

ONTOLOGIE VAN DIE KUNSWERK

'N ESTETIESE ONDERSOEK NA DIE
SYNSVRAAG BY DIE SKILDERKUNS.

JACQUES CHRISTOPH DE VOS

*Verhandeling voorgelê om te voldoen aan
die vereistes vir die graad*

Magister Artium

*in die
Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
(Dept. Wysbegeerte)
aan die
Universiteit van die Oranje-Vrystaat*

JANUARIE 1986

U.O.V.S. - BIBLIOTEEK

198601847401220000019



STUDIELEIER: PROF. DR. JH. SMIT

MEDESTUDIELEIER: PROF. DR. D.J. VAN DEN BERG

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

1936

T 750.1 VOS

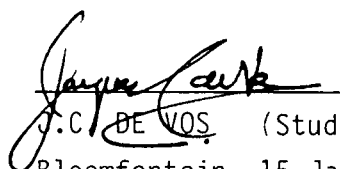
BIBLIOTEK

Opgedra aan my ouers

Initium sapientiae timor
Domini. Intellectus bo-
nus omnibus facienti-
bus eum: laudatio ejus ma-
net in saeculum saeculi.

VERKLARING DEUR STUDENT

Ek, JACQUES CHRISTOPH DE VOS verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad MAGISTER ARTIUM aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie.



J.C. DE VOS (Studentenommer: 8009333)

Bloemfontein, 15 Januarie 1986

MY INNIGE DANK AAN:

- Proff Kobus Smit en Dirk van den Berg vir hul raad en daad in die opstel van hierdie stuk, asook vir die navolgingswaardige wyse waarop hulle die Christelike Estetika bevorder;
- my huisgesin vir steun, bemoediging en geloof;
- die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing vir finansiële steun;
- Robert en Christelle vir die voorbereiding van hierdie stuk.

VOORBLADTEKENING:

"Auschwitz" : STEFAN WEGNER. 1946.

*"My works are absolutely not documents ...
For an artist it is impossible not to work -
it's like breathing ...
Art gave me the force to survive ..."*

(Blatter and Milton, 1981 : 187)



INHOUDOPGAWE

INLEIDING	p 1
HOOFSTUK I : OORSPRONG VAN DIE KUNSWERK	9
1.1 Wat is Kuns?	10
1.1.1 Historiese Perspektief op die Ontstaan van die Idee "Skone Kunste"	10
1.1.2 Algemene Tipering en Definiëring van Kuns	12
1.1.3 Vier Tiperende Tendense in Kuns sedert 1945	22
1.1.3.1 Ideologiese Oorheersing	23
1.1.3.2 Doelbewuste Irrasionaliteit	29
1.1.3.3 Esoteriese Kommunikeerbaarheid	33
1.1.3.4 Grenslose Werklikheidshantering	35
1.2 Kosmologiese Oriëntering	38
1.2.1 Die Dimensie van Modaliteite	39
1.2.2 Die Enkapties-vervlegde Sin-samehang tussen Aspekte	42
1.2.3 Modale Sin-samehang	46
1.2.4 Die Estetiese Modaliteit	51
1.3 Ontologie van die Kunswerk	55
1.3.1 Ontologie en Fenomenologie	56
1.3.2 Die Ontologiese vrae	57
1.3.2.1 Oorsprong	59
HOOFSTUK II : NORMATIEWE BESTAAN	61
2.1 Ontologie (II) : Normatiewe Bestaan	62
2.2 Intensionaliteit	67
2.3 Werklikheid en Waarheid	72
2.3.1 Weerspieëling van die Werklikheid	72
2.3.2 Mimesis	76
2.3.3 Waarheid	77
2.3.4 Verantwoordelikheid van die Kunstenaar t.o.v. die Sedelik-slegte	79

HOOFSTUK III : BESTEMMING	p 84
3.1	Ontsluiting van die betekenis­lading in 'n kunswerk 86
3.1.1	Betekenis­lading in die Kunswerk: Ikonografie en Ikonologie 86
3.1.2	Interpretasie 88
3.1.3	Lewensbeskoulike en dogmatiese subjektiwiteit in kunsbeoordeling 91
3.1.4	Betekenislose kuns? 93
3.1.5	Kommunikeerbaarheid 94
3.2	Christelike kuns en Christenkunstenaar 100
3.2.1	Hantering van die Kruisigingstoneel en die begrip 'Christelike kuns' 105
3.3	Dematerialisering van die Kunsobjek 112
3.3.1	De-estetisering 113
3.3.2	Dematerialisering 115
3.3.3	Desosialisering 117
3.3.4	'n Voorbeeld in die verband: Konseptualisme 121
3.3.4.1	Styl? 122
3.3.4.2	Tipering van Konseptualisme 124
3.3.4.3	Die Vervlietende Aard van heelwat Konseptualistiese Kuns 128
3.3.4.4	Konseptualisme en Indiwidualisme 129
3.3.4.5	Kitsch? 130
3.3.4.6	Evaluering van Konseptualisme 131
3.3.4.6.1	Positiewe waarheidselemente 131
3.3.4.6.2	Negatiewe elemente 132
OPSOMMING EN BESLUIT	135
1. Opsomming	135
2. Besluit	139
BIBLIOGRAFIE	144
'ABSTRACT'	

INLEIDING

Durch Eingebung und Rückverbundenheit spricht die Kunst die Sprache der Götter.

Die Kunst ist, weil sie, wenn nicht übersinnlichen, untersinnlichen Ursprungs ist, entweder göttlich oder satanisch. Die heute herrschende Kunst verlor die übersinnliche Wurzel, darum wurde sie satanisch.

(Spann, 1973 : 15)

Hoe moet daar geoordeel word oor kunswerke? Hoekom is kunswerke aan ons gegee as deel van ons ervaringswêreld? Is kuns werklik nodig? En dan, uitgaande van 'n Christelik-reformatoriese lewensbeskouing: Is dit die moeite werd om ons besig te hou met "fiktiewe" dinge soos kuns?

Baie mense het 'n wantrouige opinie aangaande kuns en kunstenaars, en (veral!) in die "hoë" Westerse kultuur word alles aangaande die kuns dikwels as oorbodig of van sekondêre belang beskou.

Daar bestaan dus 'n behoefte om deeglik te besin oor die sin (óf on-sin) en nodigheid van kuns. Ook vanuit die kader van Christen-wees, moet daar besin word oor kuns want - soos dit in hierdie stuk gepostuleer word - dit blyk dat kunsskepping en kunstenaar-wees 'n integrale deel van die kultuuroopdrag aan, en rentmeesterskap van, die mens is. Boonop het kuns ook 'n doksologiese karakter: óók die kuns behoort aan God ere te bring.

Sou daar dus gevra word: Hoekom dan kuns?, skryf Seerveld (1980 : 80): "The answer for Bible-believing Christians is to remember the rainbows God made for the fallen world. Because paintings and novels and music are somewhat like rainbows. God did not have to make rainbows. He

could just have said it black on white, 'I will keep covenant with the earth', just as he wrote in stone the Ten Words".

Indien daar gepoog word om diepte-oordele oor die kuns te maak, moet daar eerstens gekyk word na die struktuur van kuns. 'n Struktuur-ondersoek van die kuns is in wese 'n ondersoek na die sinsvraag / ontologie van die kuns. Die sinsvraag is 'n diepte-ondersoek na die *wese* van die kuns, trouens - dit is die *éérste* voorvraag waaroor daar besin moet word ten opsigte van die kuns.

Vanuit die reformatories-christelike standpunt moet daar ook besin word oor die relasie tussen *syn* en *sin*. *Syn* verwys uiteraard na die *bestaan* van dinge in die werklikheid; terwyl *sin* verwys na die *aard* van die geskape werklikheid: in die besonder dan dat alles geskape is in, deur en tot Christus, en dat alle dinge in Hom stand hou (vergelyk Kol. 1 : 16,17). Hierdie laaste stelling impliseer dat die *syn* in sigself onselfgenoegsaam en nie-substansieel is: dat die *syn* eers *sin* verkry (sin-vol is) in Christus. Vir die kuns beteken dit dat die *syn* en die heil slegs in Christus te vinde is, want "God se koninkryksherskappy in Christus is uitgestrek oor die ganse skepping wat sedert die sondeval in Christus stand hou" (Strauss, 1985 : 63).

Smit merk op: "Iewers moet die skepsel sy geskopenheid ervaar en (op pad) tuis raak in 'n skepping wat nie onttrokke aan God bestaan nie. Binne die perspektief van die skepping, van herskepping van 'n sondige skepping en van die voleinding daarvan, is die kuns een van die bakens van God se groot goedheid, Sy besondere goedheid in Christus ... selfs dié kuns wat Hom ontken maar tog gehoorsaam is aan sy ordeninge vir die estetiese" (Smit, 1985 : 42).

In hierdie verhandeling word die sinsvraag by die kunswerk ondersoek.

Die ontologie kan, ten minste vir die doel van hierdie studie, definieer word as: 'n studie van die syn, met die doel om die *basiese aard* van alles wat is, vas te stel.

Die sinsvraag is in drie onderskeibare (maar onskeibare!) aspekte verdeel, te wete:

- ° die vraag na die *oorsprong*
- ° die vraag na die *wetmatige bestaan*
- ° die vraag na die *bestemming / doel*.

Die vraag na die *oorsprong* vra waarom 'n kunswerk kan bestaan.

Die vraag na die *wetmatige bestaan* vra hoe 'n kunswerk ontstaan en bestaan.

Die vraag na die *bestemming* vra waarvoor 'n kunswerk bestaan.

Hierdie stuk word aangebied vanuit die gesigshoek van die kosmologiese paradigma van die Wysbegeerte van die Wetsidee en Popma (1956 : 8) bemerk vier onderskeidende kenmerke hierin:

- ° die individuele figuur word onvoorwaardelik erken;
- ° die modale orde word so skerp as moontlik onderskei;
- ° die transkosmiese religie setel nie in die kosmiese stuktuur of in een van die struktuurmomente nie;
- ° geen struktuurmoment word oorskat ten koste van 'n ander nie.

Die belangrikste voorveronderstelling van hierdie stuk is dat God die Skepper, Onderhouer en Voleinder van die werklikheid is. Verder, dat Christus kosmiese verlosser was, met ander woorde dat Hy die totale kosmos - nie net die mens nie - kom verlos het, dat Hy weer die moontlikheid van sin-volheid vir die sin-lose, gevalle en sonde-gebroke werklikheid gebring het. Eventueel moet alle dinge heenwys (behoort alle dinge heen te wys) na Hom, want, sê Rom. 11 : 36, "Uit Hom en deur Hom en tot Hom is alle dinge". Hierdie uitspraak is enersyds 'n

wonderlike perspektief op die sin van die synende werklikheid, maar andersyds is dit ook 'n vreeslike oordeel oor diegene wat dit doelbewus ontken.

Uit die wysgerige paradigma waarbinne hierdie stuk aangebied word, word erken dat daar 'n struktuur vir die werklikheid is. Popma (1956 : 9) merk tereg op: "de structuur begrenst alle mogelijkheden van de werkelijkheid, *zij is haar ordinantiële bepaling*" (my kursivering). Die Skepper het die ganse werklikheid verordineer en onder Sy wet geplaas. Alles wat geskape is, is dus aan Gods wet onderworpe. Die *struktuur* van die geskapene is dus nie *transendent* nie, maar wel transendentiaal. Die wet is die grens tussen God en kosmos/geskapene. Dit is die *voorwaarde* vir elke begripsmatige greep op die geskapene. Die struktuur is daarom nooit 'n *begrip* nie, maar wel 'n *religieuse leidende idee*. Wanneer Spier oor die afperking van die geskapene handel, beklemtoon hy skriftuurlik tereg dat die geskapene nié God is nie en dat die skepsel, juis deur die wet, "in eeuwigheid van z'n Maker onderscheiden blijft ..." (Cloete, 1972 : 127).

Binne hierdie geskape struktuur is daar 'n estetiese sin-sy van die werklikheid. Die estetiese het 'n bepaalde en begrensde sfeer van bestaan, maar bestaan ook naas, en in samehang met, al die ander sin-sye van die werklikheid. Ook die estetiese, soos alle ander sin-sye, is dus wetmatig geskape en vasgelê. Wie dan die *struktuur* van die werklikheid (probeer) ontken, ontken daarmee ook die Ordinator van daardie struktuur. Tereg skryf Cloete (1972 : 13): "Daarom is 'n suiwer siening van die grondbeginsels van die normatiewe Estetika slegs moontlik op Christelik-reformatoriese standpunt en wel in die lig van 'n alsydige kosmologie".

Enige besinning oor die estetiese sin-sy van die werklikheid is op 'n

kosmologiese stellingname gebou. "Saam met die religieuse dryfkrag wat aan die wortel van die estetiese wetenskapsbeoefening lê, speel die kosmologiese stellingname uit die aard van die saak, 'n belangrike rol" (Cloete, 1972 : 13).

Die religieuse dryfkrag waarvan Cloete praat, is die religieuse hart-sentrum / -dimensie van die mens. Dit het 'n radikale, totale en sentrale appèl op die bestaan van die mens en alles wat hy doen. Dit hou uiteraard verband met die kwessie van religieuse grondmotiewe. Kok (1970 : 17) onderskei 'n drieërlei sin waarin grondmotiewe werksaam is: eerstens - "die religieuse grondmotief van die Christendom is die dinamiek van Gods herskeppingswerk in Christus Jesus deur Woord en Gees op grondslag van skepping en van val"; tweedens is dit ook kultureel te besien - "daardeur ontstaan 'n hele kultuurmilieu wat 'n religieusbepaalde gees adem, wat van sodanige gees so deurdronge is, dat dit beslag kan lê op die lewensuitinge van enkelinge, instellings, ensovoorts, soms selfs onbewus maar altyd as 'n gemeenskapsmotief wat sentraal en totaal werk"; en derdens "as sleutels van die kennis wat getipeer kan word as skepping, sondeval en verlossing. Alleen deur die verrekening van die drie geledinge van die een grondwaardigheid, kan die mees fundamentele grondslae van die Christelike beoefening van die wetenskap behoorlik toeligting ontvang. Maar juis hierdie sleutel van die kennis kan alleen voluit en enduit aanvaar word as die *ware dryfkrag van die Christendom* die hart en die etos beheers. As blote meeloper en saamprater kan die Christelike wetenskap egter ook deur iemand beoefen word as die Christelike grondmotief (soos in die tweede sin hierbo behandel) die etos in sy greep het, terwyl [hy in sy hart nie daarin deel nie]. Wil ons egter die ware aard, die radikale en integrale betekenis van hierdie kennissleutel verstaan, moet ons dit gelowig uit die Woordopenbaring opdiep".

Ryken maak in hierdie verband 'n interessante opmerking: "The Book of Genesis is the Bible's 'book of beginnings'. Its overall purpose is to tell us how the world and the human race first appeared, how evil began, and how God's dealings with people and a nation became established. Regarding a Christian philosophy of arts we can also say unequivocally that it all started with Genesis. In Genesis 1-3 we find an impressive (though not complete) *foundation* for a biblical aesthetic. The main pillars of that foundation are the doctrines of *creation, the image of God in people, recreation ...*, and the fall" (1981 : 55) (my kursivering).

Hier kan volstaan word met twee aanhalings: "Art needs no justification ... It has its own meaning that does not need to be explained ... [It has] meaning because God has made [it]. [Its] meaning is that [it has] been created by God and sustained by Him. *So art has a meaning as art because God thought it good to give art and beauty to humanity*" Rookmaaker, 1970 : 230) (my kursivering); en Seerveld se aanhaling van Kuyper: "... art is no fringe that is attached to the garment, and no amusement that is added to life, but a most serious power in our present existence ... Art reveals ordinances of creation which neither science, nor politics, nor religious life, nor even revelation can bring to light" (1964 : 29).

Na hierdie kursoriese inleiding, die volgende opmerkings oor die inhoud en struktuur van hierdie stuk:

- ° dit moet by herhaling gestel word dat die drie aspekte van die ontologie wel *onderskeibaar* is, maar nooit totaal *skeibaar* is nie;
- ° in die vele bronne, uit die kader van geloofs- en geesgenote en ander skrywers, wat geraadpleeg is, kon geen uitgewerkte ontologie van die kunswerk gevind word nie. Daarom moet ook hierdie poging as voorlo-

pig en feilbaar beskou word;

- ° daar is probeer om by die apherking 'skilderkuns' te hou. Ter wille van relevante voorbeelde en aanhalings moet ons egter per geleentheid buite hierdie apherking beweeg. Verder is daar ook gepoog om hierdie stuk toe te spits op die moderne / kontemporêre kuns - meer spesifiek die kuns sedert 1945. Kuns is egter nooit kompartementeerbaar nie, en ook hierdie grens kon nie konsekwent eerbiedig word nie;
- ° hoewel dit mag lyk of die kritiek wat uitgespreek word teen sommige kunswerke, menings, ensovoorts, teologiesies van aard is, moet dit eerder gesien word as komende uit 'n bepaalde grondmotief en lewens- en wêreldbeskouing;
- ° en laastens: die woord 'kunswerk' word deurgaans gebruik om te verwys na die produk van 'n kunstenaar se estetiese arbeid. Dit werp egter *geen* refleksie op die normatiewiteit en aanvaarbaarheid van so 'n werk, al dan nie, nie.

Vir hierdie studie het die onderwerp oopgeval in:

- HOOFSTUK I : OORSPRONG VAN DIE KUNSWERK
- HOOFSTUK II : NORMATIEWE BESTAAN
- HOOFSTUK III : BESTEMMING

In elkeen van hierdie hoofstukke word 'n aantal verbandhoudende sake ook aan die orde gebring. As gevolg van die beperkte omvang van 'n stuk soos hierdie, sal baie van hierdie sake slegs in kursoriese trekke behandel kan word.

Vanweë die feit dat enige kunswerk 'n onding aangedoen word indien dit gefotokopieer word, is daar besluit om geen bylae te maak van die kunswerke waarna in hierdie stuk verwys word nie. Vir naslaandoel-

eindes kan die kunswerke waarna daar verwys word, opgespoor word in die relevante bronne soos in die Bibliografie vermeld.

HOOFSTUK I

OORSPRONG VAN DIE KUNSWERK

Die oorsprongsvraag by die kunswerk sou laastens op 'n religieuse antwoord rus. Voordat hierdie *religieuse* antwoord geformuleer kan word, moet daar eers vasgestel word *wat* kuns is, en hoe die idee van '*skone kuns*' binne historiese verband ontwikkel het, want wanneer daar in hierdie stuk gepraat word van '*kuns*', word daar spesifiek bedoel '*skone kuns*'. Verder is hierdie studie toegespits op *Moderne kuns* en veral dan die *kuns sedert 1945*, aangesien die dematerialiseringsproses in die kuns veral na 1945 (na die Tweede Wêreldoorlog) skerp toegeneem het. Geen kunsstroming bestaan egter *in vacuo* nie en daarom kan slegs enkele tendense wat in die na-oorlogse kuns sterk na vore getree het, uitgelig word as *tiperend* van hierdie kuns. Omdat die kunswerk aan die werklikheid deel, moet dit ook binne kosmologiese verband hanteer word - en dan as deel van die *geskape sin-totaliteit*. Hierna kan die oorsprongsvraag hanteer word.

Die oorsprongsvraag het natuurlik hier 'n dieper lading as bloot die vraag na die (fisiese) ontstaan van die kunswerk. Dit is hier 'n voorvraag: dit vra na daardie (Skeppings-) akt wat die moontlikheid van kunswerk-wees daargestel het. Uiteraard berus hierdie stellingname - dat daar wél sodanige Skeppingsakt was - op 'n Skeppings*geloof*. Daarom is dit hierbo gestel dat die oorsprongsvraag by die kunswerk laastens (én eerstens!) op 'n religieuse antwoord rus: God is die Ordinator van die kuns.

1.1 Wat is Kuns?

Om die vraag na 'Hoe bestaan kuns?' te vra, moet daar sekerlik eers vasgestel word wat *kuns* is. Hierdie vraag is die kern van elke kunsbeskouing, maar hang ook saam met die werklikheidsbeskouing van elke mens. Sou die werklikheid (hier dan) vir die kunstenaar uit bandelose relatiwiteit bestaan, dan sou ook sy kunsprodukte grenslose nikssegghede wees; andersyds weer, sou 'n kunstenaar se werklikheid gestruktureerd wees in 'n besef van die gevalle sondigheid van hierdie wêreld, en 'n besef van die totaal-kosmiese verlossing wat deur Christus gekom het, dan sal ook hierdie perspektief in sy kunswerke gereflekteer word.

1.1.1 Historiese Perspektief op die Ontstaan van die Idee "Skone Kunste"

Tot en met 'n nuwe periode wat volgens Rookmaaker (1978 : 11) êrens tussen 1500 en 1800 begin het, is die kunstenaar as *vakman* beskou. Dit was eers teen die agtiende eeu dat die "*skone kunste*" van ambagte ("*crafts*"), die wetenskappe en ander menslike aktiwiteite onderskei is en die gedagte van *beaux-arts* ontstaan het (Kennick, 1964 : 3). Estetika, of dan 'n teorie van die skone kunste, het dus geen plek in die Antieke en Middeleeuse denke gehad as *spesifiek* van toepassing op die skone kunste nie. Die Griekse *techné* en Latynse *ars* wat algemeen as *kuns* vertaal word, het immers 'n veel wyer lading gehad - dit het ondermeer ambagte en wetenskappe ingesluit - as wat vandag onder kuns (of dan meer spesifiek *skone kuns*) verstaan word.

Selfs tot so laat as met die Renaissance is die studie van poësie, grammatika en logika as dele van die *trivium*, en die studie van musiek, aritmetiek, geometrie en astronomie as dele van die *quadrivium* beskou. Skilder-, beeldhouwerk en argitektuur is saam met "*manual crafts*" soos skrynwerkery en skoenmakery geklassifiseer (Kennick,

1964 : 3). Rookmaaker (1978 : 11) gee die volgende tipering: "The artist was an accomplished worker who knew how to carve a figure, to paint a Madonna, to build a chest, to make a wrought-iron gate, to cast a bronze candlestick, to weave a tapestry, to work in gold and silver, to make a saddle in leather, and so on. As far as organisation goes the artist was a member of a guild just like any other skilled worker."

Teen die Sestiende eeu het skilder- en beeldhouwerk, en argitektuur genoeg kulturele *prestige* bekom om van die "crafts"/ambagte geskei te word en afsonderlik genoem te kan word. Vasari het dit *Art del disegno* genoem, maar tot so laat as 1690 het Charles Perrault in sy *Le Cabinet des Beaux-Arts* ook die optika en meganika onder die agt *beaux arts* geklassifiseer (Kennick, 1964 : 3).

Die moderne idee van die 'skone kunste' is vir die eerste maal in 1746 duidelik gepostuleer deur Abbé Batteux in sy werk *Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe*. Volgens Kennick (1964 : 46) was Abbé Batteux se argument dat die *beaux-arts* - musiek, poësie, skilder-, beeldhouwerk en dans - verskil van die "mechanical arts" deurdat *beaux-arts* genot (*pleasure*) ten doel gehad het. Kristeller (1980 : 496) merk op dat, ten spyte van die ietwat oppervlakkige basis van Batteux se onderskeiding, is dit aanvaar deur Diderot, Baumgarten (wat die term 'Estetika' bedink het), Moses Mendelsohn en Kant. Hierdie onderskeiding van Batteux kan dus gesien word as die begin van Estetika - dan as wysgerige nadenke van die skone kuns.

Dit blyk dat daar voor die Agtiende eeu geen poging aangewend is om 'n gemene deler in die kunste (spesifiek dan 'skone kunste') te soek nie. Die Agtiende eeu is ook egter die tyd van die *Aufklärung*.

Rookmaaker(1978 : 13) skryf ten opsigte van kuns in hierdie tyd:

"Art now became fine art, and the crafts were set aside as something

inferior. The artist became a genius, a man with very special gifts with which he could give mankind something of almost *religious importance in the realm of human achievements*, the work of art. *Art in a way took the place of religion [!]*" (my kursivering).

Baumgarten, teenoor Descartes wat die rasioneel-duidelike beklemtoon, skryf teen die helfte van die agtiende eeu sy *Estetika* waarin hy handel "... with those things that were not clear and distinct, those that *preceded* clear knowledge, and were based on feeling, the aesthetic things, the works of art" (*Rookmaaker, 1978 : 13*) (my kursivering).

Deur Batteux se klassifikasie, en Baumgarten se omskrywing van die estetiese, kry die idee van die '*skone kunste*' sy beslag. Noudat daar 'n onderskeid tussen kuns en '*crafts*' getref is, kan daar gedink word oor *wat* kuns is.

1.1.2 Algemene Tipering en Definiëring van Kuns

In die voorafgaande is daar gehandel oor die onderskeid wat gemaak is tussen bepaalde voorwerpe wat spesifiek as *kuns* getipeer kan word en ander objekte wat, alhoewel hulle ook estetiese kwaliteite besit, nie *kuns* is nie. Dit bring 'n mens dan by die vraag '*Wat is kuns?*'.

Met instemming kan verwys word na Kennick (1964 : 86) se aanhaling uit die elfde deel van Augustinus se *Belydenis*: "... St. Augustine asks, 'What is time?' and says, 'If I am not asked, I know; if I am asked, I know not'. Do we not face a similar problem in the case of art? As long as we are not asked, we know perfectly well what art is. We recognize it when we see it: we know for example, that Botticelli's '*Primavera*' is a work of art and that a tree or a shoelace is not ... But the fact [is] we are occasionally in doubt whether [the] term ['*art*' or '*work of art*'] is applicable ...".

In sekere gevalle is dit dus relatief maklik om te praat van kuns - die werke van Leonardo, Rubens, Rembrandt - selfs Picasso, Matisse, en so meer - word relatief maklik as *kuns* - selfs as 'meesterwerke'- getipeer (die gebondenheid aan 'n bepaalde paradigmatiese gegewene/tradisionalisme moet natuurlik nie vergeet word nie!). Die probleem ontstaan egter by die 'grensgevallen'. Sou 'n mens die werke van Hans Arp, George Grosz, Josef Albers, Helen Frankenthaler, Marcel Duchamp en Jackson Pollock in dieselfde trant as Rembrandt of Botticelli kon behandel? Méér nog - is die "konsepte" van Olga Adorno, Bruce Nauman of Christo 'kuns'?

Wanneer die vraag '*Wat is kuns?*' gevra word, gaan dit dus om 'n soeke na daardie kwaliteite in 'n bepaalde objek wat dit as 'n kunswerk tipeer, maar dit ook terselfdertyd onderskei van alle nie-kuns. De Witt Parker sê: "... there must be a common denominator, so to say, which constitutes the definition of art, and serves to separate ... the field of art from other fields of human culture" (Kennick, 1964 : 87).

Omdat style soos die *Konseptualisme* en *Foto-realisme* deel van die hendaagse kunsteneel is, móét dit deur die Estetika behandel word. Bowendien is die pretensie van hierdie -ismes dat dit wél kuns is, en maak dit dus aanspraak op dieselfde behandeling as die meer tradisionele en konvensionele kunswerke. Bruce Nauman se '*Portrait of the Artist as a Fountain*' (Meyer, 1972 : 187) is egter geensins (op fisieke vlak altans) vergelykbaar met 'n Rembrandt selfportret nie - die een is 'n konsep, en die ander 'n *sintuiglik waarneembare objek*, en daarom sal hierdie gemene deler waarvan Parker hierbo praat, die enigste wyse wees waarop daar ook verantwoordelik-krities oor die kontemporêre -ismes en rigtings gehandel kan word.

Die antwoord op die vraag '*Wat is kuns?*', of dan 'n poging tot die definiëring van kuns, het vele probleme opgelewer. Feitlik elke

skrywer wat sy hand aan die definiëring van kuns gewaag het, het 'n eiesoortige aspek van die bestaanswyse van 'n kunswerk uitgelig.

Joseph Chiari beklemtoon die neiging na *ONDEFINIEERBAARHEID* in kuns: "What is art? This is a question that cannot be answered in the same way as one can answer the question: what is a table, what is science, or what is philosophy? There is, strictly speaking, no functionalism or *extraneous finality in art*. Art is not a means to an end; *it is its own finality; therefore it can be only tentatively defined analogically*, and through more or less agreed *attributes* that pertain to it" (1977 : 24) (my kursivering). Van die attribute wat hy noem is eerstens dat 'n kunsobjek 'n konkrete konstruksie moet wees - "a construct, something concrete, made up of wood, stone, pigments, musical notes or words ...". Tweedens hanteer kuns (die kunstenaar) *skoonheid* op 'n besondere wyse: 'n mooi landskap of 'n beeldskone vrou is, alhoewel dit wel inspirasie vir die kunstenaar mag wees, nie die primêre interesseveld van die kunstenaar nie, want, skryf Chiari, "... a beautiful landscape in a painting is a beautiful painting and not a beautiful landscape; in the same way, Rembrandt's self-portraits are beautiful paintings of an 'un-beautiful' face. The beauty of a work of art is the beauty of something that is both real and unreal, transient - that is to say confined to the duration lived when one is in front of it ..." (1977 : 24) (my kursivering). Derdens is die gevoel en emosie wat by die kunswerk betrokke is "aesthetic emotions, that is to say emotions and feelings *transmuted* by memory and by the imagination into an *integral part of an imaginative creation*" (1977 : 24) In hierdie verband maak hy 'n uiters belangrike opmerking oor die emosies wat deur kuns opgewek kan word: "If a work of art provokes *direct, kinetic reactions*, then it must lack coherence and harmony in its parts, and it must be flawed by some conceptual notion that has assumed the ascendancy; in this case, one is confronted not with

a work of art, but with a means to an end. If a painting excites real anger or lust, for instance, the artist has exteriorised his own feelings and imposed a certain amount of conceptualisation on the structure and coherence of the parts" (1977 : 24) (my kursivering).
 Net só, vervolg hy, behoort 'n werklik kunssinnige hantering van 'n naakstudie geen pornografiese suggesties of konnotasies te hê nie. Indien dit wel gebeur, is dit omdat die kunstenaar dit spesifiek so wil hê as gevolg van bepaalde vooropgestelde idees en preokkupasies - kommersieel of ander - wat vreemd aan die kuns is.

Aldrich (1963 : 88) betwyfel eerstens die definieerbaarheid van kuns: "... attempts to give a definition or even a general description (of art) are inept", en beklemtoon verder die ambivalente betekenis-lading van die term 'kunswerk': "The phrase 'work of art' is in philosophical aesthetics rather like 'meaning' in the philosophy of language" (1963 : 28) (my kursivering), want "... the key concept of ... philosophy of art is IMAGINATION, and this suggests that a creative spiritual activity orders reality in ways too subtle for objective, scientific reason to grasp" (1963 : 29) (my kursivering).
 Hy waag egter tog sy hand aan 'n omskrywing (of definisie dan!) van kuns as hy skryf: "But a work of art in the more special sense is ... an inner creation of the imagination, to be distinguished from the external embodiment in a physical medium or material ... Also, it makes it possible in principle for one to be an artist without working with the materials of art; that is, without embodying or materializing the art object. The true creative work is the inner intuition and formulation of the work of art as emotionally charged image" (1963 : 29)(my kursivering).

Bernard Berenson (in Jacobus, 1968 : 8) glo dat kuns slegs in 'n enkele 'AESTHETIC MOMENT' bestaan. Hierdie 'oomblik van kuns' is

"that flitting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at, or with actuality of any kind that the spectator himself sees in terms of art, as form and color. He ceases to be his ordinary self, and the picture, or building, statue, landscape, or aesthetic actuality is no longer outside himself. The two become one entity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, exacting, formative mysteries. In short, the aesthetic moment is a moment of MYSTIC VISION" (my kursivering).

Hans Hofmann (in Chipp, 1968 : 538) beskryf kuns as "... a REFLECTION of the SPIRIT, a result of introspection, which finds expression in the nature of the art medium [in hierdie verband skryf Hofmann: "To explore the nature of the medium ... [is] part of the process of creation"] ... Thus he creates a new reality in terms of the medium. The medium becomes the work of art, but only when the artist is intuitive and at the same time masters its essential nature ... A work of art is a world in itself reflecting senses and emotions of the artist's world" (my kursivering).

Thomas Munro (in Hodin, 1972 : 228) gee die volgende definisie van kuns: "Art is skill in making or doing that which is used or intended as a stimulus to satisfactory aesthetic EXPERIENCE, often along with other ends or functions; especially in such a way that the perceived stimulus, the meaning it suggests, or both, are felt as beautiful, pleasant, interesting, emotionally moving, or otherwise valuable as objects of direct experience, in addition to any instrumental values they may have ... Art is a skill in expressing and communicating past emotional and other experience, individual and social ... Especially that phase in such skill or activity which

is concerned with designing, composing, or performing with personal interpretation, as distinguished from routine execution or mechanical reproduction ... Also a product of such skill, or products collectively; works of art. Broadly this includes every product of the arts commonly recognized as having an aesthetic function, such as architecture and music, whether or not that particular product is considered to be beautiful or otherwise meritorious (an important point showing that the establishment of value in works of art is of concern neither to the scientist - aesthetician who defines art, nor, with very few exceptions, to the art historian) ... Art, as a main division of human cultures and a group of social phenomena, includes all skills, activities, and products covered by the above definition ..." (my kursivering).

