

## PARADIGMATIESE VERSKUIWINGS IN DIE SUID-AFRIKAANSE KUNSGESKIEDSKRYWING

G. Hagg  
SEKUN, RGN

Twee kunshistoriese metodes word bespreek. *Kanonisering* beklemtoon die kunstenaar as geïsoleerd van sy omgewing en as 'n voorbeeld van ideologiese of estetiese voorkeure van groepe wat strewende na dominansie. Coert Steynberg word getoon as verteenwoordigend van die Afrikaner-nasionalisme en Edoardo Villa as verteenwoordiger van die moderne kunstewêreld. *Kontekstualisering* wat die verband tussen die kunstenaar, die kunswerk en die samelewing waarbinne die werk gemaak en ontvang is, beklemtoon, word as 'n moontlike alternatief aangebied. Dit impliseer 'n rekonstruksie van paradigmas en normsisteme wat gemeenskaplik is aan beide die kunswerk en die samelewing.

Two art-historical methods are discussed. *Canonisation* emphasising the artist as isolated from his context and as an example of either ideological or aesthetic preferences of groups striving for dominance. Coert Steynberg is shown as a representative of Afrikaner nationalism, Edoardo Villa as representing the modern art establishment. *Contextualisation*, emphasising the relationship between the artist, artwork and the society in which the work is produced and received, is offered as a possible alternative. This implies a reconstruction of paradigms and normative systems that are common to both the artwork and the society.

Die resente besinning oor kunstgeskiedskrywing<sup>1</sup>, in navolging van die algemene en literêre geskiedskrywing, skep die geleentheid om enkele metodologiese probleme van nader te bekyk. In hierdie artikel sal aandag gegee word aan die tipering van Suid-Afrikaanse kunstenaars soos wat dit in die verlede dikwels in oorsigtelike publikasies en monografieë gebeur het, en 'n moontlike alternatief.

Die volgende aanhalings word as voorbeelde van die tradisionele tipering van 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar gebied.

"Hy is dan ook as gevolg van die oortuiging en gepasheid van sy monumentale werk, as gevolg van sy deeglike vakmanskap en grondige kennis van die materiaal van sy vak, en as gevolg van sy direkte aanvoeling van die geestelike en nasionale strewinge van sy volk, die *grootste* onder ons nasionale beeldhouers"<sup>2</sup> (my kursivering).

en,

"Hy is vandag ongetwyfeld ons *leidende* beeldhouer, nasionaal en persoonlik. In die buiteland het hy al treffende onderskeidings verwerf; in Suid-Afrika die erepenning vir Wetenskap en Kuns"<sup>3</sup> (my kursivering).

Hierdie karakterisering van Coert Steynberg is tipiese voorbeelde van *kanonisering*, 'n konsep in die kunstgeskiedskrywing, waaraan die eerste deel van die artikel aandag sal gee.

### KANONISERING

Die begrip "kanon" ken ons uit die literatuurgeskiedskrywing. 'n Kanon is 'n seleksie bekende en waardevol geagte tekste wat ook as verwysing en vir beoordeling gebruik word. 'n Kunshistoriese kanon is 'n versameling kunswerke of kunstenaars wat in 'n samelewing as verteenwoordigend van die hoogtepunte van kulturele waardes beskou word, daarom gesaghebbend is en in die kunstgeskiedskrywing as verwysingspunt en maatstaf vir kritiek gebruik word.

Verskeie kanons kan onderskei word. Eerstens die *populêre kanon*, wat gebaseer is op sentimente en volksideologiese gronde, en wat veral beïnvloed word deur kulturele en

politieke leiers via die massamedia en die onderrig. Verder die meer *kritiese kanon* deur sogenaamde kunskenners, wat die estetiese eienskappe as maatstaf gebruik en veral deur kunstpublikasies en die galery- en markstelsel hul invloed laat geld. Derdens die groep werke wat die vermoë het om bo die tyd uit te styg en *selfkanoniserend* te word. Hulle aansien word onomstrede deur sowel die kenners as die breë publiek aanvaar. Voorbeelde is sekere werke van Van Wouw. Laastens die kanonisering wat plaasvind wanneer binne 'n samelewing 'n werk as *kenmerkend van sy tyd* aanvaar word.

Kanonisering is 'n noodsaaklike proses om 'n oorsigtelike struktuur in kunstgeskiedskrywing te kan bereik. Elke leefsistiem is afhanklik van so 'n keuringsproses om die groot hoeveelheid inligting wat daagliks vir bruikbaarheid geëvalueer moet word, hanteerbaar te maak. Die kanon is dan ook by uitstek die wyse waarop 'n samelewing kollektief uiting gee aan sy waardes. So funksioneer dit as 'n skatkamer van riglyne vir huidige en toekomstige ontwikkelings. Dit beteken dat kanonisering allereers 'n direkte toepassing van duidelik uitgespelde norme is, aangesien kanoniseerders dit gewoonlik gebruik om te onderskei tussen "goed" en "sleg". Samelewingsgroepe wat deur ander groepe bedreig voel, neig daarna om hul kanons te verdedig. Die kanon fluktueer dan ook voortdurend in pogings om gevestigde werke met nuwes te vervang. So 'n kompetisie kan egter, soos in Suid-Afrika tans en in die verlede gebeur het, tot 'n politieke of ekonomiese magstryd ontwikkel, wat op sy beurt gewoonlik tot 'n verabsoluttering en eensydigheid van die kanon lei. In so 'n stryd word die kanon 'n middel om mag uit te oefen, en beskou die handhawers hulself as 'n elite, wat die regte begrip van goed of sleg vir die volkskultuur het. Twee voorbeelde van so 'n situasie wat in 'n pluralistiese Suid-Afrika relevant is, sal hier in oënskou geneem word.

