as grotesk uit nie, maar ook nie in die Klassiek-skone ideaal nie. Dit is eerder 'n toespelende (*allusive*) soort skoonheid wat skending, verminking transformeer met 'n skramse blik van liefde, deernis en 'n getemperde vreugde — dieselfde soort blik van deernis wat gevind word by Rembrandt se *Batseba*.

Soos die vrouefiguur in *Batseba* die gevestigde tradisie van die naakfiguur kompliseer deur die ongeïdealiseerdheid daarvan, kan Rembrandt se ets *Self-portret leunend op 'n klip drumpelsteen* (1639) en sy later *Selfportret* (1640) [Figuur 5.5] wat Titiaan emuleer, terselfdertyd identifiseer met die *naer 't leven*-aspekte daarin vervat. Titiaan se portret van Baldassare Castiglione wat in die Nederlande verkoop is op 'n veiling, was in die Nederlande algemeen aanvaar as 'n portret van die Farnese hofdigter, Ludovico Ariosto (1447 – 1533) wat in 'n klassieke vorm gedig het, maar deur die volkstaal uitdrukking gevind het; die gelaatsuitdrukking van Rembrandt se *Selfportret* (1640) [Figuur 5.5] kon 'n dergelike wenteling tussen verhewe en alledaags aktualiseer.⁶⁰³ Op dieselfde manier kan Rembrandt aansluit by die kontroversiële figuur van Homeros deur die vele voorstellings waarin Homeros die onderwerp van Rembrandt se voorstellingswêreld is.⁶⁰⁴ Homeros se werk is in die sewentiende-eeuse Nederlande beskou as vulgêr, nie in goeie smaak nie, soos Rembrandt se "lewensgetroue" werk ook soms; terwyl sy blindheid Rembrandt kon fassineer, het sy menslikheid dit miskien selfs in 'n groter mate gedoen. In lyn hiermee sou Rembrandt se

⁶⁰² (www.cindysherman.com/art.shtml/).

⁶⁰³ "Ariosto's place in Italian letters, we could say, is equivalent to that assigned by Huygens to Rembrandt in relation to Dutch art. Both were artists of modern times who vied, in their own language, with the ancients (Schwartz 2006: 215).

⁶⁰⁴ "with Homer Rembrandt shared a controversial reputation for following nature beyond the limits of discretion" (Schwartz 2006: 214). Homeros is die onderwerp van twee werksopdragte wat die Sisiliaanse Edelman Don Antonio Ruffo in 1652 en 1659 aan Rembrandt gee: *Aristoteles wat 'n borsbeeld van Homeros kontempleer* (1653, olie op doek, 143.5 x 136.5 cm. New York: Metropolitan Museum of Art. Schwartz 2006: 219) en *Homeros se voorlesing* (1663, olie op doek, fragment. 108 x 82.5 cm. Den Haag: Mauritshuis. Schwartz 2006:220). Ander voorbeelde is: *Homeros dra sy gedigte voor* (1652, Pentekening, Amsterdam: Six-versameling. Schama 1999: 577); *Homeros dikteer vir 'n skrywer* (c. 1660, pen en ink, 14.5 x 16.7 cm.); *Homeros onderrig sy leerlinge* (1663, olie op doek, 108 x 82.4 cm. Den Haag: Mauritshuis. Schama 1999: 592); *Homeros onderrig sy leerlinge* (1661-63, pentekening. Stockholm: Nationalmuseum).

skildertaal eerder aansluit by die laer preektradisie (die sestiende-eeuse "coarse vernacular of hedge-preaching") wat PC Hooft in 1630 verdedig in die digkuns. Dit vind aansluiting by die veronderstelling dat Christus se prediking ook in die volksidoom moes wees — dit was verstaanbaar vir die skares alledaagse mense wat daardeur gelok is; ook die apostels was nie geleerde of buitengewone mense nie. Paulus was die eerste geleerde persoon wat die Christelike waarhede gesistematiseer het, maar nie die Christelike eenvoud probeer omseil het nie — intendeel; hy beklemtoon Christus se nederigheid en sy eie swakheid deurgaans en gebruik dit ook in sy skryfstyl (Lund 1992). Luther se vertaling van die Bybel in Duits teenoor die Katolieke gebruik van Latyn stel dieselfde benadering.

Rembrandt se talle voorstellings van bedelaars kan ook 'n fokus op alledaagse menslikheid wees. In 'n ets, *Selfportret as 'n bedelaar* (1630) [Figuur 3.12] (Schwartz 2006:289), dra die verflenterde figuur Rembrandt se gelaatstrekke, asof hy met hom kon identifiseer.⁶⁰⁵ Hoewel die etse en tekeninge kan verwys na eksperimentering met retoriese effekte, die gebruik van goedkoop modelle, of leeroefeninge in die drukkuns, is Rembrandt se fokus op die tragiese ellende van hierdie menslike figure teenoor die pittoreske, komiese of immorele manier waarop dit in Europese kuns benader is, eerder 'n uiting van Christelike *caritas*: "What makes Rembrandt's prints unique is their success at confronting shabbiness and suffering, their power to force the viewer to feel the 'diseases' of the poor, to look beneath the dehumanizing surface of ruin and sickness and recognize individuals with personal histories and needs" (Baldwin 1985).

Rembrandt se werk is so deurdring van die grondige gebroke menslikheid dat daar selfs van 'n "bedelaarstyl" (Baldwin se *beggarly style*) gepraat kan word; dit word veral in sy godsdienstige skilderkuns teruggevind soos in *Die berouvolle Judas* (1629), [Figuur 5.6]⁶⁰⁶ *Sint Hieronimus* (1635, 48)⁶⁰⁷, die verskillende voorstellings van die verlore seun (1636, 69) [Figuur 3.1 en Figuur 3.2], *Christus genees die siekes* (c.1649)⁶⁰⁸ met hulle kern van genade en liefde in menslike ellende. Wanneer Rembrandt Christus soek onder die arm mense van Amsterdam was dit nie uitbeeldings van 'n "embarrassment of riches" (Schama 1988) nie, maar eerder 'n fokus op die deurlopende voorkoms van menslike gebrek ten spyte van die rykdomme van die welvarende handelstad.⁶⁰⁹ Rembrandt se empatie vind visueel uitdrukking in 'n verandering van die verhoudings van die liggaam en 'n perspektief van baie naby, van bo af of op ooghoogte (Halewood 1982). Dit beklemtoon 'n nabyheid aan die menslike eenvoud van die figure teenoor Rubens se perspektief van onder wat die figure heroïes laat uittroon bokant die betragter soos in sy *Kruisafneming*.⁶¹⁰ Die unieke deurlopende voorkoms van "armoede" in Rembrandt se skilderye en selfportrette met Bybelse temas impliseer steeds die teendeel wat deur 'n chiasmiese beweeglikheid 'n lewende potensiaal is — die "armoede" van sonde teenoor die rykdom van God se genade wat vergestaltung

⁶⁰⁵ Die gelaat en gesigsuitdrukking stem ooreen met *Selfportret met 'n oop mond, asof skreeuend* (1630) [Figur 1.8] sowel as die gelaat van die Christusfiguur in die *Christus aan die kruis* [Figuur 1.5]. Volgens Baldwin (1985) het Rembrandt tussen 1628 en 1635, 24 etse en 11 tekeninge gemaak van rondlopers, kreupeles en bedelaars; terselfdertyd ook 27 etse van sy eie gelaat met verskillende gesigsuitdrukkings wat emosies weerspieël (hierdie getalle kan wissel na aanleiding van die werk gedoen deur die Rembrandt Navorsingsprojek).

⁶⁰⁶ Olie op paneel, 79 x 102.3 cm. Privaatversameling (Schama 1999: 266). Vir 'n bespreking van bedelaars sien Schwartz (2006: 286-9).

⁶⁰⁷ *Sint Hieronimus langs 'n knotstam wilg* (1648). Ets en droëpuntets, 18 x 13.3 cm. Haarlem: Tylers museum.

⁶⁰⁸ Ets, 28 x 39 cm. New York: Metropolitan Museum of Art (Fleming 1986: 317).

⁶⁰⁹ Rembrandt se portret van sy vriend die digter Jeremias de Decker 1660/6 (olie op paneel, 71 x 56 cm. St Pietersburg: Hermitage Staatsmuseum) wat ook hieroor geskryf het, toon die onopgesmukte eerlikheid van die man.

⁶¹⁰ Suzanne De Villiers-Human (1995) se "worms eye" perspektief en "carnal vision" is voorbeelde van piktoraal-narratiewe perspektiewe met 'n pikareske fokus.

vind in die Kruisigingstonele;⁶¹¹ die verlore seun wat opgestaan het uit sy ellende en armoede en terugkeer het na die rykdom van sy pa se liefde; Paulus wat, ten spyte van sy ellende as sondige mens en sy daaglikse armoede en gebrek, geroem het op sy rykdom in Christus.

5.7 Menslike inherensie in aanraking

Die linkerhand van die figuur van Batseba wat die klere opbondel en nader beweeg aan haar liggaam is besonder groot voorgestel. Dit fokus op aanraking, nie van die vrou nie, maar deur haar. Svetlana Alpers (1988: 24) vestig die aandag op Rembrandt se tematisering van hande as 'n manier om te verstaan, soos in *'n Ou vrou wat lees* (1631);⁶¹² as tekens van kommunikasie en van verduideliking in *Die nagwag* (1642)⁶¹³, *Portret van Cornelisz. Claes Anslo en sy vrou Aeltje Gerritsdr. Shouten* (1641)⁶¹⁴; *Die Anatomieles van dr Tulp* (1632).⁶¹⁵ In *Aristoteles met 'n borsbeeld van Homeros* (1653)⁶¹⁶ soek die afgetrokke, kontemplerende blik van Aristoteles nie kontak met die "blinde" borsbeeld van Homeros nie, maar die aanrakingsgebaar dra die behoefte aan begrip en liefde oor. Die aanraking van die hand bewerk die estetiese binding in die skildery, terwyl dit *met* die skildery deur die gedistansieerde betragtersoog moet plaasvind wat die leegheid van die blikke in die skildery kan aanvul. Hierdeur word die rol van betragters se verbeelding om 'n persoonlike verband met 'n ander virtuele "mens" te bring, geaktualiseer. Twee a-simmetriese kontemplerende begripsverhoudings word duidelik: tussen die gekontemplerde beeldhouwerk en die komtemplerende implisiete mens binne die skildery; tussen die skildery en die eksterne betragter. Brilliant (1991: 82)⁶¹⁷ argumenteer dat dit ook die kunstenaar se virtuele teenwoordigheid daarstel: "by implying that the desire to know one another makes possible the knowledge of oneself, Rembrandt has included himself in the work, mediating between Aristotle and the viewer as Aristotle mediates between Homer, the poet-creator, and Rembrandt, the artist-creator. *Aristotle Contemplating a Bust of Homer* can be taken as an expression of the artist's selfhood, a characterization lacking any visible reference to the external appearance of himself".

Rembrandt gebruik hande in aanrakings van liefde en vertroue by *Jakob seën Josef se seuns* (1656),⁶¹⁸ *Jakob liefkoos Benjamin* (1637),⁶¹⁹ *Dawid en Jonatan (of Jonatan se seun Mefiboset)* (1642)⁶²⁰ en in die komplekse verhouding van hande in *Die Joodse Bruid* (1662) [Figuur 4.9]. In *Die terugkeer van die Verlore Seun* (c.1669) [Figuur 3.2] is die hande die spilpunt wat die vergewende Vader bind aan die berouvolle kind. In hierdie voorstellings word oogkontak met betragters feitlik deurgaans vermy. Die blindheid van die Vader

⁶¹¹ Christus het afstand gedoen van sy hemelse rykdom van heerlijkheid en die gestalte van 'n dienskneg aanvaar.

⁶¹² Olie op paneel, 59.8 x 47.7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (Schama 1999: 208). Dit kom voor asof sy die inhoud absorbeer deur haar aanraking, eerder as deur haar oë.

⁶¹³ Olie op doek, 364 x 437 cm. Amsterdam: Rijksmuseum (Schama 1999: 492-3).

⁶¹⁴ Olie op doek, 176 x 210 cm. Berlyn: Gemäldegalerie (Schama 1999: 478).

⁶¹⁵ Olie op doek, 169.5 x 216.5 cm. Den Haag: Mauritshuis (Schama 1999: 348-9). Die spiere wat hand beweeg, word in die opgeligte hand ontleed, volgens Aristoteles die "instrument for using instruments, physical counterpart of human reason, instrumental sign of man's intelligence" (Alpers 1988: 29).

⁶¹⁶ Olie op doek, 143.5 x 136.5 cm, New York: Metropolitan Museum of Art (Schama 1999: 585). Aristoteles se groot hand op sy heup is verbind met sy kop deur die blink goue ketting — "The symbolic message is that 'Homer's golden chain' of love was shared, both by poetry and by philosophy in their accesses to universal order" (Morrison 1988: 307) — en met sy regterhand op die borsbeeld se kop deur die ligte wit mou. Sy oë is verskuil soos dié van Batseba, gefokus op aanraking eerder as gesig, miskien as teenhanger van die blinde Homeros, wie se naam "blindheid" beteken.

⁶¹⁷ Die virtuele teenwoordigheid van die kunstenaar vind volgens Brilliant (1991: 82-3) ook uitdrukking in Manet se *Portret van Zola* (1867) soos ook uitgedruk deur Oscar Wilde in *The Picture of Dorian Gray* (1891) "Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter".

⁶¹⁸ Olie op doek, 175 x 210 cm. Kassel: Gemäldegalerie (Schama 1999: 608).

⁶¹⁹ Ets, New York: Pierpont Morgan Biblioteek (Schama 1999: 415).

⁶²⁰ Olie op paneel, 73 x 61.5 cm. Sint Petersburg: Hermitage Museum (Schwartz 2006: 355).

en van Jakob, die afgetrokke blikke van Batseba, Aristoteles en die figure in *Die Joodse bruid* beklemtoon die belang van aanraking bo gesig, as 'n demonstrasie van liefde tussen mense.⁶²¹

Interne kommunikasie, die empatie met die interpersoonlike *Mitwelt*, word gerealiseer in die pragtig geskilderde hand van die kunstenaar wat Saskia sprekend en liefdevol aanraak in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1], die enigste selfportretskildery waarin Rembrandt homself saam met iemand anders uitbeeld. Hierteenoor vestig die kragtige samestelling en die dinamiese beweeglikheid van Hendrik Goltzius (1562-1617) se selfbewus ondertekende en gedateerde pentekening *Die hand van die kunstenaar* (1588)⁶²² die aandag op die geesteskompetensie wat deur die kunstenaarshand geaktualiseer kan word. Dit verteenwoordig die kunstenaar en sy selfbewuste kunstenaarskap⁶²³ sonder erkenning van enige menslike onvolkomenheid. Aanrakingsgebare kan dien as 'n brug tussen die wêreld van die betragter en die skildery: tussen ruimtelike, temporele en konsepsuele wêreld. Handgebare kan dien as tekens van familiariteit, liefde wat die betragter impliseer.

Rembrandt tematiseer hande ook as essensiële instrumente van die skilderproses, soos in sy *Selfportret* (c.1665) [Figuur 5.7] die enigste van sy selfportrette waarin hy die linker- en regterhande nie omgeruil het nie, sodat dit lyk soos die spieëlbeeld. Volgens Svetlana Alpers (1989: 29) word die hand weggeveer en vervang deur die virtueel-sigbare teenwoordigheid van die kunstenaar se hand as skilderinstrument van verfaanwending. Jodi Cranston (2000: 113) sien dit egter nie net as prostese nie, maar as 'n kognitiewe prostese. Deur die lynkarakter van die hand kan Rembrandt se hand hier ook die tekenkuns verteenwoordig wat Vasari in *Della Pittura* beskryf as *disegno*, die uitdrukking van 'n idee of konsep van die gees (*mind*) deur die hand.⁶²⁴ Dit plaas tekenwerk in 'n bevoorregte posisie, in direkte verband met die gees, sigbaar in die skildery waar dit gewoonlik onsigbaar is. Die voorstelling van sy hand word 'n drumpel, 'n wendingspunt, tussen die hand van die skilder en die geskilderde hand — 'n visuele metafoor vir die verbeeldingsproses waardeur die buitewêreld na binne gebring word. Dit keer die proses om sodat die "self" gevorm en verander word daardeur, verteenwoordigend van die beperkte kunstenaar, maar ook van die "ander": "the artist figures the dialectic between self and other that is implicit in the act of drawing, and therefore part of expression. *Disegno* act or works like a self in certain basic motions or limitations, in that both an idea and the self are constructs of the mind — invisible and unknown unless expressed and described — and the signification of the immanent converts the indigenous into the other" (Cranston 2000: 108-109).

Deur uitbreiding van die argumente van Merleau-Ponty en Heidegger kan die tasbare, intersubjektiewe aspekte van die skilderkuns herstel word. David Levin (Heywood & Sandywell 1999: xvii, xii) stel 'n weg voor

⁶²¹ "It is as if the hands had grown to these unusual dimensions in order to be sufficient to their task. ... In works such as these, touch answers to the desire for the demonstration of love between people. ... Touch supplements sight as the primary vehicle of human contact, understanding, and love" (Alpers 1988: 24, 29). Anders as by Rubens en Steen, word hande selde in Rembrandt se werk gebruik om sosiale stand aan te dui.

⁶²² Pentekening. Haarlem: Teylers Museum (Emmens 1981: 140).

⁶²³ "Deze verheerlijking van de kunstenaarshand symboliseert m.i. niet alleen de sociale promotie van het voormalige handwerk, maar getuig tevens van de herenmode waaraan dit voor de beeldende kunstenaar onmisbare lichaamsdeel dientengevolge een tijdlang heeft moeten gehoorzamen" Emmens (1981: 138).

⁶²⁴ "The role of the hands in *disegno* derives from the importance of gesture in ancient oratory. The concept of *disegno* was, of course, adapted from the conceptual process of invention in rhetoric; however, gesture, which supplemented the ideas spoken to the audience by the orator, provided a physical analogue. Painting theorists in the Renaissance transferred the gestures recommended for the orator to all of the figures painting. 'We painters', Alberti writes, 'wish to represent emotions through the movements of limbs'. And Leonardo later affirmed 'that figure is most praiseworthy which best expresses through its actions the passion of the mind' " (Cranston 2000: 113).

van "re-envisaging vision, by relating seeing to the experience of touching and being touched. ... The ethical, particularly, in the context of the life-world, is to be recovered through an understanding of the significance of embodiment ... our openness to being touched and moved by what we see". Dit word gerealiseer in Rembrandt se aanraking van die kruis, sy aanraking van Saskia in *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1], die aanraking van die verlore seun deur die Vader, Batseba se aanraking van die brief en die doeke en Rembrandt se aanraking van haar deur sig, maar ook hoe ek geraak word deur dit wat ek as betragter sien. Rembrandt se sorgsame voorstellings vra 'n wederkerende oplettende, aandagtige, beleefde aandag van betragters — wat De Duve (2001) beskryf as "taking care of painting".⁶²⁵

5.8 Teenwoordigheid deur die pigmentmerk

Die hand van die kunstenaar vestig die aandag op die pigmentmerk wat as spoor van die kunstenaar se liggaam die faktuur-karakter van skilderwerk aksentueer. Daar word van die vroegste geskifte oor Rembrandt melding gemaak van die impak van sy ryk, amper tasbare en ondeursigtige pigmetaanwending soos in *Batseba, Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en *Die Joodse Bruid* [Figuur 4.9] byvoorbeeld. Deur die verknoping van sekere sosiale en artistieke waardes aan die verskillende werkstyle word die gladde styl geassosieer met die *decorum* van die hoofse beskawingsideale.⁶²⁶ Die skynbare uitwissing van die spore (*traces*) van die kunstenaar se hand maak die werk deursigtig, sodat die betragter deur deelname aan die dramatiese werklikheid van die illusionistiese voorstelling kan glo. In een van Rembrandt se eerste selfstandige selfportret-skilderye, *Jeugdige Selfportret* (c. 1628) [Figuur 4.5] vestig hy die aandag op sy pigmetaanwending. In die uitbeelding van sy hare gee hy substansie aan die deurmekaar krulle deur dit uit die ligte bogrond uit te krap tot op die donker ondergrond. Alpers (1988: 40) redeneer dat Rembrandt virtuele teenwoordigheid, 'n "self", kan vind in al sy skilderye deur die pigmentmerk.⁶²⁷ By die selfportret kan daar 'n verdubbeling van hierdie skynbare teenwoordigheid plaasvind deurdat die kunstenaarspresensie nie net deur die spore of tekens van sy hand in die pigmetaanwending gemanifesteer word nie, maar ook deur die uitbeelding van die voorkoms van sy eie gelaat. Deur die sigbare pigmentmerke word die suggestie van lewe in die kunstenaarsgelaat versterk deur die "lewe" van die kwaswerk.⁶²⁸ Die fokus op die materialiteit

⁶²⁵ "Taking care of painting means first and foremost addressing it. And giving it an attentive look means lending it the property of incarnating an Other addressed by the painter. These things can't be explained, they are felt. If they really had to be explained, it would have to be negatively, by saying, for example, that a painter who makes carefully crafted painting has his sights set on the taste of the audience he's addressing and hopes to touch through his painting; further, that the attention he claims is the acknowledgement of his talent or, falling that, the effort he's made to please his audience. A painter, on the other hand, who takes care of painting never thinks about the public's taste while he's painting, and knows that he shouldn't expect acknowledgement from his viewers. He hands the finished picture over to them ... a poignant abandonment" (De Duve 2002: 147-8).