Francis Bacon (*in Chipp, 1968 : 620*) het tydens 'n onderhoud met die nuustydskrif *Time* gesê: "Art is a method of *opening up areas of FEELING rather than merely an illustration of an object*. The object is necessary to provide the problem and the discipline in the search for the problem's solution. A picture should be a *re-creation of an event* rather than an illustration of an object; but there is no tension in the picture unless there is the struggle with the object ... Art lies in the continual struggle to come near to the *sensory side* of objects."

Leo Tolstoy (*in Kennick, 1964 : 10*) beklemtoon die sosiale *KOMMUNIKERBAARHEID* van kuns: "Art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings, and also experience them ... Art is not, as the metaphysicians say, the manifestation of some mysterious Idea of beauty or God; it is not, as the aesthetic physiologists say, a

game in which man lets off his excess of stored-up energy; it is not the expression of man's emotions by external signs [hoe is hierdie stelling versoenbaar met sy eerste stelling!?!]; it is not the production of pleasing objects; and, above all, it is not pleasure; but it is a means of *union among men* joining them together in the same feelings, and indispensable for the life and progress towards well-being of individuals and of humanity" (my kursivering).

Benedetto Croce (*in Vivas, 1953 : 69*) beskou kuns as *intuïsie*.

Intuïsie is volgens hom uitdrukking/ekspressie. Vir hom is kuns intuïsie omdat dit deel aan daardie dinge wat nie sillogisties aanduibaar is nie, maar intuïtief aangeleer moet word. Hy skryf: "We have frankly identified *INTUITIVE or EXPRESSIVE KNOWLEDGE* with the *aesthetic or artistic fact*, taking works of art as examples of intuitive knowledge and attributing to them the characteristics of intuition ..." (*in Vivas, 1953:77*)(my kursivering).

Herbert Read (*in Jacobus, 1968 : 6*) se siening is: "... *art is EXPRESSION* - nothing more and nothing less. But it is always necessary remember that expression in this sense is a final process depending on the preceding processes of sensuous perception and formal (pleasurable) arrangement. Expression can, of course, be completely devoid of formal arrangement, but then its very incoherence forbids us to call it art."

Eric Gill (*in Goldwater, 1945 : 457*) skryf in 1940: "*Art is a RHETORICAL ACTIVITY* ... [It is] a word made flesh. That is the truth, in the clearest sense of the text. A word, that which emanates from the mind. Made flesh; a thing, a thing seen, a thing known, the immeasurable translated into terms of the measurable. From the highest to the lowest that is the substance of works of art.

And it is a rhetorical activity; for whether by the ministry of angels or of saints or by the ministry of common workmen, graveurs or gravediggers, we are all led heavenwards ... all things work together for good, and that is to say, for God" (my kursivering).

Paul Klee skryf in sy *Schöpferische Konfession* (*in* Chipp, 1968 : 82): "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible ... It may be true that 'in the beginning there was the deed', yet the idea comes first ... (thus) the idea may be regarded as primary ... The work of art, too, is above all a *process of CREATION*, it is never experienced as a mere product ... A certain fire, an impulse to create, is kindled, is transmitted through the hand, leaps to the canvas, and in the form of a spark leaps back to its starting place, completing the circle - back to the eye and further back to the source of the movement, the will, the idea" (my kursivering).

Clive Bell (*in* Hospers, 1969 : 97) definieer kuns as '*SIGNIFICANT FORM*': "... It seems to me possible, though by no means certain that created form moves us so profoundly because it *expresses the emotion of its creator* ... If this be so, it will explain that curious but undeniable fact, ... that what I call material beauty (e.g. the wings of a butterfly) does not move most of us in at all the same way as a work of art moves us. It is beautiful form, but it is not *significant form*. It moves us, but it does not move us aesthetically. It is tempting to explain the difference between '*significant form*' and '*beauty*' - that is to say, the difference between *form that provokes our aesthetic emotions* and *form that does not* - by saying that *significant form conveys to us and emotion felt by its creator and that beauty conveys nothing*" (my kursivering). Net soos Chiari, beklemtoon Bell dat kuns 'n doel opsigself is en nie bloot 'n middel tot 'n doel nie. Hy gaan trouens so ver as om 'n

eulogie aan die kuns te skryf waarin die menslike aandeel aan kuns-skepping geminimaliseer word en êrens word daarin 'n klank van onwerklikheid en onbetrokkenheid hoorbaar: "Whatever the world of *aesthetic contemplation* may be, *it is not the world of human business and passion*; in it the chatter and tumult of material existence is unheard, or heard only as the echo of some ultimate harmony" (*in Hospers, 1969:99*) (my kursivering).

Paul Frankl (*Hess, 1975 : 9*) meen: "Art is the particular *inter-relationship* of FORM and MEANING, in which form becomes the symbol of meaning. What is superficially called *style* is the outward appearance of intention; forms of art correspond to the intention, they are not freely shaped and wilfully varied, not even in the freest and most wilful forms of modern art. Pictorial art is a language of signs in which ideas are expressed" (my kursivering).

De Witt Parker (*op cit : 104*) waarsku teen 'n simplistiese definiëring van kuns en beweer dat dit nie moontlik is om kuns deur 'n enkele, genoegsame kriterium te definieer nie: "The definition of art must ... be in terms of a COMPLEX of characteristics ... The definition which I [propose] contains three parts: the provision of satisfaction through the IMAGINATION, social SIGNIFICANCE, and HARMONY. I am claiming that *nothing except works of art possesses all three of these works*. By imagination is meant the whole realm of given experience, inclusive of sensations and meanings as well as of images, so far as it is under the control of desire, and capable of being viewed in independence of action and reality. By the social significance of art I [mean] the fact that the satisfaction which art provides does not depend upon factors peculiar to the individual, but upon patterns of sensations and meanings which may become part of the experience of many minds, and the further fact that an important

element of aesthetic satisfaction comes from knowledge that other minds are having or may have a like satisfaction. We saw, in addition, that the possibility of the social significance of art depends upon the fashioning of relatively permanent physical objects, called by us 'aesthetic instruments', which function as stimuli of the aesthetic experience for many minds and vehicles for its transmission to future generations. ... What we call a work of art is on the one hand a thing; on the other hand, an experience. If we are asked to express the nature of this experience in a single sentence, we may venture to say of it that it is satisfaction of desire through a harmonious and socially significant imaginative object which, because it is superlatively harmonious and of more than personal significance, becomes the symbol of all order and all goodness."

Uit die aanhalings wat hierbo weergegee is, blyk dit dat wanneer oor die bestaan van kuns geskryf word, die skrywers hoofsaaklik van mening is dat kuns óf so kompleks is dat dit ondefinieerbaar is, óf dat dit as een of ander vorm van ekspressie beskryf word, óf dat die vormgewingsakt daarvan die belangrikste is.

Hoe moeilik dit ookal mag wees om "n" definisie van kuns te gee, is die standpunt dat kuns inderwaarheid 'ondefinieerbaar' is, ietwat problematies. Die feit dat kuns *bestaan* impliseer immers dat daar bepaalde objekte is wat as '*kuns*' getipeer kan word en dit regverdig, en vereis selfs, n omskrywing (of definiëring) van die gemene noemer van daardie groep objekte. Andersyds blyk dit ook egter welbedag te wees om die definiëring van kuns met groot omsigtigheid te benader. Die omskrywing en/of verabsoluttering van 'n enkele aspek van kuns sou ook immers geen oplossing bied nie.

Die tweede standpunt, rakende die relasie tussen kuns en ekspressie, is ewe-eens problematies. Herbert Read se (ietwat ekstreme) stelling "Art is Expression" kom, ten spyte van sy kwalifisering van "expression", neer op die relasie: kuns is gelyk aan ekspressie. Alhoewel hy sekerlik verwys na *estetiese* ekspressie, blyk dit tog dat hy hierdie aspek van die kunswerk oorbeklemtoon ten koste van die ander elemente in die kunswerk.

Opsommenderwys kan gesê word dat skrywers oor die algemeen groot probleme ondervind met die definiëring van kuns. 'n Rede wat hiervoor aangevoer kan word, is dat daar (skynbaar) nie met 'n kosmologiese model gewerk word wat op 'n geordende wyse die terrein van kunswerk-wees en kuns-wees afbaken nie. Die gemelde definisies van kuns bevat egter heelwat waarheidsmomente en dit sou, op 'n eklektiese basis, gebruik kon word vir 'n algemene tiperings van kuns.

'n Werksdefinisie van kuns sou wees: 'n Spesifiek artistieke wyse van vorm- en gestaltegewing deur 'n kompetente orgaan of kunstenaar aan bepaalde ervare en waargeneemde momente in die werklikheid. Dit sou behels dat die latente estetiseerbaarheid van alle dinge op 'n sensories kommunikeerbare wyse gepatenteer word. Weliswaar kan een kunstenaar nie die volle estetiseerbare spektrum dek nie, maar die gedeelte wat hy wêl dek, sal binne die raamwerk van 'n bepaalde styl- en stilistiese patroon, deur ekspressie en verbeeldingrykheid, as kunsvoorwerp materialiseer (óf dan konseptualiseer).

1.1.3 Vier Tiperende Tendense in Kuns sedert 1945

Aangesien vrae rondom die bestaanswyse van kuns, veral rondom die beoordeling van 'Moderne Kuns' na vore tree - in die besonder verwysend na 'n rigting soos Konseptualisme (Konseptuele Kuns) - moet

daar 'n tipering van 'Moderne Kuns' gedoen word. Die term 'Moderne Kuns' word egter nie as baie bruikbaar beskou nie, en daar sal eerder gepraat word van 'kuns sedert 1945' of dan 'na-oorlogse kuns'. Die invloed wat die Tweede Wêreldoorlog op kuns gehad het, mag egter nie uit die oog verloor word nie.

1.1.3.1 Ideologiese Oorheersing

Sedert 1945 het die rewolusionêre bevraagtekening van doodeenvoudig alles in volle krag ontluik. Die na-oorlogse era het snelle verandering op bykans alle terreine teweeg gebring. Religieuse opvattinge, sosiale strukture, estetiese waardes, morele beginsels - alles moes plek maak vir nuwe relativistiese opvattinge. Die onderskeiding tussen 'normaal' en 'abnormaal' moes verdwyn. Die eksistensialisme het 'n groot vraagteken gehang aan die sin van die lewe, en die bestaan van God is ernstig betwyfel. Orde en gestruktureerdheid is verwoes. Natuurlikerwys het die kuns van die tyd ook hierdie relativisme, eksistensialisme en nihilisme as boodskap gehad.

Dit moet egter ook duidelik gestel word dat 'kuns sedert 1945' nie *per se* as verkeerd, niksseggend, sondig, en so meer getipeer kan, en mag (!), word nie. Wanneer verwys word na die trekke van, en geneigdheid tot, eksistensialisme, nihilisme, anargisme, en so meer in die kuns van hierdie era, gaan dit om trekke wat in vrywel die meeste van hierdie kunswerke aanwesig is. Daar is inderdaad ook geldende, relevante én, moet ook bygevoeg word, Christelike kuns (sien later meer oor hierdie begrip) in hierdie era. Boonop sou die taak van 'n verantwoordelike kunsbeskouing en -hantering behels dat ook die positiewe aspekte van die vele rigtings en -ismes van die na-oorlogse kuns, na regte waardeer moet word.

Küng (1980 : 24) skryf, oor wat hy die "sociopolitical dimension" van kuns noem: "Art can indeed make its mark on consciousness and thus, *indirectly*, change society, but this cannot be brought about instantaneously, only as a long-term effect. At the same time, artists *themselves* are increasingly expressing misgivings in regard to the politicizing and erosion of the notion of art; are stressing the limits to commonplace art, to kitsch, and to the anonymous product of the picture industry; are raising afresh the question of artistic quality and demanding better training in handicrafts and technology as a part of general education." Hy voer verder aan dat "... both the immanent meaning and the sociopolitical dimension of art [should] be seen in a very much wider context, in the *total* context: I mean the themes of *art and the meaning of life, art and total meaning* ... We are threatened by a comprehensive crisis of meaning and *it would be odd if art* - as a delicate seismograph - *did not reflect it*. No, there is no doubt that the crisis of art must be seen against the background of the *general crisis*, outwardly of norms, inwardly of values, and thus profoundly of meaning. Can art itself, visual art, make any contribution to overcoming this crisis of meaning?" (1980:25) (my kursivering).

Rookmaaker (1970 : 161) skryf oor die rewolusionêre tendens in kuns: "Modern art in its more consistent form puts a question-mark against all values and principles. Its anarchist aims of achieving complete human freedom turn all laws and norms into frustrating and deadening prison walls" en vervolg dan deur 'n baie treffende paradoks uit te wys: "Now this principle [verwysend na die bevraagtekening, en inderdaad ook belaglikmaking, van alle norme en normatiwiteit] has a curious side-effect. If we see a work of art that in its way destroys all meaning, and says to us that there is no real sense, it

not only makes it hard for us to see the value of reality depicted this way, but this very message turns against the painting itself. After looking at a Baj painting of a general, it would be hard to have real respect for a general if you met one afterwards, for his office has been downgraded. *But the meaning of the picture itself also becomes downgraded and loses its power.* So you see people walking through an exhibition of modern art, and you would expect them to be enraged, for sometimes things which are quite holy to them are being taken to pieces - but they walk on amused, or even hardly interested. *For the message itself has no longer any meaning. Anything will do*" (my kursivering).

Die kunstoneel het sedert 1945 uiters gekompliseerd geraak. Daar is geen kenmerkende styl (soos byvoorbeeld die Renaissance of Barok, en so meer) nie. Kuns het vertak in vele rigtings en -ismes. Fleming maak die opmerking dat die grense van medium-gebruik oorboord gegooi is en dat soveel moontlik prosesse en materiale gebruik word binne 'n bepaalde werk met die gevolg dat "... the former sharp distinctions between painting and sculpture, as well as architecture and sculpture, are broken down. Eero Saarinen's Trans World Flight Center, for instance, qualifies equally well as a massive piece of environmental sculpture and as a functional architectural work" (1980 : 440).

In dieselfde verband skryf Bremer (1980 : 155) dat kunstenaars ten doel het om "sommigen schilderijen en beeldhouwerke saam met een overkoepelende argitektuur als eenheid ... te sien. Het gaat hier zowel om het interieur en het exterieur van de gebouwen als om de ruimte eromheen. Het is duidelik dat schilders en beeldhouwers zich dan beperkingen zullen moeten opleggen om de eenheid niet te verbreken ... Een van de interessante aspecten van de moderne kunst is

de drang tot het sceppe van een voor de mens goede leefruimte die niet alleen gevoelens van *schoonheid* moet opwekken maar die ook ... moet zijn aangepast aan het moderne *dynamische* leven" (my kursivering).

Indien 'n mens die opmerkings oor 'n soeke na *absolute* vryheid in die kuns in gedagte hou, dan duik daar weer eens 'n paradoks op: juis deurdat die grense van medium-gebruik opgehef is, het daar nuwe dwingende beginsels gekom - eerstens die dwang tot opheffing van soortgebondenheid, maar ook tweedens die dwang tot konformasie aan 'n groter geheel.

Lynton (1982 : 258) maak die opmerking dat "the dominant note sounded by post-war art was that of *survival*, often joined to anxiety in view of the continuing *threat* of local or global destruction, sometimes with confidence, but most often with an ambiguity common to our response to dramatic events. Images of fear and of despair became commonplace and had much success in the fifties. Some of them, the work of outstanding artists, were negative images of the human condition and at the same time, in their expressive energies, symbolic triumphs over it" (my kursivering).

Theodore Roszak (*Chipp*, 1968 : 568) skryf ook oor hierdie ekspressiewe element: "The forms that I find necessary to assert, are meant to be blunt reminders of primordial strife and struggle, reminiscent of those brute forces that not only produced life, but in turn threatened to destroy it. I feel that, if necessary, one must be ready to summon one's total being with an all-consuming rage against those forces that are blind to the primacy of life-giving values ... Perhaps, by this sheer dedication, one may yet merge force with grace" (Hierdie is 'n uittreksel van 'n simposium "The New Sculpture" wat in 1952 by die New Yorkse 'Museum of Modern Art' aan-

gebied is, en waar Roszak een van die sprekers was).

Die nihilistiese element in kuns sedert die Tweede Wêreldoorlog kan die beste waargeneem word in opmerkings soos: "Current indications are that the world is bent on going to hell in a hand cart, and that is probably what it will do" (Gordon Taylor). Interessant is tog die feit dat Taylor hier *by implikasie* die teendeel van "hell" erken!); "You are orphans in an age of no tomorrows" (Joan Baez), en "Today even the survival of humanity is a (sic) utopian hope" (Norman Brown) (- al bogenoemde aanhalings uit: *Guinness, 1973 : 40*).

Die dun, verlengde figure van Giacometti is 'n perfekte uitdrukking van die fatalisties-nihilistiese visie van 'n kragteloze, swak - selfs onsinnig-swakke - mens in 'n totaal sinlose *umwelt*, en die menslike onsekerheid van sy bestaan - sy *Stadsplein* (1948) is 'n goeie voorbeeld hiervan. Teenoor Giacometti se delikate hantering van hierdie tema, staan Francis Bacon se monumentale uitbeelding van die "vreeslike". Deur die klaustrofobiese inperking van bekende beelde, en natuurlik sy meesterlike skildertegniek, gee Bacon inderdaad treffende uitbeelding van 'n nihilistiese doodsangs. Wat die treffendste is, is dat Bacon hierdie nihilistiese kiem in die *alledaagse* sien, want, skryf Lynton "... many of these painful, if ordinary disclosures are based on photographic material of a public and not necessarily troubling sort ... Bacon has used frames from Muybridge's sequential studies of human and animal motion, photographs made in scientific spirit" (1980 : 258). *Study for Crouching Nude* (1952) en *Head VI* (jaar onbekend) kan as voorbeeld geneem word. Elke deel van hierdie werke spreek van obsessie en walging (van die kant van die skilder). "They belong to the tradition of genre painting, of scenes of commonplace and anonymous actions - Vermeers for an age of Kafka and Beckett" (Lynton, 1980 : 259).

Bacon (*in Russell, 1965 : 1*) het sêlf gesê: "Also, man now realizes that he is an *accident*, that is a *futile being*, that he has to play out *the game without reason*. I think that even when Velasquez was painting, even when Rembrandt was painting, they were still, whatever their attitude to life, slightly conditioned by certain types of religious possibilities, which man now, you could say, has had cancelled out for him. Man now can only attempt to beguile himself for a time, by prolonging his life - by buying a kind of immortality through the doctors. You see, painting has become - all art has become - a game by which man distracts himself. And you may say that it has always been like that, but now it's entirely a game. What is fascinating is that it's going to become much more difficult for the artist, because he must really deepen the game to be any good at all, so that he can make life a bit more exciting."

Rookmaker verwys na Bacon se portretreëks (waarvan die reeds vermelde *Head VI* deel is) waarin Velasquez se portret van die pous - "very human, very 'normal', very beautiful and very much the great man (though not in a proud way)" - herinterpreteer word: "Bacon's pictures are like caricatures, not so much of that particular pope as of mankind, not humorous images, but great cries of despair for lost values and lost greatness, for a humanity deprived of its freedom, love, rationality, everything that the great humanist painters had celebrated for centuries as they drew on their Christian and classical tradition" (1970 : 174).

'n Eerste tiperende element van kuns sedert 1945 sou dus samevattend omskryf kan word as die *oorheersing* deur bepaalde psigologiese/emosionele konsepsies. Die belangrikheid van die emosionele word geensins misken nie, intendeel, die emosionele is een van 'n spektrum van aspekte waarsonder *geen* kunswerk kan bestaan nie. Verder moet dit ook

gestel word dat die mens se beleweniswêreld nie *net* uit negatiewe en nihilistiese emosionele gewaarwordinge bestaan nie - dié gewaarwordinge is slegs één deel van die werklikheid. Die *obsessie* om die negatiewe uit te beeld het egter by die na-oorlogse kuns so *oorheersend* geword dat dit skynbaar nie meer gaan om *interpretasie* van die negatiewe deur die kuns(-werk) nie, maar dat dit eerder gaan om 'n klinies-afsydige uitbeelding daarvan. Slegs *een* aspek van die werklikheid word uitgebeeld en hanteer as sou dit verteenwoordigend wees van die *totale* werklikheid. Dit moet egter ook bygevoeg word dat hierdie uitbeelding dikwels baie treffend en relevant gedoen word. *Dit wat uitgebeeld word is dikwels baie waar, maar nie noodwendig altyd die volle waarheid nie.* Smit skryf: "Die wêreld is nie een groot stuk walglike absurditeit nie en die een mens is nie die hel van die ander, 'n stuk blik-gefikseerde objektiwiteit óf objekmakende vryheid nie ... [Die wêreld wat hierdie kuns skep] ... is vals, net so vals as die mensbeskouing daaragter ... Solank God se weerhoudende genade geld, geld die sin" ([s.a.] : 14) en Rookmaaker meen die wêreld van die moderne kuns is 'n wêreld tot wie geen God skynbaar ooit gespreek het nie ([s.a.] : 14).

1.1.3.2 Doelbewuste Irrasionaliteit

'n Tweede element in kuns van hierdie era sou as die irrasionalistiese tendens beskryf kan word. Chagall het verklaar: "I don't believe that the scientific tendency is a good thing for art ... Art seems to me to be above all a *state of mind*. The soul of everything is holy ... Only the sincere heart with its logic and its own reason is free. The soul that has arrived of itself at that stage when men call it illiterate and illogical is the purest of all" (Hodin, 1972 : 259) (my kursivering). De Chirico skryf: "Perhaps the most

amazing sensation passed on to us by prehistoric man is that of *presentiment*. It will always continue. We might consider it as an *eternal proof of the irrationality of the universe*. Prehistoric man must have wandered through a world of uncanny signs, he must have trembled at each step ... What is most of all necessary is to rid art of everything of the known which it has held until now; every subject, idea, thought and symbol must be put aside ... Thought must so far detach itself from everything which is called logic and sense ... that things may appear to it under a new aspect" (Hodin, 1972 : 260) kursivering) en Masson het gesê: "I know that I am *surrounded by the irrational*. I let my reason go as far as I can. It traverses the court of objects and reaches finally a waste land of infinite desolation; it is a truly human place, which creates its own time" (Hodin; 1972 : 260).

Max Beckmann soek na "... the bridge that leads from the visible to the invisible ...", Franz Marc praat van sy kuns as in "mystical intimate construction" en sê: "Modern artists have to create through their work symbols for their time to be laid upon the altar of the coming spiritual religion" en Oskar Kokoschka skryf: "The present crisis caused by science and technology is destroying the old culture. A world of ideas with a universal aspect is perishing. We are witnesses of it. These ideas are the *opposite* of any analytical process. A long period of desert will come, a long period of sterility ... In this period of spiritual drought which is coming, the essential values will survive in spite of all, and then the future will dawn. *It will follow the same pattern as the myths*" (aanhalings uit Hodin, 1972 : 261 e.v.) (my kursivering).

Jackson Pollock (*in Kostelanetz, 1978 : 212*) beskryf sy tegniek en sê dat hy sy doek ook op die grond oopstrooi omdat hy dan nader aan,

en meer deel van, die skilderstuk voel en letterlik *in* die skildery kan beweeg; verder skryf hy dan: "When I'm *in* my painting, I'm *not aware of what I'm doing*. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with my painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well" (my kursivering). Sy *Lucifer* (1947) kan as voorbeeld geneem word.

Motherwell beskryf dié avontuur van die Abstrakte Ekspresionisme (waarvan Pollock die groot eksponent is) as: "... voyaging into the night, one knows not where, on an unknown vessel, an absolute struggle with the elements of the real" (*Lynton, 1980 : 230*). Al wat ter sprake is, is die outensiteit van die 'voyage', en om daarmee aan te hou tot die einde.

Fleming (*1980 : 446*) beskryf die oorsprong van hierdie rigting:

"Psychic automatism gave priority to process, or the act of doing, over the logically worked out conceptions of form. In effect, it reversed the order of previous notions of art, which were based on intellectually preconceived ideas before starting a work ...

Surrealism ... pointed the way for the abstract expressionists to discover in the subconscious, the long-buried memory fragments of the innocent and primitive in modern men and women, the source of the free, the instinctual, and the fantastic in the human imagination."

In sy analise van die betekenis van hierdie kuns, skryf Hans Platschek (*Rookmaaker, 1970 : 168*): "The 'sick' paintings are yet also *signs of a reality that is felt to be rotten and inappropriate*, one whose

unity is denied. With the destruction of elements of form appears at the same time a destruction of structures and signs of a reality - at least in the painting. The destruction of real objects is not possible, and so their images are questioned" (my kursivering).

Rookmaaker sê: "Zij [dit sou sekerlik ook op die abstrakte ekspres- sionisme van toepassing wees] opent niet de wereld, maar sluit haar. Zij bouwt niet op, maar zij breekt af. Zij laat niet de positieve mogelijkheden zien, maar alleen de afgrondelijke. Zij toont geen schoonheid, maar het afzichtelijke, zelfs van het schone. Zij vecht niet voor de goede, want het is alles kwaad. Zij predikt de zinloos- heid, want het is alles om het even" (Smit, [s.a.] : 15). Elders is Rookmaaker selfs skerp afwysend jeens Abstrakte Ekspresionisme: "In the mid-forties he [Jackson Pollock] had come to his 'drippings' - large canvasses that were painted 'abstractly' by dripping paint on to them from a can as they lay on the ground, *the end of a develop- ment in search of a contentless art*" (1970 : 164) (my kursivering).

in Kunsrigting soos Abstrakte Ekspresionisme of die Surrealisme is dus die produk van doelbewuste pogings om van die rasonele betrok- kenheid by kunsskepping te ontkom. Dit is tog interessant dat Pollock (soos hierbo aangehaal) enersyds beweer "I'm not aware of what I'm doing", maar andersyds benadruk: "I can control the flow of paint. There is no accident" (Fleming, 1980 : 448). Sou hy dalk deur hier- die ambiguente stellinginname erken dat hy inderdaad weet wat hy doen? Of, anders gestel: deur die rasonele/logiese *absoluut* uit die kuns te haal, kom die bestaan van die kunswerk in gedrang.

Rookmaaker (1970 : 166) skryf in hierdie verband: "In studying these artists and movements one is struck by a paradox. There is a great upsurge against rationality, against the calculated and the finished form. It is a search for the free, direct expression of personality

in order to find something more than personal, the mystical all, the ideas behind the discarded 'outward' reality which was deemed unworthy. It is a search for something more, something different from what the rational can encompass - in one word, the irrational. Yet no art has been more philosophical than this art. It is an art by thinkers for thinkers. It involved much discussion by the artists, and even more by the public, or at least the informed and interested public."

1.1.3.3 Esoteriese Kommunikeerbaarheid

'n Verdere element in die kuns van hierdie era is wat as die individualistiese of elitistiese tendens beskryf kan word. (In die gedeelte oor Konseptualisme word dit behandel, daarom sal hier slegs kortliks daarna verwys word as algemene element in die na-oorlogse kuns).

In die vorige aanhaling het Rookmaaker reeds verwys na "*the informed and interested public*". Die sosiale karakter van kuns het verlore geraak en die idioom van kuns het so *esoteries* geraak, dat slegs 'n klein, deelnemende groep individue nog die taal daarvan kan verstaan. Hoe abstrakter die 'werklikheid' vir die kunstenaar geword het, hoe meer onverstaanbaar het sy ikonografiese program en vormgewing geraak en in die proses is die sosiale impak van sy kuns verbeur.

Daar is reeds verwys na die kritiese bevraagtekening van die gevestigde orde deur die na-oorlogse kuns. Hierdie kuns het inderdaad baie om te sê - juis ook vir die 'man-op-straat', maar deurdat die *idioom* van hierdie kuns dikwels - veral vir die 'man-op-straat' - onverstaanbaar is, raak dié boodskap verlore. Die ironie van die saak is dat die enigste mense wat (baie van) hierdie kuns verstaan,

juis *nie* nodig het om oor die boodskap wat dit uitdra, ingelig te word nie.

Lynton (1980 : 341) skryf: "We wish the artist to be totally free, a model of free action, *yet we cannot bear him to take the freedoms that move him beyond our easy comprehension lest he be mocking our faith*" (my kursivering).

Barnett Newman se *Vir Heroicus Sublimus* (1950) kan hier as voorbeeld geneem word. Hierdie werk bestaan uit 'n doek wat helderrooi geverf is (grootte 2,4 x 5,4 m) met vier vertikale stroke daaroor -

Fleming (1980 : 450) verwys daarna: "These march across the huge canvass like Giacometti's tall, thin figures". Die toeskouer word betower deur die helderrooi doek, maar die vertikale 'zips' (soos Newman self die dwarsstroke noem) domineer die werk deurdat hulle skokkend insny op die helder agtergrond. Dit word dus 'n hoogs dinamiese voorstelling op 'n andersyds dooie agtergrond. Fleming (1980:450) sê dat hierdie 'zips' as abstrakte mensfigure gelees kan word, en geneem teenoor die agtergrond van die titel van die werk - 'n vrye vertaling sou lees 'Die Heroïes Sublieme Mens' - is dit heeltemal aanvaarbaar. Newman hanteer dus ook die tema van '*die swak, oorweldigde en oorwonne mens*', maar sy idioom is so esoteries dat die betekenis van die werk slegs met ingewikkelde hermeneutiek (én moontlik eïsegese!), en dan hoogstens as 'waarskynlik' omvang kan word. Daar kan dus weinig sprake wees van 'n openbare appèl by hierdie werk.

Smit merk tereg op: "'n Werk kan slegs 'betekenis' hê as dit *genoeg* informasie oordra. Om hierdie rede is 'n *sosialisering* (!) van die kuns gebiedend" (1983 : 20) (my kursivering).

1.1.3.4 Grenslose Werklikheidshantering

'n Laaste tiperende tendens waarby stilgestaan word sluit nou aan by die eerste tendens wat hanteer is en handel oor die werklikheidshantering van kuns in hierdie era. 'n Volledige hantering van hierdie aspek volg later, daarom word dit hier slegs in kort genoem.

Die spektrum waarbinne die na-oorlogse kuns sy stof hanteer (sou 'n mens dit die *stylspektrum* kan noem?) wissel van die absoluut, klinies realistiese - soos aangetref by die Foto-realisme, tot by die non-figuratief, absoluut abstrakte - Franz Kline se *Pennsylvania* (1954) of die genoemde werk van Barnett Newman is voorbeelde hiervan, en inderdaad ook alles tussen-in hierdie twee pole. Die kreatief-eksplorerende aard van kontemporêre kuns sluit natuurlik ook nie uit dat *beide* hierdie pole kan verleng nie! Ongelukkig is dit ook waar dat die verhouding tussen die kunstenaar en realiteit, of hy dit nou 'realisties' of 'abstrak' weergee, feitlik deur die bank só gespanne is, dat 'n voortdurende ondertoon in kunswerke van hierdie era 'n totale ontluistering van, en ontnugtering met, die realiteit is. *Enige* kunswerk is *per se* interpretasie van die werklikheid, maar dit sou onmoontlik wees om die werklikheid in sy absolute totaliteit sigbaar weer te gee in 'n enkele kunswerk (hoewel die totale kosmos by implikasie altyd teenwoordig is (behoort te wees)) en daarom is die element van abstraksie (abstrahering = identifisering en onderskeiding) altyd teenwoordig - selfs by die Foto-realisme (Duane Hanson se *Man with Handcart* (1975) is 'n goeie voorbeeld). Maar die grense van abstraksie kan, net soos die grense van realiteit, oorskry word, dan is dit, in beide gevalle, 'contentless art' soos Rookmaker, in die genoemde aanhaling, na Pollock se werk verwys het.

Die verabsoluttering van een van die pole in die spektrum is ten diepste gewortel in 'n *absurditeitsgeloof*. Die werklikheid is óf so

absurd eenvoudig (óf kompleks) dat dit deur 'n aantal vertikale lyne voorgestel kan word - Bridget Riley doen dit met *Late Morning* (1967) - óf dit is so afstootlik dat 'n meer-as-realistiese (superrealistiese) voorstelling daarvan nodig is, soos Richard Estes in *Bus Window* (1973) doen. Sou beide hierdie verabsoluterings dalk op die onbetrokkenheid van die kunstenaars dui wanneer hul *liefdevol-betrokke* kommentaar oor die werklikheid gevra word?

Wanneer daar geen sin in die werklikheid bestaan nie, en wanneer die kunstenaar die werklikheid net as 'n groot *Niks* ervaar, kan hy nie liefdevol-betrokke (eties!) oordeel oor sy *Umwelt* nie. Smit verwys na G. Keller se stelling: Uit niks het God die wêreld geskep, dit is 'n sieklike abses van die Niks, 'n afval van God van Homself. *Die skone, die poëtiese bestaan daarin dat ons ons laat re-absorbeer in die Niks* ([s.a.] : 14) (my kursivering).

