

# DIAKRONIESE, SINKRONIESE EN PERKRONIESE ASPEKTE VAN DIE KUNSHISTORIESE SIMBOOLHERMENEUTIEK: DIE SIMPTOOM VAN PANOFSKY

D.J. VAN DEN BERG  
 Departement Kunstgeskiedenis  
 Universiteit van die Oranje-Vrystaat  
 Bloemfontein

Onduidelikhede in die veld waarin die 'simbool' en 'simptoom' in die ikonologie van Panofsky optree, is die uitgangspunt van 'n ondersoek waarin getrag word om enkele metodologiese probleemvelde in die kunshistoriese simboolhermeneutiek bloot te lê. 'n Speelse parodie-uitleg, met latere korreksies, van 'n 16de-eeuse skildery word gebruik om die kategorieë en gerigtheid van die Panofskiaanse metodologie aan die orde te stel. Vrae omtrent die vooronderstellings van die wyse waarop die ikonoloog die kunshistoriese diakronie rekonstrueer, lei tot die probleem van die noodsaaklikheid dat diakronies-gedifferensieerde simboliseringstipes en -kontekste in 'n simboolteorie verreken word. Agter die skynbare diakroniese neutraliteit van die simptoombegrip verberg Panofsky 'n laat-rasionalisties bevooroordeelde simboolopvatting. Oorweging van 'n moontlike sinkroniese verband tussen die Panofskiaanse ikonologie, die filosofiese neo-idealisme en *fin-de-siècle* Simbolisme, lei tot nadenke oor die problematiese woord-beeldverhouding geimpliseer deur die estetiese outonomie van die moderne simboolbegrip. Die hipotese dat beide abstrakte simboolteorieë en konkrete artistieke simboliseringsprosesse wêreldbeskoulike raamwerke en tradisies van 'n perkroniese tipologie vertoon, bring die konsekwensie mee dat die kunshistorikus deur die simboolopvatting waarby hy aansluit, gepredisposisioneer is ten gunste en ten koste van bepaalde kunswerke en stylkenmerke.

The nebulous content of the iconological category of symptom/symbol in Panofsky's methodology is taken as point of departure for some reflections on the art historical hermeneutics of symbols. The main categories and general bias of the Panofskian methodology are introduced by means of a playfully conjectural interpretation of a 16th-century painting. Questions about the presupposition underlying the manner in which the iconologist reconstructs the diachronical development of art history, introduces the need for a theory of symbols which differentiates between various diachronical types and contexts of symbolism. Panofsky conceals a late-rationalistic conception of the symbol behind the apparent neutrality or supposed naturalness of the symptom in all diachronical contexts. Following conjectures about the possible historical synchrony of Panofskian iconology, philosophical neo-idealism and *fin-de-siècle* Symbolism, some complications of the relations between word and image implied by the modernist notion of the aesthetic autonomy of the symbol, are considered. The hypothesis that both abstract theories of symbolism and concrete artistic processes of symbolization exhibit features of a perchronical typology of *weltanschaulich* framework and traditions, has the consequence that the notion of symbol or symbolic action entertained by the art historian, predisposes him, both negatively and positively, towards specific works of art and stylistic features.

Die ikonologie van Panofsky word gekies as proefplaas van 'n aantal hipotetiese vraagstellings van metodologiese aard in die probleemveld van die simboolhermeneutiek. Die keuse het op Panofsky geval omdat syne waarskynlik die bekendste van alle kunstwetenskaplike metodologieë is wat op die simboolhermeneutiek afgestem is. Sy metodologie staan ook in die kritiese sentrum van hernude en resente pogings tot kunshistoriografiese selfbesinning (Fiebig, 1975; Heidt, 1977; Hasenmueller 1977; Bättschmann, 1977: 116-129; Boehm, 1978; Kaemmerling, 1979; Argan, 1980; Vogt, 1982; Podro, 1982: 178-208; Pochat, 1983: 166-184; Bonnet, 1983; Bättschmann, 1984: 31-82; Holly, 1984; Bois, 1985; Moxey, 1986). Die oogmerk is nie om sistematiese kritiek te lewer op die ikonologiese metodologie van Panofsky en die kunshistoriografiese resepsie daarvan, of om van sy unieke kunshistoriese interpretasies te fynkam vir leidrade oor die artistieke simbool nie. Ek wil in 'n sekere sin die Panofskiaanse ikonologie as strooiop opstel, nie om dit af te skiet nie, maar met die doel om enkele besprekbare begrippe uit die onoor sienbare probleemveld van die simboolhermeneutiek daarvan af te kaats. Alhoewel hy voortdurend besig is met simboolinterpretasie, is Panofsky uiters skroomvallig (alhoewel sonder die empiriese stompsinnigheid van 'n

positivis) in sy eksplisiete uitsprake oor die simboolproblematiek. Dit is juis op hierdie *bedekte* status van die simbool by Panofsky dat ek die aandag wil vestig.

Die hipotese waarvan vertrek word, is dat die simbool 'n uiters komplekse, meersinnige, metaforiese figuur (of die simboliese modus 'n besondere metaforiese sinproses) is. Dit word deur Umberto Eco gekenmerk as 'n sogenaamde '*content nebula*' — 'n ondeursigtige veld van meersinnigheid wat ideolekties gerealiseer word binne die semantiese netwerk<sup>1</sup> van 'n gedateerde (simbool-)ensiklopedie wanneer 'n besondere estetiese betekenisrelasie histories geobjektiveer en interpretatief geaktualiseer word: "According to a typology of sign production ... there is an actualization of the symbolic mode when, through a process of *invention*, a textual element which could be interpreted as a mere *imprint*, or a *replica*, or a *stylization* is produced. But it can also be identified, by a sudden process of recognition, as the *projection*, by *ratio difficilis*, of a content nebula" (Eco, 1984: 162).

Die hipotese impliseer dat simbole glad nie uitsluitlik artistieke skeppings was, of is nie. Die kunssimbool ontstaan eerder deur 'n spesifieke (bv. skilderkunstige) interpretasie van estetiese betekenismoontlikhede wat opgesluit lê in die sosio-historiese lewenskon-

tekste waarmee elke kunswerk op besondere wyses verweef is. Dit is aspekte van hierdie *kontekstualisering* van die 'content nebula' waarop in die titel gesinspeel word. Terminologies kan die drie kontekstuele aspekte van waaruit ons die simbool by Panofsky gaan ondersoek, kortliks verduidelik word:

### 1. Diakroniese kontekste

In die Kunsgeskiedenis word soms gepraat van groot 'ikonografiese sisteme' (Bialostocki, 1973: 524) of ook 'Rahmenthemen' (Bialostocki, 1965). Sulke 'sisteme' en 'raamwerke' veronderstel diakronies veranderlike en ontwikkelende simboolensiklopedieë (bv. die bekende 'antiek-Griekse', 'middeleeus-christelike' of 'sekulêr-moderne' ikonografiese stelsels) — elk gewortel in 'n besondere historiese stand van epogmakende, vernuwende of konsoliderende verandering wat eie simboliese moontlikhede vir artistieke voorstellingswêreld herberg.

Diakroniese kontekstualisering word gekenmerk deur wat mens 'n 'argitektoniese' karakter sou kon noem. 'n Epogale kuns-in-kultuur-stand is vergelykbaar met 'n gebou wat sosiaal opgerig vir, en bewoon word deur mense in spesifieke samelewingsvorme, geleë in 'n eie habitat, te midde van ander materiële kultuurgoedere, geproduseer met 'n bepaalde tegnologie, funksionierend in taal-, teks- en tekensisteme, épistèmes, ekonomiese en politieke stelsels. Epogale simboolensiklopedieë is maar een veld in hierdie 'argitektoniese' konteks.

### 2. Sinkroniese kontekste

Groot historiese epogge, met hul wêreld-historiese waterskeidings en wendings, is nogtans geen historiese 'gebou' nie. Hul bestaan nie op sigself nie, want elke diakroniese kader word konkreet gerealiseer in 'n aantal alternatiewe geestestromings of periodes. In sulke tydstromings gee geesgenote, tydens die kortstondige dominansie van die betrokke kulturele minoriteit, unieke 'inhoude' of 'gerigtheid' aan (o.a. ook) simboolensiklopedieë. Saam met ander lewensstylfigure (wat bv. optree in die vermaak, spele, segswyses, modes, smake, etiket, versierings, disposisies en seremonies) is ook simboliese prosesse deel van daardie praktiese, menslike kompetensies wat gesamentlik die daaglikse 'habitus' vorm. Bourdieu (1977: 78-95) omskryf die funksie van die *habitus* van 'n periode as 'both structuring structure and structured structure'. Die estetiese kompetensie van lewensstylgenote tot normpositivering (vanuit 'n unieke lewensgerigtheid en binne 'n breë epogale kader) word hiermee treffend verwoord<sup>2</sup>. Waar epogale simboolensiklopedieë reeds die problematiese verhouding tussen die simbool en kodes (Eco, 1984: 164-188) aan die orde stel, bring die sinkroniese konteks van die 'habitus'

van lewenstyle die ewe problematiese verhouding tussen die simbool en *betekeniskonvensies* na vore. Die moontlikheid en wyse van bestaan van 'n 'content nebula' binne die konteks van kodes en konvensies van singewing hoort immers tot die kern van die simboolproblematiek.

### 3. Perikroniese kontekste

Duursame wêreldbeskoulike tradisies kontinueer 'recurrent' en tipologies onderskeibare raamwerke dwarsdeur die historiese diskontinuiteite van periodes met hul sinkronie van kuns- en lewenstyle. Dit is gesaghebbende tradisies wat (o.a. ook) op estetiese terrein die tipiese 'ordeninge', 'meganismes', 'figurasies', 'strukture' of 'sleutels' bied vir die aktualisering van die potensiaal van omvattende simboolensiklopedieë in die 'ideolek' van spesifieke tydstromings. Die tipologiese onderskeie vertolkings van die relatiewe eenheid, verskeidenheid en totaliteit van ons bestaan in sulke tradisies word verdiep in voortgaande resepsieprosesse.

Die sistematiese onderskeidings wat in die ikonologie van Panofsky aangetref word tussen 'motief', 'tema' en 'simptoom', en die 'meganisme' (in sy geval eerder: 'hiërargiese organisme') van hul onderlinge wisselwerking, bied 'n voorbeeld van so 'n tipiese 'ordening'. Die 'struktuur' daarvan kan vereenvoudigend — slegs om die geheue te verfris en doelbewus in parodiërende trant — aan die hand van 'n voorbeeld gedemonstreer word. Die 16de-eeuse skildery deur 'n onbekende Antwerpse of Leidse kunstenaar, *Lot en sy dogters*<sup>3</sup> (Afbeelding 1) bevat 'n wonderbaarlike skat



Afbeelding 1: 16de-eeuse Vlaamse skilder. *Lot en sy dogters*.

van pikurale metafore wat visueel 'gelees word in die proses van simboolhermeneuse. Ons volg egter eers die leesreëls van 'n Panofskiaanse ikonologie. Die 'suiwre vorme' of gestaltes van kleur en lyn in dië komposisie is volgens Panofsky die draers van primêre (feitlike en ekspressiewe) betekenis wat pre-ikonografies beskryf kan word: die *motiewe* van skinkende staande vrou links in die voorgrond, omhelsende sittende man en vrou onder boom en voor tente in die middegrond, rotsgebergte links, rivier in die middel en brandende stad regs in die agtergrond.

Sekondêre of konvensionele betekenis kan vervolgens in 'n ikonografiese analise geïdentifiseer word deur die voorgestelde motiewe *tematies* en *konseptueel* aan literêre bronne te koppel. Die vernaamste literêre bron wat in hierdie geval geïnterpreteer word, is *Genesis 19*. Daarvolgens kan die historiese tema vasgestel word as 'die oordeel van God oor Sodom', soos verhaal in die verwoesting van Sodom en die Jordaanstreek, die verandering van Lot se vrou in 'n soutpilaar, die dorpie Soar op die gebergte, en die twee nagte van dronkenskap waartydens Lot, sonder dat hy daarvan bewus was, die heidense stamme van die Moabiete en Ammoniete by sy twee dogters verwek het. Die literêre interpretasie (van beide kunstenaar en kunsrecepteur) geskied deur die retoriese vinding en kombinasie van *ikonografiese tipes* soos die skinkende vrou, die koppelaarster, die onvangepaste paar, naglandskap, brandende stad — elk met 'n eie register van toespelings in die allegoriese en emblematische literatuur. Die *allegoriese* tema is self nie voorgestel nie, maar word binne die konvensies van hierdie literatuur saam met die voorstelling gekonstrueer. Dit kan uit die allegoriese Skrifeksegese gekonstrueer word as die intrede van die vader van die gelowiges, Abraham, vir die regverdige in Sodom. Die in hierdie skildery onsigbare, maar geïmpliseerde Abraham, as allegoriese prefigurasië van die intredende verhouding van die kerk tot die heidense wêreld, bring ons nader aan die historiese konteks van hierdie skildery: die 16de-eeuse kerk en wêreld. Die vraag is: wat is die relevansie van hierdie kontekstualisering vir die verstaan van die skildery? Die geskiedenis van Lot is in die kerklike ikonografie van die Middeleeue verwaarloos, maar het in die stryd tussen Reformasie en Kontra-Reformasie en Kontra-Reformasie op die voorgrond getree omdat dit die tema van verlossing deur genade, eerder as werksaligheid, beeldend sou tematiseer.