⁶²⁶ Rembrandt en Hals se werk word as *rouw*, ru of los, en skilders soos Van Dyck en Dou as *net* of glad geklassifiseer. Die gladde styl suggereer selfbeheer, terughoudendheid, afgerondheid, welvoeglikheid, waardigheid, distinksie — kortom die "hoofse masker", soos byvoorbeeld in die werk van Jan van Eyck, Rubens of 'n leerling van Rembrandt, Jan de Baen. Die verwagte retoriese middele soos die korrekte heraldiese rangskikking van die figure en die retoriese handgebare, word gebruik om die kunstenaar as ontwikkelde howeling aan te toon. Rosand (1987: 55) toon dat vanaf die sestiende eeu dit as alternatiewe onderskeidingsmoontlikhede gebruik is. Vasari se siening dat die growwe en onvoltooide werkstyl van Donatello en Titiaan 'n demonstrasie van *ingegno* is — volgens Alpers (1988: 17) die "virtuoso's art for the knowing courtier" — word deur Karel van Mander (Miedema 1981: 147) oorgeneem as *gheest*, maar met 'n klemverskuiwing wat ook in later geskifte geïmplimenteer word.

⁶²⁷ "Rembrandt's calling attention to the paint as paint is intuitively linked to his calling attention to himself. ... The idiosyncratic look of Rembrandt's paint ... entailed a claim to be distinguished, to stand apart, to be himself and, in the format of his mature paintings, to even constitute a self" (Alpers 1988: 40).

⁶²⁸ Alpers (1983) sien selfs dat die betekenis van die skildery nie deur logosentriese ikonografiese/ikonologiese metodes geaktualiseer word nie, maar dat dit bestaan in die tegniese vergestaltung van die oppervlakte van die doek — in die "production of painterly value ... making the materiality of paint itself representational" (Alpers 1988: 20, 22, 32). Anders as by die gladde styl kan die betragter se bewussyn van die veroppervlak van die doek die fiksie konstitueer dat lewe van die voorstelling daarvan in die onafhanklike kwaswerk teenwoordig is. "The visual and physical vitality of the painting's

van die verf beliggaam die werk van die kunstenaar en die begeerte om die self te transformeer deur kuns sodat representasie funksioneer soos 'n chiasmiese self wat terselfdertyd 'n nie-self is.

Teenoor die hoofse assosiasies van die gladde styl is Rembrandt se amper tasbare pigmentaanwending wat die werkproses toon, in sy tyd gesien as beplek met die tekens van die werkwinkel; en om die aandag te vestig op die produksiekant van die kuns was nie beskou as 'n verfynde handelswyse nie (Emmens 1979: 109). Hoewel ryk pigmentteksture en skilderagtige uitbeelding in hoë mate die *Augenlust* van die betragter bevredig, is Rembrandt se werk nie 'n kuns vir die oog alleen nie; dit skep betragtersmееewing — "Sie legen nicht fest, sondern lassen Frei- und Spielräume für unterschiedliche Deutungen. Sie erlauben zugleich Annäherung und Distanzierung. Diese offene Struktur entspricht der Vielschichtigkeit des Bildangebots und des Bildgebrauchs ... das Bild macht den Betrachter zum Instanz und zum Adressaten" (Schleier 1987: 604, 626-7). Ook by onderskeibare kwaswerk by dié van die Franse Impressioniste, byvoorbeeld by *Selfportret* (1886) van Claude Monet tree die pigmentmerk as bemiddelaar tussen die skilder en die betragter op en vind betragtersbetrokkenheid besondere aktualisering.⁶²⁹ Die dik opgeboude pigment in Eugène Leroy se *Autoportrait noir* (1960)⁶³⁰ veroorsaak dat die suggestie van 'n gelaat deurentyd verskyn en verdwyn, 'n spel tussen teenwoordigheid van die kunstenaar se gelaat en die aangewende pigment wat uiteindelik beide sy teenwoordigheid en sy afwesigheid konstateer. Kunstenaarsteenwoordigheid en betragtersimplikasie word vergroot deur beweeglikheid en die suggesties van lewe in Rembrandt se selfportrette sodat hulle gesien kan word as *performances* — nie net in verskillende rolle nie, maar ook van die kunstenaar en van die self (Alpers 1989, Chapman 1990); maar veral ook van sy spesifieke soort pigmentaanwending, want dit "imparts a sense of life or movement to the depicted figure ... as acting the subject ... the performance seems to make reference to its own precondition: ... we see the depicted Rembrandt seeing himself in the very painting which is the condition of our seeing him ... to address and to be the addressee of the visual dialogue" (Podro 1988: 581-6).

Die suggestie van lewe en beweeglikheid in Van Gogh se *Selfportret met pyp en verband op oor* (1889) [Figuur 4.3] kan deur die *performance* van die kwashale en pigmentmerke wat meer opvallend is as die voorwerpe wat geskilder word, die skilderproses, die opwinding van die skilder aan die betragter oordra. Aansluitend by die Romantiek word Van Gogh se idiosinkratiese pigmentaanwending en kwashale veral gesien as *Erlebniskunst*,⁶³¹ presentasies van sy persoonlike emosionele belewenisse. Die formele elemente van kleur, lyn, kwashaal word eweveel draers van betekenis en kunstenaarspresensie as narratiewe onderwerpe en emblematiese temas; die kunstenaar is selfs nog meer "teenwoordig" in die materiële oppervlak van sy skilderye as in sommige selfportrette. Soos ook by Rembrandt word die aanwending van

surface, textured by these blotches of applied pigment (*macchie*), was transferred to the image rendered" (Rosand 1987: 77).

⁶²⁹ "It forces our active participation in the grand paradox that is central to painting as an art. The more we attend to Monet's brushwork, the less committed we are to its mimetic referent, its ostensible object of representation. Responding to the marks of the brush, to the individual touches of colour, we linger at the threshold of illusion, withholding recognition ... Our attention on the processes of execution, to the painter's technique as it is recorded on the canvas, becomes an acknowledgement of the perpetual presence of the painter himself. ... testimony to the reality of painting's artifice ... the unique physiognomy of each stroke ... bespeak an individual; singly and collectively they affirm the reality of the painter ... Through the open brushwork we, as viewers, participate in the processes and energies of creation, projecting ourselves into the painter's projection of himself" (Rosand 1987: 51, 88).

⁶³⁰ Olie op doek, 100 x 81 cm. Parys: Galerie Michael Werner (Bonafoux 2004: 167).

⁶³¹ As "distillations of Van Gogh's feelings; icons of emotion above all" (Zemel 1980: 3).

verf deur die kunstenaar se vingers, deur die strelende aard daarvan, selfs as 'n uitdrukking van die Pygmalion-karakter van kuns gesien (Rosand 1989: 85-8).

Ernst van de Wetering (1997: 279) vind, as een van die redes vir die dwingende beweeglikheid van Rembrandt se werk, die meevoerende aard van sy kleurgebruik en kwaswerk, wat ook deur Renée van de Vall verwoord word na aanleiding van Rembrandt se *Selfportret* (1665) [Figuur 5.7].⁶³² Dit vra latente liggaamlike betrokkenheid van die betragter deur imaginêre deelname in die penseelbewegings wat by Emmanuel Levinas en Renée van de Vall (2003) 'n etiese dimensie verkry.⁶³³ Vir Levinas kan die gelaat as metafoor funksioneer wat eerder op die gehoor- as die gesigsintuig ingestel is.⁶³⁴ In die etiese dimensie daarvan word die gelaat nie oorgegee aan betragting nie, dit weier om bevat, bedwing, beperk te word. Tog vind verbintenis met die ander uitdrukking in 'n aangesig-tot-aangesig verhouding waarin visie/"vision"⁶³⁵ beide opgeroep en terselfdertyd geweier word. Van de Vall (2008: 57) verwelkom hierdie duplisiteit omdat dit 'n ander verhouding in betragting van die menslike gelaat by Levinas kan belig. Dit hoef nie net in 'n visueel metaforiese betekenis verstaan te word nie, maar kan fundamenteel verskil van enige ander verhouding in 'n visuele ontmoeting deur "its potential for intimacy, involvement, recognition ... on the other hand it tells about vision's capacity for disturbance, humiliation and denial ... articulating the affective dimension of our seeing the face of the other" (Levinas 1969: 193).

Ook in Francis Bacon se skilderye, soos byvoorbeeld *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] word die performatiewe aard van die pigmentmerk beklemtoon, sowel as die emosionele potensiaal daarvan. Die passies of affekte wat Rembrandt deur gesigsuitdrukking of liggaamshouding in *Batseba* voorstel, word in Bacon se *Selfportret* (1971) deur distorsie, maar ook deur pigmentaanwending gerealiseer. Spanning word geskep deur Bacon se verfaanwending wat oppervlaktes skokkend soos lydende rou vleis laat lyk en dus vir betragters pynlike menslike assosiasies oproep en identifikasie bewerkstellig, want "all of us are meat" (Deleuze 1983: 103).⁶³⁶ Ernst van Alphen (1992: 14) stel dit dat by Bacon se affektiewe representasie is nie lewe nie — "instead life

⁶³² Sy beskryf die "rich array of colours, a subtle palette of flesh tones, reds, mud greys, soft greens and blues, and of tones ranging from dark cavities to bright glimmers. There is also an enormous variation in the material handling of the paint: thick pasty strokes, dry scraping strokes, blobs, uncovered areas where the underpainting shows through, and even outright scratches. The skin is a structure of colours, of threads drawn of paint, of strokes in varying directions. Inspected at close range, it is a layered and continuously moving surface ... the form dissolves time and again in the seemingly autonomous brushwork" (Van de Vall 1998: 52-53).

⁶³³ Die metafoor impliseer 'n gevoel van verpligting of verbintenis wat die Ander vereis "voor" alle begrip of persepsie. Levinas se filosofie beklemtoon die noodsaaklikheid van 'n ander konsep van visualiteit wat meer reg laat geskied aan "the ethicality of our seeing of the face of the other ... Levinas's distrust of vision is part of his profound critique of the primacy of ontology above ethics in the metaphysical tradition" (Van de Vall 2003: 102, 56)".

⁶³⁴ On the one hand, vision is evoked ... on the other hand, vision is denied ... It could be that Levinas distinguishes between two kinds of vision, between a vision that is literally seeing, and a vision that functions as a metaphor for speaking, for discourse. ... However, it is also possible that the second kind of vision, the 'vision' that cuts across the literal 'vision of forms' is not just a metaphor for discourse. Instead, 'discourse' would be a metaphor for a vision that does not contain, does not envelop, the otherness of the face" (Van de Vall 2008: 57).

⁶³⁵ Die begrip van *vision* impliseer nie net gesigsvermoë nie, maar ook beskouing of opvatting, uitsig, insig, deursig, versierendheid, verbeeldingskrag, droom of visioen. Levinas maak 'n onderskeid tussen visie as letterlike sien, en visie as metafoor vir praat, vir diskoers.

⁶³⁶ Assosiasies word geskep van vleis wat aangeraak, geproe, gevoel, geweeg kan word; met vleis as karkas, verrottend, vol glans en kleur, gelaai met persoonlike emosie wat onskeibaar van die vlees is. Dit is assosiasies wat Rembrandt in sy *Geslagte os* (1655. Olie op doek, 94 x 69 cm. Parys: Musée du Louvre, Schama 1999: 598) kon maak en wat Bacon deur allusies en appropriasies verder gevoer het.

is shown to be sheer representation. Representation, then, cannot preserve life but can only expose its undoing".⁶³⁷

5.9 Handtekening en handskrif

Die handtekening, as 'n relatief later ontwikkeling binne die skilderkuns, is 'n ander merk-sisteem as die pigment-merk, aangesien dit deur die "teken"-karakter daarvan verwys na 'n afwesige betekenis terwyl die kunstenaar se handtekening as geskrewe "teenwoordigheid" dien binne die geskilderde selfportret. Hoewel "styl" dieselfde funksie kan vervul as die handtekening, word dit in die twintigste eeu nie meer onlosmaaklik aan die kunstenaar verbind nie, maar gesien as 'n epistemologiese keuse of 'n ontologiese ontdekking, as herhaalbare patrone van ekspressie. Die hele begrip van styl word oneindig gekompliseer gedurende die twintigste eeu, soos in die werk van Gerhard Richter (Owens 1992: 123-4). Anders as by Rembrandt se skilderye, etse en tekeninge konstateer Richter se *oeuvre* 'n twyfel aan 'n verbintenis aan een styl, verwysingsraamwerk of betekenis in kuns.⁶³⁸ Kuns kan vir hom prosesse van ondersoek na die realiteite van die postmoderne wêreld wees: alle waardes is arbitrêr en geen sosiale sisteme is algemeen-geldend of permanent nie – alles is oop vir nuwe interpretasies. Die enigste sekerhede is twyfelagtigheid of duisterheid.⁶³⁹ As kennis en kennisverspreiding arbitrêr is, gerelativeer is, kan betekenis ook oopgelaat wees vir arbitrêre keuses — die lewe (en kuns) kan net 'n oneindige skouspel wees (Walford 2001).

Richter se vermyding van 'n spesifieke styl sluit moontlik aan by die groter probleem van outeurskap wat vanaf die sestigerjare Westerse denke oorheers deur die vraagstuk van die verdwyning of "dood" van die outeur (en ook van God) wat sigbare teenwoordigheid in kunstenaars se werk en *performances* kry.⁶⁴⁰ Die verlewendigende, beweeglike *fuzziness* (Van de Vall 2003) van Rembrandt se menslike uitbeeldings word in Richter se *Selfportret* (1996) [Figuur 5.8] geradikaliseer maar ook radikaal geproblematiseer. Deur die ongefokusde vervaging of versluiering van die kunstenaar se gelaat en figuur vergestalt Gerhard Richter afwesigheid van subjektiwiteit as 'n proses van verdwyning, verdiep deur die vergrysde kleure wat

⁶³⁷ "Bacon demonstrates that 'behind' the paint there is nothing: that it is 'death' that is represented in the paintings. The only life is in the representation; for representation is all there is. Hence, not only are Bacon's figures themselves represented as lacking substance, overflowing as well as hollowed out, skinless and shapeless, but also the representation of them, the paint itself, has holes in it, if it is not wiped out, effaced, or simply absent. For the viewer, then, there is no escape through a conventional catharsis. ...The suspense of looking, the excitement of looking behind the curtain of representation, is not relaxed but violently brought to an end at the moment the viewer realizes that there is ultimately nothing to see" (Van Alphen 1992: 14).

⁶³⁸ Dit kan moontlik spruit uit sy biografiese geskiedenis, veral die laat oorskakeling van sosiale, politieke en kunsomgewing. Sy verskillende "Atlasse" word saamgestel uit sy skatkamer van fotografiese versamelings waaruit hy put vir sy werk. Hy maak fotografiese skilderye en oorgeverfde foto's tot skilderye; hy skilder abstrakte werk waaronder kleurkaarte, grys skilderye, vesterskilderye, spieëls, glaswerke; skilderye van diere, landskappe, wolke, portrette en selfportrette. Die een enkele deurlopende tema van sy werk is die skilder- en tekenkuns as sulks waarvan hy die taal en wyse van uitdrukking deurgaans op uiteenlopende maniere bevraagteken en kompliseer. Die kompleksiteit van Richter se werk is moeilik om in skemas te rangskik; dit volg ook nie 'n liniêre progressie in styl nie.

⁶³⁹ Beelde van fragmentasie en paradoks, soos oorspronklik gesien in Kubisme, Dada en Surrealisme, kom in nuwe vorms voor in sy werk, asook dié van byvoorbeeld Robert Rauschenberg en Yasuma Morimura. Hulle vind die wêreld vol gelyke opsies – alles is dubbelsinnig, oop vir interpretasie; waarheid is 'n illusie; die lewe is soos 'n collage van gefragmenteerde ervarings, *open-ended*, pluralisties, sonder enige verenigende patroon of betekenis; niks het absolute waarde nie. Verskillende ideale en kulture kan saam bestaan.

⁶⁴⁰ Modernisme se geloof in vooruitgang word vervang deur die diepgaande skeptisisme van postmodernisme waar tradisionele gronde vir betekenis, insluitend 'n goddelik-geskape heelal, verwerp word. Die gaping gelaat deur die "dood van die outeur" is eerder deur postmodernisme benader uit 'n ander perspektief, deur vrae wat deur modernisme onderdruk is: Waar vind die wisseling / gesprek tussen betragter en kunstenaar plaas? Wie is vry om te definieer, te manipuleer of uiteindelik te baat by die kodes en konvensies van kunsproduksie (hier word die sosiale aard van produksie en resepsie beklemtoon). Die vrae verskuif die fokus van die produksie en resepsie van kuns, eerder na die kontekste (*framing*) daarvan. Postmoderne werk kan die onmoontlikheid van raming of konteks beklemtoon (Derrida) of dit kan totaal oorgaan in raming. Die konteks word egter meesal behandel as die netwerk van institusionele praktyke (Foucault se *diskoerse*) wat beide artistieke produksie en resepsie omskryf en definieer (Owen 1992: 122).

neutraliteit en onverskilligheid beklemtoon in die oordrag van fotografie na die skilderkuns. Soos Francis Bacon, toon Richter nie die sigbare nie maar ondersoek dit; die werklike onderwerp is op die grens van die sigbare.

Betragtersverwagtinge word gefrustreer en verwar, aangesien tradisioneel van kunstenaars verwag is om die problematiek self op te los en 'n persoonlike styl te implementeer. Hoewel Richter se voorkoms herkenbaar is in sy *Selfportret* (1996) [Figuur 5.8] vind David Morgan (2005) dat dit die verbond met die betragter — wat hy as *covenant* en Sartre (c.1972) en De Duve (2001) as 'n *pact* beskryf — verduister deur die verdofde, onduidelike onherkenbaarheid van die geskilderde persoon.

A portrait by Richter is not a portrait; it presumes to capture nothing on the surface of or within the person whose image appears on the canvas. Using photographs cancels the presence of the sitter and removes from Richter the burden of the covenant of likeness. ... By blurring the mass-produced imagery he painted, Richter alienated the viewer from it, disturbing the normal process of belief, trust, or fidelity that confirms one's relation with the image. ... The covenant frames a way of seeing or a gaze by establishing the epistemological and even moral conditions under which viewers encounter an image. With the compact in place, viewers are prepared to hear the image speak to and act upon them. If for some reason the image fails to live up to the covenant, the viewer reacts by denying its claim to truth and so falls out of trust with the image" (Morgan 2005: 81).

Op die vraag watter verbond die betragter in die plek van *likeness* stel, verwys Morgan (2005: 82-83) na Richter se geboeidheid met die menslike, tydelike, werklike, logiese kant van gebeurtenisse wat terselfdertyd vir hom onwerklik, onverstaanbaar, atemporeel is; hy wil hierdie teenstellings (chiasmies) in sy werk bewaar. Die werklike onderwerp van Richter se *Selfportret* (1996) is moontlik nie die kunstenaars-persoon nie, maar die pikturale *genres* van sien/kyk, die geskiedenis van visuele formules, die retoriek van betragting/beskouing, die konvensies van die maak van prente of herinnering wat verbind is aan beelde — "all of which constitute the visual culture of everyday life, the "belief" that philosopher David Hume long ago defined as the medium of ordinary judgment. If so, Richter would contract with the viewer to show the very features of showing, to see vision happening. This is a compact that requires the dismantling of such covenants as likeness". Bostaande kan voorstel dat Gerhard Richter se werk in 'n tradisie van gebrokenheid gedoen is, maar dit ontbeer, soos Francis Bacon se *Selfportret* (1971) [Figuur 3.6] die diepte van menslikheid en die gelyktydige goddelike verbintenisse van Rembrandt se selfuitbeeldings.