Die vier tendense in die na-oorlogse kuns wat hierbo behandel is, is elkeen in 'n mindere of meerdere mate by die kuns van hierdie era teenwoordig. Dit is nie altyd noodwendig negatief nie - daar is reeds op gewys dat die feit dat kontemporêre kuns so baie van die gevestigde idees en tradisies van die samelewing bevraagteken, en inderdaad al vele male die heilige koeie stormgeloop en die geraamtes uit die kas gehaal het, net tot voordeel van die samelewing kan wees.

Dáárom is dit so ironies dat hierdie kuns so dikwels 'n totaal onverstaaibare taal praat en *in die proses* hulself tot niksseggende, inhoudlose onsinnighede verlaag.

Kunsstyle is tydgebonde en daarom vra elke tydvak dat die kuns van sy tyd in die taal van die tyd moet praat. Die idioom van die kuns sal dus mét die tye verander. Kuns het die *roeping* om te praat en die *vermoë* om op 'n besondere wyse kommentaar te lewer. Wanneer ob-

sessie egter groter as die taak geword het, snoer kuns sy eie mond.

Die moderne Christelike tradisie, geplaagd deur 'n Skolastiese erfenis, moet ongelukkig ook deel van die skuld dra aan die verval van kuns sedert 1945. Christene was so vasgevang in tradisionalisme en verknog aan hul heilige koeie, dat hul geen beter alternatief gestel het vir idees en strominge waarmee hulle hulle nie kon vereenselwig nie en uiteindelik het hulle feitlik van die kuns - veral dan die moderne weergawe daarvan - onttrek. Die onvermydelike het gevolg - die anti-christelike en nie-christelike het oorgeneem in die kuns. In die lig hiervan is dit te verstane dat Calvin Seerveld in sy estetika feitlik agteroorbuig om ook moderne kuns binne 'n *Christelike* estetika te kan akkommodeer.

Laastens moet dit opnuut duidelik gestel word dat daar inderdaad ook vele positiewe waarheidsmomente in die kuns van die na-oorlogse era teenwoordig is en dus is hierdie kuns nie *per se* onaanvaarbaar nie. Christen-kunstenaarskap en Christelike kuns kan ook binne 'Moderne Kuns' 'n tuiste vind.

Maar andersyds moet ook nie vergeet word dat daar vele rigtings is in die kontemporêre kuns waar Christelikheid nooit tuis sal hoort nie - 'n sinkretisme sal ook geen oplossing bied nie.

1.2 Kosmologiese Oriëntering

Die term kosmologie besit verskillende konnotasies. Tradisioneel is dit veral gekoppel aan 'n *fisiiese* eenheidsvisie op die werklikheid. 'n *Wysgerige kosmologie* kan egter nie beperk word tot enige faset van die werklikheid nie, omdat dit juis gerig is op *alle* fasette en dimensies van die skepping. In wysgerige sin wil die kosmologie derhalwe 'n teoretiese (of wetenskaplike) geheelbeeld ontwikkel - 'n totaliteitsvisie wat rekenskap moet gee van die grondleggende *verskeidenheid* binne die skepping soos wat dit in 'n onlosmaaklike *samehang* bestaan (Strauss, 1978 : 1).

In die bogenoemde definisie van *kosmologie* praat Strauss twee maal van *skepping*. Dit dui op 'n *skeppingsgeloof*. Hierdie *geloof* dui op die Archimedespunt van hierdie kosmologiese visie. Kalsbeek merk op: "Philosophical thinking ... needs a fixed point, an Archimedean point of reference, from which to proceed and upon which to base its *ultimate support*. The question is: where will the point of support be found? That is, within philosophical thinking (immanent) or outside its boundaries (transcendent)?" (1975 : 56). Dié Archimedespunt van die kosmologie is die religieuse diepte-dimensie van die kosmos waarin die alles-beheersende grondmotief van die (religieuse) hart setel.

Dit moet egter baie duidelik gestel word dat dié religieuse *dimensie* van die kosmos *nie* dieselfde is as die geloofsmodaliteit of godsdiens as *entiteit* nie. Modaliteit en entiteit is (saam met die dimensie van kosmiese tyd) *dimensies*, wat ten diepste op die sin-gewende *dimensie* van die *religie* (-use hart) appelleer.

Die *religieuse hart* is dus die Archimedespunt van die kosmologie. Elke filosofie/kosmologie is gewortel in dié religieuse hart en,

sonder om verder daarop uit te brei, word hier volstaan met die stelling dat óók die Immanensie-filosofie ten laaste *nie* daarin kon slaag om hiervan te ontkom nie, want die religieuse dimensie is die laaste, die radikale, sentrale en totale appél van die (menslike) sinsvrae.

Hierdie hart kan óf gelowig op God, as Skepper en Sin-gewer, gerig wees, óf afvallig wég van God. Dit is op sigself 'n geloofskeuse. Wat egter vasstaan, hetsy dit geglo word, al dan nie, is dat "al vier genoemde kosmiese dimensies ... gebonde is aan die bepalende en *begrensende wet* van God ... Die eenheid en volheid van Gods wet is saamgevat en gekonsentreer in die religieuse diepte-dimensie van die skepping en wel in die sentrale liefdegebod wat aanspraak maak op die liefde tot *God* en die *naaste* met die hele *hart*" (Strauss, 1978 : 10) (my kursivering).

Die skepping, in sy totaliteit, word dus *begrens* deur die wet-vir-die-skepping, en die vier dimensies van die werklikheid *omgrens* die sfere van skepsel-wees. Die geskape werklikheid is dus aan Gods wet onderworpe - dié wet is ordeskeppend, dit maak *kosmos* van *chaos*. Dit vorm die kosmiese *wetsorde*. Van Riessen sê die *wet* is soos 'n septer in God se hand waarmee Hy die skepping regeer (1959 : 53). Daar kan dus nooit sprake wees van *Deus sive natura* (God of natuur) nie. Dit sou, soos Spinoza beweer het, beteken dat God en natuur dieselfde is. Dié panteïsme is vals.

1.2.1 Die Dimensie van Modaliteite

Daar is reeds op gewys dat die modaliteite-dimensie één van die dimensies van die werklikheid is. Dooyeweerd gebruik die term *modaal* in die betekenis lading van *hoe* (1953 : verskeie pp). Die modaliteite-

tafel omgrens dus bestaanswyse(s) van die werklikheid. Dit is 'n teoretiese analise van die bestaansmodi van entiteite. Daar moet teen gewaak word om modaliteite en entiteite gelyk aan mekaar te stel. Die estetiese *modus* is nie gelyk aan (=) kuns nie. Kuns is 'n *entiteit* en deel inderdaad aan die *totale* spektrum van modaliteite (Later meer in hierdie verband).

Dooyeweerd en Vollenhoven het, nadat aanvanklik veertien modale aspekte onderskei is (die fisiese is eers later van die kinematiese aspek geskei (Kock, 1975 : 102)), volstaan met vyftien aspekte. By elkeen van dié aspekte het Dooyeweerd 'n onherleibare en unieksoortige *sinkern* onderskei. Hierdie sinkern is 'n intuïtiewe greep na die kernmoment van elke modale aspek. Strauss (1978 : 26) benadruk dat dit "van fundamentele teoretiese belang [is] om te kom tot 'n *voorlopige* (alle menslike arbeid is altyd vanweë die sondegebrokenheid van die werklikheid voorlopig en feilbaar!) aanduiding van die sin-kern van die verskillende werklikheidsaspekte - 'n aanduiding wat telkens by ons onmiddellik die ervaringsbesef van die aspek waarom dit gaan voor die (teoretiese) gees moet roep".

Die verskillende modale aspekte kan soos volg getabelleer word (met die sinkern daarnaas):

Aspek	Sin-kern (Strauss/Kock)
Geloof (pistiese)	- vastigheid van vertroue / 'n laaste wyse van sekerheid a.g.v. gegrepenheid in die hart deur die openbaring van die Oorsprong van alle dinge
Etiese	- liefde / liefde in tydelike betrekkinge
Juridiese	- regverdigheid / vergelding
Estetiese	- skoonheid (mooi-wees) / skone harmonie

Aspek	Sin-kern (Strauss/Kock)
Ekonomiese	- spaarsaamheid (wering van ekse) / waarde-afwegende spaarsaamheid
Sosiale	- omgang en verkeer / omgang en verkeer
Teken (semioties of linguale)	- betekening / simboliese betekening
Historiese	- beheersende vorming (mag) / beheersende vorming volgens vrye ontwerp
Logiese	- analise / analise
Sensitief-psigiese (emosionele)	- sensitiwiteit (gevoel) / gevoel (die sensitiewe)
Biotiese	- lewe / organiese lewe
Fisiese	- energie-werking / energetiese werkingswyse
Kinematiese	- beweging (kontinuering) / beweging
Ruimte	- (kontinue) uitgebreidheid (aaneenlopende samehang in sy geheel en al sy dele) / kontinue of aaneenlopende uitgebreidheid
Getal	- onderskeie hoeveelheid (diskrete kwantiteit) / diskrete kwantiteit of onderskeie hoeveelheid

(Skema ontleen aan *Strauss, 1978 : 26*, met sinkernaanduidings uit dieselfde bron en *Kock, 1975 : 102*).

Seerveld het 'n interessante wysiging tot Dooyeweerd se skema voorgestel:

Aspek	Sin-kern
Tegnies	vorm
Esteties	suggestie
Linguaal	duidelikheid
Analities	konsepsie
Sosiaal	omgang
Ekonomies	waarde

Aspek	Sin-kern
Juridies	reg
Eties	trou (troth)
Konfessioneel	geloof

(Seerveld, 1964 : 23)

Dit val buite die bestek van hierdie studie om die skemas van Dooyeweerd en Seerveld teen mekaar op te weeg. Daar moet egter in gedagte gehou word dat Seerveld se skema verband hou met sý siening van die estetiese en kuns. Van belang is die feit dat daar, binne Reformatories-wysgerige kring, *geen* enigheid bestaan oor die skema van Dooyeweerd nie. Kock (1975 : 122) maak ondermeer melding van H.G. Stoker wat net twaalf modaliteitsaspekte in sy kosmologie ingebou het, en F. Kuyper wat beweer dat die (Dooyeweerd se) skema geen *kosmiese* basis het nie (hy beweer dat die volgorde van Dooyeweerd se skema 'n *logiese* benadering is, daar kan dus ook byvoorbeeld 'n *historiese* benadering wees wat die volgorde sal omkeer).

Vir die doel van hierdie studie sal Dooyeweerd se skema deurgaans gebruik word, en dit sal ook in gedagte gehou word dat dié *skema* bloot 'n *metode* tot 'n analise is. Dit is geen dogmatiese absolute nie. Wat wel van belang is, is dat daar modale aspekte vir die skepping is, en dus, dat die bestaanswyse vir entiteite wetmatig vasgelê is, en dat die aspekte bepaald-georden is.

1.2.2 Die Enkapties-vervlegde Sin-samehang tussen Aspekte

Die beginsel van enkapsis speel 'n uiters belangrike rol by die analitiese waarneming van entiteite. Die term *enkapsis* kom van die Griekse werkwoord enkaptēin, wat beteken 'om in te sluk' (to swallow up).

'n Skilderstuk behoort tot die *radikaaltipe* 'kunswerk' wat *gekwali-
seer* word deur die *estetiese* aspek. Hierdie radikaaltipe sluit die *genotipes* musiek, literatuur, plastiese kunste, drama, skilderkuns, en so meer in, en elkeen van dié genotipes is weer op sigself hóógs gedifferensieerd. Binne die genotipe 'skilderkuns' tref 'n mens dan die *variabiliteitstipes* soos olieverf-, waterverf-, multimediatipes, en so meer aan (terme ontleen aan Kalsbeek, 1975 : 191).

Ter verduideliking kan hier verwys word na Dooyeweerd (1949 : 110) se ontleding van *Hermes en Dionysus*, 'n beeldhoustuk van die Griekse beeldhouer Praxiteles (4de eeu v.C.). Die eerste vraag wat hy vra is: Hoe het dié stuk ontstaan? Alhoewel Praxiteles waarskynlik 'n (lewende) model gebruik het terwyl hy gewerk het, is die beeldhoustuk sekerlik nie 'n blote kopie van dié menslike liggaam nie, want die beeld van *Hermes* word gekwalifiseer deur die *estetiese* bestemmingsfunksie (kwalifiseringsfunksie). Die menslike liggaam het inderdaad 'n estetiese aspek, maar word *nie* daardeur *gekwali-
seer* nie. In sy waarneming van die menslike liggaam, het die beeldhouer, in sy estetiese verbeelding, 'n *esteties gekwalifiseerde*, ideale Hermes-figuur gevorm. Die eindproduk was dan die beroemde *marmorstandbeeld* wat, soos *alle* kunswerke, esteties gekwalifiseerd is, en gekarakteriseerd is deur die estetiese objek-funksie as die kwalifiserende struktuurfunksie. Dié beeldhoustuk behoort dus tot die radikaaltipe 'kunswerk', omdat dit esteties gekwalifiseerd is na die *interne struktuur* daarvan.

Die kwalifiseringsfunksie rus egter verder op 'n *funderingsfunksie*. Dooyeweerd argumenteer dat hierdie funderingsfunksie nie in die interne individualiteitstruktuur van die marmor gesoek moet word nie, want die *marmor* word deur 'n tipies fisiese funksie gekwalifiseer. Die beeld vind dus nie sy fundering in die subjekfunksie van die

marmer nie, maar in die *vormingsarbeid* wat aan die marmer gedoen word. Hierdie arbeid gaan om 'n vormingsmag wat oor die marmer uitgeoefen word, en soos reeds aangedui, is *vormingsmag* 'n tipies *historiese* akt. Die estetiese kwalifiseringsfunksie fundeer dus op die historiese funderingsfunksie

Dit moet in gedagte gehou word dat die feit dat 'n bepaalde (in hierdie geval dan) blok marmer as medium vir 'n beeldhouwerk gebruik word, niks aan die individualiteitstruktuur van daardie marmer verander nie. Die latente moontlikhede van die anorganiese struktuur word wel geopen deur die vorming wat daarvoor uitgeoefen word en die inherente aard van die marmer (bv. die 'are' daarin) kan wel bydra tot die bekoring van die eindproduk.

Die punt is dat die marmer kan bestaan sonder dat 'n kunswerk daarvan gemaak word. Die marmer, met sy fisies-chemiese kwalifiseringsfunksie is dus in die marmerbeeld ingebind met *behoud van sy radikaal-tipiese struktuur*. Hierdie vervlegting is egter onomkeerbaar - die kunswerk is op die marmer gefundeer en nooit andersom nie. Kock maak die opmerking: "Belangwekkend in verband met hierdie struktuurverhouding is die feit dat, ten spyte van die volkome behoud van strukturele eiesoortigheid, die strukture mekaar tog wedersyds beïnvloed" (1970 : 79). Kalsbeek (1975 : 274) noem hierdie enkaptiese relasie 'n "irreversible foundational enkapsis". (Daar word ook vier ander enkapsisvorme onderskei, maar dit is nie hier ter sprake nie.)

Enkapsis kom slegs voor tussen *dinge* (entiteite) en nie tussen modaliteite nie.

By die hantering van die enkaptiese struktuur, moet daar ook verwys word na die *interne* en *eksterne* struktuur van entiteite. Cloete verwys hierna: "In die Wysbegeerte van die Wetsidee beklemtoon die

begrip 'intern' altyd die beginsel van soewereiniteit in eie kring terwyl die begrip 'ekstern' te doen het met die *inbinding* van die afsonderlike strukture tot een geheel. In die enkaptiese strukturegeheel is albei altyd aanwesig" (1972 : 140). Die *hoogste individualiteitstruktuur* van 'n enkaptiese strukturegeheel *moet die geheel kwalifiseer*, terwyl elk van die betrokke strukture in die strukturegeheel, tog sy strukturele eie-aard behou. Die *interne* strukturele eie-aard bly onveranderlik (soos die marmer in die beeldhouwerk), maar die *eksterne* funksie van die vervlegde individualiteitstrukture is die knooppunt in die enkapsis, met die hoogste individualiteitstruktuur wat dan 'n enkapsis-kwalifiserende funksie het. Dus: die gebeeldhoude eindproduk (Hermes) is, as esteties-gekwalfiseerde *geheelstruktuur*, nie denkbaar sonder die marmer nie. In sy *eksterne* funksie is die marmer en die estetiese eindproduk in so 'n geheelstruktuur verwerklik, dat die estetiese (as *hoogste individualiteitstruktuur* in dié enkapsis) - gekwalfiseerde produk *in sy interne werking-sfeer hom slegs kan laat geld op die grondslag van die (fisies-chemies gekwalfiseerde) marmer waarmee dit in een vormgeheel verwerklik is.*

In sy analisering van die interne samehang en artikulasie van die esteties-gekwalfiseerde en tegnies-gefundeerde (vanuit Seerveld se modaliteite-skema is die kunswerk *tegnies* in stede van *histories* gefundeerd soos by Dooyeweerd, maar dit blyk tog dat beide te make het met vorm of *beheersende vorming*) totaalstruktuur van die artistieke styl, onderskei Van den Berg (1984 : 98) die volgende momente:

- die kwalifiserende komponent van die *artistieke styl* wat alle ander momente (in die kunswerk) stempel "deur die estetiese kwaliteite allusiwiteit, suggestiwiteit, simbolisiteit, poli-interpretabele metaforisiteit, verholde ambiguïteit, kortom: gestileerdheid";
- die kenmerkende *kunsoortige fokus*, en die *kunsstamptipiese*

spesifikasie van die artistieke normkompleks "wat die besondere karakteristiek van 'n primêre kunsoort (bv. ontwerp-kuns, toonkuns, beeldhoukuns, ...) aan die artistieke totaalstruktuur en sy interne sowel as eksterne vervlegtingsamehang verskaf";

- die "funderende stilistiese komponent van 'n kompleks van *formele estetiese faktore* in 'n konstitutiewe orde wat dien as voorwaarde vir die artistieke status van die kunswerk, waaronder in algemene terme getel kan word faktore soos estetiese eenheid, verskeidenheid, ... estetiese komposisie, samehang, ... estetiese vitaliteit ...";
- die "antisiperende stilistiese komponent van 'n kompleks van *ontslote estetiese kwaliteite* wat 'n verdieping ... van die sinspel van die artistieke styl behels soos aanwesig in die wye horison of verbeeldingswêreld van groot kuns, waaronder ... kwaliteite soos estetiese betekenissubtiliteit, ikonisiteit, ekspressiwiteit en referensie, estetiese konsepsie, ... estetiese appèl, ... kommunikasie, estetiese integriteit, ... belydenis en feestelikheid".

Konkluderend dus: 'n kunswerk is 'n enkapties-vervlegde *geheelstruktuur*. Wanneer dit 'n kunswerk is, is die medium wel *onderskeibaar* van die estetiese kwalifisering, maar, omdat dit 'n *geheelstruktuur* is, nie skeibaar daarvan nie. Alhoewel die marmer in *Hermes* gewone marmer is, is dit 'n *marmerbeeld*.

Elke kunswerk moet aan die interne struktuurfunksie van dié radikaal-tipe voldoen om 'n *kunswerk* te wees.

1.2.3 Modale Sin-samehang

Van den Berg (1984 : 22) skryf oor die idee van die sintotaliteit van die skepping: "... [dat] hierdie transendentale idee nie teoreties

konstrueerbaar is nie ... [maar wel] 'n religieuse lewensantwoord wat gerig is op, en onderworpe is aan 'n transendente apriori ... Die Bybelgelowige leef uit die oortuiging, gevoed uit die Woordopenbaring dat die *sintotaliteit* van beide die individuele en universele kante van die geskape werklikheid *getransendeer* word in Christus as *skeppings- en herskeppingsmiddelaar* in wie alles standhou. Die skeppingsgegewe dat die kreatuurlike verskeidenheid in gehoorsaming aan die skeppingsorde op onderling eiesoortige en onherleibare wyse bestaan, word *gewaarborg* deur die Woord van God wat Vlees geword het in *Christus Jesus*", met dan die antroposentriese appèl daarvan: "Die kroon van die skepping - *die mens* en sy geslagte in wie se hart die religieuse konsentrasiepunt en integrale worteleenheid van die kreatuur geleë is en wat in 'n verbondsrelasie met die Archè staan - leef *coram Dei* as *dienskneg* geroepe in die *uitwerking* van God se *herscheping* van die verbondsgemeenskap van gelowiges onder inspirasie van die Heilige Gees". Dus: "die Archimedespunt of *sintotaliteit* van die ganse geskape werklikheid lê ... in die *corpus Christi*, ... die uitverkore wortelgemeenskap van gelowiges wat in die eerste Adam geval het, maar herstel is in die tweede Adam om gehoorsaam te wees aan hul ampsroeping van reformatoriese arbeid en lyding tot eer van God en in diens van hul naaste. *Deurdat elke skepsel in hierdie sentrale religieuse wortelgemeenskap in Christus as hoof en SKEPPINGSEERSTELLING [sic., lees EERSTELING] gekonsentreer is, word die skeppingstotaliteit (na die subjeksy) sinvol as Koninkryk Gods in gehoorsaming aan die normerende en allesdekkende totaliteitskonsentrasie (na die wetsy) in die sentrale liefdeswet: liefde tot God en die naaste"* (Van den Berg, 1984 : 22)(my kursivering).

Daar is reeds op gewys dat *enkapsis* 'n vervlegting van entiteite is. In die *modale* dimensie van die werklikheid is daar ook egter same-

hangsmomente tussen die modale aspekte (wetskringe) en dit illustreer juis die *sin-idee* van die skepping, "want", skryf Strauss, "geen enkele aspek bestaan opsigself nie - dit [elke aspek] openbaar sy *sin* slégs in *samehang* met alle ander aspekte soos uitgedruk in die verskillende *modale analogieë* daarvan" (1978 : 31).

Dit is belangrik om daarop te let dat die modaliteitetafel soos ondermeer deur Dooyeweerd en Seerveld uiteengesit, nie op 'n *willekeurige* orde berus nie, maar in terme van kosmiese tyd beweeg van die eenvoudige modus tot die mees komplekse. By Dooyeweerd is die twee grenskringe *getal* en *geloof*: *Getal* het geen *substraatkring* nie en *geloof* het geen *superstraatkring* nie. (Ter wille van terminologie, die volgende voorbeeld: *getal* is die substraat van ruimte, en ruimte die *superstraat* van *getal*, want *getal* is denkbaar sonder ruimte, omdat dit juis diskontinu (nie-aaneenlopend) is. Ruimte *veronderstel* egter *getal*, want ruimte kan in *getalsverhoudinge* uitgedruk word - ons praat van 'n drie-dimensionele ruimte). Hierdie voorbeeld toon die *bepaalde* opeenvolging van die modale aspekte.

Daar is verwys na die onherleibare sinkern van elke aspek en dat elke modale aspek 'n bepaalde bestaansmodus in die werklikheid omring. Elke modus het dus 'n bepaalde soewereine sfeer waarin dit geld en dit berus op 'n unieke skeppingsaard vir daardie modus. Stoker praat van die *onselfgenoegsame oorspronklikheid* wat kenmerkend is van elke modaliteit. Dit is oorspronklik, sê Stoker, omdat dit sy oorsprong, en derhalwe sy diepste verklaringsgrond, nie in iets anders *binne* die kosmos vind nie. Dit is met ander woorde *onafleibaar* en *onherleibaar*. Dit is ook egter onselfgenoegsaam omdat die modaliteite nie uit en deur *hulself* ontstaan nie, maar deur God geskape is. Stoker maak ook melding daarvan dat die verskillende modaliteite, hoe unieksoortig elkeen ookal mag wees, nie

in isolasie bestaan of bestaanbaar is nie (Kock, 1975 : 102) (my kursivering).

Kuyper het reeds gepraat van *soewereiniteit in eie kring* en Dooyeweerd het 'n kosmiese draagwydte daaraan besorg deur dit in te span om die unieke eie aard van alle aspekte en individualiteitstrukture aan te dui. Ons kan van die *skeppingsbeginsel* van soewereiniteit in eie kring (s.i.e.k.) praat want "vanuit die sentrale religieuse besef (in Christus) dat God alles *geskape* het *na hul aard* moet teoreties geartikuleerd rekenskap gegee word van die *begrens-heid* van alle skepselgegewens - allereers teenoor die volstrekte soewereiniteit van God en tweedens teenoor ander skeppingsgegewens. *Elke aspek van die werklikheid besit 'n beperkte, 'n begrensde eie-aard, maar is tog binne die grense van hierdie eie-geaarde sfeer (kring) soewerein, dit wil sê gebonde aan aard-eie wette*" (Strauss, 1978 : 27) (my kursivering).

Die keersy van die s.i.e.k. van elke aspek vind ons egter in die *samehang* met ander aspekte wat in 'n bepaalde aspek deur die *analogieë* van die betrokke aspek aan die lig tree. Danksy hierdie samehang weerspieël *elke* modaliteit op 'n eie wyse die onverbreeklike samehang *tussen* alle aspekte (dit wil sê die intermodale samehang kom *intramodaal*, deur middel van die aspek se *analogieë* tot openbaring) (Strauss, 1978 : 28).

Hierdie keersy is dan die beginsel van *universaliteit in eie kring* (u.i.e.k.). die analogiese aard van samehang tussen aspekte slaan dan die brug van een aspek na die ander werklikheidsaspekte. Die *sin* van een aspek is slégs af te lese in die *samehang* met alle ander aspekte.

Vanweë die bepaalde opeenvolgingsorde van die modale aspekte, vind

ons dat 'n bepaalde aspek analogies *terugwys* na die voorafgaande aspekte, en *vooruitwys* na die opvolgende aspekte. Hiervan word gepraat as 'n *ontsluitingsproses*. In hierdie ontsluitingsproses wys elke aspek dus *retrosiperend* (terugwysend) of *antesiperend* (vooruitwysend) na die ander aspekte. Die *funderende aspek* in só 'n analogiese relasie moet egter sy *sinkernbetekenis* behou. Dooyeweerd stel as voorwaarde vir die *antesiperende* analogie dat die superstraatkring opsigself éérs ontslote moet wees voordat dit 'n substraatkring kan ontsluit (hierdie voorwaarde is ietwat problematies aangesien die geloofsaspek, alhoewel dit 'n *grensaspek* is, geen superstraatkring het nie en dus nie verder (analogies) ontsluit kan word nie; boonop word elke aspek *juis ontsluit* deur *retrosiperende* en *antesiperende* analogieë daarvan! Ons kan egter nie hier verdere bespreking daaraan wy nie). Van belang is die feit dat aspekte analogies *ontsluitend* op mekaar inwerk en dat die *sin* van die kosmos verder deur hierdie *sin-samehang* illustreer word. Ten opsigte van die estetiese *aspek* wys ons op enkele sulke analogiese *ontsluitingsmomente*. (Onthou egter dat die *sin-betekenis* van die funderende aspek - in hierdie geval, die estetiese, behoue moet bly):

Die estetiese -	
RETROSIPEREND na die	
- linguale (tekenaspek)	: betekenis, estetiese meerduidigheid; vertolking; simbolisering
- sosiale	: estetiese kommunikasie; verkeer
- ekonomiese	: wering van eksesse
ANTESIPEREND na die	
- juridiese	: gelding van die estetiese; beregtiging
- etiese	: egtheid, integriteit van die estetiese
- geloof	: oortuiging, geloofwaardigheid van die estetiese aanwending.

Ons kan hier slegs opmerk dat een analogiese relasie op 'n ander kan berus. Daar is byvoorbeeld verwys na 'geloofwaardigheid van estetiese aanwending'. Geloofwaardigheid is 'n analogie tussen religieus en ekonomies (dit is egter 'n *geloofs*analogie).

1.2.4 Die Estetiese Modaliteit

Daar moet weer eens gewys word op die sinkarakter van die werklikheid. Dooyeweerd benadruk dat die Bybel aan ons openbaar dat God Skepper, Onderhouer en Voleinder van die werklikheid is. Alles is dus uit, deur, en tot God geskape. Hierdie afhanklikheid van die werklikheid, aan God, dui Dooyeweerd met die term 'sin' aan (Cloete, 1972 : 146). Dooyeweerd vat dit saam: "De zin is het zijn van alle creatuurlijk zijnde en is van *religieuze wortel* en van *Goddelijke Oorsprong*" (1967 : 66)(my kursivering). Wanneer Dooyeweerd dus praat van sin, dan gaan dit vir hom daarom dat *die werklikheid nie net sin hét nie, maar sin is*. Die sin van die 'creatuurlijk zijnde' is daarin dat dit *sin van God ontvang* en *na Hom heenwys as Oorsprong van alle dinge*. Dooyeweerd plaas die estetiese aspek, in die kosmiese opeenvolgingsorde, tussen die ekonomiese (as substraatkring) en die juridiese (as superstraatkring).

Strauss wys die belangrike feit uit dat "... ons moet waak teen die geykte identifisering van die estetiese aspek met kuns. *Enige kunswerk is immers 'n konkrete entiteit wat ook in ander aspekte funksies besit*, al is die estetiese funksie daarvan dominant" (1978 : 21) (my kursivering).

Wat die aanduiding van die eie-aard of sinkern van die estetiese betref is daar groot meningsverskil. Strauss bepaal dat die modale teenstelling mooi - lelik slegs in die *estetiese aspek* 'n tuiste kan

vind en tipeer die sinkern van die estetiese as "skoonheid". Hy skryf: "Wanneer ons egter mooi-wees of skoonheid sentraal verbonde ag aan die eie-aard van die estetiese aspek, beteken dit nie dat slegs bepaalde harmoniese gestaltes van skoonheid mag opgeld doen as esteties verheffend nie - eenvoudig omdat bv. in verskeie kunsoorte voorbeelde bestaan van die esteties-stylvolle beelding van gegewens of situasies wat van disharmonie getuig maar desondanks esteties-verheffend (d.w.s. mooi) verwerk is" (1978 : 21). Hy wys egter die Griekse (of 19de eeuse) skoonheidsideaal skerp af, omdat daardie harmoniese vormmatigheid staan teenoor vormlose verganklikheid - 'n tweedeling wat nie rekenskap kan gee van die eenheid van die skepping nie.

Dooyeweerd tipeer die sinkern as "harmonie" (1955 : 129). Rookmaaker (1967 : 12) formuleer dit as "skone harmonie". Potgieter sê die estetiese het te doen met die eis van "harmoniese skoonheid" van die kunsvaardige skepping, na analogie van God se goeie skepping (Smit, [s.a.] : 21). Seerveld betoog dat "simbolisering" vir hom meer akkuraat en dienlik is as "harmonie": "Art is the symbolical objectification of certain meaning aspects of one thing or another, subject to the law of allusiveness" (1964 : 39)(my kursivering).

Dit val buite die bestek van hierdie stuk om te oordeel oor die onderskeie sinkernaanduidings. Vir hierdie studie, aansluitend by die modale dimensie en die leer van individualiteitstrukture, word volstaan met Smit se gedagte: "... dat die estetiese (aspek) te doen het met skone harmonie in die sin van die gestileerde of stylvolle en nie in die sin van metriese harmonie nie" ([s.a.] : 27)(my kursivering).

Dit is so dat die estetiese sin-sy van die werklikheid van kwalifi-

serende belang in die kunswerk is, maar dié twee, estetiese kwalifiseringsfunksie en estetiese produk, mag nie met mekaar vereenselwig word nie. Dit sou dus foutief wees om die estetiese sinkern op die estetiese produk van toepassing te maak as verklarende term. Die kunswerk, as esteties-gekwalfiseerde kultuurproduk, deel soos alle ander entiteite, gelyktydig aan al die modale aspekte. Al die aspekte word op 'n *tipies-estetiese* wyse ingebind in 'n *esteties-gekwalfiseerde* individualiteitstruktuur - *die kunswerk*. Die inhoud van die estetiese is immers geen simplistiese gegewe wat in een of twee woorde saamgevat kan word nie. "Ons kry eers 'n begrip [eerder *idee*] van wat die estetiese in Gods wêreld 'sê' as die estetiese aspek retrosiperend en antesiperend oopgelê [ontsluit] is" (Cloete, 1972 : 287).

Hoe verskillend die sinkern-aanduiding van die estetiese ookal by die genoemde skrywers is, hoef dit geen probleem te wees nie. Die feit van die saak is dat daar 'n modale aspek bestaan wat die moontlikheid van esteties-wees wetmatig vaslê.

Die beginsels van esteties-wees moet egter toegepas word ten einde gelding in die werklikheid te besit. Strauss gee die volgende fundamentele omskrywing: "n Beginsel of norm [is] ... 'n relatief-konstante universele eenheid wat in uiteenlopende situasies slegs van krag gemaak (tot gelding gebring) kan word deur 'n kompetente orgaan wat oor 'n toerekenbare wil beskik en derhalwe in staat is om met keuse-vryheid te kom tot 'n korrekte of verkeerde (normatiewe of antinormatiewe) positivering van die moontlikhede van so 'n relatief-konstante universele beginpunt" (1978 : 65).