Alhoewel daar soms na hierdie 'tematiese wêreld' van die kunswerk verwys word as 'simboliek', kom die simbool (in die betekenis van 'content nebula' wat ons wil ondersoek) eintlik eers ter sprake in die *ikonologiese interpretasie* wat die 'Wesens-' of 'Dokument-sinn' (vroeë Panofsky) en 'intrinsic meaning' (latere Panofsky) intuïtief sintetiseer. Soos Lot in sy dronkenskap onbewus is van sy dade,

speel die ikonologiese simboliek (wat die kunstenaar betref) ook op 'n onbewuste vlak af. Die Panofskiaanse kunshistorikus is nie 'n Lot-figuur nie, maar is soos Abraham onsigbaar aanwesig in die legitimerende ko-tekste of intertekstualiteit van die skildery. Hy tree in vir die skildery as *kulturele simptome*, vir die 'saving grace' in die willose, sinlik-bedwelmdede werksaamheid van die kunstenaar wat as 'n mantiese openbaringskanaal dien. Hy sanksioneer die Cassireriaanse *simboliese vorm* wat in die skildery verrai word. Hy verskaf die divinatoriese uitleg wat van die skildery een instansie maak van "those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion — qualified by one personality and condensed into one work" (Panofsky 1955: 30). Wat kan ons aangaande die simboolhermeneutiek uit hierdie werkswyse aflei?

#### KUNSHISTORIESE DIAKRONIE: SIMBOOL EN SIMPTOOM

Gombrich herinner ons daaraan "... dass früher einmal die Kunst im Dienste der Symbolik stand und nicht die Symbolik im Dienste der Kunst" (1966: 16-17), en dat die verhouding tussen 'kuns' en 'simbool' dus diakronies veranderlik is. Hoe interpreteer Panofsky met sy ikonologiese metode die kunshistoriese diakronie? Is die simbool vir hom 'n konstante verhef bokant die gang van die geskiedenis, of self ook histories transformeerbaar?

Sy bekende artikel oor 'die perspektief as simboliese vorm' (Panofsky, 1980: 99-168) verskaf die sleutelmetafoor tot sy vertolking van die kunshistoriese diakronie. In die tradisie van die Duitse idealisme waarin Panofsky opgelei is, behou die klassieke kultuur van die Grieks-Romeinse oudheid steeds 'n normatiewe betekenis. As kunshistorikus bekyk hy die klassieke kultuur deur die oë van Renaissance-kunstenaars (soos Dürer of Michelangelo), soos hy die Renaissance op sy beurt betrag deur 'n neo-idealistiese bril (van denkers soos Dilthey, Mannheim en Cassirer). In sy geskifte bly die klassieke kultuur (in die diakronies eiesoortige simboliseringstipe daarvan, eerder as die kultuurbeeld gekonstrueer uit die filosofiese tekste van Griekse denkers) in der waarheid relatief ongespesifiseerd. Die normatiewe gesag wat Panofsky in antieke kunswerke of geskifte vind, is geleë in hul *representatiewe* waarde as 'produkte' ('tekens', 'dokumente' of 'simptome') van 'n gewaande toestand van eenheid van natuur en kultuur, en van subjek en objek. Hierdie toestand is egter eerder 'n produk van 19de-eeuse mitologisering waarmee die wysgerige idealisme trag om moderne kultuur- en kennisstrategieë histories te beklee met 'n 'klassieke' normatiewiteit. Panofsky probeer nie om soos sy tydgenoot, Martin Heidegger, die vergange, diakronies-

unieke en ontologiese 'Griekse denkvorm' (of in ons geval: 'Griekse simboolvorm') te herwin nie. Anders as Aby Warburg het hy ook nie 'n hoë waardering vir daardie *Pathosformeln* waarin irrasionalistiese uitbarstings van die antieke psige en samelewing engrammatiese spore gelaat het in die westerse, kulturele geheue nie.

In sy bekende model van die kunshistoriese diakronie (Skema A) *verraai* antieke kunswerke deur hul *simptomaties* kongruensie van motiewe en temas hul herkoms uit die kulturele eenheid van 'n *totale* historiese wêreld. Volgens hom word hierdie eenheid eers weer in die Renaissance herower, want hy ontleed middeleeuse kuns as verteenwoordigend van 'n simptomaties gebrek aan eenheid tussen stilistiese motiefskat en tipiese literêre temas. In die Middeleeue word *motiewe*, direk of indirek ontleen aan klassieke voorbeelde, gebruik om nuwe christelike temas voor te stel. Weens die kontinuïteit van die tekstuele tradisie kom antieke temas steeds in die middeleeuse kunswerke voor, dog in die christelike konteks getransformeer deur allegoriserings en moralisering, sodat "... a more-than-organic and more-than-natural meaning" (Panofsky 1955: 52) sigbaar word. Tradisionele temas word deur 'n nuwe middeleeuse motiefskat verbeeld.

Eers met die Renaissance is voldoende *historiese afstand* op die klassieke verlede bereik om die antieke kultuur opnuut in perspektief te plaas (of 'simbolies te vorm') as 'n *omvattende, vergange, maar interpreteerbare, simboliese kosmos*, of 'n *verenigde kultuurwêreld*, simptomaties beliggaam in kunswerke met 'n eenheid van motief en tema. Hierdie perspektief stel kunstenaars van die Renaissance, en die hele daaropvolgende nuwetydse era, in staat om 'n kunshistoriese reïntegrasie te bewerkstellig van oorgeerfde, antieke temas en motiewe in nuwe kunswerke wat op hul beurt simptomaties is van 'n histories-selfbewuste en versoende, christelik-humanistiese kultuurwêreld. Die simptomaties waarde van die nuwetydse kongruensie van motiefskat en tematiek is geleë in die refleksiwiteit daarvan.

Hierdie diakroniese skematisering van die verhouding tussen die antieke, middeleeuse en nuwetydse eras word gevisualiseer in die voorbladgravure van Joachim von Sandrart se *Iconologia Deorum* ...<sup>4</sup> (Afbeelding 2). Die sirkelbeweging in die komposisie van die gravure verbeeld die organiese metafoer van die sikliese geskiedenisbeskouing: die sikliese diakronie van normatiewe 'oudheid', historiese verval daarvan tydens die 'Middeleeue', en die 'nuwetydse' herlewing. Die verganklike godebeelde word vernietig, maar die reste daarvan word weer ontdek en geroem. Die tydsiklus speel af rondom die blywende, bekroonde beeld van Homeros. Iets van die hermeneutiese sirkel van die ikonologie van Panofsky, die voorrang van die literêre tradisies, en die sosiale tuiste daarvan kan in hierdie sirkel-

motief gevind word.

Die gravure is 'n embleem van die nuwetydse, humanistiese dissipline van die ikonologie wat die historiese selfbewussyn van renaissancistiese, filologiese geleerdheid verkondig. Hierdie ikonologie is ook die model vir die rasonale verklaring van visuele beelde waarby Panofsky se gelyknamige dissipline aansluit.



Afbeelding 2: Joachim von Sandrart. Voorbladgravure van sy *Iconologia Deorum* . . .

Daarbenewens verbeeld die sirkelmotief ook vir die moderne aanskouer die idee van organiese eenheid, van 'n pikurale organisme of komposisionele anatomie wat sedert Alberti hoog geskat was in retoriese terme, maar 'n visuele toppunt bereik het in die ontoonooimotiewe kunssimbool van die Romantiek. Die idee van die kunswerk-as-simbool (as *organiese eenheid van inhoud en vorm van 'n vergange historiese totaliteit*) is 'n vrug van die moderne strewe na estetiese outonomie. Panofsky het hierdie idee van die outonome, organiese eenheid van die Romantiese kunssimbool geërf van die idealisme, en hy probeer om dit in metodologiese terme te vertaal, sodat dit met wetenskaplike geldigheid toegepas kan word op diakronies onderskeie 'simboolvorme' of 'simboolensiklopedieë' (antiek, middeleeus en nuwetyds).

Die sikliese finaliteit van die sirkelmotief in hierdie voorstelling is dus slegs skyn. Panofsky behoort self tot die *moderne epog* waarin die christelik-humanistiese kulturele eenheid opnuut verlore geraak het<sup>5</sup>. Sedert die 18de eeu het daar grondverskuivende, epogale veranderings ingetree in die diakroniese kunsge-

skiedenis met die opkoms van dit wat uiteindelik 'modernisme' genoem sal word. Die motief/tema-eenheid van vroeër sal nie weer in die kunspraktyk van die 19de en 20ste eeue herleef nie. Daar bly steeds kontinuïteite van motiefskat en tematiek in die gang van die kunsgeskiedenis, maar nie met die gepostuleerde eenheid van voorheen nie. Die moderne kunspraktyk het nie slegs die historiese bande met die kuns van vroeër gebreek nie, maar die estetiese inkongruensie en fragmentasie van motiefskat en tematiek in die outonome kunswerk simboliseer nie meer die geldigheid van 'n totaliteitsvisie op die lewenskonteks van die kunswerk nie. Die enigste oorlewingskans van die eenheidsidee soek Panofsky in die *Ideengeschiede*, of filosofiese kunsgeskiedeniswetenskap wat vir die moderne, 'gefragmenteerde' kunsresepteur die idee van die verlore, historiese kultuureenheid divinatories kan *herskep* in die 'organic situation' (Panofsky, 1955: 9, 10, 14, 16 en 39) van die hermeneutiese sirkel van die ikonologie met sy metodiese 'synthetic intuition'.

Die drieledige diakroniese skema van die Renaissance moet dus uitgebrei word tot 'n vierledige model wat ook Panofsky se eie historiese vertrekpunt in die moderne epog kan akkomodeer (Skema B). Anders as die Romantiek, en in pas met die tydgenootlike kunspraktyk, kan Panofsky nie meer die simbool as organies-verenigde, esteties-outonome kunswerk handhaaf nie. Die simbool-organisme bly egter sy bedekte norm, dog getransformeer tot kunswetenskaplike norm vir die geïntegreerde metodologie van die wetenskaplike resepsie van die 'simptoom-' of 'dokumentwaardes' van kunswerke. Mens sou dit hipoteties kon stel dat moderne kunswerke vir Panofsky slegs waarde kon hê as simptomatiese *ruïnes* van die vergange, voormoderne kultuurwêreld. Nie slegs die eenheid van die kulturele konteks van die kunswerk nie, maar ook die aanspraak op 'n *gesaghebbende, intensionele totaliteitsreferensie* van die simbool, en ook die interpretasie-appel van simbole, het egter sedert die optrede van Panofsky bevreemtekenbaar geword in die kritiese debatte van die 'postmodernisme'.

Weitenberg (1985) brei die diakroniese skema van Panofsky na 'voor' en na 'agter' uit deur (soos ook vervat in die 'Overlay'-idee van Lippard 1983) 'prehistorie' en 'postmoderne' diakronies verbandlegend te koppel met behulp van 'n epogale kontras tussen *kongruensie* en *inkongruensie* van motiefskat en tematiek (Skema C). Die bekendste toepassing in die kunshistoriografie van die teenstelling: kongruensie-inkongruensie op die simbool word by Hegel gevind. In sy dialektiese diakronie ontwikkel die kunsgeskiedenis van simboliese, na klassieke, tot romantiese kuns, in 'n voortgaande proses tot dat die 'Ende der Kunst' aanbreek. Simboliese kuns tipeer hy as 'voorkuns', gekenmerk deur 'n *Unangemessenheit* of *sublieme inkongruensie* van sinlike gedaante en bo-sinlike idee.