### VOLKSIDEOLOGIESE KANONISERING

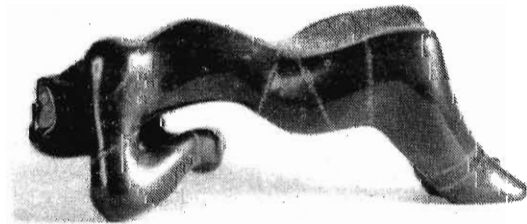
Een van die belangrikste stimuli agter

kanonisering op die Suid-Afrikaanse kuns-toneel wat tot onlangs die Afrikaner-nasionalisme wat sedert 1937 deur middel van die oprigting van monumente historiese kulturele dominansie wou vestig. Deur 'n kombinasie van volkssmart en heldemoed uit die verlede is gepoog om die Afrikanervolk te mobiliseer om as die beskermer van die 'vrye Weste' sy posisie as dominerende groep in te neem<sup>4</sup>.

Hoe vind hierdie kanonisering plaas?

Eerstens in die kunspraktik waar kultuur-aktiviste die patronaat of beskermhede, veral uit die Afrikanêrleiers, mobiliseer. Dit is sigbaar in die samestelling van die komitees vir opdragte wat gewoonlik deur ideologies-konformerende leiers en staatsamptenare oorheers word<sup>5</sup>. Hulle sensureer die ideologies-onaanvaarbare kunstenaars om te verseker dat die belange van die kultuurgroep beskerm bly.

'n Tweede metode is 'n oorbeklemtoning van die waardigheid van die kunstenaar. Die beeld wat rondom Coert Steynberg gebou is, is 'n tipiese voorbeeld hiervan. Steynberg is as die natuurlike opvolger van Van Wouw aangewys. Ook is sy opleiding deur 'n internasionale meester soos Henry Moore en die feit dat hy 'n driejarige kursus in twee jaar voltooi en buitendien die gesogte Spencer-prys gewen het, opgehemel<sup>6</sup>. Romantisering van sy moeilike lewensomstandighede in hierdie periode versterk die beeld van die 'geniale' kunstenaar. Outobiografiese tekste vervul hierin 'n belangrike rol. Ten slotte word sy internasionale prestasies ten opsigte van die kompetisie rondom die beeld vir die *Onbekende Politieke Gevangene* (vergelyk Afbeelding 1) en sy lidmaatskap van Unesco se internasionale kunsvereniging beklemtoon.



Afbeelding 1: Coert Steynberg. 1953. Maquette vir die *Onbekende Politieke Gevangene*.

Koerantberiggewing vervul in hierdie proses 'n sentrale funksie deur die publieke oproep om finansiële en ander steun vir sowel die opdrag as die keuse van kunstenaar (vergelyk Afbeelding 2)<sup>7</sup>. Deur middel van simpatieke fotografie saam met hartroerende beskrywings van die simboliek, word die voorgestelde ontwerp positief bekend gestel. Die massale verspreiding van die visuele beeld word daarmee ook 'n bewys van die kunstenaar se aanvaarbaarheid, wat in feite 'n teken van gemanipuleerde demokratisering beteken.

Hierdie proses word in 'n groot mate deur die kunsgekiedskrifwing ondersteun. Met die skryf van die geskiedenis poog die ideologies-



Afbeelding 2: Fondswerwing vir die oprigting van die Genl. de Wet — standbeeld.

bepaalde historikus om die beeld van die kunstenaar stewig te vestig, soos blyk uit die volgende tipering van Coert Steynberg se *Vrede van Vereeniging*-beeld deur F.C.L. Bosman: "Dit is 'n monumment wat verstaan kan word deur almal en bewonder sal word deur elke vreemdeling tot wie die universele taal van die geloof en die ware kuns spreek"<sup>8</sup>. In latere publikasies probeer die skrywer dikwels om die kunstenaar te kanoniseer. Hierin vind soms verdraaiings soos die volgende plaas: volgens die eerste koerantberigte (en bevestig in outentieke dokumentasie) het Coert Steynberg vir sy ontwerp vir die beeld van die *Onbekende Politieke Gevangene*, saam met nog tagtig ander kunstenaars, 'n prys van £25 ontvang. In die opvolgende publikasies het dit agtereenvolgens geword: een van die pryse, een van die eerste agt pryse, en in sy outobiografie, die prys van die kompetisie<sup>9</sup>. Die gebrek aan toeganklikheid tot primêre materiaal enersyds en die onwilligheid van historici om die biblioteek te verlaat en argiewe te betree andersyds, laat hierdie proses rustig voortgaan.

In die kunspraktik is die gevolg van hierdie soort kanonisering 'n kulturele eksklusiwiteit en dominansie wat in Steynberg se geval gelei het tot 'n amper outomatiese voortsetting van opdragte, ten koste van kunstenaars soos Kottler of De Sanderes Hendrikz. Steynberg het 'n totaal van 26 groot publieke opdragte in sy lewe uitgevoer!<sup>10</sup> Vandag word dit voortgesit in opdragte aan Danie de Jager en Tinie Pritchard<sup>11</sup>.

Kunshistoriografies gesien, lei die verheerliking van die kunstenaar gewoonlik tot 'n isolasionistiese siening waardeur nie reg gedoen word aan die verweefdheid van die kunstenaar en sy samelewing nie. Die stereo-

tiepe materiaal in die enkele beskikbare bronne voldoen aan die behoeftes van sowel die konformerende historikus as die samelewing waartoe die kunstenaar behoort. Verder het dit die neiging tot gevolg om die klem op anekdotes, d.w.s. sinkroniese ten koste van diakroniese beskrywing te plaas, waardeur die historiese lyn verlore gaan.

#### KUNSKRITIESE KANONISERING

Op die Suid-Afrikaanse kunsteneel het die volksideologiese strewe die afgelope twee dekades grotendeels plek gemaak vir die tendens om die formele en suiwer-estetiese aspekte van kuns te beklemtoon. Aangesien die estetiese element nog altyd vir Coert Steynberg ondergeskik aan die volkseie was, is dit nie verbasend nie dat hy deur die moderne skool feitlik geïgnoreer word.