Cloete (1972 : 6) merk op: "Die kultuursye van die werklikheid - so genoem omdat hulle aangewys is op die positiveringsakte van die

mens - is normatief bepaald ... die norm [is] aangewys op die aan God gehoorsame [of *on*-gehoorsame!] positivering. Dit is slegs die mens wat normatief besig kan wees".

Dus: om die beginsels van estetisiteit (estetiese beginsels of eintlik: die moontlikheid van esteties-wees) tot gelding te bring (toepasbaar te maak), moet die mens met 'n positiveringsakt na vore tree. Hóé hy die estetiese beginsels gaan positiver, sal afhang van wie (of wat!) hom in die (religieuse) hart gegryp het.

Die kunstenaar is die *kompetente orgaan* wat estetiese beginsels moet positiver. Wie hierdie positivering *buite-om* God as Skepper, Onderhouer en Voleinder - en inderdaad ook as Sin-gewer, wil doen sal, ten spyte van enkele *waarheidsmomente* in daardie positivering, op valsheid strand. Wie sy kunswerk op 'n valse basis bou, ontnem dié werk aan sy sin-struktuur.

1.3 Ontologie van die Kunstwerk

In par. 1.1 is daar stilgestaan by die vraag "Wat is kuns?". Uit die aantal definisies wat geraadpleeg is, kan daar geen klinkklare en algemeen bruikbare definiëring van kuns gevind word nie. Morris Weitz het selfs benadruk: "... the very expansive, adventurous character of art, its ever present changes of novel creations, make it logically impossible to ensure any set of defining properties (*in Margolis, 1962 : 55*).

Die feit van die saak is dat kuns bestaan. Die skynbare ondefinieerbaarheid daarvan verander niks aan die bestaan daarvan nie. 'n Moontlike alternatief vir pogings om kuns-as-objek te definieer, sou wees om kuns in ontologiese perspektief te behandel. Weitz (in die boegenoemde aanhaling) is inderdaad reg as hy sê dat die uiters variërende gestalte van kunsvoorwerpe 'n logiese, omvattende en universele definiëring van kuns onmoontlik maak.

Ontologie vra nie die vraag "Wat is kuns?" nie. Dit vra die vraag: "Op watter wyse bestaan kuns?". Die bestaansvraag is in drie subvrae verdeel: Wat is die Oorsprong van kuns?, Wat is die Wetmatige bestaan van kuns?, en Wat is die Bestemming van kuns?.

Ontologie is nie los te make van kosmologie nie, dus moet hierdie gedeelte in aansluiting by die gedeelte oor kosmologie gesien word.

Die gedeelte oor die kuns sedert 1945 moet ook hierby geles word, want hierdie kuns poog dikwels om die kosmologiese samehang en basis van kuns te deurbreek en bring sodoende ook die ontologiese *sín* van dié kuns in die gedrang.

Dit is ook belangrik om te onthou dat ontologie nie buite die kunstwerk lê nie, maar aan die basis daarvan.

1.3.1 Ontologie en Fenomenologie

Gilson (*Jacobus, 1968*) definieer ontologie as volg: "Ontology deals with being, or beings, such as they are in themselves, irrespective of the fact that they are apprehended or not as well as of the particular in which they may happen to be apprehended". Vir die kuns beteken dit dus dat die kunswerk op sigself bestaan, en dat die internkwalifiserende estetiese aard daarvan nie waargeneem / 'gesien' / ervaar moet word om te bestaan nie. Die artistieke bestaanswyse hoef dus nie waargeneem te word om te bestaan nie.

Fenomenologie, soos Kant dit gepostuleer het, aan die ander kant, berus daarop dat daar nie geredeneer kan word oor hoe dinge op sigself bestaan nie, maar net hoe dinge in die menslike ervaring daarvan (van hulle) bestaan. 'n Fenomeen is dus die objek van menslike ervaring.

Ontologie soek na 'n verklaring van hoe die kunswerk binne 'n eie sfeer bestaan, terwyl fenomenologie soek na 'n verklaring van hoe die kunswerk in terme van die *menslike ervaring daarvan* bestaan. Sonder die menslike *ervaring*, meen die fenomenologie dus, kan 'n kunswerk nie bestaan nie, terwyl die ontologie soek na daardie soewereine sfeer waar net die kunswerk (relatief) outonoom kan bestaan, óf anders gestel: Wat is dit wat 'n eie-geaarde karakter aan kuns gee sodat *kuns* onderskei kan word van alle nie-kuns.

In die afdeling oor 'Kosmologiese Oriëntering' is reeds gewys op die beginsel van soewereiniteit in eie kring en dat die estetiese aspek ten diepste onherleibaar is tot enige ander aspek. Die estetiese hét dus 'n eie-geaarde normatiewe karakter wat, weliswaar vervleg met ál die ander aspekte, primêr op geen ander aspek aangewese is om te bestaan nie. Die estetiese bestaan dus *nie* omdat

dit (fenomenologies) waargeneem (die sensoriese / sensitief-psigiese) word nie, maar omdat dit wetmatig en prinsipiëel *geskape* is.

1.3.2 Die Ontologiese Vrae

Die vraag wat nou gevra moet word is: Wanneer ek 'n kunswerk waardeer (beskou, appresieer), *wat* is dit wat ek waardeer? Is dit die kunswerk? Inderdaad kyk ek na die kunswerk, maar *wat* is die *kunswerk* dan? Is dit bloot die (tasbare/waarneembare) objek? 'n Konglomeraat van medium-elemente - 'n bepaalde volume olieverf, marmer, staal, woorde, klanke, en so meer? Is dit moontlik die *konsep* van dit wat aan't gebeur is, of moontlik een of ander metafisiese element wat buite die kunswerk is?

Die feit dat 'n bepaalde beeldhoustuk uit marmer, in stede van uit hout gehou is, gee immers *op sigself* geen antwoord op die vraag: "Wat is dit waarna ek kyk?" nie. Die marmer, of watter ander medium dan ookal, is bloot op 'n aposterioresse basis as beeldhouwerk tipeerbaar, of anders gestel, 'n bepaalde aprioriese raamwerk is nodig *waarbinnen* die bepaalde volume van watter medium ookal, as kunswerk tipeerbaar is.

'n Voorbeeld ter verduideliking van hierdie punt: Gestel daar is 'n vertrek met twee konstruksies geklinknaelde staal. Wat sou Anthony Caro die reg gee om die een groep as *sý kunswerk* uit te wys en die titel *Lock* (1962) te gee en die ander groep te bestempel as 'n hoop bouersafval? Caro maak daarop aanspraak dat *Lock* 'n kunswerk is, dit word trouens saam met ander kunswerke in 'n versameling uitgestal en dit word in kunsalbums as 'n kunswerk genoteer. In terme van die medium-elemente is daar geen verskil nie - beide groepe bestaan uit dieselfde dikte geklinknaelde staal, dit kan moontlik dieselfde massa

en volume besit, ons waarneming daarvan as fisiese objekte is dieselfde. Dus kan nóg die medium-gebruik, nóg waarneming daarvan, die vraag beantwoord hoekom die een groep dan 'n estetiese synsmodus het en die ander groep nie.

Om 'n ander voorbeeld te noem: Wat sou die verskil wees tussen 'n af-druk van Tony Warhol se *Coca Cola Bottles* (1962) en 'n afdruk van 'n groep bottels van dieselfde soort gaskoeldrank? Warhol se werk word in die Whitney Museum of American Art uitgestal (*nie* dat die feit dat 'n voorwerp in 'n kunsmuseum uitgestal word per se 'n waarborg vir estetisiteit is *nie*, maar dit bevestig die kunstenaar se aanspraak dat dit wel 'n kunswerk is).

Dit moet egter op hierdie stadium ook baie duidelik gestel word dat waarneming en medium-gebruik, *nié irrelevant* is by die waardering van 'n kunswerk *nie*, maar die punt wat hier gepostuleer word is dat kuns *nie* bestaan *omdat* dit waargeneem word en/of *omdat* dit 'n konglomeraat medium-elemente is *nie*. Die medium (en dit sluit natuurlik die stilering van dié medium en styl in) sou inderdaad as die *vehiculum* van gepositiveerde estetiese norme beskou kan word, en die waarneming van 'n kunsvoorwerp is immers die toegangspoort tot die ontsluiting daarvan (dus weer eens die kwessie van die samehang tussen modaliteite), maar *nie* een van hierdie beantwoord die vraag na die rede vir die bestaan van die kunswerk *nie*.

Maitland praat van kuns as "a performative presence" want "... I am trying to move from seeing art simply as an object or some subjective experience. The work of art is more a *doing* than a being or having ... a painting is the *doing* of something in paint, rather than merely the applying of paint to a canvas or the attempt to represent something ... Thus, when we appreciate a work of art, we appreciate what

is at work in the work - we appreciate the work of art's performative presencing" (in Werhane, 1984 : 514)(my kursivering).

Uit wat Maitland verder skryf, blyk dit duidelik dat hy met "... art is more a *doing* ..." nie bedoel dat hierdie "performative presence" van kuns 'n "happening" is, soos dit voorkom in bv. Yves Klein se *Anthropométries* of ander Konseptualistiese produksies nie. *Doing* is sy antwoord op die oorsprongsvraag.

Vanuit die normatiewe estetika blyk dit dat Maitland, hoewel binne 'n ander idioom, wel 'n punt beet het met sy idee dat die oorsprong van 'n kunswerk te make het met '*doing*'. Daar is reeds 'n uitvoerige Kosmologiese Oriëntering gegee, en in die hantering van die ontologie sal daarby aangesluit word.

Die estetiese is een van die modaliteite in die spektrum van kosmologiese bestaansmodi. Die estetiese deel verder aan die *kultuursy* van die wetsordelik-geskepe werklikheid en is dus aan 'n *positiverings-akt* onderworpe ten einde tot gelding gebring te kan word. Daar is dus estetiese *beginsels* wat *gepositiveer* moet word ten einde die *norme vir esteties-besigwees* te verkry.

1.3.2.1 Oorsprong

Wanneer dit dan by die vraag na die oorsprong van die kunswerk aangesluit word, moet daar weer eens terug gegaan word na die skeppingsorde.

God het die kosmiese wetsorde geskep en daarin is die bestaansmoontlikhede vir alle dinge *beginselmatig* vasgelê. Ook die beginsel vir *kuns-wees* is dus *vasgelê* binne die geskepe wetsorde.

Kuns kan dus bestaan *omdat daar beginsels vir kuns-wees geskep is.*

Net soos vir alle ander dinge, lê die oorsprong van kuns in die wetsordelik vasgelegde struktuur vir kuns-wees. Dus: kuns kan bestaan omdat estetiese beginsels geskep is. Wanneer die vraag na die oorsprong van kuns dus gevra word, kan gesê word: Kuns vind sy oorsprong in die geskape wetsorde vir kuns-wees / estetisiteit. Met ander woorde: *kuns bestaan omdat God die moontlikheid van kuns-wees geskep het.*

HOOFSTUK II

NORMATIEWE BESTAAN

In die vorige hoofstuk is tot die besluit gekom dat kunswerke bestaan omdat die moontlikheid vir kuns-wees skeppingsmatig vasgelê is. Daar is dus beginsels vir kunswerk-wees geskep. Hierdie beginsels moet egter ook tot gelding gebring word en toegepas word. Dus is daar eerstens sprake van 'n positivering wat die mens moet doen, en daarna het hy 'n stel estetiese norme wat toegepas moet word in sy kunsskeppingsakt. In hierdie kunsskeppingsakt wat die kunsskepper uitvoer, kom die normatiewe bestaan van die kunswerk ter sprake. Die kunswerk het 'n *normatiewe* bestaan omdat die kunswerk eventueel die produk van 'n stel toegepaste estetiese *norme* is. Die wyse waarop die kunstenaar met dié norme omgaan, appelleer ten diepste op sy religieuse hart.

Die skeppingsakt van die kunstenaar hou verband met die intensie wat hy het om 'n *kunsobjek* te skep. Veral ten opsigte van vele van die moderne kunsstrominge, én -objekte, sou die *intensie* wat die kunstenaar het om *kuns* te skep, 'n belangrike (en soms die enigste!) metode word om te onderskei tussen kuns en nie-kuns.

In die totstandkoming van die kunswerk is die kunstenaar besig met die interpretasie van bepaalde werklikheidsmomente. Die siening wat die kunstenaar het van die werklikheid, en gelei deur religieuse hartsoorwegings, sal bepalend wees van die wyse waarop hy die werklikheid in sy kunswerk hanteer en verbeeld. Hierdie werklikheidshantering, en die intensionaliteitsaspek, is eventueel tekenend van die normatiewiteit of anti-normatiewiteit van die kunswerk.

2.1 Ontologie (II) : Normatiewe Bestaan

Dit is reeds gesê dat die estetiese deel in die kultuursy van die werklikheid - dit is dus *normatief* bepaald, in onderskeiding van die *natuursy* van die werklikheid wat *wetmatig* bepaald is.

Die *beginsels* vir kuns-wees moet dus tot gelding gebring word en dit eis 'n positiveringsakt. Strauss merk in dié verband op: "Slegs wanneer 'n beginsel *gepositiveer* word kan ons van die *gelding* daarvan praat. *Gelding* dui daarop dat 'n voor-positiewe vertrekpunt *van krag gemaak* is" (1978 : 65)(my kursivering).

Die beginsel vir kuns-wees moet dus van krag gemaak word deur "n kompetente orgaan wat oor 'n toerekenbare wil beskik en derhalwe in staat is om met keuse-vryheid te kom tot 'n korrekte of verkeerde (normatiewe of anti-normatiewe) positivering van die moontlikhede van [die beginsel]" (Strauss, 1978 : 65).

Wanneer die kunstenaar 'n kunswerk skep is hy besig met die toepassing van 'n stel gepositiveerde estetiese norme. Die mens (en meer spesifiek: kunstenaar) moet dus as deel van die *kultuurmandaat*, en onder die geskape *moontlikheid* van kunsskepping en kunswerk-wees, estetiese norme *toepas* in sy kunsskeppingsakt. Hieruit volg dan dat slegs die *mens* kunswerke kan vervaardig.

Hierdie stelling ontnem natuurlik niks aan die feit dat nie-kunswerke, soos 'n blom of 'n skoenlapper se vlerke, ook aan die estetiese deel nie - 'n roos is immers 'n *mooi* blom - maar dit is nie, soos dit *natuurlik* voorkom, 'n *kunswerk* nie.

Die *aard* van die stel estetiese norme waarmee die kunstenaar werk, gaan uiteraard ook in die eventuele kunswerk sigbaar wees. Wanneer die mens, as positiveringsprotagonis, die norme vir esteties-wees

positiever, word dit gedoen onder leiding van die religieuse hart. Die afvallige hart sal tot 'n afvallig-gerigte besluit kom; net so sal die Christus-gerigte hart tot 'n besluit kom wat, ook *in die kuns*, op Hom gerig sal wees.

Die feit dat ons in 'n gevalle werklikheid leef, en dat die Christelike lewensbeskouing so dikwels (ook deur kunstenaars) misken word, het *nie* God se skeppingsorde aangetas nie. *Die orde het bly staan, al het die mens en natuur geval.* Dit is die enigste rede waarom dit nog moontlik is om, ten spyte van die gevallenheid en sonde, kuns voort te bring - selfs ook Christelike kuns (later meer hieroor). Die feit dat God die moontlikheid van kuns-wees geskep het en onderhou (en inderdaad in Christus weer verlos het!), maak dit ook moontlik dat kuns, wat soveel male al geskreeu het: "God is dood", vandag nog kan bestaan, want: "... niemand (kan) toegang tot 'n bepaalde sin-sy van die werklikheid ... kry as hy die [*beginselfs*] wat God vir daardie sin-sy gelê het, ... uitskakel nie" (Cloete, 1972 : 11).

Die implikasie van die normatiewe bestaan van kuns is om, soos alle ander dinge, God te loof. Die feit dat ons in 'n sondegebroke werklikheid leef, en dat so 'n groot gedeelte van die kuns God juis nie loof nie, verander geensins aan hierdie doel van die kuns nie.

Op die oppervlakte impliseer die normatiewiteitsvraag dat die kunswerk (behoort te) poog om 'n *kunswerk* te wees. Dit sou beteken dat 'n kunswerk *nie* 'n stuk teologie, moralisme, maatskappy-kritiek, politieke propaganda, en so meer is (behoort te wees) nie. Op die dieper vlak impliseer die bestemmingsvraag dat die kunswerk moet strewe ad maiorem gloriam Dei - dit moet die lof van God verkondig. Hier word *geensins* 'n dualisme in die kuns bepleit nie, want die een sy veronderstel die ander.

Dit kan só beredeneer word: 'n kunswerk loóf God juis deur 'kunswerk' (en dus nie teologie, moralisme, en so meer) te wees. Indien 'n kunstenaar *nie* sý arbeidsveld herlei na 'n ander sfeer nie, dan erken hy die sin-struktuur van die kosmos. Deur aan die sin-struktuur van die kosmos gehoorsaam te wees, openbaar die kuns op 'n unieksoortige manier (soos elke wetenskap) die skeppingsordening van God - *en verkondig daardeur sy lof!* Wanneer kuns (ook die kunsprodukte van nie-Christene) dus daarna streef om *kuns* (*natuurlik* nie in die verabsoluteerde betekenis van l'art pour l'art nie) te wees, het dit deel aan hierdie *doksologiese* karakter.

Smit ([s.a.] : 1) haal N.P. van Wyk Louw aan:

Van God durf ek skaars praat: ek ken Hom min ...
 ... maar ander woorde durf ek tog laat lees:
 dat, van die dinge wat die mens bedink,
 ons smet se krag, ons wankele bestaan
 die swaarste hoeke afgrond toe laat sink,
 en, buite wete, weet ek: daarvandaan
 trek ons iets op wat ryk is soos die sin
 van daardie woord van God in die Begin.

Kuns kan God loof "... sonder dat 'Halleluja' noodwendig gebruik word of dat fladderende engele op doel verksyn" (Smit, [s.a.] : 1).

Schaeffer (1973 : 58) merk op: "Modern art that *does not depend* on the Christian consensus has tended to emphasize only the *minor theme*. We look at the paintings hanging in the modern art galleries, and we are impressed by the *pessimistic* analysis of contemporary man. There are, of course, some works of modern art which are optimistic. But the *basis* for *that* optimism is *insufficient* and, like Christian art which does not *adequately* emphasize the minor theme, *it tends to be*

pure romanticism. The artist's work appears *dishonest* in the face of contemporary facts ... Modern art often flattens man out and speaks in great abstractions; sometimes we cannot tell whether the subject is a man or a woman. Our generation has left little place for the individual. Only the mass of men remains. But as Christians we see things otherwise. Because God has created individual man in his own image and because God knows and is interested in the individual, individual man is worthy of our painting ... Christian art is the expression of the whole life of the whole person who is a Christian. What a Christian portrays in his art is the *totality of life*. Art is *not* to be solely a vehicle for some sort of self-conscious evangelism" (my kursivering). Kuns loof God deur kuns te wees. Wanneer die kuns verskraal word tot enigiets anders, hetsy dit teologie, moralisme, politieke propaganda, of wat ookal anders - selfs sosiale kritiek, dan ontspoor dit.

Natuurlik beteken dit nie dat die wekroep van *l'art pour l'art* nou aanvaar word nie. Hierdie wekroep is bloot die uitdrukking van 'n verabsoluttering van die *estetiese modaliteit*. Dit beteken ten diepste dat die kuns in diens van die kuns gestel word. Daarenteen is tot die besluit gekom dat kuns sy normmatigheid slegs volhou deur kuns te wees en sodoende God te loof - dit beteken dat kuns slegs in diens van God gestel mag (behoort te) word. Kuns is kuns wanneer die eie-aard daarvan eerbiedig word.

Hier kan volstaan word met twee opmerkings van Van den Berg (*in Strauss, 1977 : 194 en 197*): "Christene behoort opnuut begeester te word deur die oortuiging van die *religieuse diensbaarheid van die kuns* - dat kunswerke voortgebring word ter ere van die Here van hemel en aarde of anders in die diens van afvallige religieuse tydsgeeste" (my kursivering) en "Slegs met radikale religieuse moti-

vering, met die uitbou van gemeenskapsondersteuning, met artistieke vryheid binne die moderne kunstenaar se gedifferensieerd-begrensde kompetensiegebied, en met 'n bewussyn van die Christelike artistieke tradisie waaruit hul groei, is dit vir die moderne Christen-kunstenaars moontlik om hul religieuse roeping te vervul: die praktyk van "h kuns tot eer van God".

Die antwoord op die *oorsprong* van die kuns, is besluit, lê daarin dat God die moontlikheid van kuns-wees vasgelê het in die beginsel of skeppingswet vir kuns-wees, as deel van die geskape kosmiese wetsorde.

Die antwoord op die *wetmatige bestaan* van die kuns, lê daarin dat dit (kuns) die produk is van gepositieweerde estetiese norme, of dit dan ookal normatief of anti-normatief gepositieweer is.

2 Intensionaliteit

Newsweek (April 22, 1985 : 80) berig oor die jongste kunsuitstalling by die Pompidou -sentrum in Parys: "There is much 'fine art' along the way, ... A magnificent Chardin still life of apples and chestnuts illustrates the possibility of 'painting odors'. Immediately next to it stands Piero Manzoni's *Merda d'artista*, three tin cans - mercifully sealed - guaranteed to contain authentic samples of the creator's feces".

In hierdie verband kan ook verwys word na die Konseptualisme: Yves Klein se *Anthropométries* (1960), Olga Adorno se *Grommets* # 3 en Bruce Nauman se *Portrait of the Artist as Fountain* (1966) kan in die herinnering geroep word.

Die vraag wat ontstaan is: Watter reg is daar vir die kunstenaars om hierdie voorwerpe as kunsvoorwerpe aan te bied? Fleming (1980 : 447) maak die opmerking dat die Surrealisme byvoorbeeld 'n nuwe tegniek was "... for liberating the images trapped in the subconscious and making them available to the conscious mind of the artist for use as the vehicles of the artist's *expressive intent*" (my kursivering).

Lang (1975 : 168) maak drie interessante aanhalings: "Were we to play a trick on our lover of the beautiful, and plant in the ground artificial flowers (which can be made so as to look like natural ones), and perch artfully carved birds on the branches of trees, and he were to find out how he had been taken in, the immediate interest which these things previously had for him would at once vanish ..."
(*Kant, Critique of Aesthetic Judgment*).

"Suppose ... that a finely wrought object, one whose texture and

proportions are highly pleasing in perception, has been believed to be a product of some primitive people. Then there is discovered evidence that proves it to be an accidental natural product. As an external thing, it is now precisely what it was before. Yet at once it ceases to be a work of art and becomes a natural "curiosity". It now belongs in a museum of natural history, not in a museum of art" (*Dewey, Art as Experience*).

"If a man hacking in fury at a block of wood, ... make there an image of a cow, is that image a work of art? If not, why not? (*Joyce, Portrait of the Artist as a Young Man*).

Hier kan nie in diepte kritiek gelewer word op die bogenoemde aanhalings nie, behalwe dat die fout in al drie aanhalings gemaak word om óf natuurlike voorwerpe óf voorwerpe wat toevallig ontstaan het, as *kunsvoorwerpe* te kategoriseer. Hoewel natuurlike en toevallige voorwerpe ook 'n estetiese sy besit, blyk dit tog duidelik dat dit nie aan die intern-esteties-gekwalfiseerde struktuur van kunsvoorwerpe voldoen nie.

Die punt is dat sekere voorwerpe kunsvoorwerpe is en ander nie. Dit bly egter moeilik om Manzoni en Klein se genoemde kunswerke op dieselfde vlak as 'n Rembrandt of Da Vinci te beoordeel. Nogtans word dit op dieselfde vlak aangebied.

Baie van die moderne kunswerke toon 'n hoë mate van ooreenkoms met nie-kunswerke. Daar is immers min onderskeid, op die oog af ten minste, te tref tussen Richard Estes se foto-realistiese werk *Downtown* (1978) en 'n toevallige foto van dieselfde stadsgebied of John Chamberlain se *Silverheels* (1963) en 'n ander motorwrak. *Downtown* en *Silverheels* is egter as kunswerke aangebied.

'n Moontlike oplossing sal wees om te kyk na die kwessie van *inten-*

sionaliteit, want, "... if for example there were no grounds for distinguishing aesthetic ... from nonaesthetic quality, we could expect to find no differences in the aesthetic potentialities of various objects or moments. All moments would be of equal aesthetic relevance or irrelevance; and it would follow from this in turn that neither the viewer nor the object of his experience contributes differentially to its then nondiscriminable aesthetic quality: that any viewer and any object equal every other in their respective potentials for aesthetic experience" (Lang, 1975 : 170).

Savile meen "the concept of art has an independent justification through the *intentional aspect of works of art* ... Of course it is true that natural beauty has value for us too, but we may observe that at least in the highest examples of art we find functions exemplified and values conveyed which nature and experience are scarcely able to yield. For instance, through art, though rarely through nature, we may find ourselves made sharply aware of the splendours and defects of the society in which we live, or may find more vivid and compact expression than experience provides of the deeper emotions, or perhaps be brought to see the pervasive ambiguity of the experiences which we naturally take as unequivocal. These may be cited as aspects of art which we find valuable and whose value we cannot extract directly from life ... What is it that distinguishes art from life in this respect? ... [Art is] dependent on the artist's *intention* to give expression in his work to what he selects and presents for our appreciation, and it is to this intentional feature of the production of art that we may again appeal in showing why art cannot without loss sustain assimilation to the broader concept of object of aesthetic interest ... intention is theoretically deeply embedded in the concept of art ..." (*in* Osborne,

1972 : 158)(my kursivering).

Dit kan dus gestel word dat daar 'n intensie / bedoeling by die kunstenaar moet wees om 'n *kunswerk* te produseer. Dan kan voorwerpe, soos die genoemde werke van Estes, Chamberlain en Manzoni, as kunswerke geklassifiseer word. (Let egter daarop dat die feit dat 'n voorwerp as kunswerk geklassifiseer word, of dat dit in 'n kunsmuseum uitgestal word, nie noodwendig 'n uitspraak oor die normatief-geldende en aanvaarbare aard daarvan is nie.)

Dit is reeds vermeld dat die kunstenaar, funderend aan die interne struktuur van die kunswerk, 'n *vormingsmag* oor 'n medium moet uitoefen. Die intensie om 'n kunswerk, of dan 'n intern-esteties gekwalifiseerde voorwerp, te produseer, is deel van die vormende en vormgewende werksaamheid van die kunstenaar. Dus sou dit gestel kon word dat Rembrandt se selfportrette, (sy laaste selfportret in 1669), waar hy homself as deurwinterde en beproefde, maar nogtans oorwinnende mens [Münz (1981 : 150) verwys na die selfportret: "This aged man with white hair does not give up the struggle"] skilder, is 'n goeie voorbeeld), en Manzoni se *Merda d'artista*, beide kunswerke is, want beide kunstenaars het bedoel / die intensie gehad om *kunswerke* te produseer. Op *hiërdie* vlak sou volstaan kon word dat voorwerpe, bloot op grond van die kunstenaar se *intensie* om 'n kunswerk te skep, as kunswerke geklassifiseer kan word.

Maar, daar is ook 'n normatiewe sy van die kunswerk wat verreken moet word. Dit is reeds uitgewys dat die estetiese modaliteit nie *in vacuo* bestaan nie. Die estetiese is ook verbind aan (ondermeer) die sosiale, die etiese en die geloofsaspek.

Die kunswerk moet ook die sosiale norme van (bv.) ordentlikheid gehoorsaam: om met geblikte uitwerpse (Manzoni se werk) te koop te

loop, is nog nooit as die ultiemaat van sosiale ordentlikheid beskou nie; die etiese dui op liefdevolle mensbehartiging: om menslike uitwerpsel as kuns op te dis sou op die teenoorgestelde dui; die geloofsaspek vra sekerheid: *Merda d'artista* dui op walging en onsekerheid.

Dit is inderdaad so dat die kuns op 'n unieksoortige wyse kommentaar kan lewer op die *Umwelt*. Die wyse waarop 'n kunstenaar dit doen, is om 'n kunswerk te skep. Hy moet dus die *intensie* hê om 'n *esteties-gekwalfiseerde* voorwerp tot stand te bring. Maar, die *intensie* is nie genoeg nie. Dit moet gelei word deur die normatiewe sin-struktuur van die werklikheid. Intensie wat só gelei word, bring geldende en geldige kunswerke tot stand.

Intensionaliteit by die ontstaan van 'n kunswerk maak dat ook valse kunswerke ware voorbeelde van die radikaaltipe kunswerk is.

2.3 Werklikheid en Waarheid

Rookmaaker vra: "What does *truth* mean in art? It certainly does not mean that art has to be a copy of reality - in fact, *art is never a copy of reality, and cannot be*. Art always gives an interpretation [hier dan is *interpretasie* die kunstenaar se *vertolking* van 'n bepaalde *onderwerp*, teenoor, soos voorheen hanteer, die *interpretasie* van die kunsbeskouer van 'n *kunswerk*] of reality [Rookmaaker is korrek indien hy nie 'reality' in 'n eng sin bedoel nie - selfs 'n nie-werklike onderwerp soos die *mitologie* eis *vertolking* deur die kunstenaar/kunswerk], of the things seen, the relationships the human reality experienced emotionally, rationally, and in many other human ways. Art always shows what man - the artist and the group to which he belongs, the time in which he lives - sees and experiences as relevant, as important, as worthwhile. For otherwise he will never try to depict it. For mediaeval man landscape was not important, even if he lived in it; that is why he never tried to represent it ..." (1970 : 236) (my kursivering).

Botha (1983 : 404) merk op: "Aangesien die media en die kunste vanweë hulle besondere funksie die bestaande werklikheid en heersende gedagtestrominge reflekteer, is die gesekulariseerde media eenvoudig 'n weerklank en spieëlbeeld van 'n gesekulariseerde samelewing". Alhoewel die implikasie van Botha se opmerking (naamlik dat die sekularisering van die kunste en media beteken dat die *sín* van die werklikheid - Christus - ontken word) baie waar is, bly die vraag staan of hierdie "gesekulariseerde reflektoring van die werklikheid" nie inderdaad 'n ware *reflektoring* is nie.

2.3.1 Weerspieëling van die Werklikheid

"Die kommunikasiemedie (en kunste!) is daarop ingestel om die gegewe

lewenswerklikhede te verken, te interpreteer en deur die aard en potensiaal van die besondere medium die bevindinge te openbaar. Die werklikheid bevat naamlik dieperliggende verborgenhede wat deur die kunstenaar nagevors en blootgelê word" (Botha, 1983 : 404).

Rookmaaker wys tereg daarop dat die kuns *nie* die werklikheid afbeeld nie, maar op 'n eie wyse oor die werklikheid spreek (1962 : 55). Dit beteken dat die kuns *nie betoog* nie, dit beeld. Dit klee die abstrakte in terme van die konkrete, stileer dit tot 'n nuwe werklikheid met sy eie wetmatigheid. Die kuns "spreek", "by wyse van *gelykenis* vir wie ore het om te hoor" (Van der Walt, 1966 : 81)(my kursivering). Oor die kwessie van *betoog* in kuns skryf Smit: "Moderne skilderkuns is eerder argumente in 'n diskussie oor nihilisme ... Die ontluisterende tendens in die moderne kuns spreek van 'n ontsaglike geestelike armoede. Dit het alles so dissonant geword. Skone harmonie is verruil vir walging vir die skone en stylvolle en oorgawe aan die vormlose en styllose, die lelike" ([s.a.] : 14).

Rothko skryf in reaksie op die kritiek van Edward Jewell teen sy uitstalling in 1943 in New York: "To us art is an adventure into an unknown world ... This world of the imagination is fancy free and violently opposed to common sense ... *It is our function as artists to make the spectator see the world our way - not his way* ... We favour the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal ... We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth ... There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject-matter is valid *which is tragic and timeless*. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art" (Chipp, 1968 : 545)(my kursivering), en Robert Motherwell maak die stelling: "As a result of *the*

poverty of modern life, we are confronted with the circumstance that art is more interesting than life" (Chipp, 1968 : 546)(my kursivering).

Enige kunswerk is 'n abstraksie - selfs superrealistiese werke soos Duane Hanson se *Man with Handcart* (1975) - want dit neem bepaalde aspekte uit die ervaringshorison van die mens en interpreteer dit op 'n estetiese wyse. Hierdie abstraheringsproses hou ondermeer verband met die keuse van 'n gesigshoek (vantage point), hoogte van die horison (as daar een is) en ander komposisie-elemente. Die kunstenaar (en kunswerk) kan dus nooit klinies-verwyderd staand van die stof wat hy hanteer nie. Elke kunswerk weerspieël die siening van die kunstenaar.

Roy Lichtenstein se *As I opened fire* (1964) is 'n voorbeeld van hierdie weerspieëling. Oppervlakkig beskou is die werk bloot 'n vergroting van drie raampies uit 'n strokiestekening, maar, merk Oldenburg (Chipp, 1968 : 586) op: "The intention behind this is ... to give a concrete statement to [his] fantasy ... to translate the eye into the fingers ... by imitating the subject, [to] make a different work from what has existed before" (my kursivering). In die genoemde werk is dus inderdaad 'n sterk stelling oor 'pop-kultuur' van vandag opgesluit - wat dit treffend maak is dat hy 'n oënskynlik onbelangrike voorwerp soos 'n strokiestekening, gebruik om daardie stelling te maak. Ongelukkig spreek hierdie stelling, soos baie tydgenootlike kunswerke, ook van nihilisme en sin-loosheid.