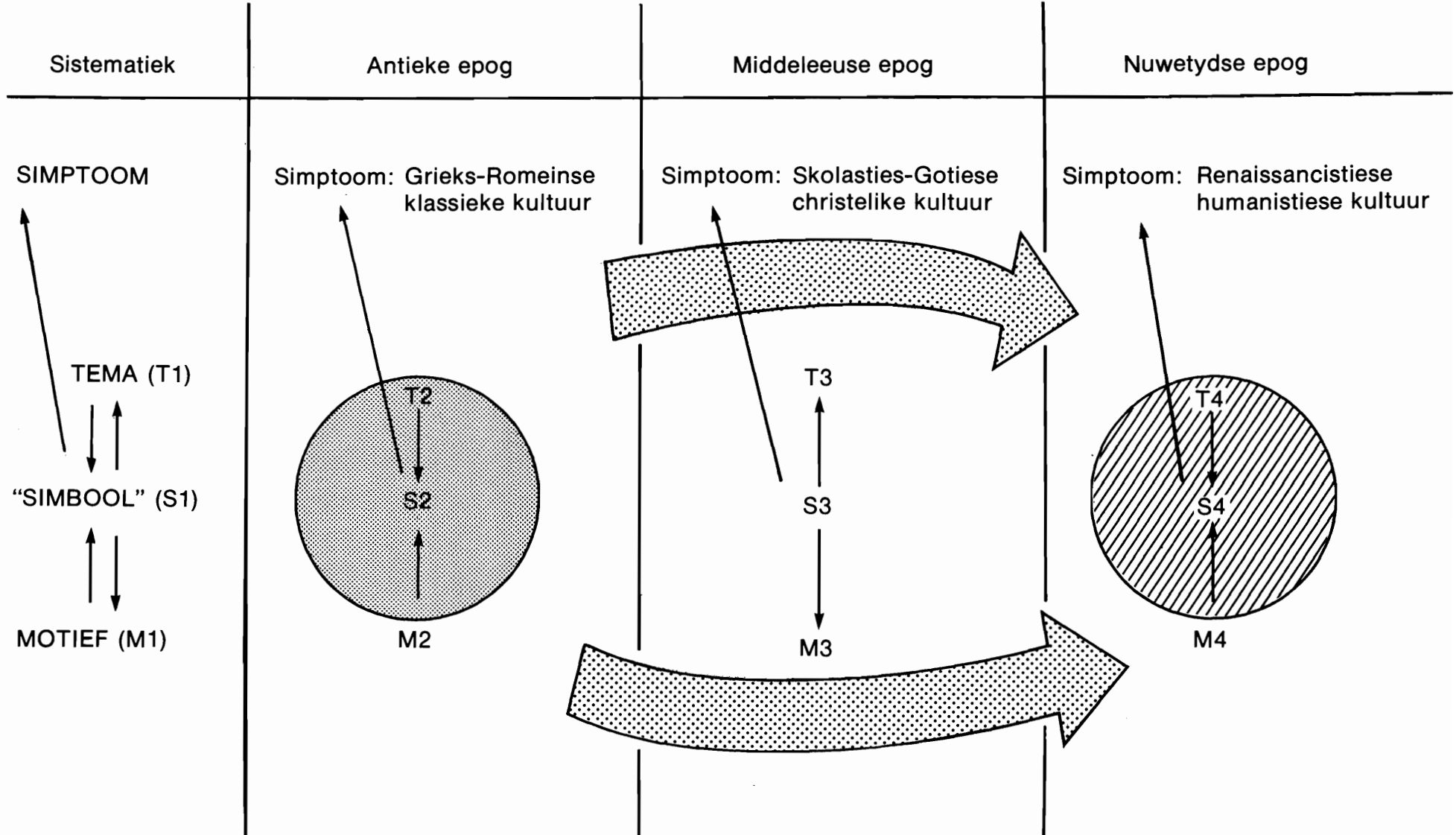
Weitenberg ontleed die wyse waarop enerzijds prehistoriese *temas* (soos argaïese of mitiese kennisvorme, pre-tegnologiese natuurervaring, afwesigheid van tekste en diskusiewe denke, primitiewe mentaliteit, sjamanisme, magie, rituele, en dus ook diakronies-spesifieke vorme van simboliek of simboliese handeling) vertolk word in resente kultuurkritiese *motiewe* (soos environments, performance art, earth-works, land-art, privaattites en gedematerialiseerde kunswerke). Omgekeerd word prehistoriese *motiewe* (soos megalitiese stapelings van grafte en kalenders, labirinte, Nazca-lyne, sonmotiewe, onverwerkte rotsblokke) gebruik in werke wat slegs hierdie formele ooreenkomste met prehistoriese voorbeelde vertoon, maar met 'n *tematiek* eie aan die 'significant blankness' van konseptuele kuns: "In deze conceptuele traditie passen de [post-, DJvdB] moderne referenties aan prehistorie, middeleeuwen, klassieke en modernisme zelf. Van zijn dwingende kracht ontdaan en onder de aangekoekte verwachtingen, eerbied en ontzag, de romantiek van geheim en nostalgie, vandaan gehaald, verliest het teken zijn symboolwaarde. Semiotisch gezien niets anders dan ruis, distorsie, krijgt het zijn vrijheid, word concept. Deze 'significant blankness', deze, poëtisch bezien, stilzwijgende uitstraling van inhoudrijke betekenisloosheid, is wat overblijft van de geheimen van de verleden" (Weitenberg, 1985: 666).

Weitenberg se interpretasie lê in die verlange van die modernismekritiek, op die stramien van die 'Dialektik der Aufklärung' van Adorno en Horkheimer. In die 'Prinzip Herrschaft' van die verwetenskaplikte, vertegnologiseerde, geburokratiseerde kultuur van doelrasonale modernisering word die wraak van die natuur gesien. Die 'betowerde wêreld' van die primitiewe tyd bestaan nie meer nie, maar 'n kultuur gebou op natuurbeheersing en dominansie van die vrye, menslike natuur, laat die gelding van ystere wette — nie meer mimesis van die onverbiddelike natuurritmes nie, maar burokratiese regulering — herleef. Vanuit sy toestand van verdrukking in die 'verwaltete Welt' kyk die moderne mens met verlange terug na 'n utopiese natuurtoestand, gevul met die ongeskonde potensiaal wat in die gang van die geskiedenis en modernisering vernietig sal word.

Die moderne mens kyk ook terug na die *mitiese potensiaal* van die simbool, na 'n vervloë era toe 'n auratiese kuns nog in die diens van die simboliek, en nie die simboliek in die diens van die kuns nie, gestaan het. Hierdie primitief-magiese simboliek dra 'n eie diakroniese signatuur wat in die simbooletnologie (Lurker, 1958; Firth, 1973; Schlesinger, 1967; en Lippard, 1983) ondersoek word. Die aard daarvan word bepaal deur die ongedifferensieerde, kollektiewe totaliteit van primitiewe lewenswyses en samelewingsvorme, en kan gesuggereer word met begrippe soos 'n 'magiese, rituele en kollektiewe natuursimbo-

