

'N RAAMWERK VIR INTERKULTURELE EN INTERDISSIPLINÊRE PERSPEKTIEWE OP KUNSGESKIEDENIS

J. HEIDEMA
Departement Wiskunde
Randse Afrikaanse Universiteit
Johannesburg

Uitgaande van twee universele dimensies van die bestaan, naamlik individualiteit en gemeenskaplikheid, word 'n strukturele model van die bestaan van enige entiteit geponeer. Deur dié model op die bestaan van 'n werk as betekenisdraer toe te pas, word 'n strukturele model van betekenis verkry, wat vier gelykwaardige en samehangende aspekte van betekenis artikuleer: as betekenisdraer is 'n werk tegelykertyd teken, indruk, uitdrukking en matrys. In 'n spesifieke werk of kultuur se realisering van die algemene betekenisstruktuur, kan die vier pole differensieel klem ontvang, waarmee 'n raamwerk voorsien is om hermeneuties die betekenisprofile van werke, oeuvres, style, tydperke en kulture te ondersoek deur achronies, sinchronies, diachronies en vergelykend te werk te gaan. Die raamwerk vir denke oor bestaan en oor beteken open ook interdisiplinêre perspektiewe op Kunstgeskiedenis, aangesien dit 'n aantal interdisiplinêre modelle wat hul waarde vir die Kunstgeskiedenis reeds bewys het, gevoeglik kan akkommodeer, o.a. deur hulle só te artikuleer dat hul strukturele kongruensie met die raamwerk en met mekaar duidelik reliëf kry.

Starting out from two universal dimensions of existence, namely individuality and communality, a structural model of the existence of any entity is propounded. By applying the model to the significative existence of work, a structural model of meaning is extracted which articulates four equipollent and interrelated aspects of meaning: by having meaning, a work is at the same time sign, impression, expression and matrix. When a specific work or culture realizes this universal structure of meaning, these four aspects may receive differential emphasis. This fact renders a framework for the hermeneutic investigation of the meaning profiles of works, oeuvres, styles, periods and cultures by making achronic, synchronic, diachronic and comparative analyses. The framework for the study of existence and meaning also opens interdisciplinary perspectives on Art History, as it can readily accommodate a number of interdisciplinary models of proven value for Art History by articulating them in such a way that their structural congruence to the framework and to each other becomes obvious.

'n Raamwerk waarbinne dit moontlik word om perspektiewe op die geskiedenis van kuns en op Kunstgeskiedenis te bied wat die natuurlike geledinge van dissiplines, tydperke, lokaliteite en kulture oorspan, sal uiteraard baie algemeen moet wees. Terselfdertyd sal só 'n raamwerk versoenbaar moet wees met relevante dissiplines (soos bv. die Kultuurfilosofie, die Epistemologie, die Psigologie en die Antropologie) en spesifieke kulture en werke op 'n natuurlike wyse moet kan akkommodeer én in 'n nuwe lig stel. Die raamwerk wat vervolgens uiteengesit sal word, gaan uit van een van die standhoudende oerpatrone van die mens se pogings om die werklikheid te verstaan, naamlik die onderskied en samehang tussen individualiteit en gemeenskaplikheid. Daar sal aangetoon word dat die raamwerk versoenbaar is en verder aangekleef kan word met Jung se model van die menslike psige, Neumann se model van die ontplooiing van bewussyn, Van Peursen se model van kultuurstrategieë en Panofsky se model vir die interpretasie van visuele kunswerke. Ook sal eksemplaries geïllustreer word hoe die raamwerk spesifieke werke, soos ingebed in 'n spesifieke kultuur, kan akkommodeer en hul betekenis kan help ontsluit.