Smit benadruk: "Die wêreldbeeld van die moderne kuns is vals" ([s.a.] : 15), en haal Rookmaker aan: "Zij (moderne kuns) opent niet de wereld, maar sluit haar. Zij bouwt niet op, maar zij breekt af. Zij laat niet de positieve mogelijkheden zien, maar alleen de

afgrondelike. Zij toont geen schoonheid, maar het afzichtelijke, zelfs van het schone. Zij vecht niet voor het goede, want het is alles kwaad. Zij predikt de zinloosheid, want het is alles om het even" (1974 : 103).

"Hierteenoor", skryf Smit, "pleit Rookmaaker vir 'n ikoniese kuns. Die ikoniese stuur weg van 'n blote afbeeldingsrelasie, maar dit eerbiedig die skeppingswerklikheid. Wanneer Rembrandt bv. met sy gebruik van lig die belangrikste persoon of groep persone op die doek aandui, beteken dit nie dat die lig werklik so kollig-agtig val nie! Die ikoniese beeld-element en die estetiese komposisie-element is 'n twee-eenheid. In die ikoniese gee mens die strukture in hul opbou weer" ([s.a.] : 15)(my kursivering). Van de Waal merk oor Rembrandt se gebruik van chiaroscuro (die kollig-effek) op: "... it became a means of expressing his deepest emotions" (1969 : 80).

Dus: die wyse waarop 'n skilder die werklikheid in sy werk weergee, hou verband met bepaalde styl- en komposisie-elemente. 'n Sterk-realistiese skildery kan net so goed die gevoel van 'n skilder uitdruk as 'n totaal-abstrakte werk. Realisme én abstraksie kan te ver gevoer word - veral a.g.v. 'n poging tot onbetrokkenheid deur die kunstenaar. Die skilder kan egter nooit onbetrokke wees by wat geskilder word nie, trouens die skildery getuig juis van die lewensbeskoulike van sy skepper. Rembrandt se werke is 'n goeie voorbeeld hiervan. Dit is veral interessant om te let op die ontwikkeling van die chiaroscuro by Rembrandt. Wanneer Leonardo da Vinci sy *Laaste Avondmaal* (1498) skilder, gebruik hy 'n chiaroscuro-agtige tegniek om ruimte na agter (met ander woorde weg van die aanskouer) te skep; Rembrandt daarenteen, wanneer hy dieselfde tema na aanleiding van Leonardo skilder, skep ruimte na vóór (afbeelding: Van de Waal, 1969 : 86) - dit is trouens ook baie sigbaar in meer bekende werke soos sy *Bataafse*

sameswering (1662) of *Christus in Emmaus* (1648).

2.3.2 Mimésis

Plato skryf in *Republiek* (603(a)): "Paintings and works of art in general are far removed from reality, and the element in our nature which is accessible to art and responds to its advances is equally far from wisdom. The offspring of a connexion thus formed on no true or sound basis must be as inferior as the parents. This will be true not only of visual art, but of art addressed to the ear, poetry as we call it ... That was the conclusion I had in mind when I said that the work of the painter and of all other representative art was far removed from the truth and associated with elements in us equally far removed from reason, in a fond liaison without health or truth".

Aristoteles skryf in *Poëtica* (1448 a (1)): "The poet, being an imitator, like a painter of any other artist, must of necessity imitate one of three objects - things as they were or are, things as they are said or thought to be, or things as they ought to be".

Plato se siening van mimésis was dat dit betrek was op die natuurlike fenomeen - die eerste afskaduwing. Kuns was dus 'n afskaduwing van 'n afskaduwing en dus so ver van die ideële argetipe verwyder dat dit nie baie betekenisvol kan wees nie. Aristoteles het egter die mimésis-begrip met nuwe inhoud gevul. Dit beteken vir hom 'n ooreenstemming of reproduksie van die menslike lewe: "Since the objects of imitation are men in action, and these men must either be of a higher or lower type ..., we must represent men either as better than in real life, or as worse, or as they are ... (*Poëtica*, 1448 a (1)). Mimésis beteken dus vir Aristoteles "creating according to a true

idea" (1448 a(1)) Butcher ([s.a.] : 153) vat dit saam: "The 'true idea' for fine art is derived from the eidos, the general concept which the intellect spontaneously abstracts from the details of sense. There is an ideal form which is present in each individual phenomenon but imperfectly manifested. This form impresses itself as a sensuous appearance in the mind of the artist; he seeks to give it a more complex expression, to bring to light the ideal which is only half revealed in the world of reality. His distinctive work as an artist consists in stamping the given material with the impress of the form which is universal".

Daar kan nie hier uitgebrei word op die grondmotief by Plato en Aristoteles, vorm, materie en die ideële, nie. Daar is reeds opgemerk dat 'n kunstenaar die werklikheid slegs vault sý lewensbeskouwlike agtergrond kan afbeeld en vertolk. Die ideël-perfekte is dus 'n onmoontlike eis, trouens, dit imposeer irrelevante eise op die kuns.

2.3.3 Waarheid

Hier kan nie ingegaan word op 'n volledige bespreking van die begrip 'waarheid' nie. Daar sal slegs enkele kursoriese momente van die verhouding tussen kunswerk en waarheid hier aangestip word.

In 1493 publiseer Hartmann Schedel sy "*Nürnberg Kroniek*" met houtsnede deur Wolgemut (Dürer se leermeester). Gombrich skryf: "What an opportunity such a volume should give the historian to see what the world was like at the time of Columbus! But as we turn the pages of this big folio, we find the same woodcut of a medieval city recurring with different captions as Damascus, Ferrara, Milan, and Mantua. Unless we are prepared to believe these cities were as indistinguishable from one another as their suburbs may be today, we must conclude that

neither the publisher nor the public minded whether the captions told the truth. All they were expected to do was to bring home to the reader that these names stood for cities" (*Werhane, 1984 : 45*).

Nietzsche se kommentaar oor realisme kan hier genoem word (*Werhane, 1984 : 51*):

"'All nature faithfully' - But what feint
Can Nature be subdued to art's constraint?
Her smallest fragment is still infinite!
And so he paints but what he likes in it.
What does he like? He likes, what he can paint!"

Venter merk op dat N.P. van Wyk Louw êrens geskryf het dat dit die taak van die kunstenaar is om die werklikheid uit te beeld, so volledig en so waar as hy kan (*1969 : 67*).

Daar is reeds opgemerk dat die kunstenaar 'n bepaalde gegewene vertolk en dit dan artisties verbeeld. Selfs nie eens super-realistiese werke soos Richard Hamilton se *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956) kan hiervan ontsnap nie.

Gaisford (*1985 : 12*) maak 'n interessante opmerking oor Constable se *The Hay Wain* (1820): "As usual, Constable was anxious that the details should be accurate, and he even asked a local artist to send him an extra sketch of a hay wain. But there is far more in the painting than its picturesque cottage and wagon ... A detail from Constable's full-size oil study shows that he originally included a man on a horse - said to have been his father, Golding - next to the dog. In the finished painting, this space is filled with the shadow of a tree". Dus ten spyte van 'n poging tot 'n hoë graad van realisme in sy werk, behou die kunstenaar nogtans die opsie om aan die eindprodukt te verander.

Daar sal saam met Rookmaker gestem moet word: "... reality is not

simply (objectively) there. *Reality is potentiality. The reality that we know is always a realized reality.* We discovered it, named it, made it accessible ... This is reality; the potential world outside *as far as we know it, in the way we know it.* The interesting thing is that the painter paints what he sees, but as he sees what he knows, we can also say that he paints what he knows ... [Reality] is the things seen, and the things not seen but nevertheless very real, like love, hate, justice, beauty, goodness and evil. So if a painter paints something he will always choose what he thinks is relevant, important for him or for us ... As art is about truth in art; does it do justice to what it represents? Does it do this in a positive way? Does it show the depth and complexity of what it is talking about? Art may be simple; *it must be clear, but never silly or shallow*" (1978 : 44)(my kursivering).

Oor die fiktiewe in die kuns skryf Macdonald (*in Kennick, 1964 : 298*): "A fictional sentence does not ... express a lying statement. Does it express a false statement which is not a lie? False statements are normally asserted from total or partial ignorance of the facts ... This is not true of the storyteller. Neither he nor his auditor normally believes that his statements are true ... obviously, nothing can count as evidence in favour of a fictional story [or painting!]. And what no fact can confirm none can disconfirm either" (hierdie laaste stelling van haar is egter ietwat problematies). Ook ten opsigte van die fiktiewe in die kuns, kan ons konkludeer dat fiksie deel van die menslike ervaringshorison is en daarom 'n geldige en geldende onderwerp is. Oor die waarheid in fiksie, kan weer verwys word na die vorige aanhaling van Rookmaker.

2.3.4 Verantwoordelikheid van die Kunstenaar t.o.v. die Sedelik-slegte

"Aangesien die sedelik-goeie werklikheid deur die sondeval bederf is,

sal die sedelik-slegte as deel van die bestaande werklikheid onvermydelik ook onthul moet word. Omdat die media die tydsgees weerspieël, sou die vermyding en die verswyging van die sedelik-slegte deur die media, wêreldvreemd aandoen. Daarom het die kunstenaar die reg, selfs die plig, om ook die vervalde sondige wêreld, uit te beeld" (Botha, 1983 : 404). Hierby maak Botha die voetnoot: "Dit is egter belangrik om daarop te let dat die werklikheid nie sonder meer 'n kopiëring van die bestaande gegewendheid is nie, dit is nie bloot die ooreenstemming van die voorstelling met die saak - *adaequatio rei et intellectus* - nie. Die werklikheid is om die bestaande in die lig van die algemene etiese norm (m.a.w. liefdevolle persoonsbehartiging) te beskou en te waardeer".

Venter (1969 : 67) benadruk opnuut: "Die werklikheid moet *volledig* uitgebeeld word, en daarom is die eensydige toespitsing op die *ongoorloofde* seksuele verhoudinge tussen mans en vroue [én soort by soort!] in menige hedendaagse [kuns] so diep afkeurenswaardig. Gaan die werklikheid dan op in hierdie dinge? Is die lewe dan nie veel meer en veel ryker as bloot seks nie? Bestaan daar dan niks anders in hierdie heerlike wêreld wat ons kunstenaars aangryp en ontroer nie? Ja seker - ons het dit reeds beklemtoon - ook die sondige mag regmatig in 'n kunswerk uitgebeeld word. Maar hierby kom die eis van waarheid. *Nooit mag die sondige uitdruklik of stilswygend, as prysenswaardig voorgestel word nie*" (my kursivering).

Seerveld kontrasteer Rubens se *Rape of the Daughters of King Leucippus* (1615-17) met Lindner se *Leopard Lilly* (1966) en merk op: "... the point here is that Ruben's (sic) lusty painting of rearing horses and noble men with handsome faces elevating these two full-bodied Flemish women into their arms is not what we would call 'rape' today, that degrading ugly deed of selfish-thin brutality ... The painting

breathes Ruben's (sic) spirit of believing that Graeco-Roman classical heroism interwoven with supervening christian virtues is the way to experience full-blooded human life ... By contrast ... '*Leopard Lilly*' ... has lost her arms but the extravagant torso remains corseted and buckled, wearing a blue man's face with sunglasses like a trophy near her heart; the breasts affront one like buttoned foils or targets, and the whole mass replete with camouflage of green hair, lipstick and vagina backed by a leopard's skin cruises like an armoured tank through the streets of the city jungle. *Leopard Lilly* leads the pack" (1980 : 157). Daar sal saam met Seerveld gestem kan word dat Lindner se kuns nie as 'sleg' afgemaak mag word omdat die inhoud daarvan nie aangenaam is nie - dit is inderdaad 'n treffende weerspieëling van 'n gedeelte van die hedendaagse samelewing. Indien *Leopard Lilly* saamgelees word met sy (Lindner se) *Untitled No 2* (1962) ontstaan daar bedenkinge oor die wyse waarop hy die inhoud hanteer. In die genoemde werk van Rubens is daar twee *putti's* wat 'n versoenende rol speel; by Lindner is die naakte, afskuwelike die enigste wat geld - dit ten spyte van die feit dat *Leopard Lilly* skynbaar 'n 'portretstudie' is.

Rookmaaker merk op: "The erotic and the sexual have a place in art, as they have in life. As such they are not dirty nor impure. They are a gift from God, and belong to humanity itself. But man has often focused his attention on sex and carnal love *in a sinful way*" (1970 : 240)(my kursivering). In dieselfde verband skryf Schaeffer: "We should remember that the Bible contains the Song of Solomon, the love song between a man and a woman ... If God made the birds, they are worth painting. If God made the sky, the sky is worth painting ... It is worth man's while to create works upon the basis of the great works God has already created" (en dit sluit die liefde en seks in)(1973 : 60).

Seerveld merk verder op: "... Christian art will unaffectedly handle the cursed not with sympathetic understanding so much as awe at the terribleness of sin unrequited and the soft play of forgiveness when it falls; the troubling surd of sin will not be explained, transcended or caustically championed as absurd [*Leopard Lilly?*] (1964 : 57).

Botha skryf: "Deur die insig van die kunstenaar word 'n interpretasie aan die werklikheid gegee wat esteties verheffend en kunssinnig aangrypend is. Sodoende is die meriete van die *goeie* kunswerk onder meer daarin geleë dat - alhoewel dit daarin hanteer word - die kwaad nie verheerlik word nie" (1983 : 405). Dit lyk of Seerveld (1980 : 190) reg is as hy aandui dat Henk Krijger hieraan voldoen.

Tydens die onlangse "Women's Festival of the Arts" (Johannesburg, April/Mei 1985) het Isolde Krams ondermeer haar *Woman on Highrise Building* (1984) uitgestal. Die resensent Samantha James het opgemerk "[It is] ... defiled by sexual mauling, pain and hate. The church window shape of three scorch marks suggests the rape of ... holiness. A fourth scorch mark is filled with a mirror so any female viewer may see herself in the centre of the predicament" (*in Star Tonight!*, May 17, 1985 : 16).

Dit lyk nie of hier veel sprake van liefdevolle persoonsbehartiging kan wees nie. Wanneer die onweloweglike deur en in die kuns *gedien* word, verloor die *mens* sy toekoms- en verlossingsperspektief. Dit kom neer op grenslose sinloosheid en onbevange haat. Ten diepste is dit vir die kuns selfvernietigend.

"Wat zedelijk volstrekt af te wijzen is, kan esthetisch geen bevrediging brengen ... het schone kan niet ten koste van het zedelijke genoten worden ... Het schone kan niet de kraant hebben het zedelijke buiten werking te stellen. Het zedelijke blijft protesteren ook

daar waar schoonheid pretendeert hoger te zijn dan het zedelijke" (*in Van der Ent, 1977 : 159*).

'n Laaste opmerking moet gemaak word: Naaktheid, die seksuele, en so meer is nie *per se* sedelik sleg nie. Dit is die *wyse waarop* die kunstenaar sulke onderwerpe hanteer wat soms problematies blyk te wees. Ons het hier hoofsaaklik aandag geskenk aan die verantwoordelikheid van die kunstenaar ten opsigte van die hantering van die seksuele omdat dit 'n ietwat kontensieuse onderwerp is. Etiese hantering - naamlik liefdevolle persoonsbehartiging - is egter 'n voorwaarde vir *enige* onderwerp wat 'n kunstenaar (lees: verantwoordelike kunstenaar) hanteer. Indien hy dit nie doen nie - en natuurlik impliseer liefdevolle persoonsbehartiging nie dat die kunswerk 'n stuk moralisme moet word nie - ontken hy die sin en sinstruktuur van die kosmos - en die kunswerk mis sy bestemming.

Weer eens Rookmaaker: "... truth, honour, righteousness, loveliness, excellence and praise are as much norms for art as they are for life. And in all of them we feel that to bypass them is to do wrong to the beholder, to fall short of being truly loving. For basically these norms are all aspects of the great command to love. Love is the great norm in art as well ... The artist, with his special gifts, has a specific task, a very special and wonderful calling. It is not to play the prophet, nor to be a teacher, nor to be a preacher, nor to evangelize. It is to make life better, more worthwhile, to create the sound, the shape, the tale, the decoration, the environment that is meaningful and lovely and a joy to mankind" (*1970 : 242*).

HOOFSTUK III

BESTEMMING

Die bestemmingsfunksie van die kunswerk lê in die *aktualisering* daarvan deur die resepteur. *Na sy aard roep enige kunswerk om aktualisering*, en dié aktualisering is deel van die bestaan van die kunswerk. Juis deur die *ontsluiting* van die betekenislading of allusief-metaforiese tematisering van die artistieke stylgeheel tree die sin of on-sin van die kunswerk na vore.

Elke kunswerk het dus 'n *adressaat*, en dit is gerig tot, en appelleer op die verbeelding van die *resepteur* en spreek hom *in sy totale menslikheid* aan (Van den Berg, 1984 : 146). In hierdie verband haal Van den Berg (1984 : 146) Chvatik aan: "The special character of an aesthetically integrated meaning consists in the fact that it is *directed at man in his entirety*, that it activates and restructures his psyche in its complexity, in the unity of its emotional, imaginative, rational, and volitional aspects. This complex semantic system, arising through the aesthetic integration of extra-aesthetic meanings, *is inseparable from the concrete artistic structure of a work*. Its realization requires a perceiver's *corresponding interpretive activities*, for this meaning can never be fully and exactly verbalized in a critical meta-language or in a historical interpretation of the work. Its realization by a perceiver thus adduces an immediate visual or auditory perception as the starting point of the understanding and experiencing of a work. The artistic value of a work, the epistemological and aesthetic value of an artistic communication, consists in the richness of this complex semantic system, in how it teaches man to see more clearly and to understand more profoundly his position in the world and beyond the work" (my kursivering).

Ook in die resepsie-proses "is die kunsresepteur - net soos die kunstenaar - in sy histories-religieuse gesitueerdheid *gepredisposisioneer*d deur lewens- en wêreldbeskoulike tradisies en die lewenstyl van 'n ethos (Van den Berg, 1984 : 147)(my kursivering).

3.1 Ontsluiting van die betekenislading in 'n kunswerk

Plato skryf in *Phaedrus*: "The painter's products stand before us as though they were alive, but if you question them, they maintain as most majestic silence" (aangehaal *in Lang, 1975 : 94*). In hierdie verband benadruk Cloete (1972 : 188) dat "... die werk van die skeppende kunstenaar 'n aangeleentheid is van *naïewe ervaring*, dus van intuïtiewe wetende beleving".

Een aspek van 'n kunswerk is egter ook dat dit 'n betekenislading besit. Kunswerke *sê* iets. Daarom meot daar ook 'n proses van ontsluiting en interpretasie ten opsigte van die kunswerk plaasvind. Marcel Proust het opgemerk: "Through art we can know another's view of the universe" (in *Maxims*, soos aangehaal *in Rookmaaker, 1970 : 11*).

'n Kunswerk is dus beeldend - dit *be-teken* 'n bepaalde visie of mening of kommentaar (met die voorbehoud natuurlik dat 'n kunswerk nie *net* betekenis is nie - met ander woorde dat die estetiese nie opgaan in die linguale nie). Kuns mag nie onbetrokke of betekenisloos wees nie - dan word dit 'n non-entiteit en verloor gelding en aktualiteit as kunswerk. 'n Kunswerk moet dus uiteindelik op 'n *estetiese wyse* vergestaltung verleen aan 'n bepaalde werklikheidsmoment. Hierdie vergestaltung vereis egter weer interpretasie vanaf die kant van die kunswaardeerder/toeskouer.

3.1.1 Betekenislading in die Kunswerk: Ikonografie en Ikonologie

Panofsky skryf: "Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or *meaning* of works of art, as opposed to their *form*" (*in Kennick, 1964 : 391*)(my kursivering). Hy onderskei vervolgens drie *strata* in die "subject matter" van 'n kunswerk: *pre-ikonografiese beskrywing*, *ikonografiese analise*,

en *ikonologiese interpretasie*, en verduidelik sy skema soos volg:

OBJECT OF INTERPRETATION	ACT OF INTERPRETATION
I Primary or natural subject matter - factual/expressional constituting the world of <i>artistic motifs</i>	Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis)
II Secondary or conventional subject matter, constituting the world of <i>images, stories and allegories</i>	Iconographical analysis
III Intrinsic meaning or content, constituting the world of " <i>symbolical</i> " values	Iconological interpretation

en dan, ten opsigte van

EQUIPMENT FOR INTERPRETATION	CORRECTIVE PRINCIPLE OF INTERPRETATION
I <i>Practical experience</i> (familiarity with objects and events)	History of <i>style</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, objects and events were expressed by forms)
II <i>Knowledge of literary sources</i> (familiarity with specific themes and concepts)	History of <i>types</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific themes or concepts were expressed by objects and events)

<p>III <i>Synthetic intuition</i> (familiarity with the essential tendencies of the human mind, conditioned by personal psychology and "Weltanschauung")</p>	<p>History of <i>cultural symptoms or "symbols" in general</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts)</p>
--	---

Panofsky vervolg dat, in watter stratum ookal beweeg word, "our identifications and interpretations will depend on our subjective equipment, and for this very reason will have to be supplemented and corrected by an insight into historical processes the sum total of which may be called tradition" (*in Kennick, 1964 : 401*). Dit is belangrik dat daarop gelet moet word dat die drie strata van betekenis lading wat Panofsky onderskei, aspekte van dieselfde entiteit - die kunswerk - is. "The methods of approach which here [in die sinoptiese tabel hierbo] appear as three unrelated operations of research merge with each other into one organic and indivisible process" (*Kennick, 1964 : 401*).

3.1.2 Interpretasie *

In hierdie konteks word na interpretasie verwys as 'die interpretasie/verstaan van 'n kunswerk'. Die ander betekenis van interpretasie, naamlik *hoe* die kunstenaar die werklikheid interpreteer, word later hanteer.

* Interpretasie kan byvoorbeeld ook wys op die *interpretasie* wat 'n musikant aan 'n bepaalde komposisie gee - met ander woorde die *vertolking* daarvan. Daar kan egter nie in hierdie stuk aandag daaraan verleen word nie.

Hoewel die beskrywing van 'n kunswerk reeds 'n vorm van interpretasie is, en interpretasie op beskrywing berus, moet dié twee prosesse tog onderskei word. Om te sê dat Estes se *Food Shop* (1967) 'n neon-beligte winkelvenster bevat, is tog 'n deskriptiewe opmerking, en handel nie soseer om die interpretasie daarvan nie. Panofsky blyk dus reg te wees as hy na die "primary or natural subject matter" verwys as "pre-iconographical description" eerder as interpretasie. Opmerkings aangaande dit wat Aiken (*in Kennick, 1964 : 404*) die "*immediately perceivable*" noem, kan *deskriptief*/beskrywend genoem word. "An interpretation, however, is a species of explanation whose function is to aid understanding and appreciation" (*Kennick, 1964 : 498*).

Daar ontstaan egter 'n probleem deurdat Panofsky die onmiddellik-waarneembare wil afperk tot *slegs* die beskrywende. Die onmiddellik-waarneembare (Panofsky se eerste stratum) in die genoemde werk van Estes is tog alreeds 'n aanduiding van ten minste die intensie van die kunstenaar met dié werk. Indien daar nie alreeds 'n aprioriese teenwoordigheid van die ikonografiese én ikonologiese strata by die kunswaarnemer teenwoordig is nie, sou *Food Shop* nie as kunswerk herken word nie.

Panofsky verwys ook, ten opsigte van sy tweede stratum, bv. na die feit dat die afbeelding van 'n '*man met 'n mes*' (binne 'n bepaalde *genre* natuurlik) eers binne die funksionering van die ikonografiese sfeer as St Bartolomeüs identifiseerbaar is. Die feit dat die '*man met 'n mes*' *St Bartolomeüs* is kan egter net so ooglopend wees as die feit dat dit 'n man met 'n mes is. Dus kan dít wat Panofsky op die *ikonologiese* vlak plaas, ook op die deskriptiewe / pre-ikonologiese vlak geplaas word. Dit is egter wél so dat daar gevalle is waar die afbeelding *nie* ooglopend is wat dit in werklikheid is nie - Malcolm Morley se *Race track* (1970) is byvoorbeeld, op die pre-ikonologiese

vlak, 'n afbeelding van die Greyville-renbaan in Durban, maar eers wanneer dit op die *ikonografiese* (én ikonologiese) vlak *interpreteer* word, kry die rooi kruis daarvoor betekenis en word dit verstaan as 'n opmerking oor die RSA se rassepolitiek (die *Race* sou dan eers die *ware* intensie aanneem, naamlik *ras* nie *ren(-baan)* nie).

Wat Panofsky presies met "ikonologiese interpretasie" bedoel, is onduidelik. Hy praat van "cultural symptoms" met ander woorde dat die kuns van 'n bepaalde era en milieu simptome is van "the basic attitudes of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion" (*in Kennick, 1964 : 499*). Hy verwys dus na kuns as simptome waar daar deur die proses van ikonologiese interpretasie bewyse gevind kan word van die "*basic attitudes*", maar bring nie in berekening dat *juis* ons kennis van "*basic attitudes*" gebruik kan word om kuns te verstaan nie. Indien ons geen kennis dra van kontemporêre "*basic attitudes*" (soos bespreek in die gedeelte oor Moderne Kuns), waaronder nihilisme, sou 'n werk soos James Rosenquist se *F-III* (1965) wat ondermeer op 'n grenslose vrees vir 'n kernoorlog dui, nie verstaanbaar wees nie, maar andersyds kan daar ook deur 'n werk soos *F-III* gesien word wat dié "*basic attitudes*" is.

Rookmaker (1970 : 28) merk op: "The fact that ... pictures show more than the eye sees, means that they acquire a meaning that goes beyond a photographic representation. They speak of human insight and understanding, of human values and truth [of die afwesigheid daarvan!] - human in the sense that they belong to man, not necessarily in the sense that they are invented by man. So ... paintings give a philosophy of the world and of life. They are more than decorations or simply pleasant to look at. They have a message, and, what is vital to notice, *a message realized by artistic means*. The picture gets across what it wants to say, not just through its title,

but by its own built-in qualities of artistry and method" (my kursivering).

Interpretasie is nodig om hierdie boodskap te ontsluit, en dit blyk dat Panofsky se metode, met die nodige voorbehoud, in dié verband bruikbaar kan wees.

3.1.3 Lewensbeskoulike en dogmatiese subjektiwiteit in kunsbeoordeling

"Omdat alles wat die mens doen ... iets van sy besondere lewensbeskouing weerspieël, sal nie net die kunswerk 'n stempel van die kunstenaar dra nie, maar die kunswaardeerder se interpretasie en evaluering van daardie kunswerk - hoe objektief ookal - sal noodwendig ook lewensbeskoulik subjektief wees" (*Van Rensburg, 1984 : 84*).

Van Rensburg se stelling sou sekerlik vir alle lewens- en wêreldbeskouing geld. Hier gaan egter net aandag geskenk word aan die Christelike (Reformatoriese) lewens- en wêreldbeskoulike en dogma.

Die verband tussen lewens- en wêreldbeskouing en die religieuse hart van die mens moet duidelik ingesien word. Dié hart (sien ook bespreking oor Kosmologiese Oriëntering) is die religieuse diepte-dimensie van die menslike bestaan. Dit is die dimensie waarin die ander drie dimensies (tyd, modaliteite, entiteite) gestut en gerig word. Dit bepaal die gerigtheid van alle menslike handeling. Daarom het die hart 'n radikale, sentrale en totale posisie ten opsigte van die menslike syn en handeling. Die hart is die sentrum; alle ander dinge periferaal, parsieël en gedifferensieerd. Wanneer hierdie hart dan op Christus gerig is, sal ook die kunsprodukte én die kunskritiese produkte (soos trouens ook alle ander produkte) van dié gerigtheid kan getuig.

Omdat kunsbeoordeling 'n belangrike rol in die uiteindelijke ontsluiting van die bestemming in ontologiese opset van 'n kunswerk speel, sou 'n mens, hoe riskant dit ookal mag klink, moet kom tot die stelling dat 'n Christus-gerigte hart 'n belangrike voorbehoud vir 'n totale en sinvolle kunsbeoordeling is, want slegs só 'n lewensbeskoulike erken dat (ook die) kuns uit, deur en tot Christus *is*. Natuurlik word die relevante en belangrike kunskritiese opmerkings van nie-Christelike kunskritici nie hiermee negeer nie - daar is dikwels, veral op immanente vlak, baie te leer en te waardeer uit sulke opmerkings. Boonop is Christelikheid nie *per se* 'n waarborg vir Christelike kunskritiek nie - daarvan getuig die Reformasie se vele ikonoklaste! Wie egter die groot *sin* buite Christus-om (probeer) vind, kan nie werklik erkenning verleen aan die sin-geheel van die skepping nie.

Dit is hoog tyd dat daar ag geslaan word op Panofsky se waarskuwing teen "the notion that Protestantism 'per se' was detrimental or even fatal to the flowering arts" (Seerveld, 1980 : 202). Andersyds moet Protestante ook begin protesteer teen al die monstrositeite wat kuns vandag opdis - die reeds genoemde werk van Manzoni is nie eens die ergste voorbeeld nie - maar dit moet protes op behoorlike, estetikale en kunskritiese gronde wees.

Van Rensburg skryf: "[Die kunswaardeerder se] evaluering van die Godvererende kwaliteite van 'n kunswerk sal dus vanselfsprekend geskied vanuit sy eie persoonlike lewensbeskoulike aard en spesifieke dogmatiese interpretasie van die Christelike begrippe *Heil*, *heilvorming* en *Godverering*. Daarom is dit selfs moontlik dat twee persone binne dieselfde kerkverband oor die heilvormende en Godvererende kwaliteite van 'n kunswerk kan verskil. Die beoordeling van Christelik-didaktiese en -adoratiewe kunswerke is *veral* aan hierdie onafwendbare subjektiewe dogmatiese meningsverskille onderhewig. Die skepper van hier-

die tipe kunswerke moet dus wanneer sy werk buite die kring van spesifieke geloofs- en denkgenote beweeg, bereid wees om in die kookpot van dogmatiese dispuut te beland" (1984 : 85).

Hierdie dispuut/subjektiviteit strek egter veel wyer as bloot tussen Christene onderling. Dieselfde subjektiviteit (weliswaar dan ten opsigte van 'n ander lewensbeskouing) sou geld tussen 'n oortuigde humanis in die hantering van 'n Bybelse tema én 'n sekulêre tema, en dit sal net so geld ten opsigte van 'n persoon met 'n Christelike lewensbeskouing en die hantering van dieselfde temas. Met ander woorde: dit gaan daarom dat die kunswaardeerder se lewensbeskouing in sy uitsprake na vore tree ongeag die tipe tema (Bybels, sekulêr, ens.) wat hanteer word. *Die uitspraak is dus eventueel subjektief aan die lewensbeskouing.*

3.1.4 Betekenislose kuns?

Walter de Maria verkondig: "Meaningless work is obviously the most important and significant art form today. The aesthetic feeling given by meaningless work cannot be described exactly because it varies with each individual doing the work. *Meaningless work is honest.* Meaningless work will be enjoyed and hated by intellectuals - though they *should understand* it ... By meaningless work I simply mean work that does not make you money or accomplish a conventional purpose. For instance putting wooden blocks from one box to another, then putting the blocks back to the original box, back and forth, ... and so on, is a fine example of meaningless work ... *Caution should be taken that the work chosen should not be too pleasurable, lest pleasure become the purpose of the work ...* Whether the meaningless work, as any art form, is meaningless, in the ordinary sense of that term, is of course up to the individual. Meaningless work is the new

way to tell who is square" (*in Kostelanetz, 1978 : 242*)(my kursivering).

Oor die sin en on-sin van 'meaningless work' kan nie hier uitgebrei word nie. De Maria maak egter die belangrike opmerking dat selfs werke (kunswerke?) wat *oënskynlik* betekenisloos is - soos die heen-en-weer pak van houtblokkies - wél verstaan kan word en dus uiteindelik iets be-teken. *Dit het dus betekenis, al beteken dit die betekenislose!*

Rookmaaker (1970 : 18) benadruk dat: "... a painting is more than just decoration, or a memory of an event, or a didactic statement about the structure of a situation. The painting is loaded with *religious meaning* [religieus moet in hierdie verband nie beperk word tot 'godsdienst' nie, maar dit moet eerder gesien word in die verband van die religieuse diepte-dimensie en lewensbeskoulike van die mens - vergelyk opmerking van Van Rensburg vroeër] ... It [is] often ... more loaded than is justified by its being art ... not only because of its subject-matter, but more often than not simply because it makes visible a particular view on life and the world, expresses deeply-felt values and truths, through the way the theme and the subject matter [is] handled. Modern art cannot be understood if we do not take this into account. Many works would be senseless, real junk, but for the fact that, being art, they are exhibited *because they have a message of almost religious importance, interpreting man and his world - yes, perhaps even as junk* [en òók 'meaningless art!']" (my kursivering).