Sedert 1633 onderteken Rembrandt, soos die Renaissance-kunstenaars, sy skilderye selfbewus net met sy voornaam, soos die inskripsie *Rembrandt ft. 1654 in Batseba*. Dit kan 'n uitdrukking van teenwoordigheid, besitterskap (Owens 1992), outeurskap, identiteit, eie kunstenaarswaarde wees deur die bekendheid by die publiek wat dit veronderstel, hoewel sommige van Rembrandt se skilderye geen ondertekening het nie.⁶⁴¹

⁶⁴¹ Dit vind ook weerklank in Rembrandt se selfportrette van hierdie tyd waarin hy homself presenteer as suksesvolle en welvarende kunstenaar wat weet hoe om sy vaardigheid in diens van die skilderkuns, maar ook die selfportretskildery te gebruik. "Nachdem er Selbstporträts schuf und in ihnen eine neue Deutung der Künstlerrolle gab, malten viele Künstler sich wie Rembrandt" (Tümpel 1986: 287). Identifikasie van skilderye word gewoonlik deur die skilder se handtekening bepaal. By Rembrandt word bepaling van outeurskap deur die handtekening problematies, aangesien hy in sy "busy and productive shop with many assistants and pupils producing copies and variants of the Master's inventions for a flourishing market" (Nash 1989: 235) ook die werk van sy studente onderteken het en sy leerlinge aangemoedig het om sy werk te kopieer of in sy styl te skilder. Dit bewys ook die sogenaamde uniek-persoonlike verfaanwending van Rembrandt sowel as sy "persoonlike styl" en onderwerpskeuses as onvoldoende maatstawwe vir attribusie. Deur intensiewe navorsing soos deur die huidige Rembrandt Navorsingsprojek in Amsterdam, is die omtrent duisend werke wat aan die begin van die eeu aan Rembrandt toegeskryf is, reeds verminder deur "dis-attribusie" terwyl her-toekennings ook gemaak is. Handtekening en outeurskap blyk dus problematies te wees.

Wanneer Duchamp slegs 'n naamtekening as 'n skildery aanbied in *Autoportrait signature* (1964)⁶⁴² kan dit vir die betragter die hele kunstenaar en al sy werk beteken. Lucio Fontana se *Io sono Fontana* (Ek is Fontana) (1966)⁶⁴³ kan die betragter frustreer of uitskakel deurdat die spieëlbeeldige skrif dit bykans onleesbaar maak. Ben (Benjamin Vautier) se selfverwysing beliggaam die afwesige self in *regardez moi cela suffit* (1962)⁶⁴⁴ sodat teenwoordigheid selfs in afwesigheid opgeroep word. Wanneer skrif-as-skildery 'n dedikasie word soos in Cy Twombly se evokatiewe *To Valéry* en *To Tatlin* roep dit die hele wêreld van die kunstenaar en ontvanger op, waarvan die betragter getuie word. Om "op te dra aan" is in totaal 'n performatiewe aksie — die gebaar waardeur dit wat ek gemaak het, aangebied word aan iemand vir wie ek lief is of bewonder — die doek verdwyn terwyl die vrygewigheid van die skenking voortbestaan (Barthes 1988:169).

Buiten die kunstenaarshandtekening is skrif ook op alternatiewe maniere gebruik om kunstenaars-representasie te bewerkstellig. Die brief in *Batseba* kan 'n wentelpunt in die skildery wees waar beide die eksplisiete en implisiete kunstenaar en betragter teenwoordigheid kry; 'n lokus van betekenis. In die sewentiende-eeuse Nederlandse skilderkuns dien briewe, soos portrette, as objekte van visuele fokus, as representatief van die afwesige skrywer.⁶⁴⁵ Terwyl daar van Rembrandt slegs van 'n paar briewe melding gemaak word, het Vincent van Gogh 'n lewenslange persoonlike korrespondensie met sy broer Theo nagelaat wat nie net sy werk beskryf nie, maar ook die menslike patos van sy lewe aktualiseer.⁶⁴⁶ As hy sy skilderye beskryf is dit gewoonlik onselfbewus, direk, kreatief, waardeur die dubbele bestaan van beskrywende werk-en-lewe voortgesit word. Dit sluit aan by sy briefsketse, as die laaste afronding van die meeste van sy werk, wat hierdeur 'n onlosmaaklike skakel vorm tussen die skilderye en die briewe.⁶⁴⁷ Boeke en briewe kom ook in sy skilderye voor wat die verband met en betekenis vir sy lewe versterk. Die lynwerk van sy tekenkuns, versterk deur die grafiese styl van sy skilderwerk, is in die gees van die Romantiek gesien as 'n direkte en intieme kommunikasiestyl.⁶⁴⁸

Deurdat die formele terme wat vir die skilderkuns gebruik word, oorgedra word op die persoonlikheid en temperament van die kunstenaar self, ontstaan die probleem dat die direktheid van die ervaring

⁶⁴² Rooi ink op papier 36 x 44 cm. Parys: Privaatversameling. Slegs *Marcel Duchamp 1964* verskyn daarop (Bonafoux 2004: 57). Dit spreek beide pole van kunstenaar en betragter gelyktydig aan.

⁶⁴³ Ets, 57/99. Locarno: Versameling van Raimondo Rezzonico (Bonafoux 2004: 59)

⁶⁴⁴ Sjinese ink op papier, 80 x 70 cm. Nice: Versameling van die kunstenaar (Bonafoux 2004: 54).

⁶⁴⁵ "making present things that are absent ... both a secret way of communicating and a way of communicating secrets" (Alpers 1983: 192-207).

⁶⁴⁶ Dit is begin toe Vincent van Gogh 17 jaar oud was. Hierdie briewe, sowel as ander wat hy aan ander persone, veral kunstenaars, geskryf het, word in 1914 gepubliseer deur Johanna van Gogh-Bonger (Theo se vrou), en weer in 1952 deur haar seun, V. W. van Gogh. Dit gee 'n kronologies deurlopende uiteensetting van Van Gogh se lewenswerk en denke; dit beskryf op 'n baie persoonlike manier die belangrikste gebeurtenisse in sy lewe. Die eerlike briewe gee nie 'n dagboek-verslag van sy gedagtes en ervarings nie, maar eerder 'n herlewing van gebeurtenisse en sy reaksies daarop. Hammacher (1968) beskou Van Gogh se briewe as meer as net 'n openbaring van sy persoonlikheid, maar plaas hulle langs die skilderye as uitdrukkings van die kunstenaar se skeppingsprosesse, "the artist's dualistic creativity: in words and in images" (Hammacher 1958: 10), wat ook deur Van Gogh self ondersteun word.

⁶⁴⁷ Dit is klein sketse wat in die meeste van sy briewe voorkom en wat Van Gogh gebruik het as illustrasies saam met die beskrywings wat hy van die werke gegee het. Dit het begin met 'n voorskets in 'n sketsboek, daarna 'n voltooide voortekening, dan die voltooide skildery en laastens die briefskets.

⁶⁴⁸ A line's personality is ultimately an extension of that of its maker, of the draftsman. Whatever the referential range a drawing may achieve through its representational function, it always takes us close to the persona of the artist at its generating core (Rosand 1987: 14-15). Van Gogh se beskrywings kon dit aangehelp het: "the bizarre lines, purposely selected and multiplied, meandering all through the picture ... may present it to our minds as seen in a dream, depicting its character, and at the same time stranger than it is in reality" (Van Gogh 1980: (3): 448). "Fuelled by the cultural and political pressures of the period, an allegorical approach to Van Gogh's life developed which stressed perseverance, spiritual and social idealism, and undaunted heroism as its central motifs" (Zemel 1980: 152).

ongebalanseerd veel klem lê op die persoon, biografiese lewe en "sielservarings" van die kunstenaar, ten koste van sy werk, soos wat ook die geval by Rembrandt was. Dit kan weer lei tot verromantisering en sentimentalisering om aan te pas by die sosiale beeld en verwagtings wat die betragter het van die kunstenaar. Gabriele Guercio (2006) wys hierteenoor hoe 'n deurdagte lewe-en-werk model die interpretasie van skilderye oneindig kan uitbrei en verryk. Uit 'n gebroke-kosmiese perspektief kan 'n sin van lewe en beweeglikheid vir my die ruimte skep om menslikheid as fokus in die skilderye te vind. Dit open weer die moontlikheid om mense in die wye spektrum van hulle/ons *gloire et misère*, die versugting na die beleving van die *gloire* in die *misère*, ook in kunswerke, raak te sien.

5.10 Aanwesigheid in onvoltooidheid

Onvoltooidheid kan deel van 'n voorstelling wees, maar ook gesuggereer word deur 'n blik, deur 'n gebaar of beweging. *Batseba* [Figuur 5.1] word aanvaar as 'n voltooide werk van Rembrandt veral deur die ondertekening en datering daarvan. Die voltooiingsoomblik van 'n voorstelling is dikwels onseker, virtueel; somtyds is onvoltooidheid deel van die finale produk (Belting 1998/2001, De Duve 2001: 148, Douzina & Nead 1999, Fried, 2002, Woodall 1997, Courtright 1996). Deur onvoltooidheid word die geskilderde (self)portret aan die betragter aangebied as "always open and responsive, rather than a fixed commemoration of the past ... dyads of exchange — speaker-listener, lover-beloved, self-other — and offers a discursive paradigm for thinking of portraiture as analogous to language, particularly in terms of the problem of referentiality for both systems" (Cranston 2000: 2) sodat die vergange kunstenaarsteenwoordigheid as 'n proses nooit afgesluit word nie. In die onvoltooidheid van die hand in Rembrandt se *Selfportret* (c.1665) [Figuur 5.7] figureer die proses van die aanbieding van die idee. Dit beklemtoon die kunstenaar se siening van homself nie as 'n refleksie in 'n spieël, as 'n visuele duplisering nie, maar as 'n konsep wat hy van homself in sy gedagtes en verbeelding het. In die skynbare onvoltooidheid van Manet se selfvoorstellings resoneer hierdie proses van 'n self "in a continuous flurry of making, or thoughtful refiguring, so that as we look at it, the image is perpetually shifting, in effect ... harbors a potential for self-erasure. No mere snapshot, it is a slowly additive collage of a self recovered from the mirror and purposefully, if precariously, transcribed by painting" (Galligan 1998:139). Rembrandt se manier om sy hand te skilder in sy *Selfportret* [Figuur 5.7] kan ook 'n potensiaal vir vernietiging inhou. Die beskadiging van die hand kan ook dien as metafoor vir die menslike mutileerbaarheid en die broosheid van die self.

5.11 Menslike skuld en belydenis

Moraliteit het hoë waarde gehad in die sewentiende-eeuse Nederland (Wheelock 1999). Die paradoks van Rembrandt se immorele lewe saam met sy huishoudster wat lei tot haar swangerskap en dreiging van banning uit die kerk, lei ook tot hierdie skildery en die skrynende belydenis van menslike onvolkomenheid daarin wat onderlê word deur Dawid se belydenis in Psalms 32 en 51. Wanneer Rembrandt sy skuld bely, is dit nie teen die gemeenskap se morele riglyne of kompasie nie (Wheelock 1999), maar in die eerste plek teen God en dan teen die medemens — die selfs mees intieme aangesig-tot-aangesig tussen Rembrandt en Hendrickje Stoffels. Die potensiaal van heling wat gebrokenheid uit 'n Bybelse perspektief impliseer, word verbeeld in die manjifieke naakfiguur wat terselfdertyd deur die Bybelfiguur terugwys na die meesterverhaal van sonde en verlossing. Rembrandt bied die heilshistoriese feite, maar ook sy kritiese betrokkenheid, oordele, standpunte, konklusies en veral sy persoonlike bewoëndheid.

In *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] beklemtoon Rembrandt die teatraliteit van die situasie deur die blikwisseling tussen die rolspelers en die betragter; berou word geïmpliseer, maar uitgestel – die gevolge van die sonde moet eers gedra word. By *Batseba* word die oneer aan die betragter getoon deur die naaktheid van die figuur,⁶⁴⁹ maar Batseba se nadenkende blik is nie die sentrum van berou nie. Ricoeur wys op die intense privaatheid van skuld as 'n gevoel van onwaardigheid aan die kern van die persoon se wese wat radikaal geïndividualiseer is (Hollander 2003: 1328). Omdat die pyn van persoonlike skuld of selfveragting moeilik is om te verwoord (Scarry 1985) vind dit gewoonlik vergestaltung in beskaamdheid, 'n poging om weg te kruip of te verdwyn.

Vroeg in sy loopbaan het Rembrandt Constantijn Huygens se bewondering ontlok met sy teatrale *Die berouvolle Judas* (1629) [Figuur 5.6]⁶⁵⁰ wat dramaties handwringend blootgestel kniel voor die verskeidenheid van visuele response wat sy oneer en berou tot publieke skande maak. Dit belig die sosiale kant van oneer wat mense blootstel maar terselfdertyd isoleer en betragters besonderlik impliseer. Dawid se "afwesigheid" in die voorstelling kan as 'n soort ontvlugting geïnterpreteer word. Edwards (1990: 29) beskryf die Bybelverhaal as "delicate, intricate, and completely beyond anything one could have imagined; ... it is the story of an expense of spirit in a waste of shame". Beskaamdheid is die eerste emosie van die onafhanklike mens wat op die bewussyn van naaktheid vir die Here-God wegkruip in die tuin van Eden: "La nudité est, pour des siècles, la première honte de la conscience judéo-chrétienne. Elle est la conscience du péché originel" (Bonafoux 2004: 233). Beskaamdheid kan terselfdertyd vervleg met berou, soos Masaccio se *Adam en Eva se uitdrywing uit die Paradys* (1427).⁶⁵¹

Die verskuiling van Dawid in *Batseba* (anders as Judas en Batseba se blootstelling) en die besondere nabyheid van die (naakte) vrouefiguur aan die prentvlak, kan Dawid, en by implikasie die betragter, tot *voyeur*, bespieder of afloerder maak. Die voyeuristiese blik word deur die feminisme gesien as 'n manlike blik wat die vrou van haar subjektiewe menslike identiteit kan ontnem. ⁶⁵² Hierteenoor kan Lovis Corinth se direkte spieëlblik in *Selfportret met 'n model* (1903) [Figuur 5.4] waar sy vrou se naakte figuur totaal gerig word op homself en die betragter slegs haar rugkant gebied word, ook 'n ontneming van haar menslike sowel as kunstenaarsidentiteit vergestalt. Haar inplasing tussen die skilder en die spieël oortree die omraming en kan die betragtersruimte in so 'n mate binnedring dat dit ongemak by betragters kan wek deurdat dit die betragter tot spieël, getuie, van die ongelyke situasie kan maak. Rembrandt se voorstelling van *Batseba* [Figuur 5.1] toon egter 'n fyn sensitiwiteit teenoor die weerloosheid, maar terselfdertyd selfstandigheid, van die vrou wat eerder sou ooreenstem met Masaccio se *Adam en Eva se uitdrywing uit*

⁶⁴⁹ In die bekendste embleemboeke, Alciati se *Emblemata* en Ripa se *Iconologia* is geen embleme vir beskaamdheid nie. Twee algemene temas staan egter daarmee in verband: "exposed nakedness, and social ostracism" (Hollander 2003: 1331).

⁶⁵⁰ "Judas's shame is, in itself, unwatchable. Yet his private misery is displayed, embarrassingly, for everyone. ... We cannot help being struck by his suffering ... literally losing face" (Hollander 2003: 1337,8). Hy word nie deur enige mag van buite gestraf nie, maar deur sy eie besef van beskaamdheid.

⁶⁵¹ Fresko, 198 x 84 cm. Florence: Brancacci-kapel, Santa Maria dell Carmine-kerk (Fleming 1986: 188).

⁶⁵² Feminisme toon dat identiteit nie outentiek is nie, maar 'n sosiale konstruksie. Cindy Sherman se *Untitled Film Stills* byvoorbeeld het geen "oorspronklike" verwysing nie, maar deur die *simulacrum*-aard daarvan keer sy die verhouding tussen subjektiwiteit en voorstelling om: "the subject's identity as the product of its images" (Van Alphen 2005: 29, 30). Rosalind Krauss (1993: 44) sien die verskil tussen die *Pop Art* foto's van die 1960s en Cindy Sherman se foto's in die verandering in die diskoers waarin stereotipe self maskerade word. Deur die fenomeen wat vroue binne en buite uitbeeldings tipeer en wat subjektiwiteit vorm, word die raamwerke wat vroulikheid verken, blootgelê. Dit word verstaan in psigo-analitiese terme wat deur Lacan se "symbolic order" gekonstrueer word. (1993: 44)

die *Paradys* (1427) waar ook die man as skuldige, naak voor God, voorgestel word. Die verskillende liggaamshoudings van die figure vergestalt die verskillende reaksies van die man en die vrou op skaamte en berou (Hollander 2003, Clifton 1999). Die emosies word met dieselfde intensiteit voorgestel by albei figure, sonder inageming van *gender* — daar is nie verskille tussen man en vrou, ten spyte van die beskuldigings tussen Adam en Eva, oor sonde, skuld en toerekenbaarheid nie.

Rembrandt se verskuiling van die Dawid-figuur kan sy berou en boetedoening in Psalm 32 en 51 implisiet voorstel. God se Woord word nie instrumenteel afgetrek na die aardse horison nie, maar word verplaas deur Dawid, Rembrandt en Jane Alexander "into the setting of God's revealed Psalmic horizon" (Seerveld 2005: 156).⁶⁵³ Dawid is, ten spyte van sy deurlopende assosiasie met sonde, "die man na God se hart" — beeld van God se genade. Dawid is as psalmis ook 'n kunstenaar; die psalms moes gehoor en gesing word en sluit deur hul responsiewe aard aan by die skilderkuns.⁶⁵⁴ In Rembrandt se ets *Dawid wat bid* (1652) kniel Dawid by 'n bed, tussen 'n harp en 'n boek.⁶⁵⁵ Die harp wat op die grond lê, kan verwys na die Psalms maar ook na die dood, as die stilte sonder die psalms, maar ook die verreikende en dodelike gevolge van sonde — 'n moontlike identifikasie met Dawid se berou en skuldbelydenis selfs voor Hendrikje se swangerskap en die kerklike intrede in 1654. 'n Gebroke-kosmiese benadering fokus op hierdie onvermoë van mense om te leef binne dit wat hulleself, die gemeenskap, die kerk of die Bybel as die "goeie lewe" stel maar wat uiteindelik die gedagtes en bedoelings van die hart onder oordeel sal bring (Hebreërs 4: 12).

In *Batseba* se uitbeelding van 'n "sondige" maar ook immorele buitehuwelikse verhouding kan terselfdertyd blootstelling, weerloosheid, beskaamdheid, oneer en skuld resoneer. Rembrandt plaas sy alledaagse lewe (sy verhaal) in die konteks van die Bybelverhaal deur mimesis, navolging, toeëiening; so maak hy dit kosbaar voor God, genade werd, en kan heling kom. Hy omvorm dit tot kuns; deur hierdie appropriasie red hy dit van vernietiging deur 'n fragment te word van God se wêreldbestel deur menslike instellings. Deur aansluiting by Dawid se erkenning van gebrokenheid, kan Rembrandt ook aansluit by sy getuienis van redding, van God se regverdigheid en van sy beloftes wat altyd stand hou. Rembrandt gebruik, soos in *Batseba*, 'n verbintenis van *shame*, *loss of face*, *saving face* so dikwels as onderwerp, dat dit selfs as 'n deurlopende tema van sy werk beskou kan word.⁶⁵⁶

⁶⁵³ Dit belig terselfdertyd die behoefte van gelowiges deur al die eeue om God te dien, ook in die daaglikse lewe, deur die Psalms (Seerveld 2005: 153 – 157).

⁶⁵⁴ Die psalmskrywers uit 'n pre-teologiese en pre-ekumeniese tyd, het gepraat/gesing as "*chasedim* (the faithful ones) offering their *tehillim* (praise song) and *tephillim* (intercessory prayers) and *mizmor* (voiced melody) to the LORD God with uninhibited élan ... the speaker engages in a back-and-forth tussle with God, remonstrates with one's self, or actively talks to the other saints or enemies nearby as if they were present" (Seerveld 2005: xviii, xix).