INDIVIDUALITEIT EN GEMEENSKAPLIKHEID

Elke ding in die heelal onderskei hom deur *individualiteit*, 'n eie identiteit, maar deel ook in *gemeenskaplikheid*, 'n netwerk van verhoudinge. Individualiteit en gemeenskaplikheid is dus twee universele dimensies van die syn. Die

dimensie van individualiteit word opgespan tussen die twee pole van subjektiwiteit en objektiwiteit. *Subjektiwiteit* is die "binnekant" van individualiteit, die bepaaldheid van die individu (enige "ding") deur sy eie interne strukture en prosesse. *Objektiwiteit* is die "buitekant" van individualiteit, die bepaaldheid van die individu deur die res van die kosmos en dus deur al die wyses waarop hy moet funksioneer in die web van sy eksterne verhoudinge en kontekste. Die dimensie van gemeenskaplikheid word ook opgespan tussen twee pole, nl. dié van universaliteit en dié van kollektiwiteit. *Universaliteit* is die "voorafkant" van gemeenskaplikheid en dui op dit wat individue reeds in gemeen het (kragtens kongruensies van hul subjektiwiteit en deelname van hul objektiwiteit aan dieselfde kosmos) nog voordat hulle gesamentlik en in wisselwerking met mekaar begin funksioneer. Wat die mens betref, dink ons hier aan die algemeen-menslike biotiese en psigiese grondpatrone, wat geneties vasgelê is en wat die argetipiese struktuur van die universele (Jung sê "kollektiewe") onbewuste insluit. *Kollektiwiteit* (soos wat ek die woord wil gebruik) dui op die "agterna-kant" van gemeenskaplikheid, nl. dit wat individue in gemeen kry deur saam te funksioneer in gedeelde kontekste. As ons aan die mens dink, dan gaan dit hier oor die hele kultuur, soos wat dit deur samewerking tot stand kom.

Neem ons die vier pole van ons twee dimensies nou weer in oënskou, dan kan twee van hulle, nl. subjektiwiteit en universaliteit, dus beskryf word as "a priori, binne, vooraf".

Kom ons noem hulle dan (met 'n uitbreiding van die betekenis van Jung se term) die twee *introverse* pole. Soortgelyk kan ons objektiwiteit en kollektiwiteit, wat "*a posteriori*, buite, agterna" is, die twee ekstroverse pole noem. Ons woord "persoonlikheid" kom van "persona", die rolmasker wat 'n akteur in 'n drama soms dra en wat bemiddel tussen die eie gesig en die rol. 'n Individu se *persoonlikheid* sou ons dus kon definieer as die spesifieke wyse waarop sy subjektiewe struktuur en sy kollektiewe funksionering skakel. "Karakter", weer, kom van 'n Griekse woord wat kras, merk, kenteken of stempel beteken. 'n Mens se karakter word gevorm deur die plastiese inwerking van dit wat met hom gebeur op die klei van sy algemene menslikheid. In dié proses is, om met die digter te spreek, "elke moet, elke merk, harde noodlot se werk". Onder die *karakter* van 'n individu verstaan ons dan die spesifieke differensiering wat op sy universele ondergrond beslag gekry het onder die inwerking van sy objektiewe geskiedenis. Waar persoonlikheid bestaan in 'n relasie tussen die pole van subjektiwiteit en kollektiwiteit, daar bestaan karakter in 'n relasie tussen die pole van universaliteit en objektiwiteit.

Om aan bostaande, erg abstrakte uiteensetting gestalte te gee, teken ons 'n diagram, waarin die horisontale die dimensie van individualiteit en die vertikale die dimensie van gemeenskaplikheid voorstel (Diagram 1):