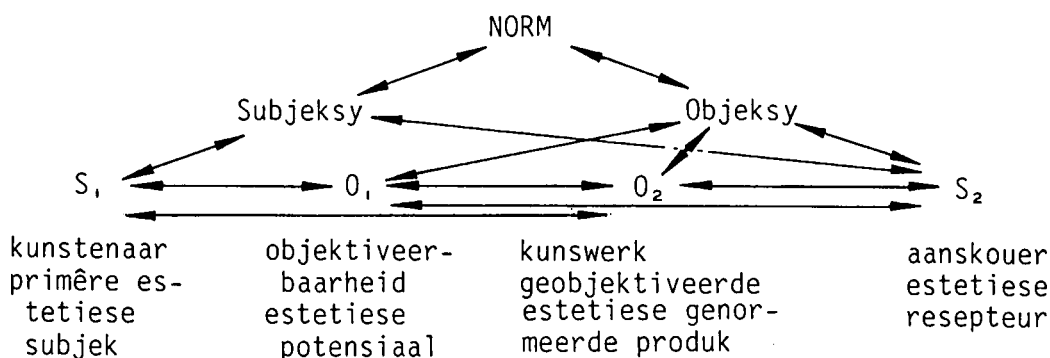
3.1.5 Kommuniqueerbaarheid

Daar is reeds verwys na die esoteriese en individualistiese aard van

(baie van) die kontemporêre kunsprodukte - veral ten opsigte van die Konseptualisme. Smit se opmerking is weer eens relevant: "n Werk kan slegs 'betekenis' hê as dit *genoeg* informasie oordra" (1983 : 20) (my kursivering). Daar moet dus *kommunikasie* tussen die kunswerk en die kunswaardeerder / toeskouer / kritikus wees ten einde die betekenislading van 'n kunswerk te kan blootlê. Indien die kommunikeerbaarheid van die kunswerk verlore raak, kom die wese van die kunswerk in die gedrang.

De Maria maak opmerkings soos: "Meaningless work is potentially the most abstract, concrete, individual, foolish, indeterminate, varied, important art-action-experience one can undertake today ... In fact, to be fully understood, meaningless work should be done alone or else it becomes entertainment for others and the reaction or lack of reaction of the art lover to the meaningless work cannot honestly be felt ... Meaningless work is individual in nature and it can be done in any form and over any span of time - from one second up to the limits of exhaustion ..." (*in Kostelanetz, 1978 : 243*). My probleem met De Maria se 'meaningless work' is dat die 'kunstenaar' kunskepper en terselfdertyd die *enigste* kunswaardeerder van sy werk is! Hierdie kuns is dus doelbewus geen gemeenskapskuns - dit is dus niksseggend op die (Panofsky se) ikonografiese en ikonologiese gebied nie, omdat dit so *individualisties* is dat die sosiale verband van kunskepper én kunswaardeerder misken word.

Die artistieke proses kan soos volg skematies voorgestel word:



$S_1 - O_1$ = intensioneel

$S_2 - O_2$ = sekondêr

$S_1 - O_2$ = produktief

$S_2 - O_1$ = aktualiserend en hermeneuties

(Skema ontleen aan Van den Berg).

By rigtings soos die Konseptualisme en De Maria se 'meaningless art' word gevind dat die resepteur (S_2) uitgeskakel word: dié werke is self-verklarend en individualisties; die hermeneutiese aspekte ($S_2 - O_1$) word ook uitgeskakel - die kuns is immers monadies in sig-self gekeer; die geobjektiveerde estetiese produk is nie van belang nie, die 'kuns' is immers geleë in 'n proses - en die vraag bly staan of die konsep van kunsskepping sêlf 'n kunswerk is - O_2 kom dus in die gedrang; die kunstenaar (S_1) word tot 'n banale marionet gereduseer - daar is immers geen sprake van "... (die kunstenaar) moet met sekerheid weet dat hy oordeel besit wat bo tyd en mode bestaan, ... 'n oordeel waarin estetiese en morele insig verbind is met intellek wat in elke ... kunswerk nie net die aparte gebeurtenis raaksien nie, maar wat ook in staat is om elke oordeel in verband met die geheel, dus met die hele intensie van die werk te deurskou" (Van Wyk Louw, soos aangehaal *in* Smit, [s.a.] : 46).

Aan die ander kant moet daar ook rekening gehou word met 'n gemeenskap (resepsie-groep) wat nie met die kuns wil kommunikeer nie. Daar is reeds verwys na Van Rensburg se opmerking dat dogmatiese geslotenheid by die resepteur dikwels kommunikasie onmoontlik maak! Dít is ook 'n klad teen die naam van Christene. Van Niekerk vra tereg krities die vraag "Dominee, are you listening to the drums?" (Die titel van sy boek - *Van Niekerk, 1982*).

Wie nie bereid is om algemeen geldige normatiewe kriteria aan te wend in die kunskritiek nie - dus nie die wetsy erken nie - sal nood-

wendig nooit anders kan oordeel as dat wetenskaplike kunskritiek 'n onmoontlike saak is nie. So 'n kritikus kan alleen maar 'n subjektiewe gevoel: "ek vind dit mooi of lelik" uitspreek met 'n paar gemeenplase ter staving. Slegs diegene wat erken dat kuns aan norme gebind is, is in *beginself* in staat om kunskritiek te lewer. Belangrik is egter verder om te weet van watter norme gebruik gemaak moet word, want dit sal ons geen tree verder bring deur bloot rasionalisties die wetsy van die normatiewe aard van 'n kunswerk te verabsoluteer nie" (*Strauss, 1969 : 126*), en "... die norme vir die kuns, moet deur 'n vakwetenskaplike estetika uit Gods wêreldorde afgelees word. Dit sal nie anders kan gebeur as onder leiding van een of ander religieuse grondmotief en gelei deur 'n wetsidee nie ... Die normatiewe sinstruktuur van 'n kunswerk is 'n konstante gegewe ... Die Christelike kunskritikus sal daarom 'n bepaalde kunswerk moet konfronteer met die *norme* om langs dié weg tot 'n algemene oordeel te kom" (*Strauss, 1972 : 189*) (my kursivering).

Dooyeweerd wys daarop dat om die objektiewe werklikheid van 'n kunswerk te begryp, "moet de beschouwer het in zijn structurele objektieve verwerkelijking van de subjectief-aesthetische conceptie van den kunstenaar zien. Hij moet inderdaad over reproductieve aesthetische fantasie beskikken, waartoe zijn natuurlijke aesthetische blik een ontsluiting, een zin-verdieping behoeft" (*1953 : 82*). In dieselfde verband beklemtoon Rookmaaker: "Een criticus moet zich, ... wyl hij werkelijk een individueel 'stuk' confronteren met de normen, volkomen ontsloten hebben voor de te becritiseren kunst. Ook een uitgebreide stijkennis is noodzakelijk, terwijl bij de andere kunsten en de gehele cultuur waar de te becritiseren kunst uit voortkomt, dient bestudeert te hebben" (*1946 : 168*) (sien ook opmerkings by Panofsky).

Picasso verskil egter, want hy skryf: "ART IS NOT MADE TO BE UNDERSTOOD: Everyone wants to understand art. Why not try to understand the song of a bird? Why does one love the night, flowers, everything around one without trying to understand them? But in the case of a painting people have to understand. If only they would realize above all that an artist works of necessity, that he himself is only a trifling bit of the world, and that no more importance should be attached to him than to plenty of other things which please us in the world, though we can't explain them. People who try to explain pictures are usually barking up the wrong tree" (*Goldwater, 1945 : 421*).

Indien kuns dan nie verstaan mag word nie, wát sal die sin van (Picasso se) *Guernica* wees? Hoe kan dit dan as 'n betekende kommentaar op die Spaanse Burgeroorlog gesien word?

Sartre het opgemerk: "You are perfectly free to leave that book on the table. But if you open it, you assume responsibility for it. For freedom is not experienced by its enjoying its free subjective functioning, but in creative act required by an imperative. This absolute end ... is what we call a value. The work of art is a value because it is an appeal" (*Lynton, 1980 : 201*).

Die doksologie en die ontologie van die kunswerk is nou verbonde: 'n kunswerk loof God as dit:

- na die *Oorsprong* daarvan, God as Ordinator en Skepper erken en laat herken;
- na die *Wetmatige bestaan* daarvan, normatief optree deur die sin-karakter van die skepping nie te oortree nie en sodoende God as Sin-gewer erken en laat herken;
- na die *Bestemming* daarvan, die boodskap van Christus as herskepper

en kosmiese verlosser uitdra - *nie* deur kerkisties-biblisisties te wees *nie*, maar bloot deur *kuns* te wees. Die sin van die kunswerk spreek laastens uit die boodskap van die kunswerk.

Al drie die ontologiese aspekte van die kunswerk is altyd *tegelyk* teenwoordig. Dié aspekte is wel *onderskeibaar*, maar dit kan nooit *geskei* word *nie*. Die kunswerk is een artistieke *sin-geheel*.

3.2 Christelike kuns en Christenkunstenaar

In die Diognetes-brief (ca 150 n.C.) is geskryf: "The Christians are distinguished from other men neither by country, nor language, nor the customs which they observe. For they neither inhabit cities of their own, nor employ a peculiar form of speech, nor lead a life which is marked out by any singularity ... They dwell in their own countries, but simply as sojourners. As citizens, they share in all things with others, and yet endure all things as if foreigners. Every foreign land is to them as their native country, and every land of their birth as a land of strangers ... They are in the flesh, but they do not live after the flesh. They pass their days on earth, but they are citizens of heaven. They obey the prescribed laws, and at the same time surpass the laws by their lives. They love all men, and are persecuted by all ... They are poor, yet make many rich ... To sum up all in one word - *what the soul is in the body, that are Christians in the world*" (Guinness, 1973 : 364)(my kursivering).

In die Inleiding tot hierdie stuk is dit vermeld dat hier gepoog word om vanuit 'n Christelik-reformatoriese lewensbeskoulike gesigshoek te handel. Daar is ook deurgaans verwys na aspekte soos God se skeppingsordinansies - iets wat by implikasie deur die Christenkunstenaar en Christelike kuns reflekteer moet [behoort te] word.

Dit is reeds gestel dat kuns slegs sinvol bestaan deur slegs *kuns* te wees. Uiteraard het hierdie stelling 'n nadere kwalifisering nodig. 'n Poging hiertoe word behandel binne die kwessie van Christelike kuns en Christenkunstenaar.

Rookmaaker (1970 : 243) sê Christenkunstenaarskap "... is a calling to promote good and to fight evil, ugliness, the negative; to hunger

and thirst for righteousness; to search for the right 'finishing touch', the right tone, the right word in the right place ... [he] has to create in an open and positive relationship to the structure of the world in which he was created by God; he has to act, on the foundation of Christ as His [sic.?] Lord and Saviour, in love and freedom ... He must have love for the people for whom he work is meant, for the material he uses, for the subject he chooses, for the truth he is going to express, for the Lord he is serving. *He must know freedom by not being bound wrongly to manmade rules*" (my kursivering).

"Die Christenkunstenaar" sê Smit, "is 'n mens wat in sy hart aan God behoort en die estetiese norme onder leiding van sy Christelike religie positiever. *Hy is nie Christenkunstenaar omdat hy Christelike temas hanteer nie*" ([s.a.] : 7)(my kursivering).

Rijnsdorp het opgemerk: "Het traditionele christendom verlang van de kunst dat zij van het geloof *getuigt*, een soort apologie in kunstvorm dus. Maar *die* kan men nooit als taak aan een christelijk kunstenaar opleggen. Hij moet in vrijheid kunnen scheppen en als het resultaat dan een christelijk getuigenis is, dan is dat meegenomen" (*Puchinger, 1971 : 214*).

Teurlinckx bevestig die bepalende invloed van die grondmotief op die kuns: "Die kunstenaar se positivering van 'n artistieke norm geskied volgens 'n artistieke kernideaal wat bepalend sal wees vir die wyse waarop ook die tegniese hulpmiddele aangewend word: *hoedanig 'n kunstenaar artistieke norme positiever, bepaal die aard van sy styl*. Die normpositivering is 'n religieuse kwessie, dit wil sê agter elke normpositivering skuil 'n religieuse motivering" (*in Wessels, 1975 : 153*) (my kursivering).

'n Kunswerk kan dus nooit neutraal wees nie. Seerveld (1964 : 28) benadruk: "Art is worship" [hy maak die interessante onderskeid tussen *latreia* (worship) en *leitourgia* (liturgical service)] en "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".

Omdat kuns *latreia* is, sal elke kunsproduk getuig van die aard van die religieuse dimensie van sy skepper. Hieraan kan geen kunswerk ontkom nie. Selfs die strydkreet van *l'art pour l'art* beteken dat kuns in diens van die kuns gestel word - wat het dan van die vryheid van die kunstenaar geword?

Die Christenkunstenaar se produk sal die stempel dra van 'n hart wat deur Christus verlos is. Die *dissonante* in die werklikheid sal nie *oorbeklemtoon* word nie, maar net so min sal kuns tot 'n stuk moralisme vervlak word. Kuns sal ook tot geen ander -isme verskraal word nie.

Die Christenkunstenaar het óók die taak om die 'sout van die aarde' te wees en te laat blyk dat die Gees in hom werksaam is. Trouens, 'n mens kan sê dat "die wyse waarop die Christenkunstenaar Christen is in sy kuns, het te doen met die ewewigtige gehoorsaamheid aan die norme van Gods wetsorde. Dit bepaal die 'gees' van die werk" (Smit, [s.a.] : 7) en verder: "Christelike kuns kan hom alleen regverdig as gehaltekuns waaruit 'n gesonde, vormende krag vloei; *christelike kuns word geken aan die gees van die werk en is nie gebonde aan bepaalde stofgegewens nie*" (Malherbe, soos aangehaal in Smit, [s.a.] : 7) (my kursivering).

Dus: nóg Christenskap, nóg Christelike temas is 'n waarborg vir Christelike kuns. Die kunstenaar - as hy dan Christenkunstenaar wil wees - moet alle stof op 'n Christelik-verantwoordelike en -verantwoordbare

wyse vertolk.

Oor die tema van die kunswerk merk Botha (1983 : 406) op: "Vanselfsprekend kan nie van alle kunstenaars verwag word om hulle te beperk tot kunswerke met 'n Bybelse tema of 'n Christelik-godsdienstige strekking nie. Maar die boodskap van die kunswerk mag [behoort] onder geen omstandighede die eer van die Heilige God aantas nie ... Terselfdertyd beteken dit ook dat 'n nie-Christen 'n kunswerk kán lewer wat waardering by die gelowige afdwing".

Christelike kuns mag nooit uitloop in biblisisme (of enige ander -isme) nie - trouens, daar is vele kunswerke wat juis 'n Christelike en/of Bybelse *tema* hanteer, maar dit dan op 'n wyse hanteer wat nooit te rym is met *inhoud* daarvan nie.

Cloete kom, na 'n bespreking oor die estetika van P.D. van der Walt, tot die slotsom dat "kuns [deel is] van Gods algemene genade en dit impliseer dat alle kuns die (*sic*, lees *nie*) noodwendig Christelik of eksplisiet tot eer van God moet wees nie. Dit beklemtoon dan dat *ware kuns* op sy minste nie tot oneer van God en tot skade van die mens as Sy beelddraer sal wees nie ... sekere lewensfasette, soos byvoorbeeld die ware aard van die geskapene, [mag nie] misken word nie en [mag] ook nie verabsoluteer word nie. Kuns het 'n duursaamheid maar is ook tog eindig en soos alle ander dinge, diensbaar aan God [behoort dit aan God diensbaar te wees]" (1972 : 250). Die konsekwensie hiervan, meen van der Walt (volgens Cloete, 1972 : 250), is dat 'n Christen alleen maar in die lig van die feit dat *alle* kuns eventueel aan God diensbaar is, nie-Christelike kuns kan waardeer, "... want kragtens die algemene genade, is daardie skoonheid wat geskep is tot eer van God wat ookal die bedoeling van die maker was. Dit is 'n bevestiging van Gods heerskappy".

Dié stelling blyk egter (myns insiens) ietwat problematies te wees. Daar is hoegenaamd geen rede om te beweer dat werke soos Oskar Koschka se *Pietà* (1908) of Jozé Clemente Orozco se *Christ and His Cross* (datum onbekend, 20ste-eeus) tot eer van God is; behalwe natuurlik in die negatief! (met ander woorde dat die feit dat die genoemde werke ooglopend godslasterlik (God-lasterlik) is, 'n teendeel impliseer - ek glo egter nie dat dit die geval is nie).

Christenkunstenaarskap impliseer 'n hart wat deur God gegrepe is. Christelike kuns is kuns wat spreek van die sinvolle kosmos. Die terrein van *ware kuns* (om Van der Walt se term te gebruik) behoort nie eksklusief aan Christene nie. 'n Mens sou moet toegee dat Van der Walt *in beginsel* 'n punt beet het met sy verwysing na die algemene genade - wat tog vir almal en alles geld.

Dus sit 'n mens met die probleem dat *ware kuns* enersyds nie die eksklusiewe terrein van Christene is nie, maar andersyds dat die erkenning (of dan nie-erkenning) van God se skeppingsorde ook 'n belangrike voorvereiste vir sulke kuns is. (Myns insiens blyk dit dat daar besluit sal moet word dat 'ware kuns' en 'Christelike kuns' sinoniem is - dit sou onmiddellik die gevaar uitskakel dat 'Christelike kuns' met 'kerkkuns' verwar word - met die voorbehoud natuurlik dat 'kerkkuns' nie as die enigste 'ware kuns' beskou word nie!).

Rookmaaker (1946 : 165) ondervang hierdie problematiek op 'n interessante wyse: hy is van mening dat indien 'n Christelike kunstenaar sou werk onder norme soos dit onder leiding van 'n afvallige lewensbeskouing gepositiveer is, die eindproduk "*partieël Christelike*" kuns sou wees. Net só sal die werk van 'n kunstenaar wat vanuit 'n afvalligerigte hart kunsskeppend werksaam is onder leiding van Christelike gepositiveerde norme "*partieël Christelike*" kuns wees.

Wat die kuns van vandag betref, sou 'n mens oor die algemeen (met betrekking tot Christenkunstenaars) moet sê dat daar meestal slegs van hierdie parsieel-christelike kuns by Christenkunstenaars aanwesig is. Kontemporêre Christenkunstenaars se kuns word (oor die algemeen) geskep "voortkomende uit een geloofshouding, welke zich er van bewust is dat ook de kunst behoort tot het gebied waarover Christus Koning moet zijn" (*Rookmaker, 1946 : 165*).

3.2.1 Hantering van die Kruisigingstoneel en die begrip 'Christelike kuns'

Vir baie eeue reeds word Christus deur kunstenaars uitgebeeld. Dit strek vanaf die heel vroegste katakombe-kuns (ca 200 n.C.) tot vandag. Voorstellings van Christus wissel dan ook vanaf rigoristies-kanoniese 'kerkkuns' tot die godlasterlike rewolusiekuns van hierdie eeu - met alles van humanisme, klassisisme, romantisisme, moralisme, piëtisme, ensovoorts tussen-in. Sou 'n mens kon opmerk dat min hiervan geslaag het? - veral in terme van die Reformatoriese konsepie van Christus. Helaas was, én is, daar ook skilders wat op 'n verantwoordelike wyse probeer het om die aardse geskiedenis van Christus op doek vas te lê - hiervan getuig die epogmakende skilderye van Rembrandt.

Die wyse waarop die menswees van Christus oor 'n tydperk van meer as agtien eeue vasgelê is deur skilders, vertel veel van die geskiedenis van die Christelike geloof en ook van die aard van die mens in 'n bepaalde tyd. Wanneer 'n kunswerk rondom die tema van Christus handel, word die waardeerder en kunstenaar gekonfronteer deur 'n komplekse struktuur van beeldspraak, metafore, allusiwiteit, beeldspeling, kriptiese tekens en abstrakte idees wat in terme van die visuele aangebied moet word. Boonop is daar ook die probleme van dogmatiese voorbehoud en ortodoksisme (óf die afwesigheid van beide!)

Tereg merk Thomas (1979 : 11) op: "Comparative judgements of religious works of art can have little meaning to people who respond to them in private or emotional ways. The best we can do is to measure the achievements of a Giotto or a Dürer or an El Greco against those of artists who seem merely to be going through the motions of pious imitation. It is not surprising if, in the end, we find that the most moving, memorable or - in our own individual terms - *truthful images of Christ are those which have been produced by the great masters, or by anonymous craftsmen for whom performing such a task was an act of worship*" (my kursivering).

Die vraag of Christus afgebeeld mag word, veroorsaak groot polemieks in veral Christelike kringe. Eerstens het ons geen beskrywing van hoe Christus in Sy mens-wees gelyk het nie. Daar is dus geen '*ware afbeelding*' van Christus nie. Augustinus het opgemerk: "We do not know his external appearance, nor that of his mother", maar, het Jeromius gesê, "Had he not had something heavenly in his face and his eyes, the apostles never would have followed him at once, nor would those who came to arrest him have fallen to the ground" (Thomas, 1979 : 12). Daarenteen skryf De Koker: "... daar bestaan geen afbeelding van Christus toe hy op aarde was nie, met die gevolg dat enige poging tot afbeelding van Hom *altyd 'n sondige fantasiebeeld sal wees* (!). Daarom is daar tans al soveel uiteenlopende voorbeelde van Jesusvoorstellings - vanaf die Roomse stralekrans waarmee Jesus omgewe word tot by die ultra-moderne slenteraar - afgesien nog van die swart (sic, lees eerder Swart) Christusse wat voorgehou word" (*in Wessels, 1975 : 122*)(my kursivering). Verder merk De Koker op: "Dit spreek vir die belydende Christen vanself dat God *nêrens* uitgebeeld mag word of 'verskyn' nie, bloot al in die lig van die tweede gebod, in samehang met die feit dat die Woord leer dat God onsigbaar is en

ons Hom selfs in die hemelse heerlikheid nie na sy volle sal sien nie ... Ons moet aanvaar dat die *usansie* om Christus af te beeld of op die verhoog te laat 'verskyn' nie normatief is nie; omdat die *Woord* uiteindelik die finale norm is. Weliswaar word die argument geopper dat Jesus tog 'n menslike natuur gehad het, en dat Hy op aarde *gesien* is tydens sy omwandeling. Hierteenoor moet ons direk antwoord dat sy Goddelike en menslike natuur in die eenheid van sy persoon nooit geskei mag word nie, en dat Hy na sy Goddelike natuur nooit afgebeeld kan word nie, sodat daar altyd 'n halwe Christus voorgelou sal word ... Pogings om God en Christus op die doek en die verhoog voor te stel mag dus ook sonde teen die derde gebod wees omdat Gods Naam en Sy Woord tot die ydele gedegradeer word. Die impasse word nog groter as ons dink aan die geestelike stand en motiewe van die mense wat by sulke opvoerings die regie waarneem. [En die skrywers van sulke stukke, skilders van sulke tonele, ensovoorts.]" (*in Wessels, 1975 : 122*).

Ongelukkig kan De Koker se kritiek teen Christus-afbeelding nie heeltemal aanvaar word nie. Sy laaste opmerking, naamlik dat daar dubieuse motiewe agter Christus-voorstellings skuil sal voorwaardelik gedeel word: (ten opsigte van die skilderkuns) dit is wáár by Orozco se *Christ and His Cross* (ongedateer, 20ste-eeus) en Ensor se *The Entry of Christ into Brussels in 1889* (1888) (of, dit is ook waar indien dit verwys na die dramas '*Jesus Christ Superstar*' en '*Godspell*' - De Koker is immers 'n dramakundige); maar ek deel geensins sy siening as hy dit wil toepas op Rembrandt se *Descent from the Cross* of Daumier se *We want Barabbus* (ca 1850 - 1870). Wat die Swart Christusse betref: daar is inderdaad vele voorbeelde wat uit 'n Manisties-sinkretistiese agtergrond kom, maar dit lyk of William H. Johnson se *Mt Calvary* (ca 1939) op die gevaar van De Koker se veralgemening wys.

Oor sy beswaar dat die afbeelding van Christus op 'n oortreding van die tweede gebod: dit is weer eens 'n blatante veralgemening. Alle afbeeldings van Christus is nie ikone nie. 'n Mens sou inderdaad met De Koker kon saamstem dat *ikoonkuns* nie normatief is nie. Dit is immers 'n verskraling van die estetiese tot die religieuse. Van den Berg maak die uiters belangrike opmerking: "n Christelike kunspraktyk is onmoontlik te midde van 'n sluimerende puriteins-ikonoklastiese kunswantroue, gebore uit 'n spiritualistiese kultuuraskese wat vreemd is aan die Reformasie. *Ons moet opnuut beseef dat die tweede gebod geen ikonoklastiese betekenis het nie.* In negatiewe sin was die herverkondiging van skeppingsordonansies in die tweede gebod gerig teen voortlewende primitiewe tradisies in die antieke tyd, en positief het die tweede gebod die ontwikkelingsrigting vir voortgesette artistieke differensiasie aangedui, en die koers verskaf vir kunsbeoefening gehoorsaam aan die historiese norme wat geld vir die genetiese ontvouing van Gods skeppingsrykdomme in verantwoordelike menslike kultuur. In die lig van hierdie gebod tree Christen-kunstenaars histories anti-normatief op wanneer hulle 'n vergange kunsstyl konserwatief in stand hou, of probeer terugkeer na 'n minder gedifferensieerde toestand op artistieke gebied. Dit is juis wat gebeur in aanvaarde kunspraktyke van hedendaagse Christen-kunstenaars, byvoorbeeld wanneer "Christelike" kunsbeoefening verstaan word as 'n dekoratiewe kerkkuns, of as die sentimentele, romantiese, geïdealiseerde ontvlugtingskuns wat vele Christelike boeke, Kinderbybels, tydskrifte, Kersfeeskaartjies, ensovoorts, versier" (*in Strauss, 1977 : 194*) (my kursivering).

Oor die stelling dat ons geen afbeelding van Christus het soos Hy werklik (na sy menslike natuur) gelyk het nie en dat *enige* afbeelding van Hom *daarom* "altyd in sondige fantasiebeeld" is, het ons ewe-eens

nie vrede nie. Daar is reeds geskryf dat realisme nie die enigste ware vorm van kuns is nie. Trouens, 'n mens sou kon sê dat selfs die mees realistiese stillewe of portretstudie (selfs fotorealisme) andersyds geen waarborg vir normatiewe kuns is nie en dat dit andersyds nie in die eerste plek gaan om *wat* afgebeeld word nie, maar *hoe* dit afgebeeld word. Wanneer Rembrandt homself by die voete van Christus skilder wanneer Sy liggaam van die kruis afgehaal word (vergelyk die reeds genoemde *Descent from the Cross*), dui dit op Rembrandt se verstaan en meelewing by die kruisgebeure, dit is geen portretstudie van Christus nie. Dieselfde sou geld vir die reeds genoemde werk van Daumier. Meer nog: Rembrandt se *Head of Christ* is wel 'n 'portret' van Christus, maar Rembrandt wil eerder daardeur die ontsaglike *patoos* (in die sin van gevoel, *sim-patie*) en lyding van Christus na Sy menslike bestaan uitbeeld. In die genoemde werk van Daumier is die silhoeët van Christus 'n paar kwashale. Dit is enige tyd net so treffend as 'n gedetailleerde portretstudie van hoe Christus werklik (sou) gelyk het. Die sondigheid van De Koker se "sondige fantasiebeeld" lê eerder in die *harte* van kunstenaars, as 'n nie-realistiese / onwerklike afbeelding van Christus!

Oor sy opmerking dat Christus-afbeelding dui op 'n ydele gebruik van Christus (se Naam): Kokoschka se *Pietà* (1908), die genoemde werk van Orozco, Schamberg se *God* (1918) en Picasso se *Crucifixion* (1930) dui inderdaad op 'n belaglikmaking (en nie-verstaan) van die ontsaglike heilsgebeure aan die kruis. Maar weer eens verval De Koker in 'n gruwe veralgemening. Rembrandt se genoemde werk dui tog juis daarop dat hy die heilsgebeure verstaan. Sy sigbare teenwoordigheid by die kruisiging is tog 'n belydenis wat ten diepste uitloop op eer van God!

Daar is geen rede om 'n taboe te plaas op die afbeelding van Christus nie. Die kuns kan op die *unieksoortige wyse* eie aan die kuns ook op

hierdie wyse tot die eer van God bydra. 'n Kunstenaar kan júís, omdat hy deur God in die hart gegrepe is, op 'n besondere wyse vergestaltung gee aan die heilsgebeure. Christus was wél mens én God, maar na Sy menslike natuur was hy ook *ten volle* mens en dus 'n historiese figuur. Ons kan nie hier uitbrei op dié komplekse teologiese aangeleentheid nie. Dus word volstaan met die opmerking dat kuns, wanneer dit Christus afbeeld, dit nie as ikoon moet aanbied nie - met ander woorde dat 'n mens daarvoor sal neerval en dit aanbid nie, maar dit kan op 'n besondere wyse getuig van Christus se heilswerk en die kunstenaar se begrip daarvan. Andersyds kan die figuur van Christus, net soos alle ander dinge, óók deur die kunstenaar misbruik en misbeeld word. Dít is nie aanvaarbaar nie.

Kokoschka se *Pietà* (1908) waarin Christus en Sy moeder uitgebeeld word as drog-figure - met Christus in 'n helderrooi geskilder, en boonop as versiering van 'n plakaat "Drama-komœdie" van die Sommertheater; Orozco se *Christ and His Cross* (datum onbekend, 20ste-eeus), met sy sigbare rewolusionêre inslag, én die kruis wat afgekap is; Sutherland se *Crucifixion* (1946) met 'n blou, patetiese Christus; Spencer se *Christ carrying the Cross* (1920); Picasso se *Crucifixion* (1930); Schamberg se *God* (ca 1918); Nolde se *Crucifixion* (1911-12): Het nie een van hierdie kunstenaars dan die kruisgebeure verstaan nie? Is dit nodig om Christus so belaglik voor te stel? Word die boom dalk weer eens aan sy vrugte geken? Is dit dalk die tydsgees wat praat?

Die opmerking van Van den Berg: "Ons het geen Christelike profete nodig om die ontaarding van moderne kuns te ontmasker nie: in hart-verseurende kunsvoorwerpe getuig die moderne kunstenaars self daarvan. In stede van ons hoogmoedig te verlustig in die sondegebrokenheid van moderne kuns met 'n "dit-bevestig-my-suspisies-houding", is medelye en skuldbesef meer van pas - die beginsel van afval leef

immers in ons eie harte. In vergelyking met die afvallige kunstradisie waaruit die moderne kuns en geldige voortgaande differensiasie gebore is, is vauit die Christelike tradisie weinig bygedra tot die kunsgeskiedenis. Kunsbeoefening in die Christelike tradisie het ontspoor op kritieke oomblikke die Ou-Testamentiese Israel is op artistieke gebied oorskadu deur die antieke heidendom; die Nuwe-Testamentiese Christendom het 'n ongehoorsame kerkheerskappy aangehang; en die reformatoriese beweging kon nie deurslaggewende artistieke vrugte afwerp nie. Nederigheid pas by hierdie historiese gegewens, maar dit bepaal ook as aansporing te dien tot hernude reformasie in die kunspaktyk" (*Strauss, et al, 1977 : 194*).

Oor die kunswerk, sou ons uiteindelik kan opmerk: kuns is soos alle dinge uit, deur en tot God. Soos Hy die Oorsprong en Onderhouer van die kuns (en alle ander dinge) is, is Hy ook die Bestemming daarvan. Daarom behoort die kuns God te loof. Dan het dit 'n sinvolle syn. Ons bestaan is egter deur die afval van sonde gebroke. Die afval was van die sondeval af deel van die mens. Dit is vandag nog (nog meer?) so - daarvan getuig die kuns. Kuns loof God deur *kuns* te wees. dan erken dit die sinvol geskape kosmos. Kerkkuns, verskraal die estetiese tot die religieuse. Net so is daar ander -ismes wat die sinvolle kosmos misken.

Kuns kan sinvol wees, dit kan God loof. Dit kan sy uiteindelijke bestemmingsfunksie volvoer. Rembrandt is 'n goeie voorbeeld van 'n kunstenaar wat die kuns reg hanteer het.

3.3 Dematerialisering van die Kunsobjek

Marcel Duchamp het in 1913 gevra: "Can one make works [artworks] which are not works of 'art'?" (Lynton, 1980 : 317).

Die term 'dematerialisering' het nader toeligting nodig. Tereg skryf Lippard (1973 : 5): "... it has often been pointed out to me that dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or a 'material', as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness)".

Die dematerialiseringsproses het 'n drieërlei implikasie, te wete:

- ° die reduksie van die latente estetiseerbaarheidspotensiaal van die werklikheid;
- ° die reduksie van die kunswerk sigself ten opsigte van die produksiemateriaal (die fisiese kunswerk) en die tematiewe materiaal;
- ° die reduksie van die adessaatsappèl van die kunswerk.