⁶⁵⁵ Die bed of ledekant kan 'n verwysing na seksuele omgang wees soos in *Het ledikant* (1646, ets, New York: Pierpont Morgan Library. Schama 1999: 545) en *Josef en Potifar se vrou* (1634, ets, Boston: Museum of Fine Arts. Schama 1999:399). Buiten Judas se berou, het die tema van die Verlore Seun, die voorstelling van Batseba, die nimf Kallisto, Hagar wat weggestuur word, Susanna en die Ouderlinge, Lucretia, Medea, almal te doen met seksuele oneer. Dawid se biddende houding in die ets toon dat God se mense hulle nood by Hom kla (soos in die Psalms) wat alreeds 'n mate van heling bring. Die boek kan verwys na die Bybel as enigste bron, sonder die mistieke "ancient theological clutter of Catholic representation ... *Sola Scriptura, Sola Gratia, Sola Fide*" (Schama 1999: 273). By Jacques de Gheyn II se skets *Karel van Mander op sy sterfbed* (1606, pen, en bruin ink, 14 .2 x 17.7 cm. Frankfurt a.M. : Staedel Museum. www.staedelmuseum.de/) verwys die stil harp op sy bors na die dood.

⁶⁵⁶ "The act of looking at pictures, especially at pictures that dramatize a difficult emotional condition, creates its own shame as well as its own excitement. In a way, so does the act of making pictures ... these shame dramas can only come into being through the gaze of their first spectator, the artist" (Hollander 2003: 1346-7).

5.12 Mens tot mens: Rembrandt teenoor Hendrickje Stoffels

Die skildery van *Batseba* kan skilder en betragter direk in aanraking bring met die, vir die tyd, laakbare intieme en langdurige betragting van 'n naakte vrou. As 'n *portrait historié* van Hendrickje Stoffels kan Rembrandt sy medemens-metgesel van baie jare in 'n kompromiserende situasie uitbeeld.⁶⁵⁷ Die Bybelse tema bring egter veel meer in die spel as 'n blote portret, of om verdenking op Hendrickje te plaas deur hulle buitehuwelikse verhouding en haar swangerskap. Rembrandt ontgin sy "lewensverhaal" esteties-kreatief, met 'n kombinasie van "waarheid en verdigsel", maar ook met toepassing van Bybelse rolmodelle wat teruggaan na die wyer implikasies van hierdie geskiedenis, sowel as die godsdienstige en kulturele agtergrond waarin die gebeure geplaas is.⁶⁵⁸ Rembrandt se spesifieke onderwerp- en interpretatiewe keuse van *Batseba* is verrassend anders as enige vorige benadering tot die tema, deur die vooropstelling van die gebroke en weerlose menslikheid van al die rolspelers. Daardeur word die grootste moontlike empatie in die betragter opgewek wat verreikende morele en etiese implikasies het. Vir die eerste keer belig Batseba se liggaamshouding en blik so nadruklik ander assosiasies as verleiding en word die betragter se aandag gedwing na die onvoorstelbare allusies van die skildery wat die sentrale *coram Dei* plek van medemens in Rembrandt se werk belig.

Die gebruik van Hendrikje as naakmodel kan 'n gelyktydige "defining and defying" (Alpers 1998:153) van die aanklag teen haar wees. Rembrandt kon haar as naakmodel skilder slegs as sy nie sy vrou was nie, wat haar 'n Batseba vir sy Dawid maak met al die sondeskuld en belydenis-implikasies daarin verknop. Haar naaktheid bring Rembrandt se "binneblik" op hulle verhouding en die seksualiteit daarvan in die lig. Erotiese behoeftes figureer sterk in die soeke na sin terwyl seksualiteit mense kan verlok tot die goddelike. Lyflikheid dra die deurlopende konfrontasie met mortaliteit; die menslike, erotiese vervulling in die lyflike word beperk deur ruimtelike gebondenheid, maar soek ook na uitreiking — die erkenning en oopmaak/skilder van liggaamlike begeertes (Krog 2001), soos dikwels teruggevind word in Francis Bacon en Marlene Dumas se werk. In die verhaal en die uitbeelding van Batseba word die erotiese en godsdienstige uitgangspunte spanningsvol teenoor mekaar gestel hoewel haar verleidelike skoonheid nie opsienbare of erotiese uitdrukking in die skildery vind nie.⁶⁵⁹ Hoewel Rembrandt bewus moes wees dat in hierdie tema morele en erotiese belange baie ambivalent vervleg is⁶⁶⁰ slaag hy daarin om dit deur die emosionele konnotasies van die figuur op uiters subtiele wyse chiasmies te versoen. Om liefde of seksualiteit deur kuns te verken word ook menslikheid en swakheid geaktiveer deur die buitengewone menslikheid van Rembrandt se voorstelling.

⁶⁵⁷ "Hendrickje offered Rembrandt not only her lifelong love, her service as housekeeper, her body, as bedmate and as model, her reputation in the community and the motherhood of their daughter Cornelia. Following his bankruptcy, she also signed away all her belongings, her legal and financial responsibility to a firm whose sole purpose was to protect him against the claims of creditors. New claims could now devolve on her and Titus, her partner in the firm. Devotion on this scale was as rare and precious in mid-seventeenth-century Amsterdam as in any time or place" (Schwartz 2006: 57).

⁶⁵⁸ Deur "Historiographic inventiveness, experimentation; reconceiving rhetorical relationships of narrative to historical documents through categories of visual experience" (Holly 1990: 372) verander Rembrandt die verwysings van die karakter van Batseba na aanleiding van Jan Six se tragedie *Medea* (1648) waarvoor Rembrandt die titelblad ontwerp het (Adams 1998; 48-57).

⁶⁵⁹ Verskeie bewegingsmotiewe van die hande en die gekruisde bene wat kuisheid en eerbaarheid illustreer, kan eerder hier onderskei word. Steinberg (1998: 113) sien selfs in die intieme omgewing van slegs twee persone, lendedoek en die wit materiaal waarop sy sit haar liggaam verskuil. As vanitas-figuur kon die ouer vrou die verganklikheid van aardse skoonheid belig, maar terselfdertyd die vars skoonheid van die jong vrou beklemtoon. Sy is moeilik vergelykbaar met 'n koppelaar aangesien sy deur haar ernstige uitdrukking, toegewyde nederigheid en konsentrasie op haar versorgende taak, eerder aansluiting kon vind by die ingekeerde houding van Batseba.

⁶⁶⁰ Sluijter (1998; 82-3) vergelyk die Rembrandt-skildery met die van sy leerling, Willem Droste (ook 1654), wat Batseba uitbeeld as 'n selfbewuste verleidster in dieselfde tradisie as die herderinne en *courtesans* van Moreelse, Van Honthorst, Van Bylert, Backer, Bol en Flinck.

Die geskilderde figuur adresseer haarself so indirek aan die betragter dat dit van 'n my/ons kan spreek; van wat ons as mense in gemeen het. Teen vandag se radikale sekularisering van geloof en van menseverhoudings word dit by *Batseba* 'n estetiese kwaliteit wat uitstraal uit die werk, soos by Van Eyck se *Madonna* (De Duve 2001).

Die fokus op menslike gebrokenheid wat nie net teenoor God gestel word nie, maar ook teenoor Hendrickje Stoffels, sy medemens, kan suggereer dat Rembrandt in die skildery besig is om ook met haar te praat. Die rooi krale in haar hare en lint wat afhang op haar skouer, kan moontlik verwys na antieke Romeinse huwelikseremonies soos in Jan Six se tragedie *Medea* waar hy die blaam van die verhaal lê op Creüsa en Jason.⁶⁶¹ Rembrandt kan daardeur erkenning gee aan haar pyn en onsekerheid oor die besluit wat sy moet neem in verband met die eise van die kerk wat haar beskuldig van hoerery — 'n erkenning van sy skuld ook teenoor haar, maar ook van sy eie onsekerheid en vrese.⁶⁶² Margaret Carroll (1998: 167, 8) se siening dat sy haar afsluit van Rembrandt, volkome in besit van haarself is, staan teenoor die mensbegrip wat groei uit die Renaissance humanisme wat nie die gebrokenheid het van Rembrandt se visie nie.⁶⁶³ Terselfdertyd kan hy aan haar sy ervaring van haar liggaamlike skoonheid toon deur sy skildervaardigheid:⁶⁶⁴ "the painter may be conceived not as observing or acting, but addressing his subject ... his vision of her in which she in turn could see herself. He offers her a sense of herself and of his admiration for her. Viewer and viewed have distinct roles and are re-related in a way that is brought about through the painting" (Podro 1998: 96).⁶⁶⁵

Batseba suggereer dat Rembrandt op 'n spesiale manier na die lewens van ander mense kyk, ook na Hendrickje: nie met onverskilligheid nie, maar met betrokkenheid; nie 'n afsydige buitestaander of *voyeur* nie, maar as 'n betrokke kyker, betrokke nie slegs by 'n medemens nie, maar onderdanig aan die respek en ander vereistes hieroor. Dit is nie bloot die vaslê van 'n verhaal of 'n persoon se voorkoms nie, maar 'n roerende, meesterlike omgang met fundamentele vrae: kan mense verander? Wat is ons aan ander

⁶⁶¹ "Rembrandt took a heroine who was usually treated as a flat figure, standing for a purely negative quality, and reshaped her in a characteristic way of his own, rejecting the existing stereotype, and imbuing her with a richer array of feelings" (Sluijter 1998: 194). "Rembrandt does the same for a heroine reduced in other paintings to an image of sin. ... There is even a close thematic tie: Medea and Bathsheba were both sexual victims, powerless against the lust of a royal personage, each in a doomed battle with her own conscience, forced into fatal sin by the adulterous desires of another. Parallels of this kind between figures from the Bible and classical literature were especially loved by Dutch writers who would sometimes set out in search of them" (Schwartz 1998: 194).

⁶⁶² Margaret Carroll (1998: 167-70) sien die skildery nie as 'n uitdrukking van besitname (*appropriation*) nie, maar eerder as vrees vir verlies. In skilderye, veral van vroue in sy huishouding "provocations of desire are almost invariably overwhelmed by intimations of devastating loss ... the anxiety of dispossession, even humiliation" wat ook moontlik 'n rol kan speel in ander skilderye waar Saskia die model kon wees: as die verraderlike Delila in *Simson se oë word uitgesteek* (1636), as Simson se bedrieglike vrou in *Simson se huweliksfees* (1638). Carroll vergelyk verder Geertje Dirckx met die geskiedenis van Medea: "the anguish of a woman wrenched from her family, banished from the city and precipitated into madness by her husband's faithlessness, and by the authority's command". Sou Rembrandt se vele "troubled" uitbeeldings van vroue — soos ook Saskia as hoer en as Flora, godin van *courtesans* as skuld-erkenntnisse en -belydenisse gesien kan word?

⁶⁶³ Beide Margaret Carroll (1998: 167) en Svetlana Alpers (1998: 147-158) redeneer dat Hendrickje as *Batseba* haarself afsluit van Rembrandt of hom teenstaan. Carroll fokus veral op die verskille tussen die twee *personae* van Hendrickje en *Batseba*. "Rembrandt means to honor Hendrickje precisely for the fact that she was 'not Bathsheba', and to accord her a heroic dignity quite out of keeping with the conventional versions of the subject". Hendrickje weier drie keer om te reageer op die dagvaardigings om voor die kerkowerhede te verskyn en besluit om by Rembrandt te bly, al sou dit beteken om uitgesluit te word uit die godsdienstige gemeenskap.

⁶⁶⁴ "Rembrandt's Bathsheba has gradually come to stand for a number of the primary qualities with which his name has been linked: his status as an artist, his characteristic handling of visual devices – the texture of paint, rich color, and golden light – and his apparently 'naturalistic treatment' of his subjects. As an unusually 'subjective treatment of a female nude', this painting also offer opportunities to explore issues of gender, the body, and subjectivity - all three areas whose consideration is changing the landscape of art history" (Adams 1998: 4, 5).

⁶⁶⁵ Die manier waarop Podro Titiaan se betragting van *Woman with a Fur Wrap*, of Rubens van *Hélène Fourment* sien, pas ek hier toe op Rembrandt en Hendrickje in *Batseba*, hoewel hulle uit verskillende kunstradisië werk.

verskuldig? Wat is die omvang van persoonlike verantwoordelikheid? Hoe oorkom ons kwaad? Wat is 'n goeie mens? As betragter kan ek deur verbeeldingsprong "luister" na Batseba se stilte, dit selfs binnedring met begrip, wat ook vir my bevrydende moontlikhede kan ontsluit, deur my gewete en verantwoordelikheid aan te spreek. In hierdie mens-tot-mens verhouding maak Rembrandt nie van haar 'n alter ego, 'n projeksie van sy eie ego in haar nie. Hy herstel Hendrickje deur haar te skilder (Kearney 2001: 12-14). Hy haal uit die verlede 'n beeld waarmee hy die onsekerhede en verwarring van die hede en ook die onsigbare toekoms wil toevou, soos 'n gebed voor God. Deur Dawid se diepste belydenis is dit net die naakte belydenis van sonde teen God en medemens wat oorbly en die spore van die skuld.

Die ontwikkeling en ontknoping van die kruisstellings hier verskil van die voriges, veral deurdat die kunstenaar "onsigbaar" is maar uiters aanwesig. Hierdie indirekte self-aanbieding verbeeld een van Rembrandt se sterkste skuldbelydenisse, veral waar dit aansluit by Psalm 51 as boetepsalm wat eindig in geloof en vertrouwe. Die beeld kan herlei word van die geïnternaliseerde blik van Batseba/Hendrickje (as draer van of deler in Dawid/Rembrandt se sonde-identiteit) na dié van Rembrandt by die *Kruisoprigting*. Die verwysings van al vier die voorbeelde wat ek as *Leitbilder* (Zaunschirm 1993) gekies het, is vervleg met die dodelike gevolge van sonde, die diepte van menslike gebrokenheid. Die skilderye vergestalt Rembrandt se "lewensloop" wat deurgaans deur selfportrette vergesel is, maar ook net so deur verhale, gebeurtenisse en persone uit die Bybel. Dit resoneer in die Kruisigingstonele, *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] en *Selfportret as die apostel Paulus* [Figuur 4.1] waar die kunstenaarsfiguur 'n sentrale rolspeler is. *Batseba* toon dat die besondere persoonlike aksent van gebrokenheid intens en diep sny deur al sy werk en dat belydenis daarvan nie slegs deur selfportrette nie, imminent is.

Rembrandt as skilder was die eerste betragter van die produksie van *Batseba* [Figuur 5.1] maar ook van al sy werk; 'n betragter wat naby die werk geplaas is — fisies, emosioneel en persoonlik, terselfdertyd so "teenwoordig" dat die hele skildery op hom ingestel kan wees, selfs verteenwoordigend van hom, vanuit Edwards se "position outside the 'I'".⁶⁶⁶ Saam met Rembrandt en Dawid kan ek, as interpreterende betragter geïmpliseer of geantisipeer word deur die struktuur van die skildery (Holly 1990: 373). Terselfdertyd kan ek bewus wees van die distansiasie wat nodig is vir appropriasie (Derrida); ek kan deur die perspektief van die werk samehang en betekenis vind (Burckhardt), kennis neem van die ideologie wat deur die vorms gegeneer word (Althusser) en dat betragters deel het aan die produksie van betekenis (Bryson) binne die gegewens van die skildery; bewus daarvan dat wanneer ek Rembrandt van Rijn se werk herbedink deur 'n gebroke-kosmiese hipotese, "the active and interactive, even paradoxical relationship that exists between an artifact and its interpretation is a vital and chiasmic one" (Holly 1990: 395).

⁶⁶⁶ David is already, of course, in the process of writing a poem. He is already telling a story. But it is the story of his repentance. It cannot avoid narrative entirely; it cannot avoid, in its expression of spiritual pain, the necessity for linguistic, for poetic, pleasure. It can only be as honest as possible, and have as its end a position outside the 'I' (Edwards 1990:30).

TEN SLOTTE

Die basis van hierdie tesis is 'n ondersoek na die gebroke-kosmiese tipikoniese tradisie deur Rembrandt van Rijn se self-aanbiedings. Tradisie is 'n verskynsel van historiese kontinuiteit en kan dus baie vorme aanneem.⁶⁶⁷ Tipikoniese tradisie verwys na die kontinuiteit van wêreldbeskoulike raamwerke, terwyl gebroke-kosmies in die eerste instansie verwys na 'n Christelike wêreldbeskouing wat gekenmerk word deur die motief van skepping, sondeval en verlossing. Die dinamiek van die gebroke-kosmiese tradisie word uitgelig aan die hand van verskillende perkroniese verwantskappe, oordraagbaarheid deur bekering en ryping, uitbreiding deur dialoog tussen verskillende tradisies en die moontlikhede van tipikoniese verrying uit meerdere tradisies. Rembrandt, as die baken van die gebroke-kosmiese benadering, se diepgaande aanbieding van die menslike gebrekkige en bewoë bestaan kontrasteer met uitbeeldings deur skilders uit ander tipikoniese hipoteses. Sy belydenis teenoor God en die naaste, sy blootlegging van menslike swakheid, is die teenpool van byoorbeeld die hoogmoed en menslike volmaaktheid van die heroïese tradisie. Chiasmiese beweeglikheid wat gebruik word om gebrokenheid te realiseer, fokus op verandering ("becoming") wat verder die versugting na versoening en bekering kan impliseer, ook by die kunstenaar en sy werk.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) is een van die grootste en indringende eksponente van portrette en selfvoorstellings. Hy bied homself aan deur 'n wye spektrum van fiktiewe *personae*, waaronder verskeie Bybelse identiteite. Sy selfpresentasies is geensins eenduidig nie, maar deurdring van allusiereke ambivalensies, soos die vloed van sy resepsiesgeskiedenis oor die jare getuig — telkens opgeneem deur mense uit verskillende tydperke en uiteenlopende perspektiewe. Rembrandt maak in sy self-aanbiedings spesifieke onderwerpskeuses en kies uitbeeldingsvorme wat indringende menslike gebrokenheid as betragtersrespons kan ontlok.

Die vier skilderye van Rembrandt van Rijn wat as kernvoorbeelde funksioneer vir hierdie ondersoek — *Die Kruisoprigting* [Figuur 2.1.] (ca.1636), *Selfportret saam met Saskia* [Figuur 3.1] (ca.1636), *Selfportret as Paulus* [Figuur 4.1] (1663) en *Batseba* [Figuur 5.1] (1654) — is uitsonderlike voorbeelde van self-aanbieding. In *Die Kruisoprigting* (ca.1636) stel Rembrandt homself voor by die mees sentrale gebeurtenis in die Christelike heilsgeskiedenis. By die tweede en vierde hoofstukke fokus die sentrale visuele voorbeelde op intieme verhoudings met vroue in die skilder se lewe, Saskia van Uylenburgh en Hendrickje Stoffels, voorgestel binne Bybelverhale. Die derde hoofstuk het as visuele sentrum 'n selfportret in die rol van die apostel Paulus, een van die sleutelfigure in die Nuwe Testament. Hierdie vier skilderye betrek elkeen diepgaande menslike gebrokenheid wat die skilder self baie direk impliseer. Die Bybelgedeeltes waaruit hulle voortvloei, toon dat God nie "dood" is nie en dat heling 'n lewende werklikheid bly, juis in ons gebroke wêreld.

The sacrifices of God are a troubled spirit [Figuur 1.1] (2002-2004) van Jane Alexander belig die manier waarop 'n Suid-Afrikaanse vroulike kunstenaar die tema van 'n gebroke kosmos vandag daarstel. Francis

⁶⁶⁷ David Morgan (2005) se beskrywing van die "covenant with images" wat verskillende vorms kan aanneem onder verskillende sosiale of kulturele voorwaardes; dat "covenants are often rejected, modified, or replaced in the course of looking and interpreting" (Morgan: 269) belig die onbepaalbare verskeidenheid van produksie en resepsie van kuns. Ook die tipikoniese benadering vir die interpretasie van kuns kan hierdie uitgebreide wêreld tot verwerkliking bring.

Bacon se werk word geïnterpreteer as (laat) epigoon van Rembrandt. Van belang is sy deurlopende betrokkenheid met menslike gebrokenheid, pyn en lyding, maar met 'n mismakke, geskende, verminkte, ontsierde teenvisie van die mens. Sy menslike uitbeeldings kan enersyds terugverwys na die heroïese mensbeeld van die Romantiek, maar andersyds na die postmoderne reaksie teen die Modernisme, teen enige vorm van "groot kuns", teen die veronderstelling dat so 'n kunswerk die produk is van 'n groot genie wat soos 'n god skep en die "waarheid" omtrent die wêreld weergee.