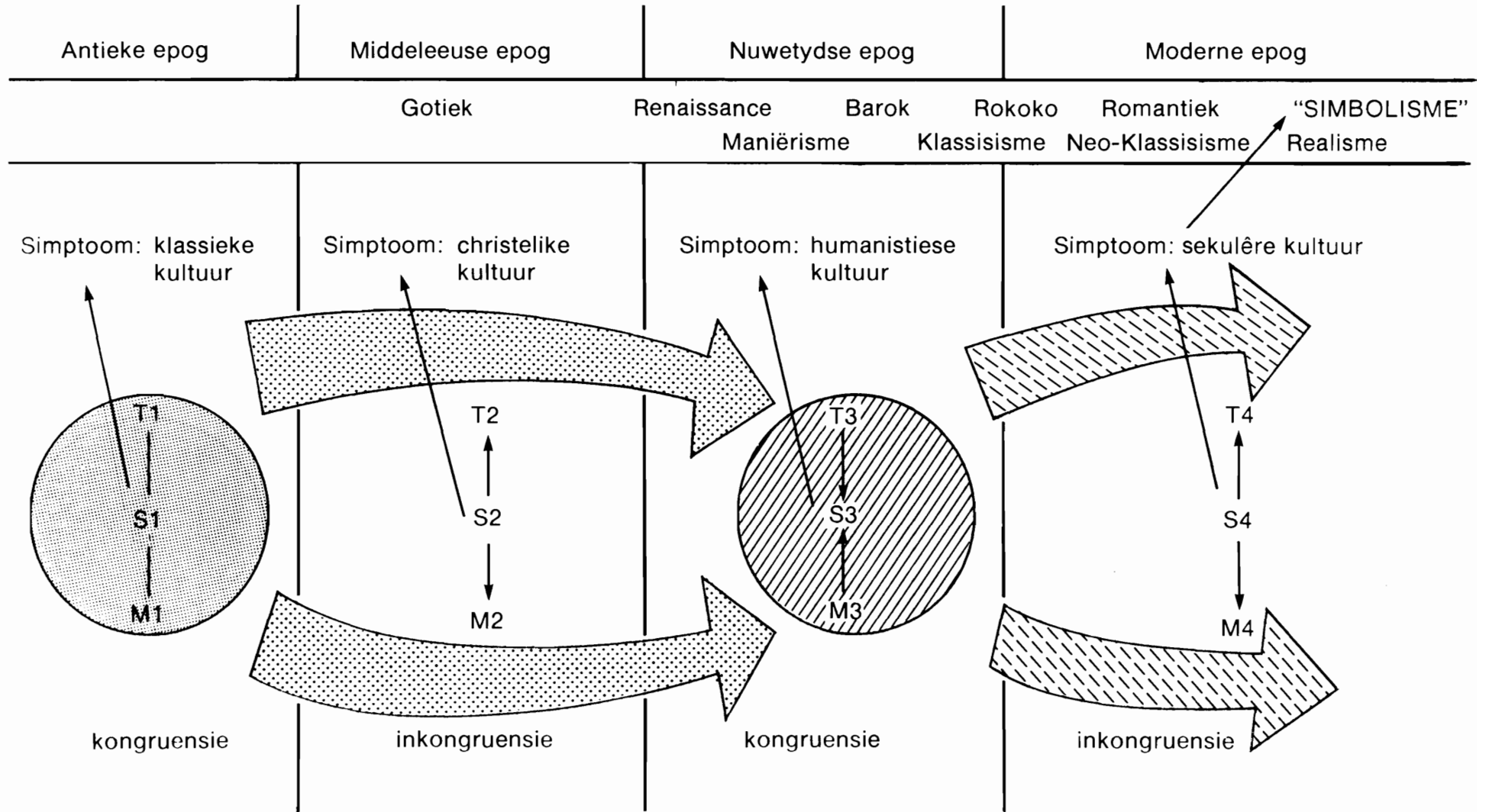
SKEMA A

KUNSHISTORIESE DIAKRONIE I: PANOFSKY DIE HUMANIS



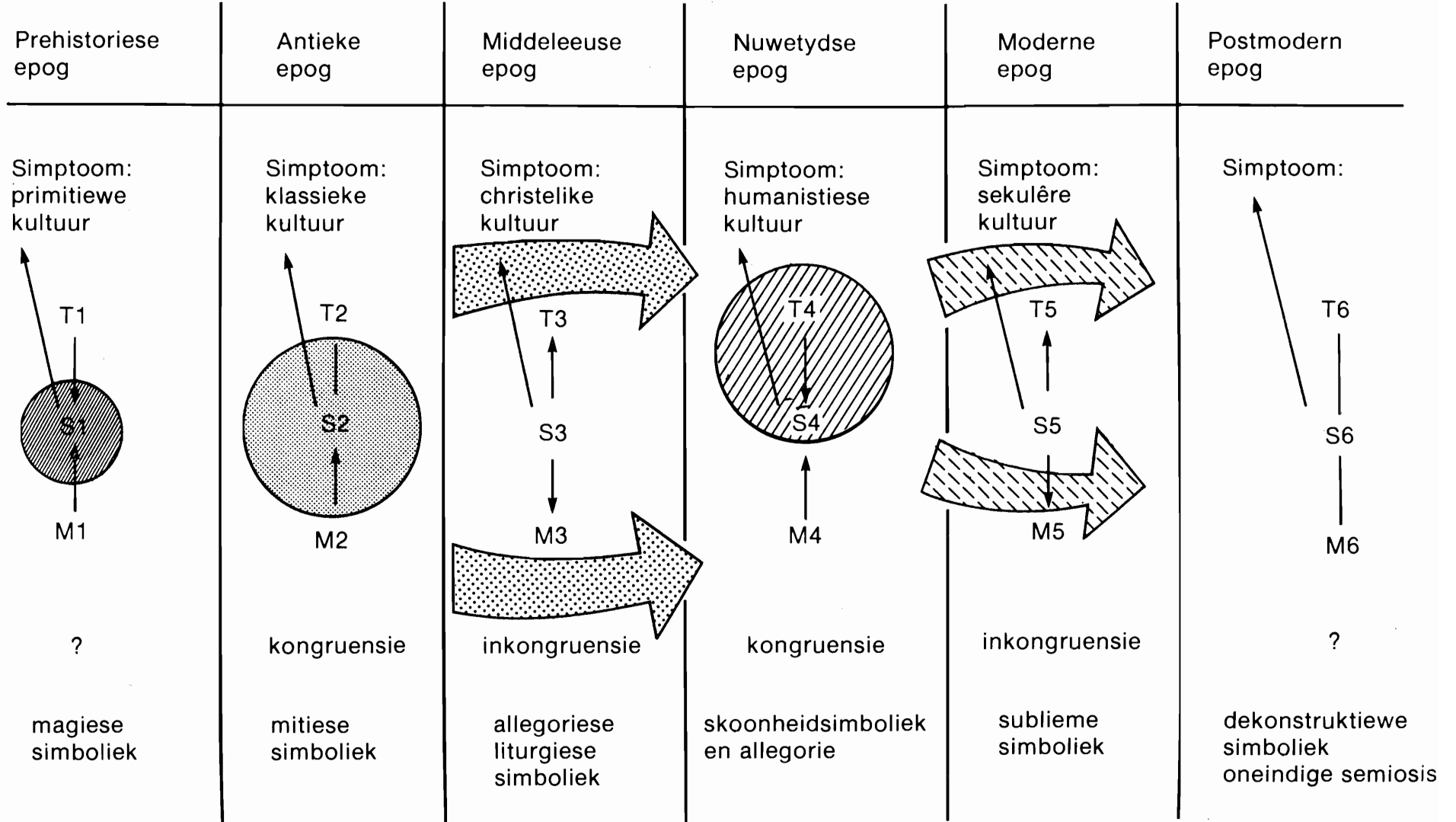
# SKEMA B

## KUNSHISTORIESE DIAKRONIE II: PANOFSKY DIE RASIONALIS



SKEMA C

KUNSHISTORIESE DIAKRONIE III: POST-PANOFSKY





liek'. Die kunssimbool in moderne en resente kunswerke word in die historiese terugblik van hedendaagse mense waardeur as 'n *argaïese res*, die irritasie van 'n mitiese spook in die masjien, of die genesende regressie na die psigiese diepte van universele oerbeelde. Dit word gehoop dat die reaktivering van die argaïese spore deur die kunssimbool sulke kunswerke in staat sal stel om hul moderne konteks krities te transendeer, of te dekonstrueer.

In die kruiskulturele kontak van die Suid-Afrikaanse konteks beleef ons 'n soortgelyke toestand. Die besef is besig om in te sink dat die deurbraak van modernisme in die Suid-Afrikaanse kunstgeskiedenis plaasgevind het onder die vaandel van estetiese vryheid en outonomie, dog binne die sosio-historiese konteks van die sosiale modernisering van 'n samelewing onder die leiding van die heersende ideologiese alliansie van 'n kapitalistiese ekonomie en 'n selfbeskikkende volksideologie<sup>6</sup>. Die Afrika-mite, die primitiewe simbool, ingebed in die simboliese handeling van stamrituele en regionale etnisiteit, het reeds die moderniseringsproses ten prooi geval. Dit bestaan nog slegs in etnologiese *rekonstruksies* van die moderne museumwese en in gedaantes van estetiese *primitivisme*, sonder om enige oplossings te bied vir die bestaande spanning tussen estetiese en sosio-historiese modernisme. Dit is te broos om as algemeen menslike oervorm, bakermat, matrys, of dieptelaag te dien wat die konstante kode vir alle diakroniese simboolensiklopedieë sou verskaf.

Vanuit die hedendaagse diakroniese konteks in die postmodernisme soek ons tevergeefs na simboliese konstante of kodes (Eco, 1984: 140) wat as enkelvoudig verklarende of gesaghebbende argetipes ten grondslag van alle diakroniese simboolensiklopedieë sou lê. Elke simboliese vorm is meersinnig en multi-interpretierbar, en onlosmaaklik verbind met die produktiewe en reseptiewe raamwerke van diakronies veranderende simboolstelsels. In die voortgaande vertolkings in die resepsie-geskiedenis van simboliese vorme word hul onwillekeurig *verplaas* in nuwe, vreemde en onvoorsiene diakroniese kontekste. Die problematiek waarmee die postmodernisme die simboolhermeneut konfronteer, is nie slegs die metaforiese, allusiewe dubbel- en meersinnigheid van individuele simbole of kunswerk nie, maar die verskynsel van kontekstualiserende raamwerke of diakroniese simboolensiklopedieë wat hul gesag, vanselfsprekendheid, totaliteitsreferensie, relatiewe konstantheid en 'natuurlikheid' ingeboet het in prosesse van oneindige semiosis.

Alhoewel die simbool 'n moeilik definieerbare randverskynsel is in die tekenkategorieë van die semiotiek, is dit opvallend dat Panofsky in die latere weergawes van sy ikonologie, 'simboliese vorme' gelykstel aan die bekende tekenkategorie uit die semiotiek van Pierce: die *simptoom* (Hasenmueller, 1977: 296-298).

'n Rede hiervoor skyn te wees dat hy na 'n 'neutrale' metodologiese kategorie soek wat van voldoende algemeenheid sal wees om alle diakronies gedifferensieerde simboliserings-tipes te akkommodeer. Die universele toepasbaarheid daarvan moet dit geskik maak om gevalle van sowel kongruensie as inkongruensie van motiefskat en tematiek te verklaar. In elke geval word die uiteindelijke organiese eenheid gewaarborg deur die wetenskaplike metodologie van die interpreterende kunshistorikus.

Carlo Ginzburg (1978) werp verdere lig op hierdie moontlikheid. Hy vermeld weliswaar nie vir Panofsky nie, maar behandel die opkoms van 'n 'hermeneutiek van suspisie' (soos Ricoeur, 1970: 32-36 dit noem) in die laat-19de eeu. Hy ontleed die ontsyfering van tekens as *simptome* (spore, reste, leidrade en onwillekeurige, onthullende, marginale detail) deur Morelli, Freud en Conan Doyle se Sherlock Holmes, en bespeur daarin die herlewing van belangstelling in die diagnostiese tekenkategorie uit die mediese semiotiek. In die proses vestig hy die aandag op enkele eienskappe van die simptoom wat ons met vrug aan Panofsky se ikonologie kan koppel.

Een vername kenmerk is die *onwillekeurige verraaiende* funksie van die simptoom vir die suspisieuse gissende waarnemer. Die simbooldefinisie van die Romantiek was 'n vername stap gewees in die historiese ontdekking van die onbewuste tydens die moderne epog. Ons sinspeel hier op die onbewuste werking van die natuur in die generering van kunssimbole volgens romantiese kunstfilosofieë (Marquard, 1979 en Pochat, 1983: 32-51). Die organiese kunswerk-as-simbool is 'n skepping van die geniale kunstenaar wat dit ekspressief voortbring uit unieke subjektiewe ervarings: *Erlebniskunst* as produk van die onbewuste natuurprosesse in die kreatiewe persoonlikheid. By Panofsky word 'n laat-rasionalistiese variant, met Hegeliaanse konnotasies, van hierdie onbewuste simboolkreatiwiteit van die Romantiek gevind: "One thing ... is certain: the more the proportion of emphasis on 'idea' and 'form' approaches a state of equilibrium, the more eloquently will the work reveal what is called 'content'. Content, as opposed to subject matter, may be described in the words of Pierce as that which a work *betrays* but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion — all this *unconsciously* qualified by one personality, and condensed into one work. It is obvious that such an *involuntary revelation* will be obscured in proportion as either one of the two elements, idea or form, is voluntarily emphasized or suppressed" (Panofsky, 1955: 13-14, my kursivering. DvdB).

Met sy wysiging van die objek van die ikonologie vanaf die aanvanklike 'Wesens-' of 'Dokumentsinn' (1932) na die semiotiese 'simptoom' (1939 en 1955), slaag Panofsky dus nie daarin om 'n oorsigtelike 'diakronies-neutrale', of 'n bewustelike 'epogaal-spesifieke'

metodologiese kategorie te konstrueer nie. Sy simptoomkategorie herberg nog steeds die organies-kongruente simboolbegrip (gelaai ten gunste van die balans van voorstelling en idee waarmee Hegel 'klassieke' — eerder as 'simboliese' — kunswerke tipeer). Hierdie klassisistiese partydigheid verklaar die wyse waarop Panofsky 'klassieke' en 'humanistiese' kunsproduksie en ikonologies-metodologiese kunsresepsie in elkaer kan teleskopeer, ten koste van die kuns en simboolensiklopedieë uit ander diakroniese kontekste.

Ginzburg argumenteer dat die waardering van die simptoom ook in 'n diakroniese ontwikkelingsgeskiedenis differensieer. Panofsky sluit aan by een variant daarvan, naamlik die filologiese of tekstuele simptoombegrip. Die teks-prent- of woord-beeldverhouding (wat slegs in die bepaalde eras van die westerse kunsgeskiedenis waarin Panofsky belangstel, domineer) word deur hierdie keuse op die voorgrond geplaas. Gevolglik word die tekstuele ontmaterialiseringsproses (waarin oraliteit, stem, intonasie, gebare, epigrafie, skryfhandeling en hardoplees verval) ook op die beeldende kunswerk toegepas — gewoonlik ten koste van 'n waardering vir die *beeldende arbeid* van die kunstenaar (Bätschmann, 1984: 83-113). Volgens Ginzburg is die teks vir die logosentriese filologie 'n onsigbare dieptestruktuur wat los van sintuiglike waarneming *gekonseptualiseer* word. Daarteenoor is die resente belangstelling in simptome juis afgestem op daardie marginale spore wat ekspressief gediagnoseer kan word as individuele momente wat nie deur kulturele tradisies en konvensies gekontroleer word nie, en waarin die logosentriese presensie verloën word.

In die mate wat Panofsky nader aan Cassirer beweeg, bevind hy hom in die kamp van diegene wat die simbool vereenselwig met die semiotiese tekenbegrip (soos ook Marx en Lacan volgens Eco, 1984: 134-135). In kontras hiermee erf hy van die romantiese idealisme — soos eerder vermeld — die vereenselwiging van die simbool (en selfs die ekspressiewe taalgebruik, soos by Croce) met die estetiese objek — meer spesifiek ook die simboliese-estetiese objek met die kunswerk<sup>7</sup>. Soos die 19de-eeuse Simboliste bevind Panofsky hom dan in die spanningsveld van hierdie botsende aansprake op die simbool. 'n Konsekwensie is die interne botsing in die kunssimbool self tussen die *transendensie* en *immanensie* van die simbool: "The aesthetics of Romanticism has particularly insisted on this parenthood between symbolism and art. The work of art is conceived as an absolutely coherent organism where expression and content are inseparable. A work of art is thus an untranslatable and unspeakable message (its 'meaning' cannot be separated from what conveys it), and art is symbolical by definition because its discourse cannot be but undefinable or infinitely definable" (Eco, 1984: 141). Hieruit vloei die spanning tussen transendensie (of: transparante referensiële semantiek) en immanen-

sie (of: opake selfpresentasie) van die kunswerk/simbool (Junod, 1976: 329-349).

#### KUNSHISTORIESE SINKRONIE: PANOFSKY EN DIE SIMBOLISME

Ons kan Panofsky se vraagstelling refleksief op homself toepas met die vraag: die waas van onduidelikheid, of die 'content nebula' waarin die verhouding tussen *simbool* en *simptoom* in sy ikonologiese metodologie gehul is — waarvan is dit simptome? Watter sosio-historiese konteks en watter geestesrigting verrai dit? In die voorgaande gedeelte is geargumenteer dat die 'simboliese vorme' van Panofsky diakronies gebonde is aan die historiese konteks van die moderne epog. Binne hierdie diakroniese konteks kan dit nog nader geplaas word in een van die alternatiewe moderne tydstromings, nl. die laat-rationalistiese konteks van die neo-idealisme (Snyman, 1981; Holly, 1984 en Podro, 1982) — die wysgerige tydstroming wat min of meer sinkronies verkeer met kunststyle wat as 'neoromanties' of 'simbolisties' getipeer kan word. Dahlhaus (1983: 128) stel dit eksplisiet: "... to put it bluntly, formalism is a theory of futurism, just as the history of ideas approach it so railed against was a theory of symbolism ...", terwyl Lehmann (1968: 316-317) ook in sy slotsom besluit dat 'simbool' en 'idee' die twee kernbegrippe is wat saamhang by die Simboliste. Panofsky bevind hom in die vaarwater van die kritiese idealisme, soos aangetoon deur Podro (1982). Podro omskryf die kunshistoriese grondprobleem van die kritiese idealisme as volg: "... the products of art sustain purposes and interests which are both *irreducible* to the conditions of their emergence as well as *inextricable* from them ..." en "... the nature of art itself — its being both context-bound and yet irreducible to its contextual conditions" [...] "Either the context-bound quality or the irreducibility of art may be elevated at the expense of the other. If a writer diminishes the sense of context in his concern for the irreducibility or autonomy of art, he moves toward formalism. If he diminishes the sense of irreducibility in order to keep a firm hand on extra-artistic facts, he runs the risk of treating art as if it were the *trace* or *symptom* of those other facts. The critical historians were constantly treading a tightrope between the two" (pp. xviii-xx, my kursivering, DvdB).