Kortliks sal na hierdie drie prosesse verwys word as onderskeidelik de-estetisering; dematerialisering (soos Lippard [1973 : 5] die term verstaan); en desosialisering van die kunswerk.

Uiteraard hou hierdie prosesse ook implikasies vir die ontologiese struktuur van die kunswerk in: de-estetisering raak die oorsprong van die kunswerk; dematerialisering raak die wetmatigheid daarvan en de-sosialisering raak die bestemmingsfunksie van die kunswerk.

In die lig hiervan kan die genoemde vraag van Duchamp in breër perspektief gesien word. Sy poging om nie-artistieke kunswerke te skep, word baie goed verbeeld met sy werk *Fountain* (1917).

3.3.1 De-estetisering

Lynton (1980 : 131) skryf oor die anti-kuns van Duchamp: "Instead of conceiving a work, on the basis of whatever external and internal motivation, and employing his inventiveness and skill in order to fashion it as an object bearing some specific significance, the artist *merely selects* - and selects, Duchamp stresses, *uncaringly*. Instead of the object being something new and unique, it is commonplace and mass-produced" (my kursivering).

In 1963 maak Robert Morris sy "Statement of Aesthetic Withdrawal": "The undersigned, Robert Morris, being a maker of the metal construction entitled 'Litanies' ... hereby withdraws from said construction all aesthetic quality and content, and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content (Wolterstorff, 1980 : 63).

Wolterstorff maak verder die interessante opmerking dat anti-kuns "... [is] an object presented to us not that we should find *it* satisfying to contemplate, but rather that we should find it *interesting that it is presented as if for contemplation*, and for the reasons that it is. What counts is the *gesture* along with the *reasons* for the gesture not the *object with which the gesture is made*" (1980 : 62)(my kursivering).

Michael Kirby skryf dat die primêre rede vir die Avant-Garde-estetika se verwerping van '*skoonheid*' was dat skoonheid, as sleutelbegrip binne die estetiese belewenis (aesthetic experience), algemeen met sensoriese plesier/genieting (sensory pleasure) vereenselwig word en dan: "I am not sure that pleasure of any kind is a necessary aspect of the perception of art, even when the work is rated positively. In other words, it is conceivable that a piece can be seen as significant

and meaningful without the viewer feeling pleasure" want, meen hy, "... the key word in aesthetic theory is not *beauty*, as has been suggested by traditional aesthetics, but *significance*" (*in Kostelanetz, 1978 : 42*)(my kursivering).

Harold Rosenberg verwys veral na die 'Happenings' en Konseptualisme as hý praat van "de-aestheticization" en bedoel daarmee "... the deliberate attempt on the part of artists to avoid introducing into their productions qualities which would yield aesthetic satisfaction" : "*for works to be empty of aesthetic contents, it seems logical that they be produced out of raw rocks and lumber, out of stuff intended for purposes other than art, such as strips of rubber or electric bulbs, or even out of living people and animals. Better still, non-aesthetic art can be worked into nature itself, in which case it becomes, as one writer recently put it, 'a fragment of the real within the real'. Digging holes or trenches in the ground, cutting tracks through a cornfield, ... do not in their de-aestheticizing essence differ in any way from exhibiting a pile of mail sacks ... or keeping the shutter of a camera open while speeding through the night (the so-called anti-form art). Aesthetic withdrawal also paves the way for 'process' art in which chemical, biological, physical, or seasonal forces affect the original materials and either change their form or destroy them as in works incorporating growing grass and bacteria or works inviting rust - and random art, whose form and content are determined by chance. Ultimately, the repudiation of the aesthetic suggests the total elimination of the art object and its replacement by an idea for a work or by the rumour that one has been consummated - as in conceptual art*" (*Wolterstorff, 1980: 62*)(my kursivering).

Rookmaker (1970 : 130) merk op: "Of course these things [hy verwys

ondermeer na Duchamp se 'ready-mades', en alles waarna Wolterstorff hierbo verwys, kan bygevoeg word] are absurd as works of art, but *their absurdity is willed*. Duchamp wanted to kill the idea of high art standing for high human values. *His idea is anti-art - and yet lives only by virtue of the fact that there is a tradition of high art in western culture, an art that stands for high values"* (my kursivering).

Wolterstorff verwys na die implikasie van hierdie de-estetisering: "In this tendency ... one sees our image of the artist as one who creates in sovereign freedom like unto our Divine Master, winning out over our image of the public as those who engage in perceptual contemplation for the purpose of gaining aesthetic satisfaction. Civil war within the institution!" (1980 : 63).

Dus, die de-estetiseringstendens by die kunswerk dui daarop dat kunswerke geskep wil word buite-om die estetiese. Dit is egter onmoontlik want, soos reeds aangedui, is die *estetiese* juis die strukturele *kwalifisering* van die kunswerk. Sou 'n kunstenaar dus ernstig wees met de-estetisering, dan kan hy doodeenvoudig geen kunswerk skep nie. Andersyds is dit ook reeds aangedui dat *alle* entiteite *tegelyk* aan *alle* modaliteite deel. Wat 'n kunstenaar dan ookal produseer, dit deel *altyd* aan die estetiese!

3.3.2 Dematerialisering

Lynton (1980 : 331) voer aan dat die Amerikaanse komponis, John Cage, se werk 4'33" (1954) beskou kan word as die voorloper van die Konseptualisme. Hierdie stuk van Cage bestaan uit "... *four minutes and thirty-three seconds of musiclessness* : performers by some means indicate the beginning and the end of the piece, which consists of all

the sounds that occur during its period" (my kursivering).

Die Konseptualisme kan beskou word as een ekstreme vorm van die dematerialiseringsproses. Hierdie aspek word breedvoerig in die gedeelte oor Konseptualisme hanteer, en hier sal volstaan word met enkele kursoriese aantekeninge in die verband.

Lippard sien die dematerialisering van die kunsobjek as 'n antitetiese opstand van kunstenaars teen die oordrewe pikturaliteit van vroeëre kunsstrominge. Sy skryf: "Sol LeWitt's [hy was een van die grondleggers van die Konseptualisme] premise that the *concept* or *idea* was more important than the *visual results* of the system that generated the object undermined *formalism* by insisting on a *return to content* ... This premise was soon applied to such ephemeral materials as time itself, space, nonvisual systems, situations, unrecorded experience, unspoken ideas, and so on ... Such an approach to ... *materials* led directly to a similar treatment of perception, behaviour, and thought processes *per se*" (1973 : 5)(my kursivering).

Wat dié reaksie op die tematiewe materiaal van die kunswerk betref, merk Nodelman (1967 : 75) op: "... the renunciation of representation ... may be taken in itself as indicative of a new epoch in artistic structure, one in which the work of art has staked out for itself a new existential plane of action. That new plane is one of *intense immediacy*. The spectator is no longer invited to contemplate a proffered world of fictive contents which are deployed in front of him as on a stage, but is confronted with formal events which take place in his own life-space ... that which is thrust to his attention is not a series of ready-made fictive beings and situations, as they might be culled from a novel, already invested with a determinate range of fictive qualities and values for the viewer's imagination to explore,

... but pure sensory experiences, of color, shape, movement, quite undercutting the intellectualized experience of the conscious ego ... the intense opticality of sixties art, its light-saturated surfaces devoid of value contrast and often keyed up to the highest chromatic brilliance, confer upon the painting an *immediacy of sensory effect* never before possible ... [It is] an instantaneous and stunning burst of sensory [perception] ... Thus, the image-content of the picture ... which served merely as passive bearer of ... figuration - has been dematerialized into sheer opticality, the picture as the material bearer of this image-content has condensed into a picture-object of previously unheard of concreteness ... *Having divested itself of its illusionary super-structure, the picture object stand unconcealed before the spectator in its quality as a thing, and thus asserts its immediate presence in his life-space*" (my kursivering).

3.3.3 Desosialisering

Hierdie aspek word ook breedvoerig behandel binne die gedeelte oor Konseptualisme en dus sal daar weer eens volstaan word met enkele kantaantekeninge.

Die bestemming van die kunswerk is geleë in die aktualisering daarvan deur die kunsresepteur. Die ontsluiting van die betekenis lading van die kunswerk is dus 'n integrale deel van die bestaan van die kunswerk. Uiteraard hou die appél (en dus adressaat) van die kunswerk verband met 'n bepaalde sosiale milieu, en alhoewel die kunswerk dan eerstens gerig word in bepaalde histories- en tipologies-afgeperkte sosiale verband, moet 'n kunswerk ook in 'n wyer verband aktualiseerbaar wees, met ander woorde ook mense *buite* die bepaalde teikengroep moet dit kan aktualiseer en interpreteer. Indien dit *nie* so is nie, sou dit onmoontlik wees vir 'n hedendaagse resepteur om bv. 'n Renaissance-werk

te interpreteer, of vir 'n protestant om byvoorbeeld 'n *kruisifixus*-beeld te waardeer. Sosialisering van die kunswerk binne onmiddellike (teikengroep) verband, én binne wyer verband, is dus gebiedend.

Ongelukkig het die dematerialisering van die kunswerk 'n dempende invloed op die sosiale betrokkenheid daarvan, enersyds vanweë die ekstreme absurditeit en belaglikheid van meeste van die werke, (veral ten opsigte van die Konseptualisme), en andersyds vanweë die uitermate hoë intellektualiteit van baie van die werke. Hoe kompleks die hermeneutiese aspek van die kunswerk word, hoe minder is die sosiale trefkrag daarvan. Hiermee word natuurlik nie impliseer dat die kunstenaar hom moet *blindstaar* teen die intellektuele en hermeneutiese vermoëns van die teikengroep nie - die kunswerk het ook in hierdie verband 'n didaktiese rol te speel - maar indien die kunstenaar nie versigtig is nie, kan hy sy hand oorspeel.

Soos enige ander kunswerk, roep ook die gedematerialiseerde kunswerk om aktualisering. 'Op' kuns slaag soms uitmuntend hierin, soos Nodelman (1967 : 77) opmerk: "The optical intensity of [op art] effectively dematerializes the picture-object ... Thus there is created a picture-phenomenon which simultaneously bursts with all the physicality of sculpture into the life-space of the spectator, brutally obtruding or hysterically capering in front of him, *demanding reaction* in the same terms as might, for instance, a dangerous animal ..." (my kursivering). Die effek van Christo se *Wrapped Coast* (1969) sou in derdaad net so intens wees, maar watter gedeelte van die gemeenskap sou die sin kon verstaan daarvan dat Little Bay, Australië met 1 000 000 vierkante voet materiaal oorgetrek word?

Seth Siegelaub het, tydens 'n onderhoud met Ursula Meyer, gesê: "Communication relates to art in three ways: (1) Artists knowing what other

artists are doing. (2) The art community knowing what artists are doing. (3) The world knowing what artists are doing. Perhaps it is cynical, but I tend to think that *art is for artists*. No one gets turned on by art as artists do. Of course, a person's approach to a artist's work is necessarily subjective. This is where I come in. The point is to 'objectify' the work of the artist. And that is a question of numbers. It's my concern to make it known to multitudes. [The most suitable means for this is] books and catalogues. The art that I am interested in can be communicated with books and catalogues ... when art does not any longer depend upon its physical presence, ... it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues ..." (Lippard, 1973 : 124).

In Januarie 1969 skryf Siegelaub 'n brief aan 31 kunstenaars waarin hulle uitgenooi word om deel te neem aan sy "International Exhibition of the 'work' of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled 'One Month'" (Lippard, 1973 : 79). Hierdie sou die eerste *kunsuitstalling* wees wat *slegs in katalogusvorm* bestaan.

Eventueel bring die dematerialiseringsproses van die kunswerk ook die kunsmuseum en -uitstalling - as toonvenster van die kuns - in die gedrang: "A museum that allocates funds to acquiring a piece of auto-destructive art [óf "a photograph of some ephemeral mark made by an artist on the face of nature or of a city", óf "objectless art"] is attacking the very role of museums. The gallery that is willing to be filled with soil or otherwise deprived of saleable items may justify this disruption of its normal function by the news value of the event and the charisma that goes with avant-gardism [én post-avant-gardisme!] ... But what of its visitors? Why do we go to galleries [and museums]? For pleasure or to be surprised and perhaps stimulated? To be made to change our habits of thought, our values? Art has never

been without some ideological content, but these new art forms tend to proffer their message without the emollient of an evident aesthetic medium ... [this new relation] is clearly a less pleasurable one ... can we [really] accommodate an object-less form of art [in our musea]? There is something truly extreme and possibly final about these developments, and it is more than a little troubling that they should have included a kind of Performative art that consists in the artist mutilating his own body. In one instance at least this culminated in the artist's willed death - at which point even the most open-minded bystanders may wonder whether that act, at any rate, must not fall outside any past, present or future definition of art" (Lynton, 1980 : 328).

Ten slotte, die opmerkings van Lippard (1973 : 264):

- "... whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries ...;
- ... the aesthetic contributions of an 'idea art' have been considerable. An informational, documentary idiom has provided a vehicle for art ideas that were encumbered and obscured by formal considerations ...;
- The general ignorance of the visual arts, especially their theoretical bases ...; the artist's well-founded despair of ever reaching the mythical 'masses' with 'advanced art'; the resulting ghetto mentality predominant in the narrow and incestuous art world itself - all of these factors may make it unlikely that conceptual art will be any better equipped to affect the world any differently than, or even as much as, its less ephemeral counterparts";

en dan hierdie optimistiese opmerking:

"The fact remains that the mere survival of something still called Art in a world so intolerant of the useless and uningratiating indicate that there is some hope for the kind of awareness of that world which is uniquely imposed by esthetic criteria, no matter how bizarre the 'visual' manifestations may initially appear to those unacquainted with the art context".

3.3.4 'n Voorbeeld in die verband : Konseptualisme

Konseptuele kuns se aanhang het vanaf die ontstaan daarvan in die laat vyftigerjare grootliks toegeneem, sodat dit vandag een van dié kunsrigtings is. Omdat die Konseptuele kuns tog eerstens as kunswerke fungeer, sou dit eerstens vanuit die estetiese kritiseer moet word. Vanuit die gesigshoek van die Reformatoriese estetika is daar vele dilemmas te vinde en te onderskei in die Konseptuele kuns. Hoewel reeds in 1945 geskryf, gee John Steinbeck se satiriese beskrywing in *Cannery Row* 'n beeld van die dilemma en gehekel van die Konseptualisme:

"Henri the painter was not French and his name was not Henri. Also he was not really a painter. Henri had so steeped himself in stories of the Left Bank that he lived there although he had never been there. Feverishly he followed in periodicals the Dadaist movements and schisms the strangely feminist jealousies and religionisms, the obscurantisms of the forming and breaking schools. Regularly he revolted against outworn techniques and materials. One season he threw out perspective. Another year he abandoned red, even as the mother of purple. Finally he gave up painting entirely. It is not known whether Henri was a good painter or not, for he threw himself so violently into movements that he had little time left for painting of any kind.

About his painting there is some question. You couldn't judge very much from his productions in different coloured chicken feathers and nut-shells" (1945 : 444 en Smit, 1985 : 1).

Ten spyte van 'n aprioriese antitese wat uit vele oorde teen die Konseptualisme gehou word, is dit egter nodig vir die mens van vandag om te oordeel oor die Konseptualisme en 'n waardasie te maak van die sin, maar ook van die on-sin daarvan, en dan ook trou aan die Reformatoriese aard, die positiewe daarvan na waarde te skat.

In hierdie stuk sal die term 'Konseptualisme' deurgaans gebruik word. Die motivering is kortliks as volg: alhoewel enige kunswerk as sulks op 'n bepaalde konsep gegrond is (die HAT, 1977 gee die volgende verklaring van konsep - 1. Ontwerp; voorlopige formulering van 'n geskrif, plan, ens.), gaan dit by die Konseptualisme om die verabsoluttering van die konsep - tot so 'n mate dat die estetiese objek sig daarin oplos. Wysgerig gesproke is 'n -isme 'n verabsoluttering. Daarom sal die term 'Konseptualisme' (myns insiens) veel meer bruikbaar wees as 'Konseptuele Kuns'.

Verder word daar hier gepoog om vanuit 'n Reformatoriese agtergrond 'n analise van die Konseptualisme te maak. Omdat ons midde-in die tyd van die Konseptualisme staan, sou dit egter nie moontlik wees om 'n absoluut objektiewe waardasie te maak nie, want die laaste woord van die Konseptualisme is lank nog nie gespreek nie. Hierdie is dus veel eerder 'n poging om 'n antwoord te gee op die konfrontasie met die Konseptualisme (- nie noodwendig negatief nie!).

3.3.4.1 Styl?

Wanneer 'n rigting se terrein so wyd soos die lewe word, sal sy credo deur dieselfde oewerloosheid gekenmerk word. Afgesien van kleiner

groeperinge, kan met veiligheid gesê word daar is soveel estetikas as wat daar kunstenaars in die Konseptuele Kuns is (Smit, 1983 : 2). Erhard (1974 : 21) sê 'n konsep van Konseptuele Kuns is nêrens in sig nie.

Fleming (1979 : 454) stel dit: "As the term implies, conceptual art originates as an idea in the mind of the artist, materialises as a process, assumes whatever tangible shape it may, the disappears into memory or oblivion".

Vir Joseph Kosuth is kuns die idee. Kuns is nie in die objek nie, maar in die kunstenaar se *idee van die kuns*, waaraan die objek ondergeskik is. Bernar Venet stel kuns gelyk aan kennis. Vir hom is 'n wetenskaplike lesing dan kuns.

Lewitt (*in Kostelanetz, 1978 : 414*) se tipering sou aanvaarbaar wees: "In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. There is no reason to suppose however, that the conceptual artist is out to bore the viewer. It is only the expectation of an emotional kick, to which one conditioned to expressional art is accustomed, that would deter the viewer from percieving this art".

Oorheers deur die vryheidsfanatisme, kan die humanistiese kunstenaar hom vandag nie meer tuisvoel onder dit wat normerend is nie. Gebondenheid en norme is uit. Rookmaaker (1970) stel dit, dat vandat die moderne kunstenaar met die ontkenning van God begin het, nuwe absolutes in die kuns gesoek word. Omdat die relativisme God as absolute misken, sal die noodwendige gevolg daarvan 'n koerslose kuns wees (Konseptualisme is uiteraard 'n uitloper van dié relativisme). Dus is dit te verstane dat Bob Dylan kan opmerk oor kuns: "(for art) the Titanic sails at dawn" (Guinness, 1973 : 40).

3.3.4.2 Tipering van Konseptualisme

Friedman (*in* Lippard, 1973) maak dié stelling in (sy kunswerk!) *seven xeroxed leaflets* (1971): "Concept art is not so much an art movement or vein as it is a position or world-view, a focus for activity ... Henry Flint ... defined it as 'first of all an art of which the material is concepts, as for example the material of music is sound' ... A short definition of concept as it came to be practised can be: A series of thoughts or concepts, either complete in themselves as work(s), or leading to documentation, or to realization through *external* means ..." (my kursivering).

In "Sentences on Conceptual Art" gee Sol LeWitt die volgende tipering(s) van die Konseptualisme:

"Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach. Rational judgements repeat rational judgements, (but) illogical judgements lead to new experience. Formal Art is essentially rational. *Irrational thoughts* should be followed *absolutely* and *logically* [kan die irrasionele dan logies wees?] ... When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this

tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter are the components. Ideas implement the concept ... A work of art [konseptuele kuns, natuurlik] may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. *But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; number are not mathematics. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art [hoe is dít versoenbaar met sy afwysing van die tradisionele / konvensionele kuns?] ... The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others. The process (van kunsskepping) is mechanical and should not be tampered with. It should run its course. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution [Yves Klein, veral met betrekking tot sy *Anthropométries* (1960) en Olga Adorno met betrekking tot haar loergate, kan gerus hiervan kennis neem]. When an artist learns his craft too well he makes slick art" (Lippard, 1973 : 75) (my kursivering).*

Hier kan slegs melding gemaak word van Hess (1975 : 11) se opmerking: "The concept of art has to be distinguished clearly from the work of art as such".

Lynton verwys na Konseptualistiese werke soos Richard Long se *Walking a line in Peru* (1972); Walter de la Maria se *Mile long Drawing* (1968) en Robert Smithson se *Broken Circle and Pyramids* (1972) en sê: "What characterizes such art is not its impracticability or uselessness so much as its *positive irrationality*: thought, labour, and materials are expended to make a temporary mark of no apparent significance" (1980 : 323) (my kursivering).

Christo het oor sy werk "*Surrounded Islands*" opgemerk: "Look at the way it grabs the sunlight. It is so artificial ..." (*Brewster, 1983 : 63*) Dit is moontlik die beste tipering van die Konseptualisme. Let op die ingeboude ambiguiteit en ambivalensie, en die kontras tussen "sunlight" en "artificial". Hier sou Wilhelm Worringer se uitspraak geld: "... naturferne Kunst ist publikumsfremde Kunst" (*Smit, 1985 : 1*).

In "harde realisme" oorheers die objek. Die estetiese ervaring is volledig opgesluit in die kunswerk as objek. Die kunswerk vertoon 'n noue verband met die werklikheid. Vanaf die Ekspressionisme sou kuns die werklikheid toenemend abstraheer. Sensoriese waarneming en ervaring van die kuns tree op die agtergrond. Kuns begin toenemend appelleer op die rede van die mens. Konseptualisme het weggedoen met die sensoriese ervaring van kuns - dit is 'n ideë-ervaring. Die rede het die oog vervang, die idee die objek. Dit gaan nie meer oor estetiese genieting nie, maar om informasie wat deurgegee moet word deur tekste, foto's, diagramme, kassette, geure, gebeure, ensovoorts. Die tastbare objek wat ontstaan, is bloot ter wille van die nadenke oor, en bewussyn van die kuns. Dus, al sou die "objek" niks wees nie, is hierdie niks nog steeds kuns. Die "*innere Klang*" van die kuns word nou sêlf kuns (*Smit, 1985 : 1*).

Dit is insiggewend dat die eerste groot uitstalling van Konseptualistiese kuns in 1969 in Bern gehou is onder die vlag van "When attitudes become form". Een van die werke op dié uitstalling was "Watersirkulasie" van Rinke. Daar word water meganies gesirkuleer, maar, nie die meganiese sy nie, maar die vloei van die water, is veronderstel om die estetiese ervaring te beliggaam! Omdat hierdie proses nie begryplik is of esteties verklaarbaar is nie, lê die "kunswerk" daarin om in die teenwoordigheid van die proses te kom.

Vandag is hierdie prosesse nog meer banaal en absurd. Vergelyk hier Olga Adorno se "art performance" in "*Collective Consciousness*": "I cry a cry. Echo is a cry which brings back a cry. A lonely call coming through memory bringing a memory of solitude, pain, fear and ambivalence. The mysterious sound of narcissus fore echo the ancient story retold, lifting us outside ourselves into nature. I shout 'echo' into the room till the last syllable dissappears (*sic*) into my throat. Four 'echos' (*sic*) each different in pitch and accent of syllables" (*Dupuy, 1980 : 156*).

Die doel van die Konseptualisme is nooit om die mens esteties te ontroer nie. Daar is geen plek vir gevoel en etiese waardering in hierdie werke nie. Dit mag hoogstens "interessant" of redelik ontleedbaar wees. Marcel Duchamp, as voorloper van die Konseptualisme, het die publiek wat sy ready-mades "mooi" gevind het, absoluut verag. Dit was nie die doel van sy werke nie!

Maurice Merleau-Ponty, as fenomenologiese eksistensialis, het opgemerk: "Intellectualism does not talk about the senses because for it, sensations and senses appear only when I turn my back to the concrete act of knowledge in order to analyze it. I then distinguish in it a contingent matter and necessary form, but matter is an unreal phase and a totally separable element of the act. Therefore there are not the senses, but only consciousness" (*Meyer, 1972 : vii*).

Hierdie "bewussyn" waarna Merleau-Ponty verwys, is veral duidelik in *Portrait of the Artist as a Fountain* en *Holograms* van Bruce Nauman. Dus sal 'n werksdefinisie van die Konseptualisme as volg wees: By konseptualistiese kuns, is die oorheersende element die konsep/idee/innere Klang/bewussyn wat teenwoordig is in 'n proses. Die produk of objek wat mag ontstaan as gevolg van dié proses is van sekondêre of

geen belang.

3.3.4.3 Die Vervlietende Aard van heelwat Konseptualistiese Kuns

Daar hang 'n groot vraagteken oor kuns wat hou net solank die proses hou. Wanneer Stuart Brisley uit die bad vol dierebinnegoed klim, is die kunswerk "verstreke" (*Art of Today - Nothing, 1973*). Hoe word die aard van kuns nie verskraal as 'n mens dít sou vergelyk met (byvoorbeeld) 'n Michelangelo of Rembrandt. Dit is bloot logies dat vir 'n kunswerk om kulturele status en geldigheid te verwerf, dit tog ook duursaamheid en kontinuïteit sal hê.

Juis in die vryheidswaan van die Konseptualisme is 'n ontsaglike stuk dialektiek opgesluit: In die fanatiese strewe om vry te wees van gallerie en kritici, het die konseptualis deur die vervlietende aard van sy werke, hom juis gebind met dié dinge - dit is immers die enigste wyse waarop hy bekendheid kan verwerf. Hier geld Deventos (1980 : 204) se opmerking: "... for the artists the perspective was not so nice: having claimed the freedom of their gestures, having dematerialized their works, they ended up more dependent than ever on galleries and on criticism, which now became their works' only destination ... the very locus of its survival".

Interessant is die plek wat foto's inneem om enigsins "iets" van die werke te maak. As Vito Acconci (*Hand in Mouth Piece*) sy hand uit sy mond haal is die kuns verby - behalwe dat 'n beeld daarvan op film vasgelê is; as Keith Arnatt sy plakkaat (*I'm a real artist*) afhaal, is daar geen kuns meer nie, tensy iemand hom gefotografeer het. As Stuart Brisley uit sy bad geklim het, is sy kuns kapot, tensy 'n foto van hom geneem is - en die foto is nog steeds nie die kunswerk nie, dis hoogstens 'n dokumentasie van die tyd toe die proses plaasgevind

het.

Soos Smit opmerk: "Van 'n konseptuele standpunt is die maanvuurpyl die mees gesofistikeerde stuk beeldhouwerk van ons tyd, dit het geen "built-in-permanence" maar "consumes itself in one trip" ([s.a.] : 12).

Nog 'n stuk dialektiek van die Konseptualisme: Hoewel die Konseptualisme dikwels poog om die huidige (Westerse) bestel af te takel, is dit juis vanweë die vervlietende aard daarvan en die onmoontlike afmetings wat dit aanneem, nie te verkoop nie, en daarom is die kunstenaars aangewese op (kapitalistiese) subsidies en skenkings om hul kuns uit te voer - iemand moet immers betaal vir die besetting van die ivoortoring! Vergelyk byvoorbeeld die "*When attitudes become form / Live in your head*" uitstalling wat deur die Philip Morris Maatskappy geborg is.

3.3.4.4 Konseptualisme en Indiwidualisme

As die kunsteorie van die Konseptualisme in die algemeen geneem word, kan met vrymoedigheid beweer word dat ons hier met suiwer solipsisme te doen het (solipsis = dink slegs sý voorstelling het bestaansreg) (Smit, [s.a.] : 19). Dit is 'n basiese kenmerk van die Konseptualisme - meer nog: hoewel geen skool of stylrigting bestaan, is sporadiese groeppvorming aan die orde van die dag.

Verder is Sam Hurter skepties oor die rol van die beskouer by Konseptualisme: "The Conceptualist is too intent on redefining his own reality in relation to art and language to consider directly involving spectators in the creation of the process" (1979 : 177).

Dus is daar in die Konseptualisme 'n chauvinisme te bespeur, vergelyk hier die genoemde werk van Arnatt (*I'm a real artist*). Die totaal

ongebondenheid en volledige willekeurigheid van norme is tipies individualisties. Die goedkoop vermetelheid van Konseptualisme is duidelik te sien in die platvloerse mentaliteit van sommige kunsstukke en dit nogal met die pretensie van estetisiteit. Voorbeelde hiervan is legio - die volgende kan vermeld word (beskaafdheid verhoed enige uitbreiding op die inhoud!): C. Palestine (*Chant a Cappella*), O. Adorno (*Grommets # 3, One Afternoon on a Revolving Stage*), Larry Miller (*Tower at P.S.1*). Hierdie vermetelheid is juis onkommunikeerbaar en noop die beskouer om apaties te staan teenoor die kuns.

Dit is dus 'n groot jammerte dat die kunstenaars in die ontslote en permissiewe maatskappy van vandag nie meer intergriteit aan die dag lê nie. Hulle deel eerder in Duchamp se gevoel om urine in die gesig van die publiek te gooi. Hopelik sal die individualisme hierdie figurante sig laat te pletter loop in hul eie waan.

Smit ([s.a.] : 20) merk op: 'n Werk kan slegs "betekenis" hê as dit genoeg informasie oordra. Om hierdie rede is 'n sosialisering van die kuns gebiedend.

3.3.4.5 Kitsch?

Omdat die moderne / konseptuele kunstenaar nie binne verantwoordelikeid wil bestaan nie, is die idee van verantwoordbare vryheid nie vir hulle gebiedend nie. Dus kan hulle ook nooit binne 'n bepaalde paradigma werk nie. Die noodwendige gevolg hiervan is dat die etiese as modale individualiteitstruktuur en synsgrond van kuns nie verreken word nie. Daar ontstaan nou 'n sinkernverwarring deurdat die estetiese gesien word as (prentjie-) mooi en aangenaam, en daarom word dit verwerp. Die onus van appèl word eerder op die rede geplaas,

sodat dit gaan om die *betekenis*.

Die estetiese word nou ingetrek in die semantiese - hoewel kuns nie niksseggend is nie, is dit beslis ook nie blote betekening nie.

Deur hierdie uitgangspunt het die Konseptualisme die estetiese en die mens se ervaringshorison dus verskraal tot lingualismes. Heel tereg het die Konseptualisme beswaar gemaak teen die psigiese oorlaaiing van kuns - kitsch is die produk daarvan. Maar daar is ook 'n ander soor kitsch: 'n linguale / semantiese oorlaaiing van die estetiese. Ten diepste is kitsch a-normatief en anti-normatief - só ook is dit nie-kuns en anti-kuns. Net soos sentimentalisme uit kuns geweerd moet word, moet ook sentimenteel-steriele en apatiese kuns geweerd word. Die Konseptualisme het geen oplossing gebied deur een uiterste te vervang met 'n ander.

Een ding moet egter op hierdie stadium duidelik gestel word: Alle konsepkuns is nie anti-kuns nie, maar die oordonderende koor laat weinig leefruimte vir sinvolle konseptuele kuns. Konsepkuns is beeldende filosofie of drie-dimensionele tekentaal (*Smit, 1983 : 43*).

3.3.4.6 Evaluering van Konseptualisme

Trou aan die Reformatoriese basis van die denksisteem in hierdie studie, moet die negatiewe, maar ook die positiewe van die Konseptualisme verreken word. 'n Volstruispolitiek sal niks bydra tot 'n sinvolle Christelike estetika nie. Die positiewe moet opgeneem word en uitgebou word, maar net so sterk moet die negatiewe aan die kaak gestel word.

3.3.4.6.1 Positiewe waarheidselemente

- Konseptuele kuns se aksent op die redelike, beredeneerende na-na-

rekenbare in die kuns, is 'n wins. Oppervlaktekuns (kitsch) is oppervlakkige kuns. Hoewel betekenisdigtheid nie 'n nuwe element in kuns is nie, het die Konseptualisme die belang daarvan weer uitgewys.

- Konseptualisme is teen die kommersialisering van kuns (vergelyk Popkuns).
- Daar word klem geplaas op die betrokkenheid van die kunstenaar by sy kuns.
- Indien die Konseptualisme wél 'n stelling maak, sou dit inderdaad 'n waarheidselement bevat. Lynton (1980 : 323) merk op: "Pointless? Wasteful in a world that is beginning to worry about its prodigality? If we think about these works of art they become statements against exploitation of men and materials, against the accelerating rhythm of construction and demolition by which we recognize the twentieth-century city, against man's arrogance in the face of nature and of time. Is all man makes but a ditch in a desert, a pattern of twigs beneath the tree? [Is everything simply] a megalomaniacal joke?" Kritiek teen eksploitasie deur die informasiemaatskappy van ons dag is sekerlik geregverdig, maar het dit sin om één megalomaniese grap deur 'n ander, wat net so megalomanië is, te kritiseer: Christo (Javacheff) se *Wrapped Coast* (1969), of *Putting Miami in the Pink* (1983), getuig beslis van megalomanie! Boonop - die wêreld is nie 'n megalomaniëse grap nie, want, hoe dit ookal ontken en misken word, bly Christus die sin-gewer aan hierdie wêreld. Dit geld, of die kuns aan sy bestemmingsfunksie beantwoord, al dan nie.

3.4.6.2 Negatiewe elemente

- Daar is geen kontinuïteit in die kunswerk nie, maar dit gaan om 'n

momentele beredenering van 'n indruk. Fleming (1979 : 456) noem Christo dan 'n "manufacturer of memories".