Die estetika van hierdie moderne groep kunskenner, galery-eienaars, museumpersoneel en versamelaars maak staat op 'n objektiwiteit en neutraliteit op grond van 'n suiwer-artistieke norm. By hulle was die volksideologiese altyd 'n gewantoude bysmaak van die kunstwerk. In die modernistiese beklemtoning van die estetiese ten koste van die sosiale funksie van die kuns verskuif die beeldende kunstebedryf en kunsgeskiedskrywers egter net die terrein van kanonisering. Hulle het óók 'n maatstaf nodig waarmee aanvaarbare kuns verseker kan word. In feite hanteer die formalisme 'n baie dominante kanon as die volksideologie, aangesien eersgenoemde stroming deur sy spesialisasie altyd 'n neiging tot perfeksionisme het en summier alles verwerp wat op daardie oomblik nie in die mode is nie. Die kunsonderrig vervul hierin 'n belangrike rol. Die marksistiese met sy private versamelaars, beleggers, museums en maatskappye is as gevolg van hulle afhanklikheid van vakkundige advies deur veral kundosente, ten nouste aan die kanoniseringproses verbonde. Vandaar die klem op kompetisies en opdragte in plaas van gemeenskapskunsontwikkeling<sup>12</sup>. Die kunsgeskiedskrywing het die praktyk hierin gevolg mede onder die invloed van kunsdepartemente aan die universiteite. Die gebrekkige en geykte inligting wat beskikbaar is het die tendens van geïsoleerde en gekanoniseerde geskiedskrywing versterk. Deur middel van tydskrifte en ander publikasies word die diskoershorison beperk tot die sogenaamde hoër kuns en loop ook in hierdie land die kunsgeskiedskrywing die gevaar om te ontwikkel tot 'n beskrywing van 'n enkellynige afloshardloopwedstryd waarin elke kunstenaar slegs as die logiese kontinuering van stylmoontlikhede van vorige bewegings gesien word<sup>13</sup>. Dit het meer te doen met die ewolusionisme as met die realiteit. Net soos die volksideologiese kanonisering lei die suiwer-estetiese beskouing tot 'n oorbeklemtoning van die tydlose aspekte en 'n verwaarloosing van die diakroniese aspek van kunsgeskiedskrywing.

Twee aanhoudings behoort hierdie kanonise-

ringproses aan te toon. "Ons het nog minder groot beeldhouers wie se werk reeds buite ons landsgrense beroemdheid verwerf het. Hy is een van hierdie werklik groot Suid-Afrikaanse beeldhouers. Sonder twyfel staan hy kop en skouer bo enige ander"<sup>14</sup>; en "Historically, no other sculptor has done as much to bring this country in line with the standards and the content of some major developments in mid-Twentieth Century sculpture as has Edoardo Villa"<sup>15</sup>.

Ongeag die moontlike korrektheid van hierdie tipering is daar 'n merkbare stereotipering in die oor en weer afskrywing oor Villa, hoofsaaklik vanuit 'n eng-estetiese hoek, waarin veral die tegniese en formele aspekte die inhoudelike oorheers<sup>16</sup>. Binne die beeldende kunstewêreld is Villa vir geruime tyd voorgelou as die voorbeeld van progressie, die profeet van die avant garde, en is hy wel genoem die 'doyen van die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns'<sup>17</sup>. Ook hy het die erepenning van die Suid-Afrikaanse Akademie ontvang (1979).

Die invloed van Edoardo Villa in die kunstewêreld, veral aan die Witwatersrand, is opmerklik. Hy is 'n geliefde keuse vir die beoordeling van kompetisies. Sy sienings word deur middel van onderhoude wat met hom gevoer is, gereeld gepubliseer. Sy invloed op kunsskole het onder andere die formalisme help bestendig en kunstenaars soos Neels Coetzee en Ian Redelinghuys sou as sy opvolgers beskou kon word. Sy internasionale status op grond van oorsese uitstallings, word alom aanvaar sonder dat in ag geneem word dat dieselfde ondersteunende kunstebedryf sulke uitstallings inisieer<sup>18</sup>. Villa is omgewe deur 'n esteties-gerigte patronaat van private versamelaars en maatskappye, en 'n galerysistiem wat (retrospektiewe) uitstallings aanbied, en is so in 'n tweede belangegroep in kanonisering, die kapitalisme, ingebed. Die hele geskiedskrywing rondom die 'maestro' bevestig sy 'geniale' status.

Dit blyk dus dat in die historiografie van die dag dieselfde veraboluteerde metodes as by volksideologiese kanonisering gebruik word. Die enigste verskil is die uitgangspunte en gesigshoeke ten opsigte van die wese en funksie van die kunstwerk. Dieselfde situasie vind ons in die literatuurgeskiedskrywing wat reeds jare wye aandag aan hierdie probleem gee<sup>19</sup>. In sy rigiditeit het hierdie kanonisering in Suid-Afrika egter 'n struikelblok vir vernuwing geword.

#### KONTEKSTUALISERING

Die algemene geskiedskrywing, tot 'n mate die moederwetenskap van die kultuurgeskiedenis, besin hom reeds meer as drie dekades oor die probleem van 'n meer verteenwoordigende geskiedskrywing. Wêreldwyd is daar 'n strewe na herskrywing om 'n meer genuanseerde weergawe te verkry. Die Franse 'Annales-skool' is hierin prominent<sup>20</sup>. Dit is duidelik dat die suiwer intellektuele

geskiedskrywing — 'the history of ideas' — waartoe die formalistiese en suiwer-estetiese kunshistoriografie behoort, se rol verminder. Nuwe norme vir geskiedskrywing word gestel waarin die negentiende-eeuse Positivistiese geloof aan die moontlikheid van objektiwiteit onaanvaarbaar geag word. Soos Hauser dit reeds in 1958 gestel het: "The mere selection of what is historically relevant, the sifting of the essential from the inessential in the artistic production of the time, the bringing together of the works considered important, is a spontaneous act of thought; it is the result of *having a point of view*, which is not prescribed by the matter in hand, *but which we bring with us to its investigation*"<sup>21</sup>.