In hierdie trant kan Panofsky enersyds die estetiese ervaring van 'n kunswerk (in aansluiting by die idee van estetiese outonomie) omskryf as "... we just look at it ... without relating it, intellectually or emotionally, to anything outside of itself" (Panofsky, 1955: 11). Andersyds kan die kunswerk slegs deur die kunswetenskaplike ernstig opgeneem word as een van vele simptome van 'n historiese konteks. Daarby hoort hierdie historiese konteks tot die vergange verlede

waarvan die kunswerk een van baie simptomiese reste is. In feite word die kunswerk getakseer as simptoom van die ikonoloog se *historiese idee* van die eens bestaande konteks. In hierdie historiese idee organiseer die 'synthetic intuition' van die ikonoloog 'n metodiese eenheidsbeeld van die oorspronklike konteks, geformuleer in idees soos die 'Klassieke Oudheid', 'Middeleeue' of 'Renaissance' — hoe verdeeld en gevul met teenstrydige tendense die reële konteks ookal in feite was. Dit is nie die kunstenaar nie, maar die kunshistorikus wat die konteks harmonieer.

Die kunstenaar *presenteer* nie meer sy kulturele wêreld of *Weltanschauung* simbolies in die kunswerk — soos die vroeë Panofsky gedink het nie. Op 'n min of meer intensionele of onbewuste basis laat die kunstenaar in die kunswerk slegs spore van hierdie konteks. Die ikonoloog is verantwoordelik vir die eintlike kreatiewe, interpretatiewe simboliseringswerk (naamlik die divinatoriese herskeppingsproses), wanneer hy die kunswerk hermeneuties kontekstualiseer in die ideële, organiese geheel van 'n kulturele kosmos. Dan genereer die ikonoloog 'n historiese idee wat ooreenstem met Panofsky se omskrywing van die outonome estetiese objek, bv. die idee van "... the civilization of antiquity as a phenomenon complete in itself, yet belonging to the past and historically detached from the contemporary world — as a cultural cosmos to be investigated ..." (Panofsky, 1955: 51). In hierdie verband sou dit nie te vergesog wees om te praat van 'n estetisering van die geskiedenis deur die idealistiese kunshistorikus nie<sup>8</sup>.

Die interpreteerder van *spore of imprints* (hetsy die spoorsnyende jagter, die speurder en sy leidrade, die diagnostikus en sy mediese simptome, die psigoanalise en sy onthullings, of die argeoloog en sy reste) kan nooit met een simptoom volstaan nie. 'n Geïsoleerde, unieke spoor, merk of *trace* is nog geen simptoom nie, maar word dit eers wanneer ondersteunende getuieis van ander simptomatiese tekens gevind word. Die bevraagtekening en interpretasie van spore vanuit 'n raamwerk vreemd aan die konteks waarin die spore ontstaan het, bring die semiotiese transformasie van spore tot simptome mee. Die vreemde konteks word volgens Panofsky verskaf deur die metodiese vraagstelling van die kunswetenskaplike: "... we deal with the work of art as symptom of something else which express itself in a countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as more particularized evidence of this 'something else'" (Panofsky, 1955: 31). Die 'intrinsic meaning' is uiteindelik slegs intrinsiek deel van die ikonoloog se historiese interpretasie waarin die veelheid van simptome verenig is tot 'n simboliese geheel. Die 'something else that expresses itself' is per slot van sake die ikonoloog se historiese idee van die konteks van die kunswerk.

Die verplasing van *Wesens-* of *Dokument-sinn* deur die simptoom impliseer dus 'n

bepaalde rasionalistiese reduksie van 'simboliseringsvorme' tot 'n teksbemiddelende, filosofiese ideereferensie van 'n sinskeppende metodologie. Ten aansien van die simbool moet egter saam met Junod (1976: 329) gekondludeer word: "... il n'y a pas de méthode-miracle". Simbole is nie interpretatiewe teoretiese konstruksies uit tekenelemente (of 'simboliese vorme') nie, maar eerder individuele komplekse van konkrete singewing binne omvattende kontekste. Simbole beskik oor 'n eiesoortige transenderingsdinamiek van uitdyende sinspelende referensies — waarmee die moontlike nuanses, vervat in die simbool-ensiklopedieë van diakronies kontekste, ontsluit word.

In die ontwikkeling van Panofsky se metodologie oorheers die konteksgebondenheid van die kunswerk hoe later hoe meer oor dit waarin die kunswerk 'irreducible to its context' is. Die konteksgebondenheid is weliswaar 'n strukturele kondisie vir die produksie en resepsie van enige simboliek, maar dit is hierdie verwaarloosde aspek van die kunswerk — *estetiese opacit * in die terme van Junod — wat ons tans wil betrek in 'n poging om meer spesifieke kenmerke van die kunssimbool van Panofsky se metodologie af te spieel<sup>9</sup>. Dit is nie die vele elemente, binne sowel as buite die kunswerk, wat simptomaties tot 'n *Dokument-sinn* gekonstrueer kan word, wat ons tans interesseer nie. Op sigself bied sulke elemente nog geen simboliek nie. Die probleem kan miskien aan die hand van 'n besondere kunsoort belig word deur die vraag: watter *pikturale eenhede* (Damisch, 1979: 130) sou in die geval van die skilderkuns beskou kon word as die simboliek van 'n kunswerk, of as elemente van die ekspressiewe geheel van die kunswerk-as-simbool? Is die afsonderlike komponente in die motiwiese en tematiese wêreld van 'n skildery die konstruktiewe of konstituerende elemente van die opake, simboliese 'content nebula' daarvan? Panofsky (1955: 31) argumenteer skynbaar wel in hierdie trant: "In thus conceiving of pure forms, motifs, images, stories and allegories as manifestations of underlying principles, we interpret all these elements as what Ernst Cassirer has called 'symbolical' values"<sup>10</sup>.

Dit lyk of 'n ontkennde antwoord op die vraag oor *pikturale eenhede*<sup>11</sup> die vrugbaarste rigting is waarin gesoek kan word na eienskappe van die kunssimbool. Dit is my hipotese dat die 'content nebula' 'n bepaalde, konkrete, geensins formele of abstrak-teoretiese, eenheid en kontinuïteit van simboliese veld, proses en rigting veronderstel. Die kunsskilder artikulêre ikoniese 'figure' op die doek en die aanskouer 'lees'<sup>12</sup> hierdie figurasie simbolies — aanvanklik sonder analitiese ontsyfering van die soort van ikoniese tekeneenhede en hul sintaksis wat meestal deur die semiotiek en die formele linguïstiek bedryf word<sup>13</sup>. Volgens die teoretiese model van hierdie dissiplines behoort elke betekeniseenheid, en dus ook ikoniese tekens, 'n dubbele struktuur te

openbaar: *signifiant: signifié, langue: parole of competence: performance*<sup>14</sup>. In die teoretiese model word veronderstel dat die 'ikoniese beeldtaal van 'n visuele teks' (of: figurale samehang) sintakties georden is in die snytpunt van ten minste twee koördinate. Die sintaksis kom eerstens in werking deur die grammatikale *seleksie van eenhede* uit die paradigmatische leksikon van 'n beeldrepositorium, 'voorstellingsvokabulêr' of motiefkat van 'visuele bronne' — gegewens vir, of vindings van die kunstenaar<sup>15</sup>. Tweedens word ook die sintaktiese kombinatoriek of *komposisie van die motiefkeuse* in 'n 'montage-operasie' (Johns, 1984) veronderstel. Hierdie model mag miskien van toepassing wees op die montage-prosedure van 'n *collage*, maar dié grensgeval van visuele fragmentasie durf mens nie veralgemeen nie<sup>16</sup>.

In plaas van hierdie visuele sintaksis — geliefde veld van formaliste en strukturaliste — sou ek verkies om eerder te praat van 'n visueel-interpreterende of beeldmetaforiese proses waarvan die komponente of fases (terminologies verkiesliker: *figure of artikulasies*) nie tekenagtig, linguïsties abstraherend, begrensbaar, isoleerbaar, eenduidig identifiseerbaar is nie. Die pikturale figure in hul spesifieke visuele samehang, is nie direk toeganklik vir die verbale taal (ook vir die analitiese taal van die wetenskaplike) nie, behalwe in die metaforiese substraat van die figuurlike taalgebruik (Boehm, 1978: 454-460).

Die skilderkunstige artikulasie van pikturale figure vind plaas met die onbepaalbare labiliteit van die illusionêre figuur-grondverhouding waarop die Gestaltpsigiologie ons aandag gevestig het. Die figure wat ons as *ikonografiese motiewe* in ons voorbeeld (Afbeelding 1) aangestip het (bv. skinkende vrou en fesse, omhelsende paar en tente, maar veral die golwende, vertikale boomstam voor die landskapagtergrond), word elk omringend begrens (of: 'begronde') deur ander 'nietotiwiese' figure, sodat gesamentlik 'n kontinue, aaneengeslote, vervlegte, pikturale veld gevorm word. Sulke 'negatiewe' figure is relatief betekenisleeg in terme van semiotiese ikoon- en verbale motiefkategorieë, maar is in estetiese terme die betekenisdigste figure<sup>17</sup> in hul onbepaalbare, aansluitende inversiespel met die herkenbare, konvensionele motiewe. In die beeldende metaforiek van die komposisie vind 'n eiesoortige spel van visuele allusies, van gelyktydige implisering en verraaiseling, van verhulling en onthulling plaas. Dit geskied deur die figuurherhalende sinspeling van metonimiese verplasing: subtile figuurvergelykings, -kontrasterings, -skematiserings, -aanvullings en -variasies wat volstrek eiesoortig is aan die skilderkuns, maar miskien analoog aan die probleme van tekstkoherensie en -kohesie in die teksgrammatika (wat die grens van sinsbou oorstyg het).

In ons voorbeeld (Afbeelding 1) kan verwys word na die manier waarop die figuurordering<sup>18</sup> van een-skinkende-vrou-en-omhelsende-paar

variërend herhaal word in die drie fesse, drie tente, drie vlamme, of hoe die piramidale vormskema met toespelings herhaal word in die menslike figure en die tentopeninge. In hierdie 'beeldmetaforiek' vervloei die motiwies-herkenbare liggame, voorwerpe en ruimtes in die vervlegte pikturale veld. Die seksualiteit van Lot se bloedsbande word nie in die eerste instansie deur die ikonografiese teksreferensie geaktiveer nie, maar deur die uitsluitlik visuele singewing van die rooi knie van die man voor die tentopening wat herhaal word in die tentspits onder die grot<sup>19</sup>.

Dit is op hierdie pre-ikonografiese vlak van *figuraliteit* dat die 'spoor' of 'simptoom' hedendaags gelokaliseer word: 'Die hermeneutiese Kritik macht deutlich, wie diejenigen Bildbegriffen, die unter dem Ideal des Spiegels, des Abbildes, der Illustration stehen, die Matrix der Bildlichkeit verdecken. Deren Wesen, das terminologisch als Grund, Bildlichkeit, Ur-Bild, Grenze oder Spur gefasst werden kann, besteht darin, nicht abzubilden, sondern sichtbar zu machen, was ohne das Bild und von ihm unablosbar, nicht sichtbar wäre' (Boehm, 1978: 457). Wanneer gevra word na die plek van hierdie figuraliteit of *Bildlichkeit* in die ikonologie van Panofsky, moet fyner onderskeid getref word tussen die drie vlakke wat ons met die terme 'motief', 'tema' en 'simptoom/simbool' aangedui het. Volgens Junod (1976: 316-349) moet die drie vlakke van Panofsky se metodologie eintlik in vier betekenisrelasies opgedeel word: A. Formele komposisie van kleur en lyn; B. Natuurlike of primêre betekenis van pre-ikonografiese voorstellings of motiewe; C. Konvensionele of sekondêre betekenis van narratiewe en allegorieë, ikonografies ontleedbaar as tipiese tematiserings van idees wat ook literêr vindbaar is; en D. 'Wesens-' of 'Dokumentsinn' en ikonologiese 'intrinsic meaning' wat simptomaties uit die simboliese waardes gesintetiseer moet word.