Menslike voorstellings vind besondere aktualisering wanneer feilbare en brose menslikheid die tema van skilderye word. Die begrip, die uitbeelding en die ontvangs van die selfvoorstelling is net so kompleks soos die mens self. Die "inter-menslike" verkeer van geskilderde selfportrette word veral gereflekteer in die noue betragtersbetrokkenheid en die dialogiese struktuur daarvan. Freedberg (1989: 1)⁶⁶⁸ en Douzinas (1999: 7-8)⁶⁶⁹ redeneer dat betragtersresponse op menslike voorstellings dieselfde is as die response teenoor die konkrete werklikheid, of dat dit minstens in dieselfde nie-virtuele wêreld afspeel. Ten spyte van die interpretasieprobleme wat voortleef wanneer Rembrandt gedurende die Romantiek as geniale, lydende held getipeer word, na aanleiding van die negentiende-eeuse siening van kunstenaarskap, vind "onskone", onheroïese en verwondbare menslikheid eerder vergestaltung in sy *coram dei*-benadering.

Selfpresentasie kan die subjektiwiteit van die kunstenaar deur nuwe paradigmas van ondersoek weer op die voorgrond stel. Die belang van biografiese gegewens van die skilder sowel as *naer 't leven-* antropomorfe aspekte van skilderye kan dit bevestig (Chong & Zell 2002, Guercio 2006). Persoonlike belydenis wat dit verder kan versterk, resoneer herhaaldelik in die kunsgeskiedenis: die vroegmoderne humanistiese melankoliese rollespel; die modernistiese sekularistiese kultuurpatroon wat ekspressiwiteit tot kernbegrip maak; die postmoderne kritiek wat in die "dood van die outeur" dit tereg opponeer. Hierdie tipe belydenisse verskil inherent van Rembrandt se voorstellings van homself — as sentrale inisieerder van en deelnemer aan die chiasmiese beweeglikheid van die werk, kry die radikale gebrokenheid van sonde, belydenis en vergifnis 'n sentrale en beleefde plek. Die soort *credo*- of belydende effek wat die hele voorstelling selfkrities op die kunstenaar fokus, en slegs deur die betragter as sulks geaktiveer kan word uit 'n eie lewensbeskouing, bevestig die sentrale plek wat betragters speel in Rembrandt se skilderye.

Waar interpretasie van kuns uit 'n Christelike perspektief met die Bybel as sentrum, moontlik gedurende die twintigste eeu beskou kon wees as 'n "neglected tradition" is daar tekens dat die sekulariseringsteorie van die modernisme moontlik vandag minder oorheersend word deur 'n nuwe openheid vir spirituele en nie-rasioneel verklaarbare benaderings waarvan die herontginning nuwe insigte kan oopmaak.⁶⁷⁰ David Morgan

⁶⁶⁸ "People are sexually aroused by pictures and sculptures; ... they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them and incited to revolt; they give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in these ways; they still do"

⁶⁶⁹ "Images are sensual and fleshy; they address the labile elements of the self, they speak to the emotions, and they organize the unconscious. They have the power to short-circuit reason and enter the soul without the interpolation or intervention of language or interpretation".

⁶⁷⁰ Morgan (2004: 17-47) toon met talle voorbeelde dat belangstelling in die bestudering van kuns met 'n godsdienstige verbintenis in die afgelope jare toegeneem het. "A surprising number of exhibitions have been dedicated to religious art; the amount of scholars on the subject is only increasing, and financial support for research projects has been generous and helped produce original studies. But of no less note, interest in the arts among American religious people is very high. In fact, social survey data indicate that those Americans who attend religious services most frequently are also those who visit art museums most often. They are also the group that says more than any other that art brings people closer to God".

(2004: 37) wys egter ook op die gevare hierin. Sober denke, 'n historiese perspektief en die kennisname van die ideologiese las van die vakgebied, is belangrik.⁶⁷¹

Die Rembrandt wat vanuit die moderne en geniekultus van die Romantiek gekonstrueer is, verskaf 'n verduisterde beeld van sy selfpresentasies en kunstenaarskap. Bepaalde postmoderne tendense wat dui op 'n kritiese reaksie teen hierdie geniale Rembrandtbeeld kan nogtans nie die uitleg bied wat die gebroke-kosmiese tradisie daarstel nie. Postmoderne debatte bied die moontlikheid om chiasmies terug te keer na temas en benaderings wat oënskynlik hul toepaslikheid verloor het. Interpretasie deur 'n gebroke-kosmiese verband kan juis dergelike benaderings op nuwe maniere en met ander mikpunte gebruik sodat dit vernuwende perspektiewe op kunstenaarskap en op die kunsgeskiedenis kan aktualiseer.

James Elkins (2004: 23) noem in hierdie verband Thierry de Duve (2000), Sally Promey (2003), Kymberley Pinder (1997), David Morgan (1999). Ook Suzi Gablik (1991), Donald Kuspit (2002), Joseph Maschek (1992) en Robert Rosenblum (1975) beklemtoon spiritualiteit in kuns, maar onderskei dit van godsdien.

⁶⁷¹ "In this moment of neo-national civil religion and the triumph of art in religious and spiritual life, scholars of art and religion should recognize the relevance of their work no less than the need for sober thinking and historical perspective. If an organized field of inquiry is emerging into view, it arrives bearing an ideological freight that should be carefully assayed." (Morgan 2004: 37).

BIBLIOGRAFIE

- ADAMS, A J (ed)
1998. *Rembrandt's Bathsheba reading king David's letter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ADAMS, D
2004. Changing perceptions of Jesus' parables through art history: polyvalency in paint. Heller (ed) 2004: 68-87.
- ADLER, K & POINTON, M (eds)
1993. *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- AGOSTON, L C
1997. Sonnet, sculpture, death: Michelangelo's self-imaging. *Art History* 20 (4): 534-555.
- ALBRIGHT, D
1981. *Representation and the imagination. Beckett, Kafka, Nabokov, and Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALLOWAY, L
1983. *Lichtenstein*. New York: Abbeville.
- ALPERS, S
1983. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Londen: John Murray.
1988. *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*. Chicago: University of Chicago Press.
1998. The painter and the model. Adams (ed) 1998: 147-168.
- ALSOP, J
1982. *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these appeared*. Princeton: Princeton University Press
- ANDREW D (ed)
1997. *The image in dispute. Art and cinema in the age of photography*. Austin: The University of Texas.
- ARNOLD, M
2005. *Between Union and liberation*. Burlington: Ashgate.
- ASEMISSEN, H U & SCHWEIKHART, G (Hrsg)
1994. *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin: Akademie Verlag
- ASSIS, E
2002. Chiasmus in Biblical narrative: rhetoric of characterization. *Prooftexts* 22: 273-304 <http://muse.jhu.edu>
- AUCAMP, H
2006. Beelde en woorde teen die stilte in. *Die Burger* 13-11-2006 www.koerantargiewe.media24.com/
- BADT, K
1933. Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst: Bruchstück einen Entwurfs. *Festschrift für Walter Friedländer*. (Maschinenschrift, 1933): 4-31.
1956. Der Gott und der Künstler. *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 64:372-92.
1961. *Die Farbenlehre van Goghs*. Koln: DuMont.
1962. Kunst als Form. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 8: 167-188.
- BAL, M
1987. Force and meaning: The interdisciplinary struggle of psychoanalysis, semiotics, and esthetics. *Semiotica* 63(3/4): 317-344.
1990. De-disciplining the eye. *Critical Inquiry* 16(3): 506 – 531.
1991. *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
1993. First person, second person, same person: narrative as epistemology. *New literary history* 24(2): 293-320.
1994a. Dead Flesh, or the smell of painting. Bryson et al (eds) 1994: 365-38.
1994b. Light in painting: dis-seminating art history. Brunette & Wills (eds) 1994: 49-64.
1998a. Reading Bathsheba: From mastercodes to misfits. Adams (ed) 1998: 119-146.
1998b. Basic instincts and their discontents. Heuser et al (eds) 1998: 13–32.
1999a. *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago: University of Chicago Press.
1999b. Text and visuality. *Word & Image Interactions* 3. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
2003. Her majesty's masters. Zimmerman (ed) 2003: 81-109.
- 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): 122-135.

- BARTHES, R
 1977. The death of the author. *Image-music-text*. Heath, S (ed). New York: Noonday Press: 142-8.
 1988. The wisdom of art. Bryson (ed) 1988: 166-180.
- BARTHOLOMEW, C (ed)
 2000. *In the fields of the Lord: A Seerveld reader*. Toronto: Tuppence Press.
- BÄTSCHMANN, O
 1977. *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*. Bern: Benteli.
 1984. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
 1997. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.
 2003. A guide to interpretation: art historical hermeneutics. Farago & Zwijnenberg (eds) 2003: 179-209.
- BAUCH, K
 1960. Geschichte des Begriffes 'imago' im Übergang vom Altertum zum Mittelalter. *Beiträge zum Philosophie und Wissenschaft: W. Szilasié zum 70. Geburtstag*: 1-10.
 1962. Kunst als Form. Ein Vortrag. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7: 167-188.
 1967. *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin: De Gruyter.
 1969. Kunst als Form. Ein Vortrag. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7: 167-188.
- BAXANDALL, M.
 1985 *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press.
- BECKER, C
 2000. GFP Bunny. *Art Journal* Fall 2000: 45-47.
- BELTING, H
 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Mann.
 1984. *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*. München: Deutscher Kunstverlag.
 1985. *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt a.M.: Fischer.
 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.
 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago & London: Chicago University Press.
 1998/2001. *The invisible masterpiece*. London: University of Chicago Press.
 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
 2003. *Art history after modernism. Vertaling van Ende der Kunstgeschichte?* Chicago: University of Chicago Press.
 2005. Toward an anthropology of the image. Westermann (ed) 2005: 41-58.
- BENAMOU, M & CARMELLO, C
 1977. *Performance in postmodern culture*. Madison: Coda.
- BENJAMIN, W
 1976. *Illuminations*. Arendt, H (ed) New York: Schocken.
- BERGER, D A
 1998. Boekbespreking van: Fietz, L, Fichte, J O, Ludwig, H-W. 1996. *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLIII /2 998:311-17.
- BERGER, H Jr.
 2000. *Fictions of the pose. Rembrandt against the Italian Renaissance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- BERGSTRÖM, I
 1966. Rembrandt's double portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery: A tradition transformed. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17: 143-69.
- BERLEANT, A
 1970. *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*. Springfield, ILL: Thomas.
- BERTRAM, E
 1967. *Dichtung als Zeugnis*. Bonn: Bouvier.
- BIALOSTOCKI, J
 1980. Begegnung mit dem Ich in der Kunst. *Artibus et Historiae* 1(1):25-45.
- BILLETER, E (Hrsg)
 1985. *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographien im Dialog mit sich selbst*. Berne: Benteli.

- BINSTOCK, B
2000. Review of Schama 1999. *Art Bulletin* 82(2): 362.
- BLIN, S
1994. Impressionisme: les origines 1859-1869. *Connaissance des arts, hors série*. Uitstalling, Parys: Grand Palais 23 April – 8 Augustus 1994.
- BONAFoux, P
2004. *Moi! Autoportraits du XXe siècle*. Milaan: Skira.
- BIRD, A
2004. *Thomas Kuhn* <[http://www. Bris.ac.uk/Depts/Pilosophy/Staff/](http://www.Bris.ac.uk/Depts/Pilosophy/Staff/)>
- BOCKEMÜHL, M
1982. *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael*. Stuttgart: Urachhaus.
- BOEHM, G
1985. *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel.
- BOON, K G
1962. *Rembrandt: The complete etchings*. Secaucus: Wellfleet Press.
- BRAIDER, C
1993. *Refiguring the real. Picture and modernity in word and image, 1400 – 1700*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
1998. The fountain of Narcissus: the inventon of subjectivity and the Pauline ontology of art in Caravaggio and Rembrandt. *Comparative Literature* 50(4):286–315.
2004. *Baroque self-invention and historical truth: Hercules at the crossroads*. Aldershot: Ashgate.
- BRANDON, S G F
1968 *The Holy book, the Holy Tradition and the Holy Icon. A phenomenological survey*. Bruce & Rupp (eds) 1968: 1-19.
1975. *Man and god in art and ritual. A study of iconography, architecture and ritual action as primary evidence of religious belief and practice*. New York: Scribner.
- BRESLIN, J E B
1993. Out of the body: Mark Rothko's paintings. Adler & Pointon (eds) 1993: 35-52.
- BRETTSCHEIDER, W
1978. *Die Parabel vom verlorenen Sohn; Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur*. Berlin: Schmidt.
- BRILLIANT, R
1987. Portraits: The limitations of likeness. *Art Journal* 6(3): 171-172.
1991. *Portraiture*. Londen: Reaktion Books.
2000. The metonymous face. *Social Research* 67(1): 25–46.
- BROCKELMAN, T
2001. *The frame and the mirror: on collage and the postmodern*. Evanston: Northwestern University Press.
- BRONFEN, E
1996. The knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman. Pollock (ed) 1996: 42-57.
- BRUCE, F F & RUPP, E G (eds)
1968. *Holy book and holy tradition*. Manchester: Manchester University Press. (International colloquim held in the Faculty of Theology, University of Manchester, November 1966).
- BRUNETTE, P & WILLS, D (eds)
1994. *Deconstruction and the visual arts. Art, media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRYSON, S, KRUGER, B, TILMAN, L, WEINSTOCK, J (eds)
c.1992. *Beyond recognition. Representation, power, and culture / Craig Owens*. Berkeley: University of California Press.
- BRYSON, N, HOLLY, M A, MOXEY, K (eds)
1994. *Visual culture: Images and interpretations*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- BRYSON, N (ed)
1988. *Calligram: Essays in new art history from France*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BÜCHSEL, M & SCHMIDT, P (Hrsg)
2003. *Das Porträt vor das finden des Porträts*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- BÜRGER, P
1986. Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. *Merkur* 40(12): 1016-1028.
- BURKE, P
2001. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. New York: Cornell University Press.
- BUSCH, W & SCHMOOCK, P (Hrsg)
1987. *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Berlin: Quadriga.
- BUTLER, J
1990. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. Case (ed) 270-282.
- CARROLL, M D
1998. Not Bathsheba. Adams (ed) 1998: 159-175.
2002. Accidents will happen: the case of *The Nightwatch*. Chong & Zell (eds) 2002: 91-105.
- CASE, S-E (ed)
1990. *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre*. Londen: John Hopkins University Press.
- CASEY, D
2004. Sacrifice, *Piss Christ* and liberal excess. *Arts & Opinion* 3(3): www.artsandopinion.com
- CHADWICK, W
1990. *Women, art and society*. Londen: Thames and Hudson.
- CHAMBERLAIN, D F
1990. *Narrative perspective in fiction: a phenomenological mediation of reader, text and world*. Toronto: University of Toronto Press.
- CHAPMAN, H P
1990. *Rembrandt's self-portraits. A study in seventeenth-century identity*. Princeton N.J: Princeton University Press.
1996. Jan Steen, painter in his paintings. Jansen (ed) 1996: 11-23.
- CHENEY, L D G, FAXON, A C & RUSSO, K L
2000. *Self-portraits by women painters*. Londen: Ashgate.
- CHONG, A & ZELL, M (eds)
2002. *Rethinking Rembrandt*. Zwolle: Waanders.
- CLARK, K
1966. *Rembrandt and the Italian Renaissance*. New York: New York University Press.
- CLIFTON, J
1999. Gender and shame in Masaccio's Expulsion from the Garden of Eden. *Art History* 22(5): 637 – 655.
- CLOETE T T (red)
1992. *Literêre terme & teorieë* Pretoria: HAUM-literêr.
- COHEN, T
1999. Identifying with metaphor: metaphors of personal identification in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57(4): 399-409.
- COURTRIGHT, N
1996. Origins and meanings of Rembrandt's late drawing style. *Art Bulletin* 78(3): 485-510.
- CRANSTON, J
2000. *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRENSHAW, P
2002. Rembrandt's declaration of bankruptcy. Chong & Zell (eds) 2002: 159-171.
- CULLER, J
2000. Philosophy and literature: The fortunes of the performative. *Poetics Today* 21(3): 503-519.
- DAVEY, N
1999. The hermeneutics of seeing. Heywood & Sandywell (eds) 1999: 3-29.

- DAVIES, H.M.
1975. Bacon's 'Black' Triptychs. *Art in America*, 63(2): 62-68.
- DEBOER, L J
2005. A comic vision? Northern Renaissance art and the human figure. Prescott T L (ed) 2005: 43-57.
- DE DUVE, T
2001. *Look, 100 years of contemporary art*. Brussels: Ludion.
- DE GIROLAMI CHENEY L, FAXON A C & RUSSO K L.
2000. *Self-portraits by women painters*. Londen: Ashgate.
- DE GRUNCHY, J W
2008. *Icons as a means of grace*. Wellington: Lux Verbi.
- DEIST, F
1978. *Tussen angs en sekerheid*. Kaapstad: Tafelberg.
- DE JONGH, E
1986. *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Haarlem: Waanders.
1996. Jan Steen, so near and yet so far. Jansen (ed) 1996: 39-51.
- DELEUZE, G
1983. Francis Bacon. The logic of sensation. *Flash Art* 112: 100-104.
- DEPOND, P
2005. The mirror image and the question 'Is that me?' *TLC, the Low Countries; Arts and Society in Flanders and the Netherlands* (Rekkem: Stichting ons Erfdeel, 2005) 13: 172-78.
- DERRIDA, J
1993. *Memoirs of the blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago and Londen: University of Chicago Press.
- DE VILLIERS, P G R
2009. *Spirituality*. <http://blogspirituality.blogspot.com/> 22 September 2009.
- DE VILLIERS HUMAN, E S
1995. Eyesight and insight. A worm's eye perspective on focalisation. *Acta Academica* 27(3):37-67.
- DICKEY, S S
1986. "Judicious negligence": Rembrandt transforms an emblematic convention. *Art Bulletin* 68(2): 253-62.
2002. Rembrandt and Saskia: art, commerce, and the poetics of portraiture. Chong & Zell (eds) 2002: 17-47.
- DIE BYBEL
1954. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
1983. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- DOMINO, C
1996. Francis Bacon Retrospective 27 June – 14 October 1996. *Petit Journal*. Parys: Centre Georges Pompidou.
1997. *Francis Bacon: 'Taking reality by surprise'*. Londen: Thames & Hudson.
- DOUZINAS, C & NEAD, L (eds)
1999. *Law and the image. The authority of art and the aesthetics of law*. Chicago: University of Chicago Press.
- DUBY, G
1992. *Power and beauty. Images of women in art*. Londen: Taurus Parke Books.
- DUFRENNE, M
1973. *The phenomenology of aesthetic experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- DUMAS, M
1995. *Models*. Frankfurt a.M.: Portikus.
2007. *Marlene Dumas: Intimate relations*. Amsterdam: Roma/Johannesburg: Jacana.
- EBERTZ, R P
2006. Beyond worldview analysis: Insights from Hans-Georg Gadamer. *Christian Scholar's Review* 36(1): 13-28.
- ECO, U
2002. *On beauty: a history of a Western idea*. Londen: Secker & Warburg.

- EDWARDS, M
1990. Not I. Shaffer (ed) 1990: 25-38.
- ELKINS, J
1996. *The object stares back*. New York: Simon & Schuster.
1998. Different horizons for the concept of the image. *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XLIII* /1998.
1999. *Pictures of the body. Pain and metamorphosis*. Stanford, CA: Stanford University Press.
2004. *On the strange place of religion in contemporary art*. New York & Londen: Routledge.
- EMMENS, J A
1979. *Rembrandt en de regels van de kunst*. Amsterdam: G.A. van Oorschot (Verzameld werk, 2).
1981. *Kunsthistorische opstellen 1*. Amsterdam: G.A. van Oorschot (Verzameld werk, 3).
1981. *Kunsthistorische opstellen 2*. Amsterdam: G.A. van Oorschot (Verzameld werk, 4).
- FABBRI, P
1987. The passion of the face. Hulten (ed) 1987: 259-97.
- FARAGO C & ZWIJNENBERG, R
2003. *Compelling visuality: the work of art in and out of history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERNIE, E
1995. *Art history and its methods. A critical anthology*. Londen: Phaidon.
- FICACCI, L
2003. *Francis Bacon 1909-1992*. Köln: Taschen.
- FISCHER, J M
1985. *The prints of Edouard Manet*. Washington, DC: International Exhibitions Foundation.
- FLEISCHMAN, A
1983. *Figures of autobiography. The language of self-writing in Victorian and modern England*. Berkeley: University of California Press.
- FLEMING, W
1986. *Arts and ideas*. New York: CBS College.
- FLORENCE, P
1986. *Cambridge Studies in French. Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FORD, C
2002. Works do not make an oeuvre: Rembrandt's self-portraits as a category. Chong & Zell (eds) 2002: 121-127.
- FRANCIS BACON
(1996). *FRANCIS BACON: Retrospective, Centre Georges Pompidou, 27June – 14 October 1996, Petit Journal*.
- FRANK, M & HAVERKAMP, A (Hrsg)
1988. *Individualität. Poetik und Hermeneutik, 13*. München: Fink.
- FREEDBERG, D
1982. The hidden god: image and interdiction in the Netherlands in the sixteenth century. *Art History* 5(2): 133-153.
1985. *Iconoclasts and their motives*. Marssen: Schwartz.
1989. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- FRIED, M
1978. The beholder in Courbet: his early self-portraits and their place in his art. *Glyph* 4: 85-129.
1996. *Manet's Modernism or, the face of painting in the 1860's*. Chicago & Londen: Chicago University Press.
2002. *Menzel's realism: art and embodiment in nineteenth-century Berlin*. New Haven: Yale University Press.
- FRIEDMAN, H
2005. Sex, lies and simulacra. *Art / South Africa* 03(03): 43-48.
- GALLIGAN, G
1988. The self pictured: Manet, the mirror, and the realist painting. *Art Bulletin* 80(1): 139-171.
- GANTNER, J
1974. *Goya: Der Künstler und seine Welt*. Berlin: Mann.
1979. 'Das Bild des Herzens'. *Über Vollendung und Unvollendung in der Kunst. Reden und Aufsätze*. Berlin: Mann.