Die klem val nou op sosiale geskiedenis, veral die samehang tussen groepe en ook die sogenaamde 'counter cultures' en minderheids-groepe. Die beperking van geskiedskrywing tot streeksgeskiedskrywing word byvoorbeeld as 'n oplossing vir die moontlikhede om hierdie samehang in diepte te ondersoek, gebied.

Hierdie ontwikkeling hang saam met die neiging om die gewone mens, in plaas van die staat, in die kollig te plaas: die nuwe geskiedskrywing verplaas die aandag van veldslae na leefpatrone. Dit is ook een van die belangrikste redes vir die populariteit van hierdie vernuwing onder die nie-wetenskaplike lesers van geskiedenisliteratuur. Hierby mag opgemerk word dat dit nie noodwendig dieselfde rigting volg as die Historiese-Materialisme wat alle gegewens reduceer tot bourgeois-problematiek nie. Met die onderskeiding van die verskillende faktore wat 'n rol speel in die samehang van verskynsels, het die geskiedskrywing se terrein ook interdisiplinêr geword.

In lyn met hierdie tendense het die kultuurgeskiedskrywing, in sy beklemtoning van lewenswaardes in die samelewing, ontwikkel tot 'n 'history of mentalities'<sup>22</sup>. Die effek hiervan op die kunsgeskiedskrywing sal beslis toenemend sigbaar word.

In die literatuurgeskiedskrywing vind hierdie rigting sedert 1970 veral sy beslag in die polisisteamteorie van onder andere Even-Zohar, Lefevere en Lambert<sup>23</sup>. Hierdie benadering ontleed die totale samelewingsverband waarbinne die kunswerk geskep en ontvang word. Die samelewing word gesien as 'n oop kompleks van sisteme en subsisteme in wisselwerking en in 'n voortdurende stryd om dominansie. Die polisisteamteorie laat die klem val op die dinamiek, heterogeniteit en regulering van die sisteem, en die funksionele aspek van die kunswerk in verhouding hiertoe.

'n Kernbegrip wat in die nuwe geskiedskrywing voortdurend opduik, is die konsep van 'kontekstualisering'. Dit, eerder as die uitbreiding van bestaande kanons deur middel van die insluiting van verwaarloosde terreine, word as die alternatief aangebied vir die soort kanonisering wat hierbo beskryf is. Die term 'kontekstualisering' is afkomstig van die

literatuurgeskiedskrywing waar daar sprake is van 'n teks — die literêre dokument wat bestudeer word — en kon-tekste, dit wil sê ander dokumente wat help om die teks ten opsigte van sy produksie en resepsie te verstaan. In die kunsgeskiedskrywing dui dit op die samehang tussen die kunswerk, die kunstenaar en die samelewingsisteme waarbinne die werk gemaak en ontvang is en word. Die betekenis van die kunswerk as die uitdrukking van waardes wat in hierdie samelewing aanvaar word, staan sentraal. Die kuns word gesien as een representasie (en nie die enigste nie) van 'n groter geheel wat nie noodwendig alles met kuns te doen het nie. In die ondersoek van en die poging om die kunswerk te verstaan en te interpreteer, word die ooreenkomste en verskille met hierdie samelewing se waardes, asook die van ander samelewings gesoek. Kunsgeskiedskrywing word dan 'n rekonstruksie van sekere paradigmas binne 'n wyer konteks in verlede en hede, met die klem op die interaksie van die onderdele. Uiteindelik lei dit tot die rekonstruksie van normsisteme en word die evaluering van die werk ook gou 'n evaluering van sowel die tyd van ontstaan as van die historikus. Dit sluit die normatiewe proses van kanonisering in, maar dit word geplaas binne 'n wyer verband deur eerstens 'n wyer spektrum van oorsake vir die kanon te verskaf, en tweedens die fluktuasie daarvan in samehang met nie-gekanoniseerde werke aan te dui.

Verskillende kontekste word onderskei: dié van die kunswerk se ontstaan, die geskiedenis daarvan, dié van die historikus, nasionale en internasionale raakvlakke, ekonomie, politiek ens.

Behalwe die probleme rondom die tradisionele kanonisering bestaan daar ander metodologiese redes vir die behoefte aan kontekstualisering in die kunsgeskiedskrywing. Allereers word die ontoereikendheid van die modernistiese metodes om 'n beeld van die verlede slegs vanuit die kunswerke te verkry, toenemend beseef. Dit word ondersteun deur die ideologiese verskuiwings in die kunste wat op ons eie tyd betrokke wil wees<sup>24</sup>, en die algemene pluralistiese kultuurbeskouing waarin die gewone burger weer aandag kry. Dit word deesdae aanvaar dat kultuur nie aan 'n elite behoort nie, maar groepwaardes verteenwoordig.

Daar word dus algemeen aanvaar dat kuns 'n sosiale funksie het wat mede sy bestaan regverdig. Die aanvaarding van die kunswerk as representatief van 'n wyer sisteem stel nou die vereiste van tekste en ander betekenisdraende materiaal wat die verstaan en interpretasie daarvan moontlik maak. Dit alles maak die bedryf van kunsgeskiedskrywing as 'n geïsoleerde dissipline al moeiliker houdbaar.

Enkele faktore wat in die kontekstualiseringsproses aandag behoort te kry, sal nou kortliks aangestip word. Die algemene funksie van kuns in die samelewing is 'n faktor wat die

afgelepe paar dekades verwaarloos is. Konvensies en parallele tussen kuns- en samelewingsimbole, soos politieke propaganda oor monumente of modieusheid van gekleurde beeldhouwerke, kom hier ter sprake. In hierdie geval bied die beskikbare dokumentasie oor Steynberg, byvoorbeeld die verskuiwing van die *Bloedriviermonument* of oprigting van monumente, vanweë sy volledigheid, nuwe uitdagings<sup>25</sup>. Verder sal volkssentimente, volkskuns en religieuse opvattinge waarin kunswerke en argitektuur ingebed is, in die prentjie kom<sup>26</sup>. Die houding van byvoorbeeld die swart bevolking oor kuns is nog nouliks vanuit hul eie geleedere ondersoek. Dit geld ook vir transisionele kuns en 'mengestetika' wat aandag gee aan die oorname van kulturele elemente. Dit raak direk aan die kunsteoretiese probleem van die verhouding tussen die sosiale en die estetiese funksie en resepsie van kunswerke<sup>27</sup>. Minder filosofies gesien, sal die kultuur van opdragging ondersoek kan word. Die rol van die verskillende opdragkomitees bestaande uit kultuurbouers, tydgenote van die vereerde held, notules van die talle vergaderings wat gehou word, ontvangs van die maquettes, en die aanmoediging van die publiek tot finansiële en ander bydraes is 'n uiters boeiende en insiggewende aspek hiervan.