Die *tropiese figuraliteit* van die visuele metaforiek speel af op die verhouding A: B, waar dit dien as die beeldende begronding van alle verdere tekenrelasies — ook dié wat verbaal of tekstueel bemiddel optree tydens voortgesette en onmisbare interpretasie waarmee die uitkringende betekenisveld ('content nebula') van die simbool verstaanbaar word. Die verhoudings tussen A en D behels geen onmiddellike transendensie van transparante denotasie nie (alhoewel sommige abstrakte skilderkuns hierdie pretensie van non-figurale, beeldloos-presente, mistieke betekenisinkarnasie het, A: D), maar indirekte, immanente, opake, konnotatiewe, allusiewe sinspeling. Junod formuleer die Panofskiaanse 'intrinsic meaning' as volg:  $(A \times B) \times (B \times C) = D$ <sup>20</sup>. Die skildery moet dus nie slegs as *geistes-* of *ideengeschiedtelike* simptoom (dokument of monument) naas andere getakseer word nie, maar as estetiese simbolisering, gefundeer in 'n *sui generis* esteties-ikoniese figuraliteit.

Vogt (1982) het in sy ontleding van die

ontwikkeling van Panofsky se denke in die verskillende, Duitse en Engelse weergawes van sy sentrale teks, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (Panofsky, 1980: 85-98), aangetoon dat die aandeel van hierdie figuraliteit in sy metodologie mettertyd verswak het. Die motief van die 'swewende figuur' is die deurlopende voorbeeld wat Panofsky gebruik. Aanvanklik word dit gedemonstreer aan die hand van die 'Opstanding van Christus' uit Grünewald se *Isenheim-altaarstuk*<sup>21</sup>. Die sentrale motief van die swewende Christus bokant die graf word figuratief beteken deur die volledige komposisionele arsenaal van vlamagtig kronkelende vorme, liggende tonale kontraste en gloeiende kolorietmodulasies — tot so 'n mate dat die liggaam van Christus slegs 'n onderdeel vorm van die veel sterker figuurgeheel van die wagte/graf/lykskleed/Christus. Later word slegs die geïsoleerde detail van die klein, popagtige Christuskind teen die blou hemel in Rogier van der Weyden se Berlynse *Aanbidding van die konings* (Panofsky, 1955: Illustrasie 1) as voorbeeld van 'n 'swewende figuur' gebruik. Uiteindelik val die klem volledig op die tekstuele voorbeeld uit Karl Mannheim (1952: 45, Panofsky, 1955: 27) van die illustratiewe vertolking van die man op straat en sy groetgebaar met geligte hoed.

In hierdie prosas van filologiesering van die beeldende kunste (waarmee terloops ook die toepassingsgeldigheid van die ikonologie in die argitektuurgeskiedenis ingeboet word), verloor Panofsky kontak met die eietydse, post-simbolistiese kunspraktyd van sy dag. Die voortgang van die estetiese outonomie-strewe in die geskiedenis van skilderkunstige abstraksie bring die 'Ikone ohne Sprachanteil' (Vogt, 1982: 290) voort — in direkte botsing met die byna platonies-diskursiewe verbalisering van Panofsky, wat (in 'n eie allegoriese sweeftog) vanaf sinlike voorstelling tot bosinlike idee wil opstyg: "... Panofsky runs the risk of reducing the picture to a mere illustration of a text, the unique code, rather than paying attention to the image itself as text" (Bann, 1972: 109).

#### KUNSHISTORIESE PERKRONIE: ALTERNATIEWE SIMBOOLTRADISIES

Bryson (1981: 1-28) het op voortrefflike wyse en in semiotiese terme die dialektiek tussen 'figuraliteit' en 'diskursiwiteit' in die Westerse skilderkuns ontleed. Hy identifiseer 'n hiërargie van skilderkunstige betekenisvlakke tussen die figurale en diskursiewe uiterstes: vanaf die funderende, figurale spore van die 'painterly mark' tot die volledige ideografie van die hiëroglief (Bryson, 1981: 27). Soos ontleed deur Hauser (1981), verbeeld *Die geograaf* (1669) van Johannes Vermeer<sup>22</sup> (Afbeelding 3) iets van hierdie hiërargie — vanaf die Parrhasios-tapyt in die voorgrond, met die



Afbeelding 3: Johannes Vermeer. *Die geograaf*.

skynbare *tromp l'oeil* figuraliteit van sy stofnabootsende tekstuur en die skynbaar ongeordende vormspel in die lewendige landskap van sy vouespel, tot die liggende matematiese orde van die perspektiewiese ruimte en skematiserende topografiese kaart in die agtergrond. Die hiërargie verbeeld die geestelike ordenings- en beheersingsideale van die 17de-eeuse skilder. Tog vind die aanskouer op elke vlak van die hiërargie 'n eie kombinasie van figuraliteit en diskursiwiteit. Alhoewel dit voorkom of die skilderkunstige 'merk', 'spoor' of 'simptoom' sy rol by uitstek op die vlak van figuraliteit sal speel, kan die simbool geensins uitsluitlik op enige van hierdie vlakke gelokaliseer word nie.

Waardevolle leidrade vir die verstaan van die skilderkunstige simboliek word verskaf deur die simbool- en metafoorhermeneutiek van Paul Ricoeur (1970, 1976 en 1978). Drie argumente van Ricoeur kan uitgesonder word as relevant vir die skilderkunstige simboolhermeneutiek: 1. Die idee van 'n 'dubbele intensionaliteit' waarmee die letterlik-figuurlike betekenisstruktuur van die simbool geformuleer word. Die meersinnige impliseringstruktuur wat interpretasie noodsaak, is reeds hierbo aangeroer by die figurale<sup>23</sup> fundering van skilderkunstige simboliseringsprosesse. 2. Ricoeur (1976: 45-69, 1978: 187-215) argumenteer voorts oortuigend dat die linguale metafoor nie meer bevredigend, soos in die klassieke tropologiese retoriek, as grammatikaal afwykende rededeel of stylfiguur binne die semantiek van die sinsverband verklaarbaar is nie, maar dat metaforiese prosesse eerder uitgestrek moet word tot in die groter teks- en konteksverbande waar die simbool met sy oopaakheid en lewensverworteling (ook

in die lewendige kommunikatiewe taalhandelinge) optree. Op analogiese wyse wil ons in die geval van die skilderkuns die beeldmetaforiese figuraliteit diensbaar stel aan die kontekstualiserende totaliteitsreferensie van die simbool. 3. Ricoeur (1970: 496) propageer twee komplementerende simboolhermeneutieke wat die simbool in die dialektiek van 'argeologie' en 'teleologie' kan interpreteer. Dié onderskeiding suggereer aan ons die dinamiek van figurale sinsfundering en transenderende sinsontsluiting waarin ook die visuele kunssimbool begrepe is. Die dinamiek impliseer dat kontekstualisering nie slegs sosio-histories (diakroniese en sinkroniese) veranderlikes betrek nie, maar dat dit 'n radikaliserende en totaliserende gerigtheid het. Die simbool in die beeldende kunste is nie slegs 'n formeel-visuele aanbod aan ons oë nie. Deur aanskouing vind 'n religieus-estetiese konfrontasie plaas wat die interpreteerder terugvoer tot sy basiese sekerhede en oortuigings omtrent die wêreldorde waarin hy leef.

Die voorlopige konklusie kan gemaak word dat die 'content nebula' van die simbool kontekstuele raamwerke van wêreldbeskoulike omvang veronderstel. *Kontekstualisering* is nie slegs 'n interpretatiewe posedure van die hermeneutikus nie, maar is waarskynlik ook die terminologies juiste begrip om die figurale simboliseringswerk van die kunstenaar aan te dui. Die relatiewe en spesifiek-pikturale eenheid, sinsrykheid en omvang (scopus) van die figurale beeldmetaforiek in die kunswerk simboliseer ook 'n kontekstuele eenheid, verskeidenheid en totaliteit van wêreldbeskoulike aard. Die beeldmetaforiese figuraliteit word eensyds ('argeologies') gedra deur die konteks, terwyl die wêreldbeskoulike omvang en gerigtheid van die konteks andersyds ('teleologies') eers sigbaar word in die transenderende, referensiële allusies van die skildery.

Die hermeneutikus moet interpretatief antwoord op hierdie ryke sinpotensiaal. Daarom kan Eco (1984: 163) tot die slotsom kom: "In the modern aesthetic experience, the possible contents are suggested by the co-text and by the intertextual tradition: the interpreter knows that he is not discovering the external truth but that, rather, he makes the encyclopedia work at its best. Modern poetic symbolism is a secularized symbolism where languages speak about their possibilities. In any case, behind every strategy of the symbolic mode, be it religious or aesthetic, there is a legitimating theology, even though it is the atheistic theology of unlimited semiosis or of a hermeneutics as deconstruction. A positive way to approach every instance of the symbolic mode would be to ask: which theology legitimates it?"

Die 'simboolteologieë' waarna Eco verwys, kan waarskynlik getakseer word as geloofwaardige wêreldbeskoulike raamwerke. Dit is tipologies onderskeibare, legitimerende tradisies, elk met alternatiewe konfessionele visies op die totale samehang van epogale

ensiklopedieë waarin besondere simbole gekontekstualiseer is. Die alternatiewe sienings oor die vraagstukke van eenheid, verskeidenheid en totaliteit van dit wat simboliseerbaar is, bestaan as tradisionele tipes wat herhalende posisies binne die diakroniese en sinkroniese verskeidenheid vertoon. In sy bekende 'Icones symbolicae' het Gombrich (1972) enkele van hierdie tradisionele simboolfilosofieë ondersoek. Hy gee veral aandag aan wat hy noem die didaktiese aristoteliese en die mistieke neoplatoniese tradisies. In sy samevatting brei Pochat (1983: 220-229) hierop uit. In dieselfde trant sou mens minstens kon onderskei tussen 'n *mistieke* tradisie van negatiewe inkarnasiesimboliek (bv. 'neoplatonisme', gnostiek, kabbalistiek, Creuzer, Jung, Benjamin, Bloch, Bloom en Derrida), 'n *kontradiktêre* tradisie van dialektiese spanning-simboliek (bv. Hegel, Vischer, Marx, Warburg, Cassirer en Gadamer), 'n *platoniese* tradisie van dualistiese afskaduingsimboliek (bv. Kant en Schopenhauer) en 'n *aristoteliese* tradisie van didaktiese openbaringsimboliek (bv. Ripa, Gombrich, en Panofsky).

Die hipotese waarmee ek werk, behels dat hierdie simbooltipologie en die tradisionele wêreldbeskoulike raamwerke daarvan, nie slegs elkeen 'n eie *simboolteorie* voortgebring het nie, maar dat hierdie tradisies — by wyse van prefiguratiewe kontinuïteite wat as tradisies invloed verwerf en resepterend verdiep word — ook visuele neerslag gevind het in pikturale figuraliteitstipes<sup>24</sup>. Die bogemelde slotsom van Eco wil selfs suggereer dat sulke 'teologieë' of simboolteorieë geïmplimenteer word as legitimeringstrategieë vir reeds bestaande simbooltipes, simboolbelewenisse en simboliese praktyke. In die tekswetenskappe het reeds geblyk dat die 'oerteks', die outeur (of *Urheber*) en die 'oorspronklike leser' filologiese mites is wat nie een in staat is om die gesag en oorsprong van 'n besondere teksuitleg te kan waarborg nie. Elke oorspronklike teks, outeur en leser veronderstel reeds 'n interpretatiewe tradisie. Dieselfde geld ook vir die produksie en resepsie van beeldende kunswerke: die visuele artikulasie van elke figurasië en die interpreterende lees daarvan veronderstel die bestaan van prefigurerende tradisies.

Met hierdie tradisionele tipes van 'simboolteologieë' het ons teruggekeer tot ons vertrekpunt by die tipiese 'ordering' van motief, tema en simptoom by Panofsky. Gedagtig aan die rol van die kunshistorikus as allegoriese Abraham-tipe (soos in ons aanvanklike parodieuitleg gesuggereer), sou mens die teksgenre van Panofsky se ikonologiese geskryfte kon tipeer as 'kunshistoriografiese allegorieë'. 'n Reeds bestaande ideewêreld — die berugte 'essential tendencies of the human mind' (Panofsky, 1955: 41), sinkronies van 'n laat-rasionalistiese en neo-idealistiese signatuur — wat in die gang van 'n afvalsgeskiedenis beeldend verduister is in sinlike prente met ingeboude (maar verborge) teksreferensies, word deur die vergeestelikende verbalisering

van die prentinhoud gesaghebbend openbaar gemaak deur 'n ingewyde kenner<sup>25</sup>.