- Oor die gerigtheid in die kuns, sê Vasarély (*in Ashton, 1971 : 193*): "The genius, the illuminated poets, the sensitive soul; so many fairy tales. We regret it, of course, but they are only souvenirs. We know now that by successive steps, in the process of the complexification of the unit-particle-wave, we arrive at human phenomenon. The art phenomenon cannot any longer have a divine explanation" (!).

Die ordinansie van die kuns word dus gesien as 'n menslike gegewe - die Skeppingsordinansie word blatant ontken.

- 'n Groot paradoks binne hierdie kuns is dat bv. Vasarély die vermetelheid het om te sê dat hy die weg gevind het na "the inapproachable, the invisible, ..." (*Ashton, 1971 : 193*). Die soteriologiese appèl van dié uitspraak is duidelik. Die vraag is nou, of die vervlietende aard van Konseptualisme hom enigsins leen tot só 'n dieptedimensionele uitspraak.
- Hierdie kuns, "characterized as unsentimental, unbiographical, not open to interpretation, is sufficiently stripped to be instantaneously perceived and quickly dismissed" (*Ashton, 1971 : 168*). Hierdie distansiëring "creates a detached art, as impersonal as possible, and succeeds in pushing off the spectator" (*Ashton, 1971:168*).

Daar is dus geen sprake van die "estetiese ontroering" van 'n kunswerk of van die sosiale funksie van 'n kunswerk.

- Hierdie kuns bied 'n versteurde en goedkoop beeld van die wêreld, veral deurdat dit die werklikheid verskraal tot 'n vlietende oomblik van *on*werklikheid of optiese illusie.

Daar moet behoorlik besin word oor die Konseptualisme. Dit mag nie sondermeer afgewys word nie - veral nie omdat dit *onkonvensioneel* voorkom nie. Sou dit egter eventueel blyk dat hierdie rigting die struktuur van die estetiese (probeer) deurbreek, moet die nodige oordeel daaroor uitgespreek word. Grenslose kuns en struktuurlose kuns kan maklik ontaard in anti-kuns. Anti-kuns is *sin*-lose kuns!

OPSOMMING EN BESLUIT

1. OPSOMMING

Kuns (meer besonder dan die variabiliteitstipe 'skilderkuns') is té gedifferensieerd om op grond van bepaalde 'skilderye' (entiteite) 'n definiëring daarvan te probeer weergee. 'n Meer sinvolle benadering blyk te wees om die ontologie van kuns na te speur.

Indien die kosmiese werklikheid analiseer word, word daar gevind dat dit inderdaad 'n *sin*-volle werklikheid is. God as Ordinator en Skepper (en ook Onderhouer) van die kosmos het 'n *bepaalde* struktuur vir die kosmos daargestel. 'n Deel van hierdie struktuur is die *dimensie van modaliteite*, waarin die moontlik-wees van alle dinge *wetmatig* vasgelê is. Eén van daardie modaliteite is die *estetiese*. Die moontlikheid van *esteties-wees* (die estetiese bestaansmodus) is dus wetmatig vasgelê. In 'n kunswerk (wat 'n entiteit, nie modaliteit is nie) het die estetiese modaliteit egter 'n intern-kwalifiserende funksie, of dan die bestemmingsfunksie. Hieruit kan ons die gevolgtrekking maak dat die *moontlikheid van kunswerk-wees* óók wetmatig (hoewel dit natuurlik aan die kultuursye van die werklikheid deel) vasgelê is. Kuns vind dus sy *oorsprong* in die wetmatig bepaalde moontlikheid van kuns-wees - en dit opsigself is 'n skeppingsakt van God.

Omdat 'n kunswerk 'n *kultuur*produkt is, is daar sprake van norme/beginsels. Beginsels moet gepositiveer word om tot gelding te kom. Positivering is egter 'n menslike akt (die wyse waarop dit gedoen word hang af van (religieuse) hartsoorwegings, en dié kan of wég van God, of ná God, gerig wees), en kan eventueel normatief of anti-normatief wees. In die totstandkoming van 'n kunswerk is 'n kunstenaar dus besig om (veral estetiese) norme te positiver.

Modaliteite, en entiteite, bestaan egter in *samehang* met ander modaliteite en entiteite: die kosmos is 'n geordende sin-geheel. Dit impliseer dat die estetiese ondermeer in relasie tot die sosiale staan, of dat dit interne, esteties gekwalifiseerde sy van 'n kunswerk vervleg is met die eksterne sy.

Indien ons na (baie van) die kuns sedert 1945 kyk, blyk dit dat hierdie kuns sigself onder meer verskraal het tot blote ideologiese stellings, dat dit dikwels onkommunikeerbaar is, en so meer. Enersyds word die estetiese herlei na die semantiese (kuns = betekenis), en andersyds word die inspeling van die semantiese en sosiale in die estetiese ontken. By die Konseptualisme het ons gevind dat dié rigting (gewoonlik) doelbewus irrasioneel is, maar andersyds *net* op die rasonele (die *konsep* is tog rasioneel) staatmaak om te bestaan. Hierdie logiese en kosmologiese probleme van kontemporêre kuns - waar dit inderdaad besig is om estetiese norme (hulle maak aanspraak daarop dat hulle kunswerke skep) te positiver, is ten diepste daaraan toe te skryf - sonder om teologiesies te raak - dat dit God as Ordinator van die estetiese *probeer* ontken.

Wie die *struktuur* van die kosmos ontken, sal noodwendig verval in verabsoluteerde -ismes. Alhoewel afvallige kuns dikwels waarheidsmomente bevat, strand dit omdat dit ten diepste die sin (én die Sin!) van die werklikheid misreken.

Dit is tog insiggewend om daarop te let dat 'n *sin*-volle wyse van esteties-wees of kunswerk-wees bly staan het ten spyte van die feit dat die kuns tot 'n groot mate afvallig geword het. Die sin van die werklikheid sal nie verlore gaan nie, want dit is 'n skeppingsgegewe.

In die begin van hierdie stuk is dit gestel dat *ontologie* 'n studie is van die *syn*, met die doel om die basiese aard van alles wat bestaan,

vas te stel. Drie aspekte is in die syn van die kunswerk (soos alle ander dinge) onderskei, naamlik die:

- ° vraag na die oorsprong;
- ° vraag na die wetmatige bestaan;
- ° vraag na die bestemming.

Die *oorsprong* van die kunswerk is daarin geleë dat God die moontlikheid van kunswerk-wees geskep het. Hierdie skeppingsgegewe impliseer dat die kuns 'n bepaalde sfeer het waarin dit soewerein optree. Wanneer kuns dan misbruik word vir, en verskraal word tot, teologie, etiek, ekonomie, sosiale kritiek, politieke propaganda, of watter nie-artistieke sfeer ookal, dan kom die sinvolle oorsprong van die kuns in gedrang.

Die *wetmatige bestaan* van die kunswerk behels die wyse waarop die mens, ondermeer onder sanksie van die kultuuroopdrag, kuns voortbring. Hierdie positiveringsakt geskied onder leiding van 'n bepaalde religieuse motivering, 'n lewens- en wêreldbeskoulike. Die aard van hierdie lewens- en wêreldbeskoulike gaan die aard van die kunswerk bepaal. Die kunstenaar vir wie die wêreld een ongelooflik sinlose en nihilistiese impasse is, sal dié pessimisme in sy kunswerk laat spreek; maar net só sal die kunstenaar wat die kosmiese reddingsdaad van Christus raaksien, dít ook deur sy kuns getuig.

Die *bestemming* van die kunswerk lê in die aktualisering daarvan deur 'n resepteur. Na sy aard roep die kunswerk om aktualisering. In sy kunswerk moet die kunstenaar die volle werklikheid (by implikasie) en die *hele* waarheid (bv. reg/verkeerd; mooi/lelik; goed/kwaad) weergee. Deur eensydig klem te lê op byvoorbeeld die negatiewe, sondige, mineur-sy van die werklikheid, word die werklikheid verskraal en die verlossingsperspektief wat deel van die kunswerk moet wees, genegeer.

Ten diepste is die sin en doel van kuns om God te loof. Dit word nie noodwendig gedoen deur Bybelse temas en moralistiese stories te skilder nie, maar eerder deur die sin-struktuur van die eis van (*net*) kunswerk-wees te erken. Kuns loof God deur *kuns* te wees.

Dit moet gestel word dat hierdie studie vanuit 'n bepaalde lewens- en wêreldbeskoulike aard aangepak is. Die prolegomena van hierdie studie is dat God leef; dat Hy geskep het; dat Hy die wêreld sinvol geskep het; en dat Hy aan die mens die geleentheid gee om iets van hierdie sinvolheid te ontdek. Christenskap is geen waarborg tot 'egte' of 'goeie' kuns nie, maar wie die sin - ook die sin van die kuns - buite-om God soek, bevind homself in 'n sin-lose doodloopstraat.

2. BESLUIT

In hierdie studie is meerendeels verwys na 'Moderne kuns' - in die besonder 'kuns sedert 1945' - en dan dikwels in die negatief. Dit sou egter van onverantwoordelikheid spreek om dié saak hierby te laat.

Die kunstenaar, en veral die Christenkunstenaar, moet *in* sy tyd, en *vir* sy tyd leef. Tydsvreemde kuns sou eventueel ook gemeenskaps- en waarheidsvreemde kuns wees: nóg konserwatisme, nóg progressiewisme was ooit 'n oplossing. Brecht het opgemerk: "True progress consists not in being progressive but in progressing" (*Lynton, 1980 : 339*).

Die Christenkunstenaar moet ook 'modern' in sy kuns wees: daar is nie iets soos 'n 'goddelike kunsstyl' of 'n 'goddelose kunsstyl' nie, maar dit moet tog in gedagte gehou word dat style ontwikkel is as *vehicula* vir 'n bepaalde boodskap. Die Christenkunstenaar moet dus modern wees, maar ook uiters selektief in sy keuse van die wyse waarop hy sy boodskap gaan oordra. Ter verduideliking: Schaeffer (*1973 : 52*) noem 'n interessante voorbeeld - die Sanskrit-taal het ontwikkel as die perfekte medium om Hindoe-filosofieë oor te dra, maar, volgens kenners blyk dit onmoontlik te wees om die Christelike boodskap in Sanskrit oor te dra.

Die Christenkunstenaar is ook onderweg na die ewigheid. Hy is nie 'n *passiewe* instrument in Gods hand nie, maar 'n mens met vryheid - weliswaar normatiewe vryheid - en verantwoordelikheid. Rookmaaker (*1978: 62*) skryf: "... a Christian artist is an artist who works, thinks and acts as an artist, using his talents and possibilities, but one who works maybe with another mentality, and with another priority in his life. This mentality implies certainly that we work in freedom. We do not need to prove ourselves; since the search for fame and our pride do not need to hinder us, and we do not need to make our own

eternity".

Christus eis dat Hy gevolg moet word in alles - dus ook in die kuns. Vir die kuns en kunstenaar is dit 'n opwindende eis, omdat hy 'n besondere visie en perspektief op die werklikheid het, en boonop omdat hy dan weet dat sy kuns God sal loof en die sinwerklikheid erken.

N.P. van Wyk Louw skryf oor die vraag na die doel van die kuns as die verheerliking van God "... die 'verheerliking van God' kan alleen 'n uiteindelijke metafisiese beskrywing van die kuns wees: dit dui nie aan *hoe* God verheerlik moet word nie. Dit gee geen praktiese voorskrif aan die kuns nie, en dit is sekerlik nie 'n leidraad vir die praktiese kritiek nie, en sekerlik ook nie 'n aanduiding dat slegs geestelike liedere en die uitbeelding van die *goeie* in die skepping toelaatbaar is nie. So 'n gebruik van die Calvinistiese grondstelling sou driekwart van die wêreld se kuns negeer - en dit sal geen grondige Christelike wysbegeerte wil doen nie ..." (aangehaal *in* Smit, [s.a.] : 7).

Ongelukkig lyk dit asof die kerk en die sogenaamde Christelike maatskappy, in stede daarvan om 'n sterk Christelike kuns en kunstgemeenskap te kweek en te ondersteun, al hoe meer onbetrokke raak - selfs die handdoek ingooi - wanneer dit kom by die kuns. Ons vergeet so maklik van Rembrandt!! Dit is ongelukkig, want "kunst en amusement zijn zaken die God aan de mens gif om zijn leven te kunnen verrijken en verfraaien. Schoonheid en vreugde behoren bij het christelijke leven. Het zou ondankbaar zijn tegenover onze God het anders te zeggen" (Rookmaaker, 1962 : 160, aangehaal *in* Smit, [s.a.] : 6).

Die kuns is óók deel van God se skepping en om kunswerke te maak is deel van God se opdrag aan die mens. Christene het dus ook hier die taak om tot Gods eer te arbeid. Daarom mag daar nie handdoek ingegooi

word nie.

Dooyeweerd het gesê: "Wie Christus, als de volheid der Goddelijke openbaring buiten de wetenschap wil sluiten, misbruikt Gods gave en staat ook met zijn denken niet in de Waarheid ... En ieder Christen, die zich den Naam van Christus Jezus in zijn wetenschappelijken arbeid schaamt ter wille van de eer bij menschen, is volkomen onbruikbaar in de grootsche worsteling, om de wetenschap [en die kuns!!], welke een der grootmachten is van de cultuur, weer voor de Civitas Dei terug te winnen. Maar deze strijd is niet hopeloos, zoo hij gestreden wordt in de volle wapenrusting van het geloof in Hem, die gezecht heeft: 'Mij is gegeven alle macht in den hemel en op de aarde en wederom: Vreest niet, Ik heb de wêreld overwonnen'" (*Strauss, 1969 : 358*).

In dié analise van die estetiese werklikheid, is daar tot die slotsom gekom dat ook dié werklikheid sin-vol is. God - as Ordinator, Singewer en Onderhouer van die estetiese (en trouens die totale werklikheid)-het 'n bepaalde struktuur daargestel waarbinne die estetiese optree.

Die basis van hierdie struktuur is dat:

- ° die OORSPRONG van die kuns geleë is in die *geskape moontlikheid / beginsels* van esteties-wees;
- ° die WETMATIGE BESTAAN van die kuns behels dat die *gepositiveerde beginsels* (norme) aangewend word om kunswerke te skep;
- ° die DOEL van die kuns 'n *adres aan ander mense* moet wees.

In alles wat die kuns doen, is dit net SIN-vol as dit die sin verkondig - as dit eventueel spreek: *SOLI DEO GLORIA!*

In konklusie: Berthold Brecht het sy gedig *Gegen Verführung* met 'n uiters pessimistiese toon geskryf. Hans Küng (1980 : 70) het deur 'n

uitmuntende gebruikmaking van woordspeling en klein veranderings dié
gedig verander tot die optimistiese *Es steht noch mehr bereit*. Beide
weergawes word hieronder weergegee:

Bertold Brecht

Gegen Verführung

1. *Lasst euch nicht verführen!*
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr.

2. *Lasst euch nicht betrogen!*
Das Leben wenig ist.
Schlürft es in schnellen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müsst!

3. *Lasst euch nicht vertrösten*
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Lasst Moder den Erlösten
Das Leben ist am grössten:
Es steht nicht mehr bereit.

4. *Lasst euch nicht verführen*
Zu Fron und Ausgezehr!
Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr stirbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachher.

daarteenoor:

Hans Küng

Es steht noch mehr bereit

1. *Lasst euch nicht verführen!*
Es gibt eine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt ein Morgen mehr.

2. *Lasst euch nicht betrogen!*
Das Leben wenig ist.
Schlürft nicht in schnellen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müsst!

3. *Lasst euch nicht vertrösten!*
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Fasst Moder die Erlösten?
Das Leben ist am grössten:
Es steht noch mehr bereit.

4. *Lasst euch nicht verführen*
Zu Fron und Ausgezehr!
Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt nicht mit den Tieren
Es kommt kein Nichts nachher.

Dit sou pretensieus wees om hierdie studie volmaak en onfeilbaar voor te hou. Die vele tekortkominge ten spyt, is dit tog die wens van die skrywer dat hierdie stuk *iets* van die wonderlik sinvolle skepping sal vertel.

BIBLIOGRAFIE

- Adams, H., 1971. CRITICAL THEORY SINCE PLATO. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Aldrich, V.C., 1963. PHILOSOPHY OF ART. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.
- Ashton, D., 1971. A READING OF MODERN ART. New York: Harper and Row.
- Barzun, J., 1973. THE USE AND ABUSE OF ART. Princeton: Princeton University Press.
- Bazin, G. (transl. Martin, M.I.), 1979. THE LOUVRE. London: Thames and Hudson.
- Blatter, J. and Milton, S., 1981. ART OF THE HOLOCAUST. London: Pan Books Ltd.
- Bosanquet, B., 1917. A HISTORY OF AESTHETIC. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Botha, W.J., 1983. DIE CHRISTEN EN DIE KUNS. Humanitas, Vol 9 No. 4 1983, p404 e.v.
- Bremer, F. (Bewerkt door De Vries, T.), 1980. INLEIDING TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS. (16de druk). Amsterdam: Elsevier.
- Brewster, T., 1983. PUTTING MIAMI IN THE PINK: CHRISTO'S LATEST MANIC MARVEL. Life, June 1983, p63 e.v.
- Butcher, S.H., 1925. THE POETICS OF ARISTOTLE, edited with critical notes. London: Macmillan and Co.
- [s.a.] ARISTOTLE'S THEORY OF POETRY AND FINE ARTS. 4th Edition. London: Dover Publications, Inc.
- Carritt, E.F., 1931. PHILOSOPHIES OF BEAUTY. Oxford: Clarendon Press.
- Chiari, J., 1977. ART AND KNOWLEDGE. London: Paul Elek.
- Chipp, H.B., 1968. THEORIES OF MODERN ART. Berkeley: University of California Press.
- Cloete, P.C., 1972. GRONDBEGINSELS VAN DIE NORMATIEWE ESTETIKA. D.Phil-Proefskrif. Bloemfontein: UOVS
- Davis, D., 1977. ARTCULTURE. Essays on the Post-modern. New York: Harper & Row Publishers.
- De Graaf, J., [s.a.]. DE ETIEK VAN HET IMMORALISME. Nijkerk: Uitgeverij G.F. Callenbach B.V.
- Deregowski, J.B., 1984. DISTORTION IN ART. The eye and the Mind. London: Routledge and Kegan Paul.

- Deventos, X., 1980. HERESIES OF MODERN ART. New York: Chicago University Press.
- Dooyeweerd, H., 1949. REFORMATIE EN SCHOLASTIEK IN DIE WIJSBE-
GEERTE: HET GRIEKSCHE VOORSPEL. Vol. I. Franeker: Wever.
1953. A NEW CRITIQUE OF THEORETICAL THOUGHT. (Vol I - 1953, Vol II - 1955, Vol III - 1957). Philadelphia: The New Presbyterian and Reformed Publishing Company.
1967. VERKENNINGEN IN DE WIJSBEGEERTE, DE SOCIO-
LOGIE EN DE RECHTGESCHIEDENIS. Amsterdam: Buijten en Schipperheijn.
1979. ROOTS OF WESTERN CULTURE. Toronto: Wedge Publishing Foundation.
- Erhard, D., 1974. POP KITSCH CONCEPT ART. Ravensburg: Otto Maier.
- Feith, R., 1979. HET IDEEAAL IN DE KUNST. Den Haag: Marti-
nus Nijhoff.
- Finkelstein, H.N., 1979. SURREALISM AND THE CRISIS OF THE OBJECT. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Fleming, W., 1980. ARTS AND IDEAS. (6th edition). New York: Holt, Rhinehart and Winston.
- Gadamer, H.G. (transl. Luige, D.), 1976. PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS. Berkeley: University of California Press.
- Gaisford, J. (ed.), 1985. THE GREAT ARTISTS. (96 vols.). London: Marshall Cavendish Partworks Ltd.
- Goldwater, R., and Treves, M., 1945. ARTISTS ON ART. New York: Pantheon Books.
- Guinness, O., 1973. THE DUST OF DEATH. Leicester: Inter-
Varsity Press.
- Harned, D.B., 1966. THEOLOGY AND THE ARTS. Philadelphia: The Westminster Press.
- H.A.T., 1977. (8ste druk). Johannesburg: Perskor.
- Hess, H., 1975. PICTURES AS ARGUMENTS. Norwich: Sussex University Press.
- Hodin, J.P., 1972. MODERN ART AND THE MODERN MIND. Cleveland: The Press of Case Western Reserve Uni-
versity.
- Hospers, J. (ed.), 1969. INTRODUCTORY READINGS IN AESTHETICS. New York: The Free Press.

- Huber, E.W., 1978. IKONOLOGIE. (Studio Iconologia Band 2). München: Mäander Kunstverslag.
- Jacobus, L.A., 1968. AESTHETICS AND THE ARTS. New York: McGraw-Hill Book Company.
- James, S., 1985. PROVOCATIVE COMMENT BY WOMEN. *Star/Star Tonight!*, 17 May 1985, p16.
- Jauss, H.R. (Hrsg.), 1968. DIE NICHT MEHR SCHÖNEN KÜNSTE. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kalsbeeck, L., 1975. CONTOURS OF A CHRISTIAN PHILOSOPHY. Amsterdam: Buijten & Schipperheijn.
- Kennick, W.E., 1964. ART AND PHILOSOPHY. *Readings in Aesthetics*. New York: St Martin's Press.
- Kivy, P., 1973. SPEAKING OF ART. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Kock, P. de B., 1970. CHRISTELIKE WYSBEGEERTE. Bloemfontein: Sacum Beperk.
1973. CHRISTELIKE WYSBEGEERTE - STANDPUNTE EN PROBLEME I. Bloemfontein: Sacum Beperk.
1975. CHRISTELIKE WYSBEGEERTE - INLEIDING. Bloemfontein: Sacum Beperk.
- Kostelanetz, R. (ed.), 1978. ESTHETICS CONTEMPORARY. New York: Prometheus Books.
- Kristeller, P.O., 1980. RENAISSANCE THOUGHT AND THE ARTS: COLLECTED ESSAYS. Princeton: Princeton University Press.
- Küng, H., 1980. KUNST UND SINNFRAGE. Köln: Benziger Verlag.
- Lang, B., 1975. ART AND INQUIRY. Detroit: Wayne State University Press.
- Lee, D. (transl.), 1955. PLATO: THE REPUBLIC. (2nd. Edition). Harmondsworth: Penguin Books.
- Lippard, L.R., 1973. SIX YEARS; THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT. New York: Praeger Publishers.
1983. OVERLAY. *Contemporary Art and The Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books.
- Lloyd, C., 1979. A PICTURE HISTORY OF ART. Oxford: Phaidon Press Limited.
- Lörcher, W., 1972. ASTHETIK ALS AUSFALTUNG DER ONTOLOGIE. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.

- Lynton, N., 1982. THE STORY OF MODERN ART. Oxford: Phaidon.
- Malherbe, D.F., 1947. KUNS: SELFSTANDIG EN AFHANKLIK. *Philosophia Reformata*, Tweede Kwartaal 1947.
- Margolis, J. (ed.), 1962. PHILOSOPHY LOOKS AT THE ARTS. New York: Harvester Press Limited.
- Margolis, J., 1980. ART AND PHILOSOPHY. Brighton: John Spiers.
- Mc Guian, C., 1985. A MAZE OF LOST ILLUSIONS. *Newsweek*, April, 22, 1985, p80.
- Meyer, U., 1972. CONCEPTUAL ART. New York: Dutton.
- Mitchell, W.J.T. (ed.), 1974. THE LANGUAGE OF IMAGES. Chicago: University of Chicago Press.
- Münz, L., 1981. REMBRANDT. New York: Harry N Abrams Inc.
- Nodelman, S., 1967. SIXTIES ART: SOME PHILOSOPHICAL PERSPECTIVES. *Perspecta; The Yale Architectural Journal*, 11, 1967, p75.
- Osborne, H. (ed.), 1972. AESTHETICS. London: Oxford University Press.
- Panofsky, E., 1939. STUDIES IN ICONOLOGY. New York: Oxford University Press.
- Philipson, M. and Gudel, P.J. (eds.), 1980. AESTHETICS TODAY (9th rev. ed.) New York: New American Library.
- Popma, K.J., 1956. INLEIDING IN DE WIJSBEGEERTE. Kampen: J.H. Kok N.V.
- Puchinger, G., 1971. CHRISTEN EN KUNST. Delft: Uitgawe W.D. Meinema N.V..
- Rookmaaker, H.R., 1946. ONTWERP ENER AESTHETICA OP GRONDSLAG DER WIJSBEGEERTE DER WETSIDEE. *Philosophia Reformata*, Vierde Kwartaal 1946 en Eerste Kwartaal 1947, p165-168.
1962. KUNST EN AMUSEMENT. Kampen: J.H. Kok N.V.
1967. ZIJN ER NORMEN VOOR DE KUNST? [s.l.].
1970. MODERN ART AND THE DEATH OF A CULTURE. Leicester: Inter-Varsity Press.
- Rookmaaker, H.R. (et al), 1974. MACHT EN ONMACHT VAN DE TWINTIGSTE EEU. Amsterdam: Buijten en Schipperheijn.
- Rookmaaker, H.R., 1978. ART NEEDS NO JUSTIFICATION. Leicester: Inter-Varsity Press.
- Russell, J., 1965. FRANCIS BACON. London: Methuen.

- Ryken, L., 1981. THE CHRISTIAN IMAGINATION. Essays on Literature and the Arts. Grand Rapids: Baker Book House.
- Schaeffer, F., 1977. ART AND THE BIBLE. Downers Grove: Inter-Varsity Press.
- Seerveld, C., 1964. A CHRISTIAN CRITIQUE OF ART AND LITERATURE. (2nd edition). Toronto: The Association for the Advancement of Christian Scholarship.
1972. A TURNABOUT IN AESTHETICS TO UNDERSTANDING. Toronto: Institute for Christian Studies.
1980. RAINBOWS FOR THE FALLEN WORLD. Toronto: Toronto Tuppence Press.
- Sheppard, R. (ed.), 1979. DADA. Studies of a movement. North Walsham: Alpha Academic.
- Smit, J.H., 1983. KONSEPTUELE KUNS. (klasdiktaat). Bloemfontein: UOVS.
- [s.a.]. AKTUELE ETIESE VRAE. (klasdiktaat). Bloemfontein: UOVS.
1985. KONSEPTUELE KUNS. Tydskrif vir Christelike Wetenskap, 3de-4de Kwartaal 1985, p1 e.v.
- Spann, O., 1973. KUNSTPHILOSOPHIE. Band I. Jena: Fischer.
- Sparshott, F., 1982. THE THEORY OF THE ARTS. Princeton: Princeton University Press.
- Spier, J.M., 1950. INLEIDING IN DE WIJSBEGEERTE DER WETSIDEE. (4de druk). Kampen: J.H. Kok N.V..
- Steinbeck, J., 1945. CANNERY ROW. (1982 ed.). (Versamelwerk). New York: Octopus Books.
- Strauss, D.F.M., 1969. WYSBEGEERTE EN VAKWETENSKAP. Bloemfontein: Sacum Beperk.
- Strauss, D.F.M. (red.), 1977. WOORD EN WETENSKAP. Gedenkbundel aan: F.J.M. Potgieter aangebied tydens sy uittrede as Voorsitter van die VCHO op 28 September 1977. Bloemfontein: VCHO.
- Strauss, D.F.M., 1978. INLEIDING TOT DIE KOSMOLOGIE. Bloemfontein: Sacum Beperk.
- Strauss, D.F.M., en Visagie, P.J., 1985. DIE REFORMATORIESE EVALUERING VAN NATUUR EN GENADE - ENKELE STELLINGE. Tydskrif vir Christelike Wetenskap, 3de-4de Kwartaal 1985, p63.

- Tatarkiewicz, W., 1970. HISTORY OF AESTHETICS. (3 vols.). Den Haag: Mouton.
- Thielicke, H. (transl. Doberstein, J.), 1963. THE FREEDOM OF THE CHRISTIAN MAN. Grand Rapids: Baker Book House.
- Thomas, D., 1979. THE FACE OF CHRIST. London: Hamlyn Publ. Group Ltd.
- Troost, A., 1976. GEEN AARDSE MACHT BEGEREN WIJ. Amsterdam: Buijten en Schipperheijn.
- Troost, A. (coll, transl. Smit, J.H.), 1983. THE CHRISTIAN ETHOS. Bloemfontein: Patmos.
- Tilghman, B.R., 1984. BUT IS IT ART? New York: Basil Blackwell Inc.
- Van den Berg, D.J., 1984. 'n ONDERSOEK NA DIE ESTETIESE EN KUNSHISTORIESE PROBLEME VERBONDE AAN DIE SOGENAAMDE MODERNE RELIGIEUSE SKILDERKUNS. D.Phil-Proefskrif. Bloemfontein: UOVS.
- Van der Ent, H., 1977. LITERATUUR EN ETHIEK. S'Gravehage: Boeken-centrum.
- Van de Waal, H., 1969. LIGHT AND DARK: REMBRANDT AND CHIAROSCURO. Delta, Summer 1969, p80.
- Van Niekerk, A.S., 1982. DOMINEE ARE YOU LISTENING TO THE DRUMS? Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rensburg, P., 1984. DIE DILEMMA VAN DIE CHRISTENKUNSTENAAR. Tydskrif vir Christelike Wetenskap, 3de-4de Kwartaal 1984, p85.
- Van Riessen, H., 1959. OP WIJSGERIGE WEGEN. Assen: Van Gorcum.
- Van Straaten, Z. (ed.), 1981. BASIC CONCEPTS IN PHILOSOPHY. Cape Town: Oxford University Press.
- Van Wyk Louw, N.P., 1947. SENSUUR OP PORNOGRAFIE. Standpunte, Jaargang 2, nr. 4, Oktober 1947, p67.
- Venter, E.A., 1953. DIE ONTWIKKELING VAN DIE WESTERSE DENKE. Bloemfontein: Sacum Beperk.
1969. DIE GELOWIGE IN DIE SAMELEWING. Bloemfontein: Sacum Beperk.
- Vivas, E., and Krieger, M., 1953. THE PROBLEMS OF AESTHETICS. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Vollenhoven, D.H.Th., 1967. ISAGOOGÈ PHILOSOPHIAE. Amsterdam: Uitgave Filosofisch Instituut.
- Werhane, P.H., 1984. PHILOSOPHICAL ISSUES IN ART. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.

- Wessels, F. (red.), 1975. OP AL SY AKKERS. Bloemfontein: Sacum Beperk.
- WHEN ATTITUDES BECOME FORM: LIVE IN YOUR HEADS. (Katalogus van Uitstalling in die Kunsthalle Bern, 22.3 - 27.4.1969).
- Wielenga, B., 1939. DE BIJBEL - HET LICHT VOOR DE KUNST. Kampen: J.H. Kok N.V.
- Wolterstorff, N., 1979. WORKS AND WORLDS OF ART. Oxford: Clarendon Press.
1980. ART IN ACTION. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publ. Co.
- Worringer, W., 1965. ESTHETICA EN KUNST. Antwerpen: Aula-Boeken

'ABSTRACT'

ONTOLOGY OF THE WORK OF ART: *An Aesthetic discourse on the Question of Being in Paintings.*

Ontology has been defined as: The study of Being, with the purpose to determine the basic nature of everything. Three aspects have been distinguished in the being of works of art; namely

- * the question of origin*
- * the question of normative being*
- * the question of destiny.*

The origin of the work of art is to be found in the created possibility of being-a-work-of-art. This implies that a specific sphere has been created wherein works of art can function in a sovereign and dominant way. Should art be abused for theology, ethics, economy, social criticism, political propaganda, etc., the original structure for being art gets destructed and the very being of art gets degraded.

The normative being of art relates to the way in which aesthetic norms are applied. This way of application is influenced by the artist's world view. Should the artist be in the vice of nihilism and profound pessimism, his work will breathe this senselessness, and on the other hand, the work of an artist believing in the absolute salvation brought to this world through Jesus Christ, should speak of this - not through its thematic contents, but through the way reality is depicted.

The destiny of the work of art is the actualisation thereof by the receptor/spectator. In its very nature a work of art begs to be actualized - to be appreciated. It is the task and duty of the artist to create works of art that can be understood and works of art that display a balanced view of reality: neither only the excessively

minor / negative / sinful side of reality, nor an overromanticised, or whatever, view of reality may be depicted by the responsible artist.

The deepest sense and meaning of art is to praise God. This is not necessarily done by only depicting biblical scenes or moralistic stories - quite on the contrary! Art praises God by being ART. The Christian artist is an artist who adheres to the norms of art.

This study has been done from a specific world-view, and the prolegomena for this study was: God lives: He created and He created reality in a sensible manner. It has been given to man to discover this sensibility and sense-fullness in reality. Art and the making of works of art is one way by which man can fulfill his duties regarding the culture mandate God gave him. It may not be neglected.

Lastly it should be stated that Christianity is no guarantee for 'true' or 'good' art, but it should also be stated that whoever tries to deny that sensibility can eventually only be found in God, will surely find themselves in a senseless impasse.