Die verskillende individue wat by die beskrywing van die kunswerk betrokke is, is allereers die kunstenaar van wie biografiese gegewens soos herkoms, opleiding, werksomstandighede, vriendekring, lewenswaardes en karakter ter sprake sal kom<sup>28</sup>. Intensies ten opsigte van die kunswerk soos blyk uit uitsprake van die kunstenaar, die verskillende stadia van ontwikkeling in die kunswerk en die verspreiding daarvan kan 'n sleutel tot die verstaan en interpretasie van sowel die kunswerk as die konteks verskaf. Dit sal ook 'n meer kritiese evaluering van die materiaal tot gevolg kan hê, waarby die verbalisering met die oorspronklike werk vergelyk kan word.

Wat die ontvangs van die kunswerk betref, is daar die rol van die kunshandel, die funksie van kunsdosente sowel in die aanskafbeleid van groot maatskappye as die skryf van gunstige koerantresensies om die aangeskafte werke aan te prys, soos rondom die *Rooi Knoop* (vergelyk Afbeelding 3) in Kaapstad<sup>29</sup>. Die voorkoms van ryklik geïllustreerde katalogusse en uitnodigingskaartjies om vermoënde potensiële kopers te lok, die rol van universiteits- en ander galerye om retrospektiewe uitstallings te reël en die aanbieding van eredoktorsgrade en gasdosentskappe is alles braak terrein. Om net een voorbeeld te noem: die geskiedenis van Coert Styenbergen en die beplande Krugerkop in die Nasionale Krugerwildtuin het tot 'n openbare diskussie gelei waaraan omtrent enigeen wat deel vorm van die kunswêreld, deelgeneem het. Dokumentasie hiervan is volledig en beslaan meer as duisend bladsye.

Nog 'n interessante terrein is die oopen-



Afbeelding 3: Edoardo Villa 1981. *Rooi Knoop*.

volgende herevaluerings van kunswerke en kunstenaars tot op hede. Dit het 'n lang gewenste integrasie van die kunskritiek, -teorie en -geskiedskrywing tot gevolg, aangesien alle tekste rondom die kunswerk in verlede en hede ter sake is. Hierby speel die opleiding, agtergrond, lewens- en vakwetenskaplike norme en historiese perspektief van die historici 'n groot rol. 'n Tweede faktor hierin is die oorname of verwerping van artistieke konvensies van vroeëre dominante sisteme deur hul opvolgers.

'n Laaste belangrike faktor wat genorm kan word, is die aantasting van die kunswerk se evokatiewe krag deur die abstraheringsproses wat gedurende verbale ontleding en sistematiesering plaasvind. Die feit dat die onderrig van kuns-geskiedskrywing oorwegend op grond van foto's en tekste geskied, laat die vraag ontstaan of die kunswerk as ekspressiewe medium nog relevant is vir ons vakgebied.

Kontekstualisering is egter nie 'n wondermiddel nie, en het sy eie probleme. Allereers bied 'n rekonstruksie van die verlede, hoe volledig ook al, nie 'n selfverduidelikende sisteem nie. Inteendeel, 'n toename in inligting kan die betekenis juis verduister. Verder sit ons in Suid-Afrika met die probleem van historiese kompressie. Binne 'n baie kort tyd het 'n groot verskeidenheid style en kunsvorms hier ontwikkel. Party ou style leef nog voort en is juis by die publiek baie populêr. By gebrek aan 'n gemeenskaplike simboolensiklopedie bly feitlik elke moderne werk multi-interpreteerbaar. Die eklektisisme en individualisme in simboolvorming by die kunstenaar bemoeilik die taak



van die historikus om verby die ikonografiese ontleding te verder.

Die historikus word al hoe meer afhanklik van ander dissiplines waarin hy nie opgelei is nie. Ons het universaliste nodig, maar kontekstualisering stimuleer spesialisasie wat teenproduktief werk wanneer 'n geheelbeeld gevorm moet word. Daarby moet bedink word dat die waardesisteme en ontwikkelings in die dissiplines verskil. Selfs die idee van 'n moontlike geheelbeeld is in sommige kringe 'n omstrede konsep<sup>30</sup>.

Die gebrek aan beskikbare historiese materiaal word tydens pogings tot kontekstualisering nog meer opvallend. Selfs die mees basiese inligting ontbreek of is nog nie ontsluit nie. Hierby wil ek nie eers ingaan op die probleem van die afwesigheid van geskrewe tekste ten opsigte van swart kuns of die letterlik miljoene dokumente in die bestaande dokumentasiesentra waarvan die omvang die studente afskrik. Om net een voorbeeld te gee: daar lê 350 000 negatiewe van die *Cape Times* wat die tydperk van 1920 tot 1984 dek, by die SA Biblioteek. Slegs 'n klein deel hiervan is tans ontsluit. Ontsluiting van die bestaande dokumentasiemateriaal sal enorme bedrae geld kos, selfs indien die verskillende navorsers bereid raak om 'n slag saam te werk. Die feit dat ons tot metodologiese vernouing wil kom in 'n tyd van ekonomiese agteruitgang, is dan ook nie bemoedigend nie.

Ten slotte moet onthou word dat die kunswerk 'n unieke, en dikwels verganklike voorwerp is, wat sy eie geskiedenis opbou of daarin verlore gaan. Ons weet ook nog maar min van die talle privaatversamelings in die land. Volledige rekonstruksie van die verlede bly dus altyd 'n onhaalbare wens.