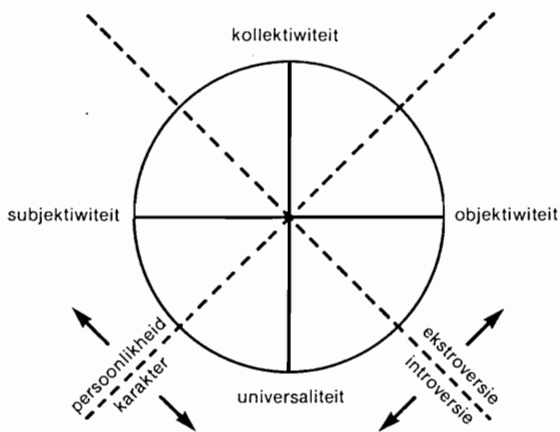


Diagram 1

BETEKENIS SE STRUKTUUR

Om nou aan te toon hoe die bar geraamte wat ons so pas orent gebring het, inderdaad 'n raamwerk vir perspektiewe op Kunstgeskiedenis bied, sal ons hom eers aanklee met iets wat sentraal staan in die kunshistoriese dissipline, nl. *betekenis*. Wat Kunstgeskiedenis verder ook al mag wees, dit is in ieder geval hermeneuties, dit wil betekenis interpreteer en uitlê. In 'n vroeëre nommer van hierdie *Tydskrif* het ek al daarop gewys dat ons eeu gekenmerk word deur die omtanteling van betekenis (Heidema, 1986). Betekenis word dikwels geïgnoreer (soos in allerlei vorms van formalisme), of betekenis word gereduseer tot een van sy aspekte (bv. indien betekenis gesien word bloot as gemeenskapskonvensie), of dit word

gereleë tot 'n ander kategorie (soos by Wittgenstein, wat betekenis releëer tot gebruik of funksie). In die genoemde diskusienota is ook gesuggereer dat, in teenstelling met hierdie verskravings van betekenis, 'n ryker geskakeerde model van die struktuur van betekenis wel moontlik is. Hierop wil ons nou dieper ingaan.

Wanneer die Kunstgeskiedenis hermeneuties te werk gaan, dan sien dit 'n werk (of 'n versameling werke, bv. van 'n tentoonstelling, van 'n oeuvre, van 'n kultuurfase) primêr as 'n betekenisdraer. Dit wil sê dat die werk se betekenis 'n geobjektiveerde, kommunikeerbare vergestaltung gekry het as 'n sintuiglik waarneembare konfigurasie in ruimte, tyd, materie, energie en informasie. (Twee terloopse opmerkings: Ek sê doelbewus "werk", en nie "kunswerk" nie, omdat daar kultuurkontekste is waarin geen aparte kategorie "kuns" onderskei kan word nie. 'n Werk het natuurlik baie ander aspekte, behalwe betekenis, en die Kunstgeskiedenis interesseer hom ook in sommige hiervan. So kan 'n skildery bv. geldwaarde hê en 'n gebou funksionele nut.) Individualiteit en gemeenskaplikheid is, soos van elke ding in die heelal, ook dimensies van die werk as betekenisdraer, wat beteken dat ons lg. mag plaas in die raamwerk van Diagram 1. (Dat ons dit met die skepper van die werk en met die interpreteerder van die werk ook mag doen, laat ons voorlopig daar.)

Kyk ons na die werk as betekenisdraer langs die dimensie van individualiteit vanuit die pool van objektiwiteit, dan is die werk 'n *indruk* van 'n objektiewe werklikheid. Besien vanuit die pool van subjektiwiteit is dit ook 'n *uitdrukking* van 'n subjektiewe werklikheid. Langs die dimensie van gemeenskaplikheid vanuit kollektiwiteit beskou, is die betekenisdraer 'n *teken* binne die konvensies en kodes van 'n kultuurgemeenskap. Laastens, uit die gesigshoek van universaliteit, vertoon die betekenisdraer sy aspek as *matrys*, wat betekenis voortbring ooreenkomstig die tydlose patrone van die mens se argetipiese samehange en veranderinge. Wanneer ons die betekenisdraer hang in die raamwerk van Diagram 1, dan vind ons dus 'n artikulasie van betekenis se struktuur, wat ons op 'n kongruente wyse kan weergee (Diagram 2):