Die detail van 'n perkroniese simbooltipologie kan ek nog nie verskaf nie, maar ek beskou die hipotetiese gebruik daarvan as 'n belangrike hermeneutiese sleutel vir die kunshistorikus. Dit is by uitstek nuttig vir die beoefening van die simboolhermeneutiek om te beseft dat die besondere tipe van simboolteorie wat die kunshistorikus hanteer, hom predisposisioneer, ten voordeel en ten nadeel, t.o.v. die verstaan en eksegeese van bepaalde kunswerke. Aangesien die simbool en simbooliese handelinge deel is van die konkrete historiese posisie en alledaagse lewenspraktyk van die mens, het die teorie slegs beperkte, maar nogtans vir die kunswetenskap, onmisbare toegang tot hierdie dimensie van ons bestaan wat in kunswerke geïnterpreteer word.

#### AANTEKENINGE

- 1 Eco (1984: 80-84) beskou die metafoer van die labirint as regulatiewe idee van die ensiklopedie, alhoewel die metafoer van die boek ook hierdie rol gespeel het.
- 2 In die vierde hoofstuk van Bourdieu, 1970 word die simboliese vorme van die 'habitus' krities gekonfronteer met *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) van Panofsky. Die sosiologiese implikasies van die ikonologiese kategorieë word vanuit 'n marxistiese klasse-ideologiese simboolteorie ontmasker: "'Symbolisch' erscheint die Kunst nun im negativen soziologischen Sinne — es geht nicht mehr, wie in der Ikonologie, um einen geglaubten symbolischen Wert der Kulturgüter, der in der dritten Sinnschicht aufgedeckt wird, sondern um die Entlarvung solcher Vorstellungen als sozial negativ wirksame, abschirmende Ideologien" (Pochat, 1983: 200).
- 3 Voorheen toegeskryf aan Lucas van Leyden. Olie op hout, 58 cm hoog en 34 cm wyd. Gedateer ca. 1510-1530. Paris, Musée du Louvre. Inventarisnommer R.F. 1185. Foto uit Laclotte, M. 1970. *Musée du Louvre: paintings*. Flammarion: 93.
- 4 Nürnberg, 1680. Foto uit Bättschmann, 1984: 97.
- 5 Dit is tekenend dat Curtius hierdie eenheid van die 'Latynse kultuur' in talige terme omskryf.
- 6 Dit skyn 'n diakroniese eienaardigheid van die moderne kunssimbool (waar simboliek in die diens van die estetiese-ouonome kunservaring en verhef bokant die alledaagse estetiese lewe staan) te wees dat dit onbewus is, of die beseft verberg, van die historiese sinkronie en wedersydse kondisionering van estetiese modernisme en sosiale modernisering. In diakroniese perspektief blyk dit dat beide sake (ten spyte van hul soms oppervlakkige en wedersydse antagonisme) vertakkings is van 'n uiteindelik religieus-gemotiveerde moderniseringsgeskiedenis, en dat beide tydens kultuurverkeer en akkulturasieprosesse 'n vernietigende uitwerking op primitiewe samelewings, hul prehistoriese simboolensiklopedieë en hul 'kunsuitings' het.
- 7 In sy klassieke studie praat Lehmann (1968) van "... our provisional definition of the symbol as simply an artistic monad" (p.298); van die simbool as "... the aesthetic unity of created art — which is indifferently unity of form and unity of content" en van "... the various senses in which the word 'symbol' is understood represent so many different ways of grasping the central — indeed, objectively the only — aesthetic fact; namely, the unity of an expression" (p.302).
- 8 Hans Sedlmayr se oordeel oor wat hy die grondparadoks van die kunsgeskiedskrywing noem, kan dus ook op Panofsky toegepas word: "In der Konzeption der Stilgeschichte ist eben schon von Geburt an die Tendenz zur einer der historischen Wirklichkeit kaum einmal entsprechenden Harmonisierung dadurch gegeben, dass der Stilbegriff ursprünglich von der Geschlossenheit eines einzelnen Kunstwerks auf die Geschlossenheit einer künstlerischen Epoch übertragen worden ist, die er viel zu harmonistisch sieht. Wie der Stilbegriff klassifikatorisch (und zwar auf 'Phänotypen' abzielend) und neptunistisch ist (er möchte am liebsten alle Geschichte als stetige 'Entwicklung' erfassen), so ist er seiner Abkunft nach ästhetisch und schon deshalb der Komplexheit eines historischen Geschehens, in welchen sich Notwendigkeit und Freiheit, Sinn und Zufall, Evolution und Revolution in immer neue Weise verflechten, nicht gewachsen" (aangehaal in Van den Berg, 1977: 127, oorspronklik gepubliseer in Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts, *Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1955, 74: 394-404).
- 9 Volgens die oordeel van Podro (1982: xx soos hierbo aangehaal), behoort hierdie belangstelling in dit wat deur Panofsky verwaarloos is, mens weg van die ikonologiese simptoom, en nader aan die formalistiese outonomie van die kunswerk te voer. Dit is wel waar dat die ondersoek van die simptoom in Panofsky se metodologie mens noodsaak om die fokus te verskuif vanaf die ikonologie na die eerste vlak van preikonografiese vormontleding. Dit is egter te betwyfel of hierdie fokusverskuiwing noodwendig 'n verval in formalisme moet behels.
- 10 Die komplekse dubbelsinnigheid van Panofsky se argument moet nie oor die hoof gesien word nie. Enersyds word die beeldmateriaal van 'n skildery verbaliserend of tekstueel verwerk tot die konvensionele kategorieë ('letters', 'woorde', 'sinne') van die filologie — asof die ikonografie werklik te doen het met sulke pikturele elemente. Andersyds moet die logosentriese konseptualisering van die onsigbare dieptestruktuur van tekste in gedagte gehou word. Die "pure forms, motifs, images, stories and allegories" is nie in sigself pikturele betekenis-elemente nie. Hul word dit slegs wanneer hul gekonseptualiseer word as "manifestations of underlying principles" van die ikonologiese metodologie. Podro (1982: 192-199) beweer tereg dat dit by Panofsky gaan om *exemplification* (of: "the visible representation of what falls under the concept"): Eerstens "... Panofsky's sense of symbolism here is not that of the carrier of signs, but the visual and 'expressive' exemplification of concepts. The symbol can only function by instantiating or embodying, by *presenting* and not merely by being readable" (p.198), en tweedens "... the category in which the *production* of the visual image is seen as analogous to, or informed by, a procedure of reflection" (p.199). Vergelykbaar met linguistiese abstraksies soos die foneem, morfeem en woord wat nie die konkrete boustene van die klankstroom of teks is nie, is die elemente van Panofsky se werkswyse eerder abstrakte konseptuele kategorieë van sy metodologie, as reële pikturele eenhede.
- 11 "En ce qui concerne les 'unités' mises en jeu pour produire le 'sens', le système 'peinture' ne dispose sans doute pas d'une 'langage' qui lui permettrait de désigner celles dont il joue. Encore peut-il, ces unités, les produire, les montrer, les exhiber par tous les artifices et procédés qui sont les siens. d'espacement, de positionnement, de cadrage, d'éclairage, de traitement, de 'déformation', etc, tous artifices et procédés qui n'empruntent pas de l'ordre discursif, ni même nécessairement de l'ordre iconique aus sens strict (en tant que celui-ci serait fondé sur la *mimesis*), mais directement de l'ordre plastique, visuel" (Damisch, 1979: 130-131).
- 12 "In dieser Weise scheint mir in der Tat 'Lesen' ein Prototyp für die Forderung, die an jede Betrachtung von Kunstwerken, gerade auch von Werken der bildenden Kunst, gestellt wird. Es gilt zu lesen, mit all diesen Vorgriffen und Rückgriffen, mit dieser wachsenden Artikulation, mit diesen sich anreichernden Sedimentierungen, so dass am Ende einer solchen Leserleistung das Gebilde in all seiner artikulierten Reichhaltigkeit dennoch wieder zur vollen Einheit einer

- Aussage zusammenschilzt" (Gadamer, 1979: 30).
- 13 "... la sémiologie picturale est un mythe. La peinture n'est pas un langage, mais le produit d'une activité spécifique qui met en oeuvre un réseau complexe d'analogie, où les indices l'emportent sur les signaux" (Junod, 1976: 314).
  - 14 Soos dit in die estetiese struktuurgeheel van die beeldende kunswerk optree, is die 'dubbele struktuur' nie vergelykbaar met die talige 'dubbele artikulasie' (bv. Martinet of Bühler) nie. Laasgenoemde behels 'n linguïstiese proses van abstraherende analise, tevergeefs gerig op die identifikasie van elementêre betekenis-eenhede in die klankstroom of tekssekwens. Dit is geen kenmerk van konkrete taalhandelinge wat met die visuele simboliseringswerk van die skilder vergelykbaar sou wees nie: "Wenn eines vom Bild grundsätzlich gilt, dann eine Unverträglichkeit gegenüber der Trennung von abstrakten Zeichen und ihnen transzendtem Sinn. Bildlichkeit fällt vor die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichneten. Innen und Aussen, Sinnlichkeit und Begriff, Form und Inhalt" (Boehm, 1978: 449). Indien mens in 'n taalhandelinge-teorie die begrip van 'dubbele artikulasie' sou toepas (om die verdubbeling in die verhouding tussen lokusie, illokusie en perlokusie van die konkrete taalgebruik te soek), beweeg mens vanuit die taal nader aan die simboliseringswyse van die skilderkuns. 'n Dubbele struktuur wat wel skilderkunstige relevansie het, is dié tropiese struktuur van 'n 'dubbele intensionaliteit' waarmee Ricoeur die betekenisstruktuur van die simbool ontleed: "... the ambiguity of symbolism is not a lack of univocity but is rather the possibility of carrying and engendering opposed interpretations, each of which is self-consistent" (1970: 496). Interpretasie word genoodsaak weens die meersinnige impliseringstruktuur (Ricoeur, 1967: 14-18; Ricoeur, 1976: 45-69) wat ook die *figurale* aard van die estetiese simboliseringsprosesse in die skilderkuns tipeer, maar wat nie tot sintaktiese elemente reduseerbaar is nie.
  - 15 Die toepaslikheid van die linguïstiese parallel van *denotatiewe* leksikale items van 'n woordeskat, met sy konvensionele betekenisrelasies van sinonieme en antonieme, op skilderkunstige terrein is bevestigbaar. 'n Kulturele netwerk van *konnotasies* wat nie leksikaal kodeerbaar is nie, speel 'n dominante rol in estetiese betekenis-suggestie.
  - 16 Die filmiese montage werk met die kombinasie van reeds bestaande beeldmateriaal, maar die effektiwiteit daarvan hou uiteindelik verband met die onvoorsienbare semantiese produk wat in die kombinatoriese spanningsveld tussen die gekose fragmente uit bestaande materiaal geproduseer word. In die visuele kunste gaan dit nie in die eerste instansie om kombinasie van bestaande materiaal, of die vinding en verwerking van visuele bronne nie, maar juis om die objektiverende 'sigbaarmaking' van nuwe betekenis-nuanses. Reeds in die Renaissance het Varchi dié verskynsel onder woorde gebring: "*la pittura fa parere quello che non è*" (Bätschmann, 1984: 87-91).
  - 17 "Das ikonisch Dichte ist das (von der verbalen Sprache aus gesehen) *Leerste* am Bilde: die *Nicht-Figur*, d.h. die gleichzeitige Beziehungsform von Figur zu Figur, von Figur zu Komposition, zu Farbausbau ..." (Boehm, 1978: 463).
  - 18 Bätschmann, 1984: 127-128.
  - 19 Volgens Baxandall (1979) is die kunswetenskaplike op hierdie vlak van interpretasie aangewese op die gebruik van deiktiese 'ostensives' (of: 'verbal pointing') en die visuele kontrole daarvan deur die beeldaanbod: "The specific interest of the visual arts is visual ... and one of the art historian's specific faculties is to find words to indicate the character of shapes, colors, and organizations of them. But these words are not so much descriptive as demonstrative" (p.455), en "... the art historian's use of language invites the receiver to supply a degree of precision to broad categories by a reciprocal reference between the word and the available object. It is ostensive" (p.456).
  - 20 (B x C) word as denotatief getipeer, en (A x B) as analogies: "... ce qui distingue la connotation de la dénotation, c'est que le sens y résulte non pas directement d'un signifiant transparent, mais d'une relation de signification qui assume à son tour le rôle de signifiant" (Junod, 1976: 316).
  - 21 Vergelyk Afbeelding 22 in *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, Julie 1986, 1(3 en 4): 22.
  - 22 Olie op doek, 53 cm hoog en 46,6 cm wyd. Geteken op regter boonste paneel van kasdeur: IVMeer. Onegte monogram op muur regs bo: I. Ver- Meer MDCLXVIII. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, inventarisnummer 114. Foto uit Städelsches Kunstinstitut. 1971. *Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*. Frankfurt a.M.: 62 en 52.
  - 23 Bryson (1981: 27) gebruik die term ook doelbewus dubbelsinning: "The term 'figuralité' therefore requires apology: it seems to refer to figure in the sense of body, as in 'the figure of a man'; but in the definition used here, it returns to the root sense, of *figura*, formation, from *ingere*, to form."
  - 24 By wyse van kriptiese voorbeeld sou enkele hipotetiese name uit die perkroniese tradisies vermeld kan word om die moontlike inhoud van die simboliese figuraliteitstipes te suggereer: Blake, Redon, Kandinsky, Malevich, Duchamp en Rothko sou die mistieke inkarnasiesimboliek; Michelangelo, Bernini, Rubens, Delacroix, Kokoschka en Picasso sou die heroïese spanningsimboliek; Raphael, Vermeer, Poussin, Charadin, Mengs, Conova en Morandi sou die platoniese afskaduingsimboliek, en Giorgione, Watteau, Constable, Monet, Gauguin en Braque sou die didaktiese openbaringsimboliek kon verteenwoordig.
  - 25 Die rol van allegorese as gesagslegitimasië word as volg deur Eco (1984) verwoord, op 'n wyse wat ook op die ikonologie van Panofsky toepaslik is: "... the rules for good interpretation were provided by the gatekeepers of the orthodoxy, and the gatekeepers of orthodoxy were the winners (in terms of political and cultural power) of the struggle to impose their own interpretation. Such a rule also holds for a more secular hermeneutics: the text [of prent, DvdB.] will tell the truth insofar as the reader has the rhetorical power to make it speak. And the reader will be sure to have seen right insofar as he has seen — in the text [of prent, DvdB.] — his own image" (p.151) en "The power consists in possessing the key for the right interpretation or (which is the same) in being acknowledged by the community as the one who possess the key. Not only in the Middle Ages does every community (be it a church, a country, a political regime, a scientific school) in which the symbolic mode holds need an *auctoritas* (the Pope, the Big Brother, the Master). The *auctoritas* is indispensable when there is not a code; where there is a code — as a system of preestablished rules — there is no need for a central *auctoritas*, and the power is distributed through the nodes of organized competence. Either power eliminates the other one. Civilizations and cultural groups have to make a choice" (p.152-153).