Kontekstualisering as kunshistoriese metode hou ook gevare in. Die historikus kan maklik versand in 'n oneindige analise sonder om by die verlangde sintese te kom. Die gevolglike eindelose verbandlegging en simbiose van 'n magdom van feite kan weer lei tot relativisme of 'n historiese impressionisme. Aan die ander kant lei die noodsaak van primêre materiaal tot spesialisasie wat krisis kan veroorsaak soos in die algemene geskiedskrywing waar party Amerikaanse Geskiedenisdepartemente meer as 200 kursusse aanbied<sup>31</sup>. Die fragmentasie maak die vorming van 'n geheelbeeld en 'n historiese lyn onmoontlik. Laastens dreig die beklemtoning van die sosiale aspekte veral in hierdie tydsgewrig in Suid-Afrika om die kunsgeskiedskrywing uitsluitlik vir 'n doel buite die dissipline te gebruik. In reaksie op die ou sisteem kan 'n "reverse high-brow with a bad conscience"<sup>32</sup> maklik ontslae raak van waardevolle inligting, wat kan lei tot kwaliteitsverlies.

In hierdie lig kan die volgende riglyne vir sinvolle kontekstualisering gestel word:

1. Samewerking en interdissiplinêre aanpak is 'n absolute voorvereiste, soos oorsee deur

die 'Annales-skool' bewys is. Die verskillende dissiplines handhaaf egter verskillende vorme en kategorieë. Dit noodsaak 'n gemeenskaplike basis. Hierdie basis is slegs moontlik deur middel van 'n meta-historie, wat die gemeenskaplike waardes onderliggend aan die verskillende dissiplines binne 'n historiese verloop uitspel. Dit sal ons in staat stel om eerstens norme te vind, en tweedens gemeenskaplike simbole vas te stel. Eers dan sal ons in staat wees om die mees basiese kunshistoriese probleem aan te pak, naamlik die rekonstruksie van die kunswerk se betekenis in die geskiedenis.

2. Die verskillende samelewingsgroepe in hierdie land het verskillende verwysingsraamwerke, waardestelsels en norme. Om te voorkom dat ons weer eindig met 'n geskiedskrywing vanuit 'n verabsoluteerde hoek, moet in hierdie meta-historie die verskille en die samehang van die waardestelsels geakkommodeer word. Ook sal gewaak moet word teen 'n seleksie van slegs dié feite wat die teorie reg bewys. 'n Meta-historie is slegs 'n hipotetiese raamwerk waarteen die feite wat gevind word, geplaas word om die hipotese te bevestig of te weerlê.

3. Om hanteerbaar te bly, sal die skaal van die terrein, waar die aktiwiteite plaasvind, beperk moet bly. Die rigting van streeksgeskiedenis mag 'n oplossing bied. Die volledige stel dagboeke van D.C. Boonzaier, byvoorbeeld, bied hier 'n groot uitdaging, veral omdat dit ten volle aan die diakroniese vereistes voldoen.

4. Om hierdie interdissiplinêre geheelbeeld te kan opbou is langer tyd nodig as by ons tradisionele stylgeskiedskrywing. Voorgraadse opleiding van kunshistorici, veral ten opsigte van metodologie, behoort ernstige aandag te kry. Dit sal feitlik onmoontlik wees om die duur van universitêre opleiding te verleng. Daarom word dit nog meer noodsaaklik dat universiteite hul onderwyseropleiding verbeter ten einde die moontlikheid van kontinuïteit en 'n gesonde metodologiese basis vanaf die sekondêre skoolvlak te bevorder. Hierby sal 'n regte besef van historiese perspektief aangekweek moet word om te voorkom dat die verlede belas word met kontemporêre teoretiese konstruksies. Die opleiding van swart kunshistorici op alle vlakke verdien ekstra aandag.

5. Dit blyk dus dat die historiografiese metode nie net 'n vakwetenskaplike tegniek is nie, maar bo alles die resultaat van 'n voorwetenskaplike lewensbeskouing en normstelsel. Die rekonstruksiemetodes van geskiedskrywing, sowel in kanonisering as kontekstualisering, word bepaal deur die prinsipiële uitgangspunte van die historikus. Die aanvaarding van nuwe norme en waardes in kunsgeskiedskrywing, wat die rede vir die besinning in ons vakgebied is, noodsaak ons ten slotte om voor alles hierdie beskouings en norme duidelik uit te spel.