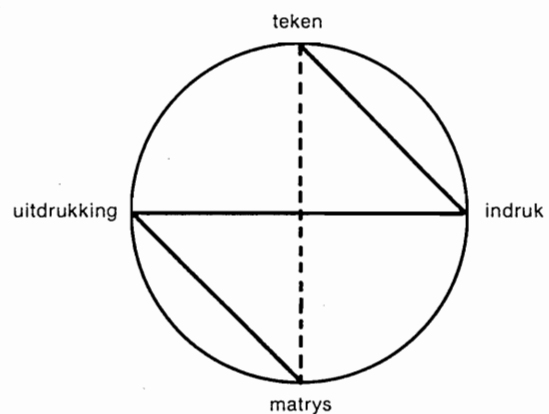


Diagram 2

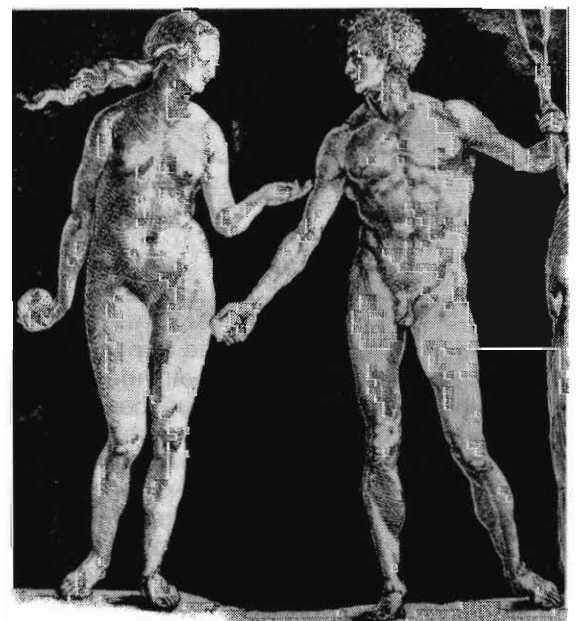
In dié algemene, tweedimensioneel en vierpolig gedifferensieerde struktuur van die betekenis van enige werk kan, in die geval van 'n spesifieke werk (of versameling verwante werke), meestal spesialisering waargeneem word. Daarmee word bedoel dat in die betekenisstruktuur van die betrokke werk 'n swaartepunt digby een van die vier pole voorkom, 'n aksent, wat die betekenis soms selfs heeltemal mag domineer. Die individuele identiteit, die karakter en die persoonlikheid van 'n werk as betekenisdraer, word bepaal deur hoe en waarmee die vier pole van sy betekenisstruktuur gevul is en deur die patroon van relatiewe prominensie en onderliggende samehang tussen die vier aangesigte wat hy gevolglik vertoon. Een van die take van die Kunstgeskiedenis is sekerlik om die ooreenkomste en die verskille binne en tussen werke, oeuvres, tydperke en kulture te ondersoek. 'n Werkwyse wat hiertoe kan bydra, is om sinchronies die swaartepunte in die betekenisstruktuur van werke uit te wys en om diachronies na te gaan hoe dié swaartepunte verskuif. Derglike verskuiwings in die klem van een betekenispool na 'n ander sal geredeliker verloop langs die sigsaglyn van Diagram 2 as tussen ander pole. Dit is so omdat 'n verskuiwing wat gelyktydig van instelling verander (van ekstroversie na introversie, of omgekeerd — vergelyk weer Diagram 1) én van dimensie verander (van gemeenskaplikheid na individualiteit, of omgekeerd) minder waarskynlik sal voorkom as 'n verskuiwing wat slegs van instelling verander of wat slegs van dimensie verander. Die rede hiervoor is dat in die kultuur, net soos in die natuur, dinge neig om geleidelik te verloop, sonder spronge. "Natura non facit saltum."