- GARRARD, M D
1989. *The image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- GASKELL, I
2002. Rembrandt van Rijn and Gerrit Dou: an evolving relationship? Chong & Zell (eds) 2002: 107-119.
- GERSON, H
1968. *Rembrandt Paintings*. New York: Harrison House.
- GOFFMAN, E
1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- GOLAHNY, A
2002. Homer, Raphael, Rembrandt: Reading *Vulcan's net*. Chong & Zell (eds) 2002: 78-89.
- GOLDSCHIEDER, L
1962. *Michelangelo: paintings sculptures architecture*. Londen: Phaidon.
- GOMBRICH, E H
1959. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Londen: Phaidon.
1972. *The story of art*. Londen: Phaidon.
1982. *The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon.
2005. Review of Simon Schama, Rembrandt's Eyes. Portrait of the artist as paradox. The Gombrich Archive.
- GRADMANN, E
1960. *Dürer Rembrandt Goya Picasso. Aus der graphischen Sammlung der ETH*. Zürich: Polygraphischer Verlag.
- GROBLEWSKI, M & BATSCHMANN, O (Hrsg)
1993. *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin: Akademie Verlag.
- GUERCIO, G
2006. *Art as existence: the artist's monograph and its project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- GUÉTARI, S (ed)
1996. Francis Bacon. *Muséart hors serie*. Gepubliceerd tydens die retrospektiewe uitstalling van Francis Bacon se werk in die Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, Parys, 27 Junie – 14 Oktober 1996.
- HALEWOOD, W H
1982. *Six subjects of Reformation art: A preface to Rembrandt*. Toronto: Toronto University Press.
- HAMMACHER, A M
1968. *Genius and disaster. The ten creative years of Vincent van Gogh*. New York: Abrams.
- HAMILTON, G H
1967-75. *Painting and sculpture in Europe 1880 – 1940*. Harmondsworth: Penguin.
- HARRISON, M
2005. *In camera: Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting*. New York: Thames & Hudson.
- HATTENDORFF, C
1996. Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption. *Kunstchronik* 349-355.
- HELD, J S
1969. *Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt studies*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
1990 *Rembrandt studies*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- HELLER, E G (ed)
2004. *Reluctant Partners: art and religion in dialogue*. New York: The Gallery at the American Bible Society.
- HELLER, T C, SOSNA, M, WELLBERY, D E (eds)
1986. *Reconstructing individualism. Autonomy, individuality, and the self in Western thought*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- HERGOTT, F
1996. La chambre de verre. *Francis Bacon 1996*: 55-62.
- HERMAN, D
1995. Autobiography, allegory, and the construction of the self. *The British Journal of Aesthetics* 35(4): 351-360.

- HEUSSER, M, HANNOSCH, L, HOEK, C, SCHOELL-GLASS, C & SCOTT, D (eds)
1998. *The pictured word: word and image interactions 2*. Amsterdam: Rodopi.
- HEYWOOD, I & SANDYWELL, B (eds)
1999. *Interpreting visual culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. Londen & New York: Routledge.
- HEYWOOD, I
1999. 'Ever more specific': practices and perception in art and ethics. Heywood & Sandywell (eds) 1999: 198-217.
- HIRSCHHORN, M
1996. Orlan. Artist in the post-human age of mechanical reincarnation: body as ready (to be re-)made. Pollock (ed) 1996: 110-134.
- HOFMANN, W
1983. Der Dichter als verborgener Gott. *Idea 2*: 129-35.
1983a (Hrsg): *Luther und die Folgen für die Kunst*. München: Prestel
1983a. Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. Hofmann, W. (Hrsg) 1983: 24-71.
1989. *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
1998. *Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte*. München: C.H.Beck.
2003 *Goya: "to every story there belongs another"*. Londen: Thames & Hudson.
- HOFMANN, W (ed)
1988. *Magical Medusa. European Mannerism*. Vienna: Künstlerhaus.
- HOFRICHTER, F F
1983. Judith Leyster's 'Self-Portrait': 'Ut Pictura Poesis'. Logan (ed) 1983: 106-109.
- HOLLANDER, M
2003. Losses of face: Rembrandt, Masaccio, and the drama of shame. *Social Research* 70(4): 1350-1372.
- HOLLY, M A
1990. Past looking. *Critical Inquiry* 16(Winter 1990): 371 – 396.
- HONOUR, H and FLEMING, J
1982. *A world history of art*. Londen: Macmillan.
- HULSKER, J
1980. *The complete Van Gogh. Paintings. Drawings. Sketches*. Oxford: Phaidon.
- HULTEN, P (ed)
1987. *The Arcimboldo effect. Transformations of the face from the sixteenth to the twentieth century*. Londen: Thames and Hudson.
- HUYSEN, A
1986. *After the great divide. Modernism, mass culture & postmodernism*. Londen: Macmillan.
- IMDAHL, M
1988. Relationen zwischen Porträt und Individuum. Frank & Haverkamp (Hrsg) 1988: 587-598.
- ISER, W.
1989. *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- IVERSEN, M
1981. Alois Riegl: The synchronic analysis of stylistic types. Smith, B. (ed) 1981: 45-68.
- JANSEN, G M C (ed)
1996. *Jan Steen, painter and storyteller*. Washington, D.C: National Gallery of Art.
- JEX-BLAKE, K
1968. *The elder Pliny's chapters on the history of art*. (PLINIUS SECUNDUS, Gaius. 23A.D.-79A.D. *Historia Naturalis* Book XXXV). Chicago: Argonaut..
- JOUBERT, J A J
1992. *Kunstenarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie*. Ongepubliceerde M-verhandeling, Universiteit van die Vrystaat.
- JUNOD, P
1985. (Auto)portrait de l'artiste en Christ. Billeter (Hrsg) 1985: 59-79.

- KABAKOV, I, TUPITSYN, M, TUPITSYN, V.
1999. About installation. *Art Journal* Winter 1999: 62-73.
- KEARNEY, R
1988. *The wake of the imagination. Ideas of creativity in Western culture.* Londen: Hutchinson.
2001. *The God who may be: a hermeneutics of religion.* Bloomington: Indiana University Press.
- KEMP, W
1983. *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts.* München: Mäander.
1985. (Hrsg) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Köln: DuMont.
1986. *Rembrandt: die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften.* Frankfurt a.M.: Fischer.
1987. *Sermo corporeus: die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster.* München: Schirmer-Mosel.
1987a. Kunst wird gesammelt — Kunst kommt ins Museum. Busch & Schmoock (Hrsg) 1987: 153-157.
2002. Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76(2): 294–299.
- KENAN, R.
2003. The Weirdness of Modern Faith; Or, Quantum Christianity in the images of Melissa Weinman. *Image* (30) Spring: 32-67.
- KENNY, A
1989/92. *The metaphysics of mind.* Oxford: Oxford University Press.
- KLAPWIJK, J
1971. *Oriëntering in de nieuwe filosofie.* Amsterdam: Vrije Universiteit.
- KLIBANSKY, R, PANOFSKY, E, SAXL, F
1979. *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy and art.* Liechtenstein: Kraus Reprint.
- KLINGER, L S
1991. Where's the artist? Feminist practice and poststructural theories of authorship. *Art Journal* 50(2): 39-47.
- KOERNER, J L
1986. Rembrandt and the epiphany of the face. *Res: Anthropology and aesthetics* 12: 5-32.
1993. *The moment of self-portraiture in German Renaissance art.* Chicago: University of Chicago Press.
2004. *The Reformation of the image.* Londen: Reaktion.
- KÖSTLER, A & SEIDL, E (Hrsg)
1998. *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- KOTARBA, J A & FONTANE, A (eds)
1984. *The existential self in society.* Chicago: University of Chicago Press.
- KRAUSS, R.E.
1993. *Cindy Sherman 1975-1993.* New York: Rizzoli.
- KREUZER, H
1968. *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung.* Stuttgart: Metzlersche.
- KRESIC, S (ed)
1981. *Contemporary literary hermeneutics and interpretation of classical texts.* (Reprinted from *The University of Ottawa Quarterly* 50) (3/4):15-37. Ottawa: Ottawa University Press.
- KROG, A
2001. *Kleur kom nooit alleen.* Kaapstad: Kwela Boeke.
- KUNITZ, D
1999. Changing faces: the portrait is back, but you might not always recognize it. *ARTnews March* 1999.
- KUSPIT, D B
1968. The self-portrait as a clue to the artist's being-in-the-world. Zeitler, R. (ed) 1968. *Proceedings of the 1st international congress of aesthetics, Uppsala 1968:* 237-45.
1975. Francis Bacon: The authority of flesh. *Artforum* 13: 50-59.
1991. Joseph Beuys: the body of the artist. *Artforum* 29(10): 80-86.
- LACKAY, DP
2006. Rembrandt and the mythology of the self-portrait. *The philosophical forum, Inc.* 37(4): 439-455.
- LAJER-BURCHART, E
1985. Modernity and the condition of disguise: Manet's Absinthe drinker. *Art Journal* 44(1): 18-26.

- LASH, J
1995. *The hero. Manhood and power*. Londen: Thames and Hudson.
- LAUTER, E
1984. *Women as mythmakers. Poetry and visual art by twentieth-century women*. Bloomington: Indiana University Press.
- LAVIN, I
1987. *Bernin et l'art de la satire social*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAWLER, L
2002. *Essence and language.: the rupture in Merleau-Ponty's philosophy*. University of Memphis
rlawlor@postoffice.memphis.edu
- LEVIN, M
1999. My philosophical project and the empty jug. Heywood & Sandywell 1999: 185-197.
- LEBENSZTEJN, J-C
1996. Dans la mystère de la viande. *Francis Bacon* 1996: 43 - 54.
- LICHT, F
1980. *Goya. The origins of the modern temper in art*. Londen: John Murray.
- LIEBER, K R
2007. *Georges Rouault: Miserere et Guerre*. 02/02/2007 – 31/03/2007 Chicago, LUMA - Loyola University of Chicago Museum of Art. <http://www.luc.edu/luma> ArtScope.net>
- LOGAN, A M (ed)
1983. *Essays in Northern European art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his 60th birthday*. Doornspijk: Davaco.
- LUND, N W
1992 (1942). *Chiasmus in the New Testament: a study in the form and function of chiasmic structures*. Peabody, Mass: Hendrickson.
- LÜTZELER, H
1975. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft; systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildende Kunst*. Band 1,2,3. Freiburg: Alber.
- LYLE, D J
1998. *The law of love. English spirituality in the age of Wyclif*. Grand Rapids, Michigan: William Eerdmans.
- MACINTYRE, A C
1978. *Against the self-images of the age: essays on ideology and philosophy*. Notre Dame. Ind: University of Notre Dame.
- MACK, B L
1978/1990. *Rhetoric and the New Testament*. Minneapolis: Fortress.
- MALPAS, J
2007. Hans Georg Gadamer (1900-2002). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/>
- MANUTH, V
1999. Rembrandt et les autoportraits et portraits d'artists: traditions et réception. White & Buvelot 1999: 38-57.
- MARÉ, E
1995. Earth and world in two place images: an interpretation of John Clarke's *Stockade I and II*. *Acta Academica* 27(3):20-36.
- MARIN, L
1995. *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil.
1995. (1977) *To destroy painting* Translated Mete Hjort. Chicago: University of Chicago Press.
2001. *On representation*. Stanford: Stanford University Press.
- McEVILLEY, T
1996. *Capacity: The history, the world and the self in contemporary art and criticism*. Amsterdam: G & B Arts international.
- MIEDEMA, H
1973. *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const*. Utrecht: Haentjes, Dekker & Gumbert.
1981. *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*. Alphen aan den Rhijn: Canaletto.

- MILES, E
2004. *Polly Street: The story of an art centre*. South Africa: Ampersand Foundation.
- MILLING, J & LEY, G
2001. *Modern theories of performance: from Stanislavski to Boal*. Basingstoke: Palgrave.
- MINOR, V H
1994. *Art history's histories*. New York: Harry Abrams.
- MITCHELL, W J T
2005. Offending images. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press: 125-144.
- MOFFITT, J F
1989. Rembrandt, revelation, and Calvin's curtains. *Gazette des Beaux-Art* 131(1443): 175–186.
- MONTIAS, J M
2002. A business partner and a pupil: Two conjectural essays on Rembrandt's entourage. Chong & Zell (eds) 2002: 129-167.
- MORGAN, D
2004. Toward a modern historiography of art and religion. Heller (ed) 2004: 16-47.
2005. *The sacred gaze: Religious culture in theory and practice*. Berkeley: University of California Press.
- MORRISON, K F
1988. *"I am you"*. Princeton: Princeton University Press.
- MURDOCH, I
1978. *The sea, the sea*. Londen: Chatto & Windus.
- MYBURG, J
2009. Visuele taal wat soos 'skrapnel onder die vel sit'. *Die Beeld* 19-08-2009: Plus 3.
- NEVITT, H R Jr.
2002. Bridal decorum and dangerous looks: Rembrandt's *Wedding feast of Samson*. Chong & Zell (eds) 2002: 49-71.
- NEWMAN, R
1997. (Re)Imaging the grotesque. Francis Bacon's Crucifixion Tryptichs. Andrew (ed) 1997: 205-222.
- NODELMAN, S
c.1978. Marden, Novros, Rothko: painting in the age of actuality. Houston: Institute for the Arts, Rice University.
- NORDSTRÖM, F
1962. *Goya, Saturn and melancholy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- NOUWEN, H J M
1994. *The return of the prodigal son. A story of homecoming*. New York: Doubleday.
- NOYES, J K
1989. Writing the writing in a painting — Walter Benjamin and Andy Warhol. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur- en Kunstgeskiedenis*, 3 (3): 248-56.
- O'BRYAN, C J
2005. *Carnal Art: Orlan's refacing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'TOOLE, S
2003. Wim Botha. *Artthrob* 68(4) www.artthrob.co.za/
- OLIVIER, B
2003. Lacan: Problematisering van die filosofie. *Fragmente* 10 & 11: 42–51.
- OWENS, C
1992a. *Beyond recognition. Representation, power, and culture*. S. Bryson, Kruger, B, Tilman, L & Weinstock, J (eds) Berkeley: University of California Press.
1992b. From work to frame, or, is there life after "The death of the author"? Bryson et al. (eds) 1992: 123-139.
- PAJERAS, F
2004. The Structure of Scientific Revolutions by Thomas S. Kuhn. *Outline and Study Guide, Emory University*
<<http://www.des.emory.edu/mfp/erickson.html>>

- PALMER, R
 1977. Toward a postmodern hermeneutics of performance. Benamou & Caramello (eds) 1977:19-31.
 1981. Allegorical, philological, and philosophical hermeneutics: Three modes in a complex heritage. Kresic (ed) 1981: 325-643
- PEPPIATT, M
 2004. *Francis Bacon: le sacré et le profane*. Paris: Musée Maillol.
- PERRYER, S
 2004a. *Personal affects. Power and poetics in contemporary South African art. Vol. I* New York: Museum for African art.
 2004b. *Personal affects. Power and poetics in contemporary South African art. Vol. II* New York: Museum for African art.
- PLATE, S B
 2004. The state on the arts and religion: some thoughts on the future of the field. Heller (ed) 2004: 48-65.
- PODRO, M
 1988. The portrait: performance, role and subject. Frank & Haverkamp (Hrsg) 1988: 577-585.
 1998. *Depiction*. New Haven & London: Yale University Press.
- POGGIOLI, R
 1968. *The theory of the avant garde*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- POLLOCK, G (ed)
 1996. *Generations & geographies in the visual arts: feminist readings*. New York: Routledge.
 1999. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.
- POSÈQ, A W G
 (TCXXIV) Michelangelo's self-portrait on the flayed skin of St. Bartholomew. *Gazette des Beaux-Arts* 136(6): 1-9.
- POWELL, A
 2001. Art and fear: Art in the age of genetic recombination. *Art Journal*, New York, Fall 2000: 45-47.
- PRENDEVILLE, B
 2004. Varying the self: Bacon's versions of Van Gogh. *Oxford Art Journal* 27(1): 23-42.
- PREIMESBERGER, R, BAADER, H & SUTHOR, N (Hrsg)
 1999. *Porträt*. Berlin: Reimer.
- PRESCOTT, T L (ed)
 2005. *A broken beauty*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.
- PRICE, J L
 1976. *Nederlandse cultuur in de gouden eeuw*. Utrecht: Het Spectrum.
- RAINE, A
 1996. Embodied geographies: subjectivity and materiality in the work of Ana Mendieta. Pollock (ed) 1996: 228
- RAUPP, H-J
 1984. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms.
 1988. Book review of Van den Broeck: Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und Niederländischen Kunst. *Simiolus* 18(1/2): 69-73.
- REINLE, A
 1984. *Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich: Artemis.
- 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: 131-144.
 1992. *Oneself as another*. 1986. *Gifford lectures*. Chicago: University of Chicago Press.
- RIEGL, A
 1999. *The group portrait of Holland*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- RIGGAN, W
 1981. *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns. The unreliable first-person narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- ROBERTSON, R & HOLZNER, B (ed)
 1980. *Identity and authority. Explorations in the theory of society*. Oxford: Basil Blackwell.

- ROBINSON, G D
1995. Paul Ricoeur and the hermeneutics of suspicion. *PREMISE* II(8)
- ROGOFF, I
2000. *Terra infirma: geography's visual culture*. Londen. New York: Routledge.
- ROOKMAAKER, H R
1959. *Synthetic art theories. Genesis and nature of the ideas on art of Gauguin and his circle*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
1969. *Art and the public today*. Huémoz-sur-Ollon: L'Abri.1970. 1994. *Modern art and the death of a culture*. Leicester: Apollos.
- ROSAND, D
1988. *The meaning of the mark: Leonardo and Titian*. University of Kansas: Spencer Museum of Art.
- ROSE, B
1975. Self-portraiture: Theme with a thousand faces. *Art in America* 63: 66-73.
- ROSENBERG, J
1964 *Rembrandt: Life and work*. Londen: Phaidon.
- ROSENBLUM, R
1975. *Modern painting and the northern Romantic tradition. Friedrich to Rothko*. Londen: Thames and Hudson.
- ROYCE, J.E.
1969. *Man and meaning*. New York: McCraw-Hill Book Company.
- SARTRE, J-P
1972. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris; Gallimard.
- SAUNDERS, A M
1983. Rembrandt and the pastoral of the self. Logan, A M (ed) 1983: 222-227.
- SCALLEN, C
2002. Rembrandt in the nineties. Chong & Zell (eds) 2002: 195-200.
- SCARRY, E
1985. *The body in pain. The making and unmaking of the world*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SCHAMA, S
1988. *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press.
1999. *Rembrandt's eyes*. Londen: Penguin Books.
- SCHEFER, J L
1996. Chair de la peinture. *Francis Bacon* 1996: 34-42.
- SCHEFFCZYK, L (Hrsg)
1969. *Der Mensch als Bild Gottes*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHLEIER, R
1987. Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts. Busch & Schmoock (Hrsg) 1987: 604-636.
- SCHMAHMANN, B
2004. *Through the looking glass: Representations of self by South African women artists*. Burlington, VT: Ashgate.
- SCHUBIGER, I
2004. *Selbstdarstellung in der videokunst. Zwischen Performance und "Self-editing"*. Frankfurt a. M.: Reimer.
- SCHWARTZ, G
1998. "Though deficient in beauty": A Documentary History and Interpretation of Rembrandt's 1654 Painting of Bathsheba. Adams (ed) 1996: 48-99.
2006. *The Rembrandt Book*. New York: Abrams.
- SEERVELD, C G
1964 (1965, 1968, 1977). *A Christian critique of art and literature*. Ontario: Guardian Press.
1973. Biblical wisdom underneath Vollenhoven's categories for philosophical historiography. *Philosophia Reformata, Vollenhoven Festschrift*.
1974. *A turnabout in Aesthetics to understanding*. Toronto: Institute for Christian Studies.