## AANTEKENINGE

- 1 Hierdie artikel was oorspronklik voorberei vir die Derde Jaarlikse Konferensie van die Suid-Afrikaanse Vereniging van Kunshistorici wat gehou is van 10-12 September 1987 te Stellenbosch. Die konferensietema was "Die herskrywing van die S.A. kunstgeskiedenis", en was gewy aan metodologiese probleme rondom kunstgeskiedskrywing. Die verskillende referate wat in baie gevalle dieselfde strekking gehad het as hierdie artikel sal gesamentlik uitgegee word.
- 2 Werth, A. 1965a: inleiding.
- 3 Bosman, F.C.L. 1969: 134.
- 4 Vergelyk byvoorbeeld dr. S.H. Pellissier op die eerste vergadering van die *Vrede van Vereeniging*-monumentkommissie. Met *Slegte Nuus* van Van Wouw as visuele voorbeeld, het hy gepleit vir 'n beeld wat "... die diepste vernedering en smart van die Afrikanervolk moet simboliseer" (Vereeniging Nuus, 6 Junie, 1952). Ook die toespraak van adv. C.R. Swart, destyds Minister van Justisie, tydens die onthulling van die *Sarel Cilliers*-monument: "Kan ander lande wat so tekere gaan, dan nie besef dat Suid-Afrika die sterkste en miskien die enigste vesting is vir die behoud van die Westerse beskawing nie" (Die Transvaler, 18 Des. 1950).
- 5 Vergelyk byvoorbeeld die opdragkomitee vir die *Hugenote*-monument, wat bestaan het uit slegs politici en kultuurleiers. 'n Ander voorbeeld is die komitee vir die oprigting van die *Vrede van Vereeniging*-monument, wat bestaan het uit die burgemeester, die voorsitter van die gesondheidskomitee, dr. S.H. Pellissier, genl. G.J. Joubert en ds. Spies. Duffey A.E. (1976) behandel hierdie aspek uitgebreid, pp. 1-40. Die beoordelingskomitee vir die twee Pretorius-beelde in Pretoria het 'n verrassende aantal kunstenaars ingesluit, soos Anton Hendriks, J.H. Pierneef, Le Roux Smith le Roux en prof. A.L. Meiring, A.N. Pelzer en F.C.L. Bosman.
- 6 Bosman. E.C.L. 1968: 6.
- 7 Byvoorbeeld die stryd om fondse bymekaar te kry vir die *Sarel Cilliers*-monument en die *Genl. die Wet*-monument wat jare gesloer het en soms gebluk het tot mislukking gedoem te wees.
- 8 Aangehaal uit die *Transvaler*, in Duffey, A.E. 1976: 189.
- 9 Bosman (1968) noem: "... onder die eerste agt pryswenners . . ." (p. 22), in sy autobiografie sê Steynberg (1982): "Ek wen toe die prys. Een van tien wat uit 3 500 van oor die wêreld gekies is" (p. 53). Hierdie is 'n tipiese voorbeeld van kanoniserings. In 1952 organiseer die Institute of Contemporary Art in Londen 'n internasionale wedstryd vir 'n beeld van die *Onbekende Politieke Gevangene*. Uit alle inskrywings sou tagtig gekies word wat elk 'n prys van £25 sou ontvang. Uit hierdie tagtig sou vier wenners van £1 000, en agt merieteprysse van £250 toegeken word. Uit die vier wenners sou een die "Grand Prize" van £3 500 ontvang. Aangesien meer as 3 500 inskrywings ontvang is, is besluit om eers in elke land waar te veel werke ingedien is, uitdunrondes te hou. Met behulp van plaaslike borge en musea is in elke land kompetisies gehou en proporsioneel keuse gemaak om die internasionale kleur te behou. Uit die 607 inskrywings uit Duitsland is 12 gekies, waarvan 8 'n £25 prys gewen het. Die 513 uit Groot-Brittanje is ook tot 12 gereduseer, die 400 uit die V.S.A. tot 11, ens. 31 Lande met 'n klein aantal inskrywings, soos Guatemala, Turkye en Suid-Afrika, se werke is na Londen gestuur. Hiervan is 31 gekies, waarvan 14 'n £25 prys gewen het. Elza Dizomba van Suid-Afrika het bv. ook 'n £25 prys gewen, waarvan nêrens in die pers melding gemaak is nie. Die algehele wenner was Reg Butler, gevolg deur Barbara Hepworth, Naum Gabo, Pevsner, Basaldella en Chadwick; Catalogue. *The Unknown Political Prisoner*. London: Institute of Contemporary Art. Steynberg het nie die plaaslike beoordelaars vertrou nie en sy beeld direk na Londen geneem. In feite het hy dus net met die gereduseerde inskrywingsaantal meegeding.
- 10 Dit het begin in 1932 met die *Bartolomeas Dias*-beeld aan die Suid-Afrikahuis in Londen en eindig met die *Vegkop*-monument wat nadoods opgerig is in 1982. Van die belangrikstes is *Bloedrivier* (1942), *Hugenote*-monument (1942), *Genl. Louis Botha* (1946), *Genl. de Wet* (1954), *Andries en M.W. Pretorius* (1955), *Vrede*

*van Vereeniging* (1961), *Piet Retief* (1962), *Glanstoring* (1964), *Strydomkop* (1972), *Genl. Hertzog* (1977), *Krugerkop* (1980).

- 11 Bv. die byvoegings by die Vrouemonument, die Delvillebos-monument en die Harrisonmonument in Johannesburg.
- 12 Die finansiële stimulasie deur die belangrikste kunstborge gaan vir prestige kompetisies, waarby die enkele kunstenaar beklemtoon word: Standard Bank se Jong Kunstenaar toekenning, A.A. Mutual se Vita toekenning, Rembrandt se Kaapstadse Triënnale, Volkskas se Ateljee-prys. Die Standard Bank se Kunsfees in Grahamstad is 'n suksesvolle poging om meer publiek by die hoë kunste betrokke te kry. Selfs die Santam-kinderkunswedstryd is gemik op die uitsorteer van enkele wenners. Daarteenoor sou mens meer betrokke wil sien by gemeenskapskunsprojekte, soos Fuba, Funda en die Community Art Project, waar die hele bevolking sonder kompetisie betrokke kan wees.
- 13 Vergelyk Ackerman, J.S. 1979.
- 14 Werth, A. 1965b: voorwoord.
- 15 Watter, L. 1980: 23.
- 16 Selfs in Skawran, K.M. (1980) en Berman, E. (1980) bly die formele aspekte oorheers ondanks die belowende titels.
- 17 Basson, J. (1980); Schmidt, L. (1976) verwys na Villa as die 'doyen van die Suid-Afrikaanse metaalbeeldhoukuns', p. 14.
- 18 Villa verteenwoordig Suid-Afrika op die Venesiese Biënnale in 1956, 1958, 1960, 1962, en 1964; in Sao Paolo in 1957, 1963, en 1969. Inskrywings vir hierdie uitstallings is gereel deur die S.A. Kunstvereniging.
- 19 Vergelyk Lefevere, A. 1986: Van Gorp, H. 1985: Fokkema, D.W. 1984.
- 20 Vergelyk van Jaarsveld, F.A. 1981.
- 21 Hauser, A. 1958.
- 22 Bouwsma, W.J. 1981.
- 23 Even-Zohar, I. 1979; Lamberg, J. 1981.
- 24 Vergelyk bv. die inhoudsverskil in die werke op die 1982 Kaapstadse Triënnale, wat besonder intellektueel van aard was, met die van die 1985 Triënnale. In die teater is die prominensie van die sosiaal-kritiese stukke by die Markteater en die Grahamstadfees, en vandaar uitgevoer na oorsese teaters, welbekend.
- 25 Die argief van die Departement Kunstgeskiedenis aan die Universteit van Pretoria beskik oor al die dokumente (ong. 4 500) uit die boedel van Steynberg. Dit is op mikrofilm beskikbaar by die RGN se Kunsdokumentasiesentrum.
- 26 Vergelyk Schmidt, L. 1987.
- 27 Vergelyk Van den Berg, D.J. 1986.
- 28 Hierdie aspek kry veral aandag in Harmsen, F. (1980), Arnott, B. (196), Scholtz, J. du P., (1973) en Herbert, G. (1975).
- 29 Daar het, soos by etlike ander werke van sowel Steynberg as Villa, heelwat polemiek in die media verskyn. Aan die ander kant verskyn daar ook kunskritiese stukke soos ten opsigte van die Delvillebos-monument en die toevoegings tot die Vrouemonument.
- 30 Vergelyk in die literatuurwetenskap veral Van Gorp, H. (1985) en Gumbrecht, H.U. (1985). In die algemene geskiedskrywing is dit in bv. Bullock, A. (1979).
- 31 Darnton, R. (1980) verwys onder andere na die Universteit van Wisconsin wat in 1968 soveel as 227 afsonderlike kursusse aangebied het (p. 333).
- 32 Even-Zohar, I. (1979), p. 292: "There is a tendency among what we might call 'high-brows with a bad conscience' to ignore cultural hierarchies altogether and play up, instead, popular, commercial or naive literature as 'the true and exclusive culture', the kind that really matters for a historian".