Stawende getuienis vir die hipotese dat oorgange in die betekensklem waarskynlik volgens Diagram 2 sal geskied, kom o.a. uit Schmidt (1982) se studie van vorm en betekenis in die skilderkuns. Hoewel sy nie die skemas van hierdie artikel gebruik nie, kan 'n mens tog uit haar werk aflei dat die Westerse skilderkuns van die Middeleeue af tot vandag toe, wat die brandpunt van betekenis betref, globaal soos volg beweeg het: aanvanklik was die betekensklem op die skildery as teken in 'n konvensionele kodestelsel van die kollektiewe kultuur. Om betekenis te ontsyfer, verg dan erudisie in die literatuur van die betrokke kultuur. Die klem het verskuif na die skildery as indruk van 'n objektiewe werklikheid, soos gevind en deur 'n individu beleef in die natuur of in die tydgenootlike lewe. Daarna verskuif die fokus na die werk as 'n ekspressie van individuele subjektiwiteit wat empaties verstaan moet word. Teen die einde van die vorige eeu en die eerste deel van ons eeu lê die klem op die skildery as 'n universele matrys van menslike uitdrukkingsmoontlikhede: geometriese strukturering, die emotiewe aanwending van kleur en vormelemente, sensuele teksturering en intuïtiewe konfigurering — hierdie proto-semaforiese potensialiteit sêlf lê nou in

die brandpunt van 'n skildery se betekenis. Om 'n skildery te verstaan, moet jy terugval op jou algemene menslikheid en ook die hulp inroep van die antropologie en die dieptepsigologie. En vandag lê al die voorafgaande moontlikhede kumulatief beskikbaar vir die kunstenaar: hy kan teruggaan na vroeëre betekenisbrandpunte, hy kan eklekties kollekteer en kombineer, hy kan knutsel en knoei, hy kan integreer, sintetiseer, transendeer. Hy sit met 'n ware "embarras de richesse".

Om wat voorafgaan, en veral Diagram 2, te illustreer en om as verwysingspunte te dien vir wat nog kom, sal ons nou na agt werke kyk. Twee van hulle se betekenisstruktuur het 'n swaartepunt by die pool van "kollektiewe teken". Die daaropvolgende drie pare het weer 'n betekenisbrandpunt in, respektiewelik, "objektiewe indruk", "subjektiewe uitdrukking" en "universele matrys". Die werke lê ver uitmekaar wat plek, tyd en kultuurkonteks betref. Om nie té veel veranderlikes te betrek nie, is een werk uit elke paar telkens 'n weergawe van die man-vrou-verhouding, terwyl die ander een 'n bouwerk is. Natuurlik is by baie bouwerke "betekenis" nie die eerste saak wat in die oog spring nie, maar eerder plasing, vorm, styl, materiaal, konstruksie en funksionaliteit. Daarom baat dit om veral by geboue nie slegs Diagram 2 nie, maar ook die algemener Diagram 1 by 'n uitleg te betrek.

Die betekenis van Dürer se pentekening, Adam en Eva uit die jaar 1504 (Afbeelding 1), kan alleen begryp word deur iemand wat beskik oor heelwat agtergrondinligting uit die kollektiewe kultuurkonteks waarbinne die werk geskep is. Dié inligting sluit in die Bybelverhaal oor Adam en Eva, die boom en sy

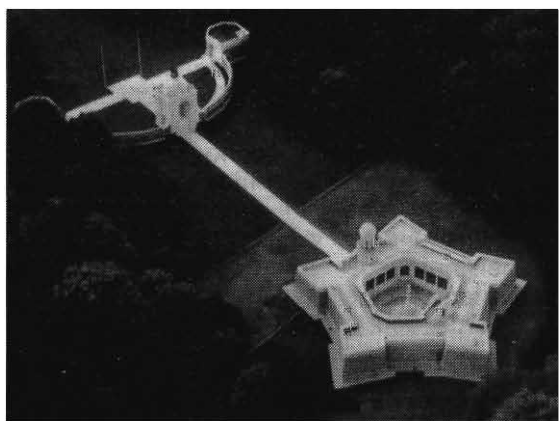


1504
H

Afbeelding 1: Albrecht Dürer. 1504. Adam en Eva. Pentekening. Kollektiewe teken. Ekstroverse denke.