- 1980a. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(2):143-154.
- 1980b. Relating Christianity to the arts. *Christianity Today* 24(19): 48-49.
- 1980c. *Rainbows for the fallen world: aesthetic life and artistic task*. Toronto: Tuppence Press.
1981. A tin can theory of man. *Journal of the American Scientific Affiliation* June 1981: 74-81.
1987. Imaginativity. *Faith and philosophy* 4(1): 43-57.
1988. *On being human. Imaging God in the modern world*. Ontario: Welch.
1991. Footprints in the snow. *Philosophia Reformata* 56(1): 1-34.
1993. Vollenhoven's legacy for art historiography. *Philosophia Reformata* 58(1): 49-79.
2000. A Christian tin-can theory of the human creature. Bartholomew (ed) 2000: 102-16.
2000. Human responses to art: good, bad and indifferent. Bartholomew (ed) 2000: 316-29.
2000. Christian art. Bartholomew (ed) 2000: 341-47.
2005. *Voicing God's Psalms*. Grand Rapids Michigan: Eerdmans.
2009. *Quel dommage! – no postage stamps: final lecture at Trinity College 2009*: 1-8. cgs80@primus.ca
- SHAFFER, E S (ed)
1990. *Representations of the self (Comparative Criticism: An annual journal 12)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHOTTER, J & GERGEN, K J (ed)
1989. *Texts of identity*. London: Sage Publications.
- SLIVE, S
1953/1988. *Rembrandt and his critics 1630-1730*. New York: Hacker.
- SLUIJTER, E J
1998. Rembrandt's Bathsheba and the conventions of a seductive theme. Adams (ed) 1998: 48-99.
- SMITH, B (ed)
1981. *Structure and Gestalt: Philosophy and literature in Austria-Hungary and her successor states*. Amsterdam: Benjamins.
- SMITH, D R
1986 Courtesy and its discontents: Frans Hals's 'Portrait of Isaac Massa en Beatrix van der Laen'. *Oud Holland* 1: 2-34.
- SMITHSONIAN INSTITUTE.
1982. *Celebration. A world of art and ritual*. March 17, 1982 – June 26, 1983. Washington D.C.: Smithsonian Institute.
- SMITMANS, A
1984. *Probleme des Bildsinns bei Rembrandt*. Vekeman & Hofstede (Hrsg) 1984.
- SPANKE, D
2004. *Porträt - Ikone - Kunst: Methodologische Studien zur Geschichte zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München: Wilhelm Fink.
- SPENGMANN, W C
1980 *The forms of autobiography. Episodes in the history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press.
- STEINBERG, L
1980. The line of fate in Michelangelo's painting. *Critical Inquiry* 6(3): 411-454.
1998. An incomparable Bathsheba. Adams (ed) 1998: 100-118.
- STOICHITA, V
1992. *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
1997. *A short history of the shadow*. London: Reaktion.
- STOICHITA, V I & CODERCH, A M
1999. *Goya. The last carnival*. London: Reaktion Books.
- STURGIS, A, CHRISTIANSEN, R, OLIVER, L & WILSON, M
2006. *Rebels and martyrs: the image of the artist in the nineteenth century*. London: National Gallery.
- SUTTON, P C
2005. Rembrandt and the *Portrait Historié*. Wheelock (ed) 2005: 57-65.
- SYLVESTER, D
1996. Un parcours. *Francis Bacon* 1996: 13-33
- SYPHER, W
1962. *Loss of the self in modern literature and art*. New York: Random House.

- TAYLOR C
1989. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
1998. Holzwege and Feldwege in Cyberwald: The multimedia philosophy lecture. *Ejournal* 8(1)
<www.ucalgary.ca/ejournal/archive/>
- TAYLOR, P A
1999. Imaginative writing and the disclosure of self. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: Winter 1999: 27-39.
- TELFER, E
1995. Hutcheson's 'Reflection upon laughter'. *The Journal of aesthetics and Art Criticism* 53(4): 359-369.
- THIELICKE, H
1970/74. *En sê nou God bestaan...?* Johannesburg & Kaapstad: Tafelberg.
- THOMSON, I H
1995. *Chiasmus in the Pauline letters*. Sheffield: Academic Press.
- TONELLI, G
1973. Genius from the Renaissance to 1770. Wiener (ed) 1973, 2: 293-297.
- TREIER, D J, HUSBANDS, M & LUNDIN, R (eds)
2007. *Theology and the arts*. Illinois: IVP Academic.
- TÜMPEL, C
1986. *Rembrandt. Mythos und Methode*. Königstein: Langewiesche.
- TURNER, C
2006/7. A Short History of the Shadow: An Interview with Victor I Stoichita. *Shadows* 24(Winter 2006/07).
- VALLENTIN, A
1951. *This I saw: the life and times of Goya*. Londen: Owen.
- VAN ALPHEN, E
1992. *Francis Bacon and the loss of self*. Londen: Reaktion Books.
1995. Facing defacement. 'Models' and Marlene Dumas's intervention in Western art. Dumas 1995: 67-75.
1997. The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. Woodall (ed) 1997: 239-258.
2005. *Art in mind. How contemporary images shape thought*. Chicago & Londen: Chicago University Press.
- VANBERGEN, J F H H
1986. *Voorstelling en betekenis: teorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven: Universitaire Pers.
- VAN DEN BERG, D J
1984. 'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleme verbonde aan die sogenaamde moderne religieuse skilderkuns. Ongepubliseerde proefskrif vir die graad Doctor Philosophiae in die Departement Kunstgeskiedenis, Universiteit van die Vrystaat.
1985. Enkele opmerkings oor die kommunikatiewe dimensie van die skulpturele beeldbegrip. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis* (1&2): 6-15.
1989. Coping with art historical diversity in methodological terms. *Acta Academica* 22(1): 35-52.
1990. Skouspele van die oog. Die implisiete oog in die skilderkuns. *Acta Academica*, Supplementum 1.
1993a. Rhetorical theory and the abiding actuality of pictorial rhetoric. *Acta Academica* 25(1): 49-82.
1993b. Seeing the unseen in visionary painting. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis* 11: 1-22.
1996. A rhetorical typology of traditions of visual power. *Acta Academica* 23(3): 1-28.
1998. Pictorial textuality: the imaginative reading of pictures. *South African Journal of Art History* 13: 42-63.
1999a. Spectators in Jerusalem. *Acta Academica* 31(1):27-62.
1999b. Urban scenes of contested human identity: 'capturing the glances of others, the vistas of the world'. *Acta Academica* 31(3): 53-93
2007. Not I: troubled representations. *Acta Academica* 39(1): 48-75.
- VANDENBROECK, P
1987 *Beeld van de andere, vertoog over het zelf. Over wilden en narren, boeren en bedelaars*. Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. Koninklijke Museum voor Schone Kunsten.
- VAN DE VALL, R
2003. Touching the face: the ethics of visibility between Levinas and a Rembrandt self-portrait. Farago & Zwijnenberg (eds) 2003: 93-111.
2008. *At the edges of vision: a phenomenological aesthetics of contemporary spectatorship*. Bodmin: MPG Books.
- VAN DE WETERING, E
1998. Rembrandt's Bathsheba: The object and its transformations. Adams (ed) 1998: 27-47.

1999. Les multiples fonctions des autoportraits de Rembrandt. White & Buvelot (eds) 1999: 8-37.
2000. *Rembrandt: the painter at work*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN DER WALT, L
2005. Wim Botha. Cape Town: Michael Stevenson Contemporary. *Art South Africa* 03(04): 83.
- VAN LAARHOVEN, J
2003. *De beeldtaal van de christelijke kunst: geschiedenis van de ikonografie*. Nijmegen: Sun.
- VAN NIEKERK, M & VAN ZYL, A
2006. *Memorandum Marlene van Niekerk & Adriaan van Zyl: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rossouw.
- VAN NIEKERK, M
2007. Mass for the painter. *Dumas* 2007: 110-112 (plus die agt gedigte van die "mis" op 12 ongenommerde pp.).
- VEKEMAN, H & HOFSTEDDE, J M (Hrsg)
1984. *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt: Lukassen.
- VEREYCKEN, K
2007. Rembrandt et Comenius contre Rubens: la lumière d'Agapé. *L'Encyclopedie de L'Agora*. <<http://agora.qc.ca>>
- VONESSEN, F
1992. Selbstporträt und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als "Lachender Alter". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 38: 123-150.
- WALFORD, E J
2001. *Great themes in art*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
2007. The case for a broken Beauty: an art historical viewpoint. Treier, Husbands & Lundin (eds) 2007:87-109.
- WASSERMANN, E R (ed)
1965. *Aspects of the eighteenth century*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- WEINHART, M
2004. *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin: Reimer Verlag.
- WEST, S
2004. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- WESTERMANN, M (ed)
2005. *Anthropologies of art*. New Haven & London: Yale University Press.
1996. Steen's comic fictions. Jansen (ed) 1996: 53-65.
- WHEELER, D
1991 *Art since mid-century. 1945 to the present*. New York: Vendome.
- WHEELOCK, A K (et al.)
1999. *A moral compass: seventeenth and eighteenth century painting in the Netherlands*. Grand Rapids, Michigan: Grand Rapids Art Museum.
2005. *Rembrandt's late religious portraits*. Chicago: University of Chicago Press.
- WHITE, C & BUVELOT, Q (eds)
1999 *Rembrandt par lui-même*. London: National Gallery Publications.
- WICKS, U
1974. The nature of picaresque narrative: A modal approach. *Publications of the Modern Language Association* 89: 240-49.
- WIENER, P P (ed)
1973. *Dictionary of the history of ideas; studies of selective pivotal idea, 1-3*. New York: Scribner's.
- WILSHIRE, B
1982. *Role playing and identity. The limits of theatre as metaphor*. Bloomington: Indiana University Press.
- WILDER, K
2008. The case for the external spectator. *British Journal of Aesthetics* 48(3): 261-277.
- WILSON, M
2006. Rebels and martyrs. Sturgis et al 2006: 6-29.

- WINNER, M (Hrsg)
1992 *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. VCH, Acta Humaniora.
- WITTKOWER, R & M
1963. *Born under Saturn. The character and conduct of artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution*. New York: Norton.
- WITTKOWER, R
1965. Imitation, eclecticism, and genius. Wasserman (ed) 1965: 143-161.
1973. Genius from the Renaissance to 1700. Wiener (ed) 1973, 2: 293-312.
- WOODALL, J (ed)
1997 *Portraiture. Facing the subject*. Manchester: Manchester University Press.
- WULFF, H J
1993. Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. XXXVIII(2)1993:
- WUTHENOW, R-R
1974 *Das erinnerte Ich: europäische Autobiographie und Selbstdarstellung in 18. Jahrhundert*. München: Beck.
- YAARI, M
2000. Who/what is the subject? Representations of self in late twentieth-century French art. *Word & image* 16(4): 363–377.
- YALÇIN, F
2004. *Anwesende Abwesenheit*. München: Deutscher Kunstverlag.
- YOUNGE, G
1988. *Art of the South African townships*. London: Thames and Hudson.
- ZAUNSCHIRM, T
1993. *Leitbilder: Denkmodelle der Kunsthistoriker, oder, Von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen*. Klagenfurt: Ritter.
- ZELL, M
2000. Encountering difference: Rembrandt's Presentation in the dark manner. *Art history* 23(4): 496–521.
2002. The gift among friends: Rembrandt's art in the network of his patronal and social relations. Chong & Zell (eds) 2002: 173-193.
- ZEMEL, C M
1980. *The formation of a legend: Van Gogh criticism 1890-1920*. Michigan: UMI Research Press.
- ZIMMERMAN, J
1987. *Francis Bacon Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- ZIMMERMAN, J (ed)
2003. *The art historian: National traditions and institutional practices*. New Haven and London: Yale University Press.
- ZIOLKOWSKI, T
1990. *German Romanticism and its institutions*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- ZUIDERVAART, L & LUTTIKHUIZEN, H (eds)
1995. *Pledges of jubilee. Essays on art and culture, in honor of Calvin G Seerveld*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans.
- ZWINGENBERGER, J
1999. *The shadow of death in the work of Hans Holbein the Younger*. London: Parkstone Press.

ABSTRACT

This research ensued from a prior thesis — *Artist's portrait and self-portrait: the art historical traces of artistic self-presentation* (M.A. University of the Free State, 1992) — and was supplemented by a growing interest in Rembrandt van Rijn's self-presentations and the possible role of the troubled cosmic tradition therein. The four paintings by Rembrandt that were chosen as core illustrations for the research — *The elevation of the Cross* (ca.1636), *Self-portrait with Saskia* (ca.1635), *Self-portrait as St Paul* (1663) and *Bathsheba* (1654) — are exceptional examples of self-presentation and depict profound human brokenness (or troubledness) to which the artist relates very personally. In *The elevation of the Cross* Rembrandt sets himself within the central event in the history of salvation, in intimate proximity of the crucified Christ. In Chapters 3 and 5 the central visual examples focus on intimate relationships with women in the painter's life, set within Biblical context. In Chapter 4 the visual centre is a self-portrait as the apostle Paul, one of the key figures in the New Testament. The Scriptural passages on which the paintings are based indicate that God is not "dead" and that healing remains a reality, particularly in the troubled world in which we live.

The introductory chapter explores the field of study. The second chapter deals with the manner in which radical brokenness embodies the troubled human spirit by means of chiasmic mobility — from Rembrandt's Crucifixion Scenes (1631-39) to Jane Alexander's *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004). The dynamics of the troubled cosmic tradition are highlighted with reference to various perichronic relationships, transmission by conversion and maturation, the possibilities of typiconic enrichment through different traditions and the extension through dialogue between different traditions.

In *Self-portrait with Saskia* the focus will be on human imperfection: the inappropriateness of the theme of the Prodigal Son as marriage portrait, of Saskia's position in the painting, of the laughing face of the artist and of the back view of the two figures. The apostrophic turning of both figures towards the viewer may stimulate a radical chiasmic shift both in the painting and in the mind of the observer. The implied/external artist, as well as the implied/external viewer, play constituent roles to realise the suggested inversion. Rembrandt's approach to the inversion of radical affliction is typiconically contrasted with Francis Bacon's escapism through mystic motivations.

When Rembrandt depicts himself as the apostle Paul he may allude to Paul's dim/dark mirror, which implies brokenness. This chapter explores the problems that arise and persist when, during the Romantic Period, Rembrandt is characterised as a gifted, suffering hero based on the view of artistic calling in the nineteenth century. In keeping with the Letters of St Paul, human vulnerability is rather chiasmically embodied in Rembrandt's *Coram Dei* approach together with the suggestion of family ties and a continual shift between sin and grace in self-representation.

The painting of *Bathsheba* (1654) seems to fall outside the theme of self-presentation. However, I wish to demonstrate that even in the case of imaginary human absence the external painter may be present implicitly, in which case biographical information could be meaningful in the interpretation of the painting. The human focus of a troubled cosmic hypothesis is particularly actualised by a *naer't leven* consciousness and a person-to-person relationship, which is sustained mainly by the dynamic of a God-man relationship.

Self-depiction may expose the subjectivity of the artist. Post-modern debates present the possibility of returning chiasmically to themes and approaches that have apparently lost their applicability today. Interpretation by means of a troubled cosmic reference could be used to apply such approaches in a new way, with different aims, to offer a regenerated vision of art historiography and of being an artist.

Key words

Self-presentation, Troubled cosmic typiconic tradition, Rembrandt van Rijn, Spectator, Chiasm, Mobility, Relationships, Touch, Viewpoint, Perspective, Bible, Francis Bacon.

OPSOMMING

Hierdie ondersoek het voortgevloei uit 'n voorafgaande verhandeling — *Kunstenarsportret en selfportret: kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie* (M.A. Universiteit van die Vrystaat, 1992) — aangevul deur 'n groeiende belangstelling in Rembrandt van Rijn se self-aanbiedings en die moontlike rol wat die gebroke-kosmiese tradisie daarin kan speel. Die vier skilderye van Rembrandt van Rijn wat ek as kernvoorbeelde kies vir hierdie ondersoek — *Die Kruisoprigting* (c. 1636) en *Die Kruisafneming* (c. 1633), *Selfportret saam met Saskia* (ca.1635), *Selfportret as Paulus* (1663) en *Batseba* (1654) — is uitsonderlike voorbeelde van selfaanbieding. In *Die Kruisoprigting* (c. 1636) en *Die Kruisafneming* (c. 1633) stel Rembrandt homself voor by die mees sentrale gebeurtenis in die Christelike heilsgeskiedenis: 'n assistentselfportret in intieme nabyheid van die gekruisigde Christus. By Hoofstukke 3 en 5 fokus die sentrale visuele voorbeelde op intieme verhoudings met vroue in die skilder se lewe, voorgestel binne Bybelverhale. Die vierde hoofstuk het as visuele sentrum 'n selfportret in die rol van die apostel Paulus, een van die sleutelfigure in die Nuwe Testament. Hierdie vier skilderye betrek elkeen diepgaande menslike gebrokenheid wat die skilder self direk impliseer. Die Bybelgedeeltes waaruit hulle voortvloei, toon dat God nie "dood" is nie en dat heling 'n lewende werklikheid bly, juis in ons gebroke wêreld.

Die inleidende hoofstuk bied 'n verkenning van die terrein van die studieveld. Die tweede hoofstuk fokus op die manier waarop radikale gebrokenheid die menslike "troubled spirit" deur chiasmiese beweeglikheid vergestalt — vanaf Rembrandt van Rijn se Kruisigingstonele (1631-39) tot Jane Alexander se *The sacrifices of God are a troubled spirit* (2002-2004). Die dinamiek van die gebroke-kosmiese tradisie word uitgelig aan die hand van verskillende perkroniese verwantskappe (of tipikoniese tradisiegenote), oordraagbaarheid deur bekering en ryping, tipikoniese verryking uit meerdere tradisies en uitbreiding deur dialoog tussen verskillende tradisies.

Menslike onvolkomenheid in self-aanbieding is die vertrekpunt in Hoofstuk 3. Die fokus val op die *Selfportret saam met Saskia* (ca.1636), die onvanpasheid van die tema van die parabel van die verlore seun as huweliksportret, Saskia se posisie hierin, die laggende gelaat van die skilder en die rugfigure van die paar. Die apostrofiese wending van beide figure tot die betragter kan terselfdertyd radikale en chiasmiese verskuiwings in die skildery en die denke van die betragter vorm. Hierin speel die implisiete/eksterne skilder en implisiete/eksterne betragter konstituerende rolle om die gesuggereerde omkerings te aktualiseer.

Rembrandt van Rijn se benadering van verskuiwings in intense gebrokenheid word onder andere tipikonies gekontrasteer met Francis Bacon se ontvluggende mistieke motiverings.

Wanneer Rembrandt van Rijn homself aanbied as die apostel Paulus in 'n selfuitbeelding (1663), kan dit sinspeel op Paulus se troebel spieël wat gebrokenheid impliseer. Hierdie hoofstuk ondersoek die interpretasie-probleme wat ontstaan en voortleef wanneer Rembrandt gedurende die Romantiek as geniale, lydende held getipeer word, na aanleiding van die negentiende-eeuse siening van kunstenaarskap. In teenstelling hiermee vind verwondbare menslikheid eerder vergestaltung in Rembrandt se *coram dei*-benadering. Dit sluit aan by Paulus se briewe en suggesties van familiebindings en 'n durende wending tussen sonde en genade in self-aanbieding.

Die skildery van *Batseba* (1654) val oënskynlik buite die tema van self-aanbieding. Hier wil ek toon dat selfs in imaginêre menslike afwesigheid die eksterne skilder implisiete teenwoordigheid kan vind, wat biografiese gegewens sinvol toepaslik kan maak. Die mensgerigheid van 'n gebroke-kosmiese hipotese word veral gerealiseer deur 'n *naer 't leven*-bewussyn en 'n mens-tot-mens verhouding wat hoofsaaklik in stand gehou word in die dinamiek van die God-mens verhouding.