## BIBLIOGRAFIE

- Ackerman, J.A. 1979. On judging art without absolutes. *Critical Inquiry*, Spring 1979, 5 (3): 441-469.
- Arnott, B. 1969. *Lippy Lipshitz*. Cape Town: Balkema.
- Basson, J. 1980. Hulde aan Villa. *Suid-Afrikaanse Panorama*, 30 November 1980.

- Berman, E. The human element in Edoardo Villa's sculpture, in Engel, E.P. (Ed.). 1980. *Edoardo Villa's Sculpture*. Johannesburg: United Book Distributors.
- Bosman, E.C.L. 1968. *Coert Steynberg*. Pretoria: Van Schaik.
- Bosman, F.C.L. 1969. Coert Steynberg, in *Ons Kuns*, deel 1. Pretoria: Stigting vir Onderwys, Wetenskap en Tegnologie: 134-137.
- Bouwsma, W.J. 1981. Intellectual history in the 1980's. *Journal of Interdisciplinary History, Autumn 1981*, XII (2): 279-291.
- Bullock, A. 1979. The historian's purpose: history and meta-history. *History Today*. 29 November, 1979: 710-714.
- Darnton, R. 1980. Intellectual and cultural history, in Kammen, M.(Ed.). *The Past Before Us*. Ithaca: Cornell University Press: 327-354.
- Duffey, A.E. 1976. *Openbare beeldhoukuns in Suid-Afrika*. Pretoria: Universiteit van Pretoria, dissertasie.
- Even-Zohar, I. 1979. Polysystem theory. *Poetics Today*, 1970, I (1 en 2): 287-310.
- Fokkema, D.W. 1984. Canon als kritisch en didactisch instrument. *Spektator*, 1984, 15 (1): 5-15.
- Gumbrecht, H.W. 1985. History of literature — fragment of a vanished totality. *New Literary History, Spring 1985*, XVI (3): 467-479.
- Harmsen, F. 1980. *The women of Bonnefoi*. Pretoria: Van Schaik.
- Hauser, A. 1958. *The Philosophy of Art History*. London: Routledge & Kegan.
- Herbert, G. 1975. *Martienssen and the International Style*. Cape Town: Balkema.
- Institute of Contemporary Art. 1953. *The unknown political prisoner*. London: Tate Gallery.
- Lambert, J. 1981. 1981-82, Geschiedenis, teorie en sisteem: valse dilemma's in de literatuurwetenskap. *Spektator*, 1981, 6 (5): 514-519.
- Lefevere, A. 1986. *Power and the canon, or: how to rewrite an author into a classic*. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, July 1986, 2 (2): 1-14.
- Schmidt, L. 1976. Edoardo Villa. *Transvaler*. 8 November 1976: 14.
- Schmidt, L. 1987. Die vorm-funksie-verband van Hindoe-tempels in Johannesburg. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, Junie 1987, 2 (1 en 2): 21-39.
- Scholtz, J. du P. 1973. *D.C. Boonzaier en Pieter Wenning: verslag van 'n vriendskap*. Kaapstad: Tafelberg.
- Skawran, K.M. 1980: Edoardo Villa and the African environment, in Engel, E.P. (Ed.). *Edoardo Villa sculpture*. Johannesburg: United Book Distributors.
- Steynberg, C. 1982. *Coert Steynberg, 'n outobiografie*. Roodepoort: CUM.
- Van den Berg, D.J. 1985. Enkele opmerkings oor die kommunikatiewe dimensie van die skulpturele beeldbegrip. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, November 1985, 1 (1 en 2): 6-15.
- Van Gorp, H. 1985. Utopie van 'n omvattende literatuurgeskiedskrywing. *Spiegel der Letteren*, 1985, 27 (4): 245-262.
- Van Jaarsveld, F.A. 1981. Nuwe rigtings in die Europese geskiedskrywing. *Historia*, 1981, 26 (1): 2-23.
- Watter, L. 1980. Some thoughts on Edoardo Villa and contemporary directions in sculpture, in Engel, E.P. (Ed.). *Edoardo Villa sculpture*. Johannesburg: united Book Distributors.
- Werth, A. 1965a. *Coert Steynberg*. Pretoria: Kunsmuseum.
- Werth, A. 1965b. *Edoardo Villa*. Pretoria: Kunsmuseum.