vrugte; die siening van dié Bybelverhaal in die Renaissance; die teoretiese studie tydens die Renaissance, in aansluiting by die Klassieke oudheid, van die vorm en verhoudings van 'n ideaal-tipiese manlike en vroulike liggaam; die betekenis van die gebaar van "die vy", wat Eva met haar linkerhand maak; en die ooreenkomste en verskille tussen hierdie pentekening en die meer bekende kopergravure met dieselfde tema, ten opsigte waarvan dit as voorstudie gedien het. Binne die betekenisstruktuur van die onderhawige werk is daar dan, sonder om die ander aspekte uit te sluit, wel 'n klem op die werk as kollektiewe teken binne die visuele kodestelsel van die Westerse kultuur. Die verloop van tyd neig om so 'n klemtoon te versterk, of selfs te laat ontstaan, veral as 'n werk gekanoniseer word deur opname in 'n beroemde versameling en in die kunshistoriese literatuur. So sal 'n kunshistorikus bv. 'n portret deur Lorenzo Lotto uit die vroeg-sestiende eeu sien, nie net as 'n wonderlike objektiewe indruk van 'n werklike individu nie, maar veral ook as 'n tipiese voorbeeld van hoe in Venesië tydens die Hoog-Renaissance geportretteer is, d.w.s. as 'n bydrae tot die tradisie van visuele tekenkodes in die Weste. Die lesing van 'n werk se betekenisstruktuur kan dus mettertyd verander. Veral neig die verlede om teken te word. Wat eens 'n solitêrsteen was, word 'n letter in die boek van die geskiedenis. Dit verklaar deels waarom kunshistorici betekenis dikwels wil sien as primêr konvensioneel (vergelyk weer Heidema, 1986).

Ook om die *Oorlogsgedenkteken en Delvillebos-gedenkmuseum* (1986, Afbeelding 2) se betekenis te begryp, moet 'n mens 'n hele boel agtergrondkennis hê, in hierdie geval oor



Afbeelding 2: Sir William Halcrow en vennote. 1986. *Suid-Afrikaanse Nasionale Oorlogsgedenkteken en Delvillebos-gedenkmuseum*. Kollektiewe teken. Ekstroverse affek.

die Suid-Afrikaanse politieke, militêre en kultuurgeskiedenis. Jy moet besonderhede weet oor Suid-Afrika se deelname aan die wêreldoorloë, maar ook oor die Portugese

kruis, die Kasteel en die Kaaps-Hollandse gewel. Die werk self, deur die inhoud van die museumgedeelte, sal baie van dié inligting verskaf. Vir ons doel is van belang dat heterogene elemente uit die Suid-Afrikaanse boukunsgeskiedenis neweskikkend saamgevoeg — amper sê ek "saamgeflans" — word om, soos woorde in 'n sin, 'n konvensionele boodskap uit te spel. (Dit is 'n manier wat sterk herinner aan die Middeleeuse kuns.) Die boodskap se inhoud is die Suid-Afrikaners se sentiment, d.i. ons tot kollektiewe begrip geykte gevoel, oor ons deelname aan die oorloë.

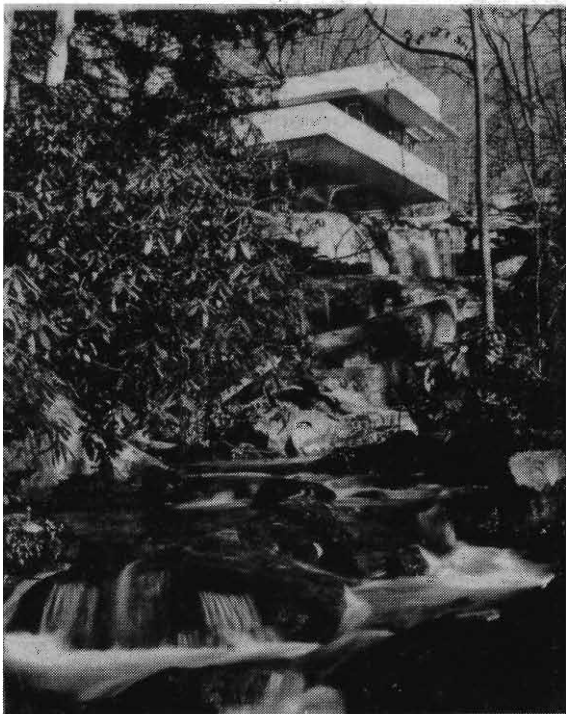
Die volgende twee illustrasies word gekenmerk deur 'n intieme band tussen die werk en 'n objektiewe realiteit uit die menslike lewe of uit die natuur. Johann Moolman portretteer 'n middeljarige paar realisties in sy *Woonstel, Joubertpark* van 1985 (Afbeelding 3), 'n werk wat primêr 'n objektiewe indruk van 'n spesifieke menslike realiteit weergee. Die eienaardige titel dra by tot die objektivering.