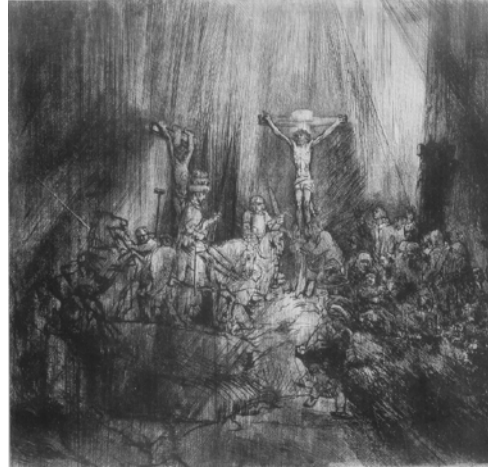
Selfpresentasie wat die basis van die werk vorm, kan die subjektiwiteit van die kunstenaar op die voorgrond stel. Postmoderne debatte bied die moontlikheid om chiasmies terug te keer na temas en benaderings wat skynbaar hul toepaslikheid verloor het. Interpretasie deur 'n gebroke-kosmiese verband kan juis dergelike benaderings op nuwe maniere en met ander mikpunte gebruik sodat dit 'n nuwe blik op kunstenaarskap en die kunsgeskiedenis kan bring.

Sleutelwoorde:

Selfpresentasie, Gebroke kosmiese tipikoniese tradisie, Rembrandt van Rijn, Betragter, Chiasme, beweeglikheid, Verhoudings, Aanraking, Gesigshoek, Perspektief, Bybel, Francis Bacon.



Figuur 2.4. Rembrandt van Rijn, *Die drie Kruise* (1653).
Eerste stadium



Figuur 2.5. Rembrandt van Rijn, *Die drie Kruise*
(c.1653).
Vierde stadium



2.6. Rembrandt van Rijn, *Die skilder in sy ateljee* (c.1629).



Figuur 2.7. Edouard Manet, *Le Christ mort et les anges* (1864).



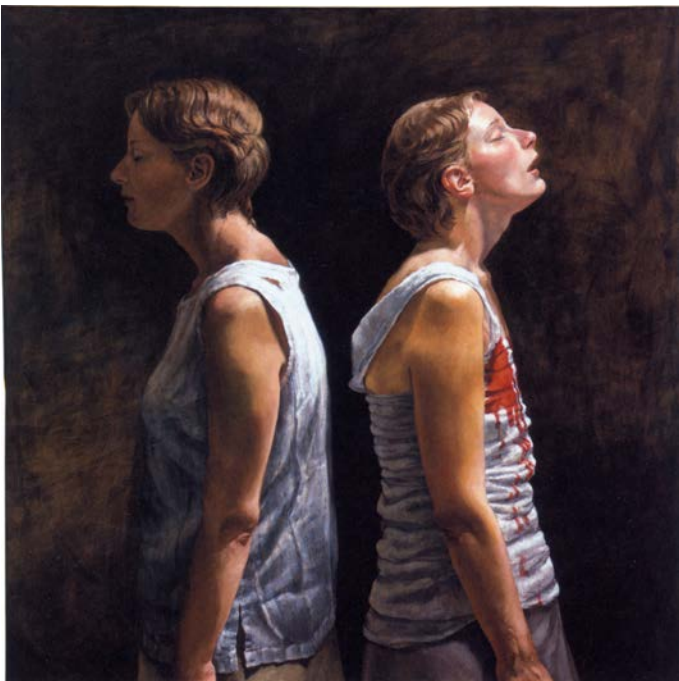
Figuur 2.8. Gustave Moreau, *Sint Sebastiaan met 'n engel* (c.1876).



Figuur 2.9 Guido Reni, *Sint Sebastiaan* (1617-1619).



Figuur 2.10. Hans Baldung Grien, *Sint Sebastiaan, middelste paneel van 'n altaarstuk* (1507).



Figuur 2.11. Melissa Weinman, *St Agatha's grief* (2001).



Figuur 2.12. Michelangelo Buonarroti, *Selfportret op die vel van Bartolomeus*, detail uit *Die Laaste oordeel* (1536-41).



Figuur 2.13. Michelangelo Buonarroti, *Die kruisiging van Petrus* (1536-41).



Figuur 2.14. Pablo Picasso, *Kruisifiks* (1930).



Figuur 2.15. Peeter Pauwel Rubens, *Die Kruisafneming* (1611-14).



Figuur 2.16. Lucas Cranach die Ouere, *Die Kruisiging met die wet en die evangelie* (1552-3, 55).



Figuur 2.17. Francisco Goya, *Droom/Slaap van die rede bring monsters voort* (1799)



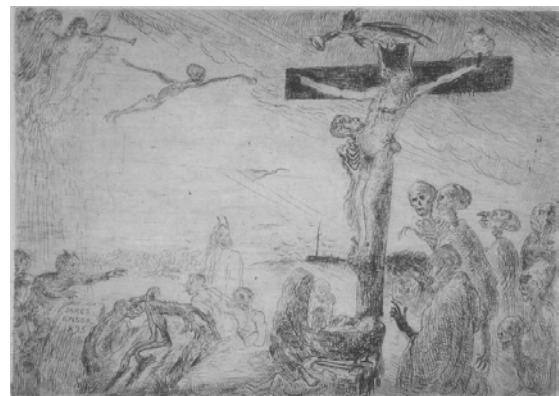
Figuur 2.18. Francisco Goya, *Selfportret* (1799).



Figuur 2.19. Francisco Goya, *Die wurgberooftde man* (1778-80).



Figuur 2.20. Francisco Goya, *Teregstelling van die Madrielenos op die derde Mei 1808* (1814-15).



2.21. James Ensor, *Christus gepynig deur duiwels* (1898).



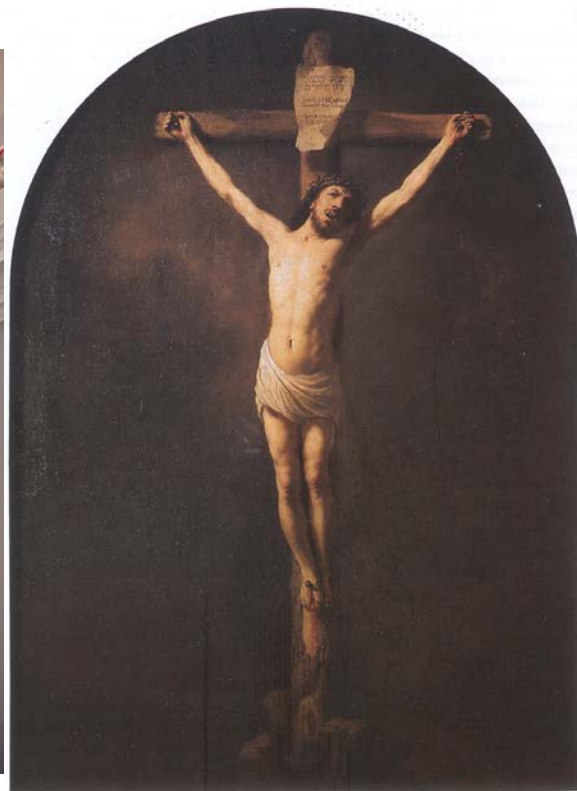
Figuur 2.22. Egon Schiele, *Selfportret as naakfiguur* (1912)



Figuur 2.23. Wim Botha, *Mieliepap Pietà* (2004).



Figuur 2.24. Wim Botha, *commune: suspension of disbelief* (2001).



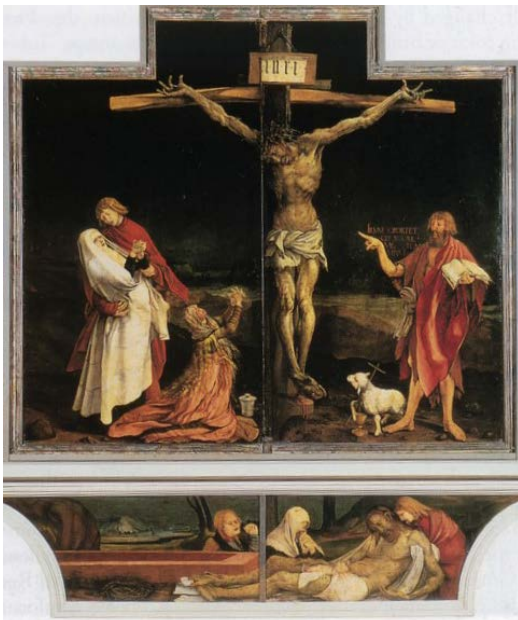
Figuur 2.25. Rembrandt van Rijn, *Christus aan die Kruis* (1631).



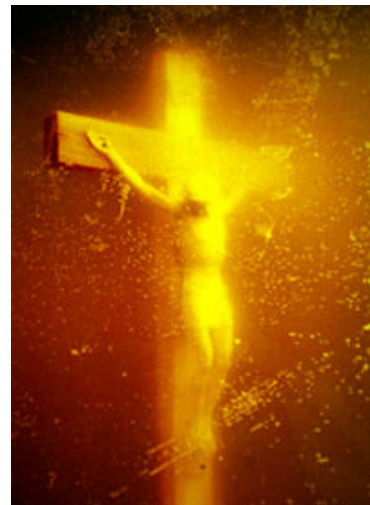
Figuur 2.26. Rembrandt van Rijn, *Selfportret met oop mond, asof skreeuend* (1630).



Figuur 2.27. Rembrandt van Rijn, *Die nagwag* (1632).



Figuur 2.28. Matthias Grünewald, *Kruisiging, Isenheim altaarstuk* (1510-15)



Figuur 2.29. Andres Serrano, *Piss Christ* (1987).



Figuur 3.3. Peeter Pauwel Rubens, *Huwelijksportret met Isabella Brandt* (c.1609).



Figuur 3.4. Joannes Vermeer, *De Schilderconst* (1665-6).



Figuur 3.5. Johann Anton Gump, *Selfportret* (1646).



Figuur 3.6. Francis Bacon, *Selfportret* (1971).



Figuur 3.7. Rembrandt van Rijn, *Die Verlore Seun verkwis sy geld* (1630).



Figuur 3.8. Jan Steen, *Soo gewonne soo verteert* (1661).



Figuur 3.9. Hans von Aachen, *Laggende kunstenaar met 'n wynglas in sy hand, in geselskap van 'n glimlaggende courtesan* (1575-1582).



Figuur 3.10. Rembrandt van Rijn, *Selfportret as Demokritos* (c.1662).



Figuur 3.11. Rembrandt van Rijn, *Selfportret: Jagter met 'n dooie roerdomp* (1639).



Figuur 3.12. Rembrandt van Rijn, *Selfportret as 'n bedelaar* (1630).



Figuur 3.13. Valerio Adami, *Autoportrait* (1983).



Figuur 3.14. Georges Rouault, *Qui ne se grime pas?* (1923).



Figuur 3.15. Joseph Beuys, *I like America and America likes me (Coyote)* (1974).



Figuur 3.16. Ernst Barlach, *Das Wiedersehen* (1923).



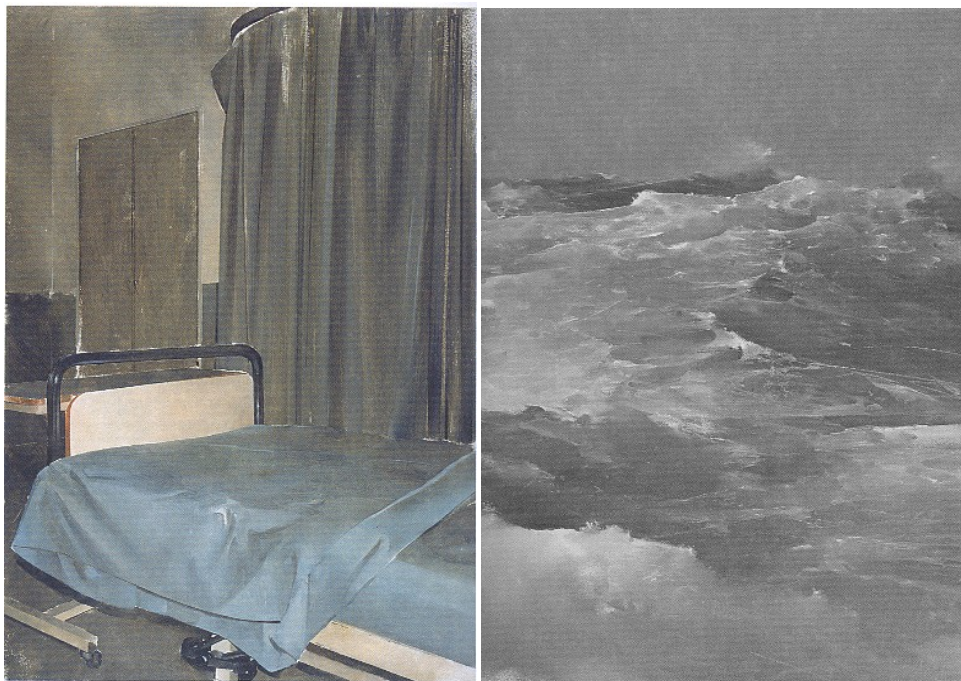
Figuur 3.17. Ken Aptekar, *I watch him in the mirror* (1995).



Figuur 3.18. Francis Bacon, *Slapende figuur* (1974).



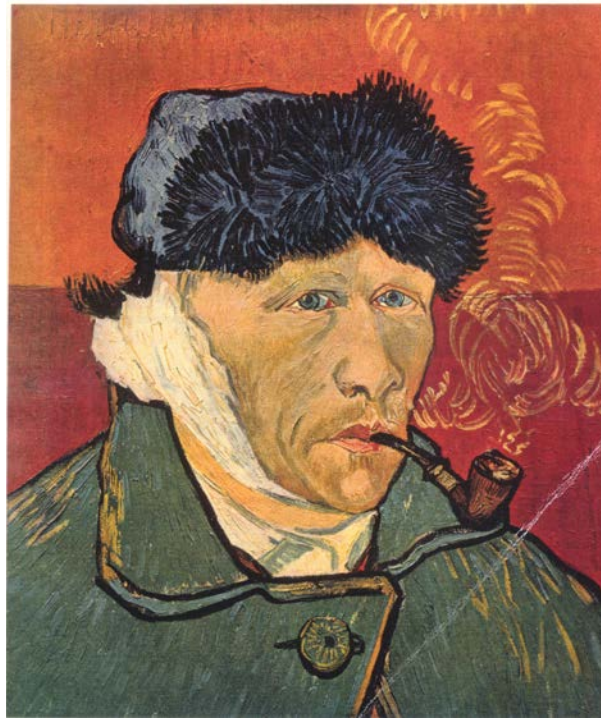
Figuur 3.19. Irving Penn, Fotoportret van Francis Bacon (1992).



Figuur 3.20. Adriaan van Zyl, *Hospitaaldiptiek III* (2004-6).



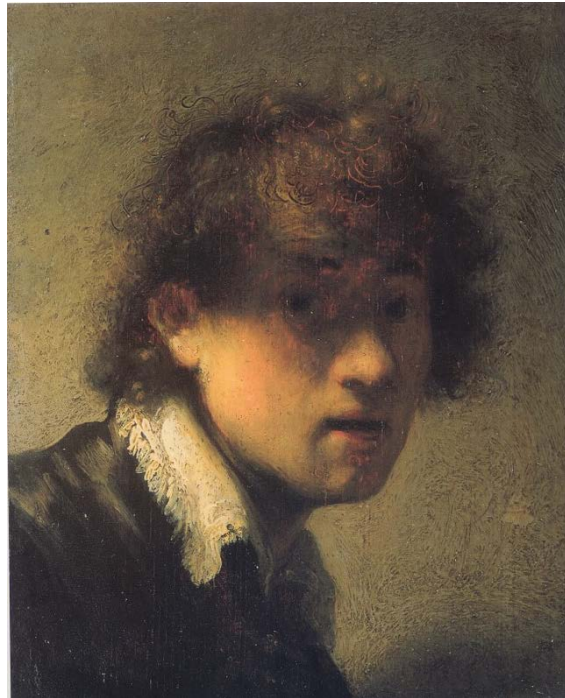
Figuur 4.2. Philip Otto Runge, *Selfportret by tekenbord* (1802).



Figuur 4.3. Vincent van Gogh, *Selfportret met pyp en verband op oor* (1889).



Figuur 4.4. Jan Toorop, *Selfportret in die ateljee* (1833).



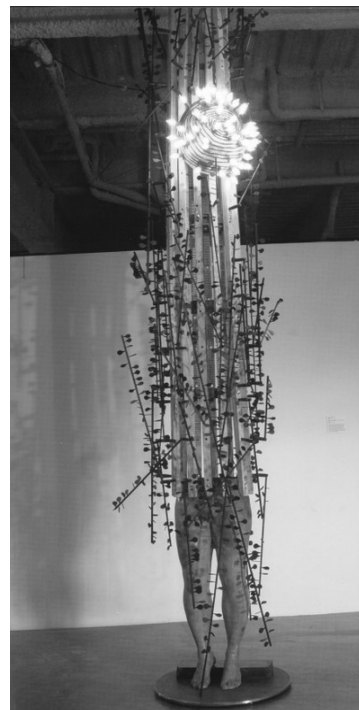
Figuur 4.5. Rembrandt van Rijn, *Jeugdige selfportret* (c. 1628).



Figuur 4.6. Pablo Picasso, *L'ombre* (29 Desember 1953).



Figuur 4.7. Rembrandt van Rijn, *Die offerande van Isak* (1635).



Figuur 4.9. Clive van den Berg, *Family tree II* (2003).



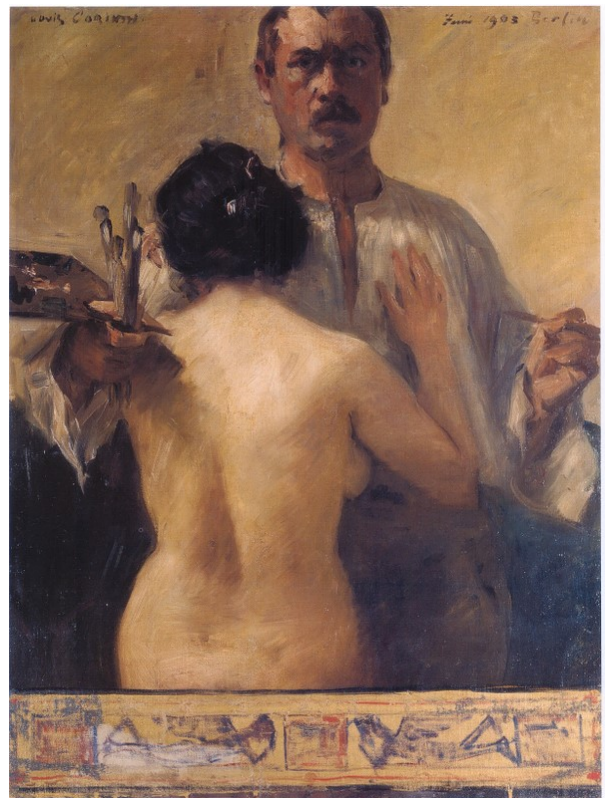
Figuur 4.10. Marlene Dumas, *Die skilder* (1994).



Figuur 5.2. Marlene Dumas, *Name no names* (2005).



Figuur 5.3. Bill Viola *The greeting* (1995).



Figuur 5.4. Lovis Corinth, *Selfportret met 'n model* (1903).



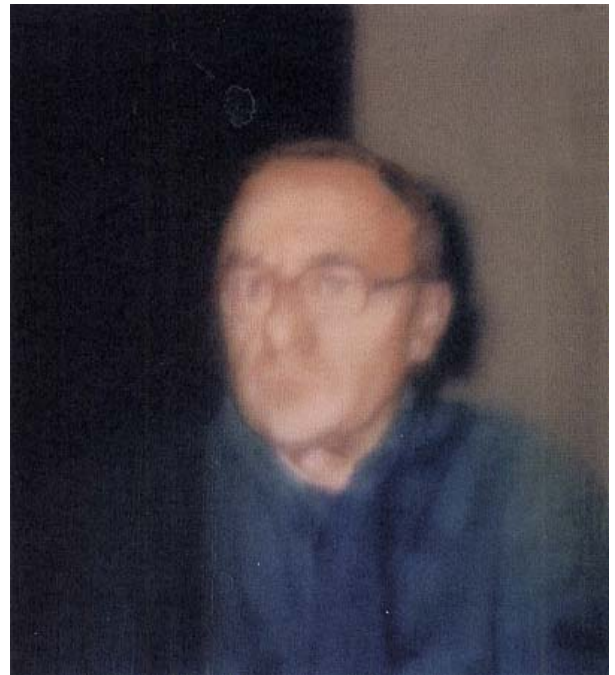
Figuur 5.5. Rembrandt van Rijn, *Selfportret* (1640).



Figuur 5.6. Rembrandt van Rijn, *Die berouvolle Judas* (1629).



5.7. Rembrandt van Rijn, *Selfportret* (c.1665).



Figuur 5.8. Gerhard Richter, *Selfportret* (1996).