#### BIBLIOGRAFIE

- Argan, G.C. 1980. Ideology and Iconology. In: Mitchell, W.J.T. (Ed.) 1980. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press: 15-24.
- Bann, S. 1972. Language in and about the Work of Art. *Studio International*, March 1972, 183: 106-111.
- Barthes, R. 1977. Rhetoric of the Image. In: Barthes, R. 1977. *Image-music-text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana: 32-51.
- Bätschmann, O. 1977. *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des parler peinture*. Bern: Benteli.
- Bätschmann, O. 1984. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bauer, H. (Hrsg.) 1966. *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*. Berlin:



- De Gruyter (Probleme der Kunstwissenschaft, 2).
- Baxandall, M. 1979. The Language of Art History. *New Literary History*, Spring 1979, 10(3): 453-465.
- Bialostocki, J. 1965. Die 'Rahmenthemen' und die archetypischen Bilder. In: Bialostocki, J. 1983. *Stil und Ikonographie*. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln: DuMont.
- Bialostocki, J. 1967. Iconography and Iconology. In: *Encyclopedia of World Art*. New York: McGraw-Hill: 7: 769-785.
- Bialostocki, J. 1973. Iconography. In: Wiener, P.P. (Ed.) 1973. *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York: Scribner: 3: 524-541.
- Boehm, G. 1978. Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, H.-G. und Boehm, G. (Hrsg.) 1978. *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 444-447.
- Bois, Y.-A. 1985. Resensie van Holly, M.A. 1984. *Art in America*, July 1985, 73(7): 9-15.
- Bonnet, J. (Ed.) 1983. *Pour un temps. Erwin Panofsky*. Paris: Centre Pompidou.
- Bordieu, P. 1970. *Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bordieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braegger, C. (Hrsg.) 1982. *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*. München: Prestel.
- Bryson, N. 1981. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Dahlhaus, C. 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Damisch, H. 1979. Sur la semiologie de la peinture. In: Chatman, S. (et al.) (Eds.) 1979. *A Semiotic Landscape. Proceedings of the first congress of the international association for semiotic studies, Milan 1974*. The Hague: Mouton: 128-136. (Approches to semiotics, 29).
- Dieckmann, L. 1959. Friedrich Schlegel and Romantic Concepts of the Symbol. *Germanic Review*, 1959, 34: 276-283.
- Dittmann, L. 1957. Zum Thema Ontologie und Kunstwissenschaft. *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1957, 66: 338-346.
- Dittmann, L. 1967. *Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink.
- Dufrenne, M. 1970. Is Art Language? *Philosophy Today*, Fall 1970, 14(3/4): 190-200.
- Eco, U. 1968. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ferrari, O. (et al.) 1967. Symbolism and Allegory. In: *Encyclopedia of World Art*. New York: McGraw-Hill: 13: 791-840.
- Fiebig, H. 1975. Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte. In Simon-Schaefer, R. en Zimmerli, W.C. (Hrsg.) 1975. *Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften: Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe*. Hamburg: Hoffmann und Campe: 141-161.
- Firth, R. 1973. *Symbols Public and Private*. London: Allen & Unwin.
- Fischer-Lichte, E. 1979. *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Aesthetik*. München: Beck.
- Frenzel, E. 1978. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Gadamer, H.-G. 1958. Symbol and Allegorie. In: Castelli, E (Ed.) 1958. *Umanesimo e simbolismo. Atti del IV convergo internazionale di studi umanistici*. Padova: Cedam: 23-28.
- Gadamer, H.-G. 1972. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. Erweiterte Auflage. Tübingen: Mohr.
- Gadamer, H.-G. 1977. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam.
- Gadamer, H.-G. 1979. Hermeneutik und bildende Kunst. *Neue Zürcher Zeitung*, 21. September 1979, Fernausgabe 218: 29-30.
- Geertz, C. 1976. Art as a Cultural System. *Modern Language Notes*, 1976: 91: 1473-1499.
- Ginzburg, C. 1978. Tekens en symptomen. Morelli. Freud en Conan Doyle. *De gids*, 1978, 141(2): 67-78.
- Gombrich, E.H. 1966. Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung. In: Bauer, H. (Hrsg.) 1966: 10-38. (Vertaling en wysiging deur Gombrich van die oorspronklike: Gombrich, E.H. 1965. The Use of Art for the Study of Symbols. *American Psychologist*, January 1965, 20 (1). Reprinted in Hogg, J. (Ed.) 1969. *Psychology and the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin.)
- Gombrich, E.H. 1972. *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, 2. London: Phaidon.
- Hasenmueller, C. 1977. Panofsky, Iconography, and Semiotics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1977, 36(3): 289-301.
- Hauser, A. 1981. Allegorischer Realismus. Zur Ikonologie von Vermeers 'Messkünstler'. *Städel-Jahrbuch*, 1981, (N.F.) 8: 186-203.
- Heidt, R. 1977. *Erwin Panofsky: Kunsttheorie und Einzelwerk*. Köln: Böhlau.
- Hermerén, G. 1969. *Representation and Meaning in the Visual Arts. A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*. Stockholm: Scandinavian University Books. (Lund studies in philosophy, 1).
- Hinderer, W. 1968. Theory, Conception, and Interpretation of the Symbol. In: Strelka, J. (Ed.) 1968: 83-127.
- Holly, M.A. 1984. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Huber, E.W. 1978. *Ikonologie. Zur anthropologischen Fundierung einer kunstwissenschaftlichen Methode*. Mittenwald: Mäander. (Studia iconologica, 2).
- Johns, B. 1984. Visual Metaphor. Lost and Found. *Semiotica*, 1984, 52(3/4): 291-333.
- Junod, P. 1976. *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Kaemmerling, E. (Hrsg.) 1979. *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme*. Köln DuMont. (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1).
- Lehmann, A.G. 1950. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885 - 1895*. Oxford: Blackwell.
- Lippard, L.R. 1983. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon.
- Lurker, M. 1958. *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*. Baden-Baden: Holles.
- Mannheim, K. 1952. On the interpretation of Weltanschauung. In: Mannheim, K. 1952. *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul, pp. 33-83.
- Marquard, O. 1979. On the importance of the theory of the unconscious for a theory of no longer fine art. In: Amacher, R.E. en Lange, V. (Eds.) 1979. *New perspectives in Germany literary criticism. A collection of essays*. Princeton: Princeton University Press: 260-278.
- Moxey, K. 1986. Panofsky's concept of 'iconology' and the problem of interpretation in the history of art. *New Literary History*, Winter 1986, 17(2): 265-279.
- Nieraad, J. 1977. *'bildgesegnet und bildverflucht'. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Niklewski, G. 1979. *Versuch über Symbol und Allegorie. Winckelmann, Moritz, Schelling*. Erlangen: Palm & Enke.
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Anchor.
- Panofsky, E. 1980. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von H. Oberer und E. Vermeylen. 3. Auflage. Berlin: Spiess.
- Peyre, H. 1980. *What is Symbolism?* Alabama: University of Alabama Press.
- Pochat, G. 1983. *Der Symbolbegriff in der Aesthetik und Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont.
- Podro, M. 1982. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Ricoeur, P. 1967. *The Symbolism of Evil*. Boston: Beacon.
- Ricoeur, P. 1970. *Freud and Philosophy. An essay on interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Ricoeur, P. 1976. *Interpretation Theory. Discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth, Texas: Christian University Press.

- Ricoeur, P. 1978. *The rule of metaphor. Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Royce, J.R. (Ed.) 1965. *Psychology and the Symbol. An interdisciplinary symposium*. New York: Random House.
- Schlesinger, M. 1967. *Geschichte des Symbols. Ein Versuch*. Hildesheim, Olms. (Berlin 1912).
- Snyman, J. 1981. Geistesgeschiedenis en christelike wetenskap. Betogings vir en teen 'n christelike siening van kunsgeschiedenis. *Koers*, 1981, 46(4): 301-321.
- Sorenson, S.A. 1963. *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen: Munksgaard, 1963.
- Strelka, J. (Ed.) 1968. *Perspectives in Literary Symbolism*. University Park: Pennsylvania State University Press. (Yearbook of comparative criticism, vol. 1).
- Szolc, P. 1979. Das Problem der sog. Kunst des Altertums. Eine semiotische Betrachtung. In Borbé, T. (Ed.) 1983. *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the international association for semiotic studies, Vienna 1979*, Amsterdam: Mouton: 3: 1377-1387. (Approaches to semiotics, 68).
- Tashiro, T. 1973. Ambiguity as Aesthetic Principle. In: Wiener, P.P. (Ed.) 1973. *Dictionary of the History of Ideas. Studies of selected pivotal ideas*. New York: Scribner: 1: 48-60.
- Todorov, T. 1982. *Theories of the Symbol*. Oxford: Blackwell.
- Van den Berg, D.J. 1977. The elementary concepts of historical coherence and historical context in art-historiography. *Tydskrif vir christelike wetenskap*, 1977, 13(3 en 4): 114-142.
- Vogt, A.M. 1982. Panofsky Hut: Ein Kommentar zur Bild-Wort-Debatte, mit Exkurs in die Architektur. In: Braegger, C. (Hrsg.) 1982: 279-296.
- Volp, R. 1966. *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*. Gütersloh: Mohn.
- Von Bertalanffy, L. 1965. On the definition of the symbol. In: Royce, J.R. (Ed.) 1965: 26-72.
- Weidlé, W. 1966. Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik. In: Bauer, H. (Hrsg.) 1966: 1-9.
- Weitenberg, F. 1985. Prehistorische goden en andere concepten. *De gids*, November 1985, 148(8): 659-666.
- Wheelwright, P. 1968a. *The burning fountain. A study in the language of symbolism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wheelwright, P. 1968b. The archetypal symbol. In Strelka, J. 1968, 214-243.
- Wind, E. 1983. Warburg's concept of Kulturwissenschaft and its meaning for aesthetics. In: Wind, E. 1983. *The eloquence of symbols. Studies in humanist art*. Oxford: Clarendon Press: 21-35.
- Wittkower, R. 1959. Art History as a Discipline. In: Henry Francis du Pont Winterthur Museum 1961. *Winterthur seminar on museum operation and connoisseurship, 1959*: 55-69.
- Wittkower, R. 1977. Interpretation of Visual Symbols. In: Wittkower, R. 1977. *Allegory and the migration of symbols. The collected essays of Rudolf Wittkower*. London: Thames & Hudson: 174-187.