Afbeelding 3: Johann Moolman. 1985. *Woonstel, Joubertpark*. Objektiewe indruk. Ekstroverse waarneming.

Maar daar is ook 'n ironiese spanning tussen die titel se ontkenning van individualiteit, die oplossing daarvan in kollektiwiteit, en die byna uitdagende individualiteit van die man en vrou, wat deur hierdie spanning 'n aksent bykry. Dit is asof die kunstenaar sê: juis in hierdie era van die massamens, sál ek my instel op dié paar in hul individualiteit en hul lewensgetrou weergee soos ek hulle waarneem.

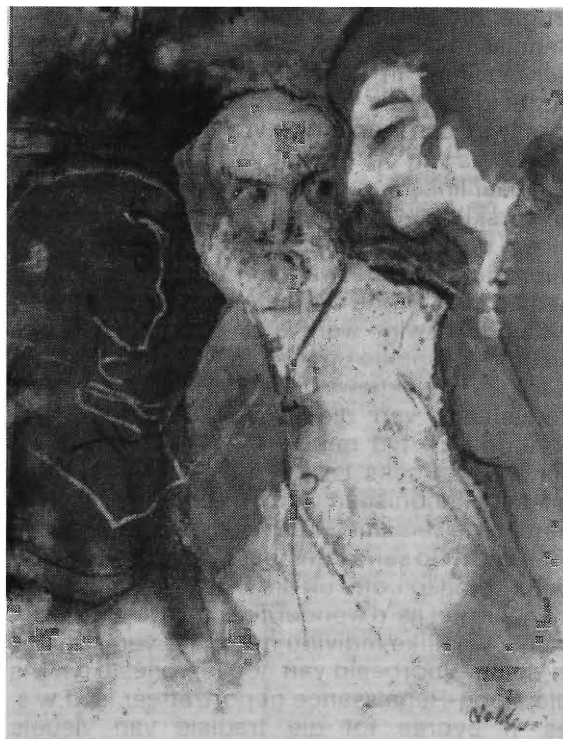
Daar bestaan wel bouwerke, soos 'n gedenkteken of 'n hunebed, wat opgerig is om spesifiek as betekenisdraers te funksioneer, maar by die sien van Frank Lloyd Wright se *Huis vir E. Kaufmann* (1936, Afbeelding 4) is betekenis miskien nie die aspek wat eerste die aandag opeis nie. Dit is eerder die huis se



Afbeelding 4: Frank Lloyd Wright. 1936. *Huis vir E. Kaufmann, Bear Run, Pittsburgh, Pennsylvania*. Gevoeglike inbedding in 'n objektiewe natuurkonteks. Ekstroverse intuïsie.

individualiteit, sy karakter, en veral die byna mistieke ingesteldheid van die huis op sy omgewing en (verbeel 'n mens jou dit?) van die omgewing op die huis — die simbiose van die huis en sy objektiewe natuurkonteks, soos 'n organisme in sy ekologiese nis. Kyk ons dus deur die visier van Diagram 1 na die huis, dan merk ons veral sy objektiwiteit, sy bepaaldeheid deur en gerigtheid op sy omgewing, sy gevoeglike inbedding in en sy wisselwerking sonder hapering met sy natuurlike ligging.

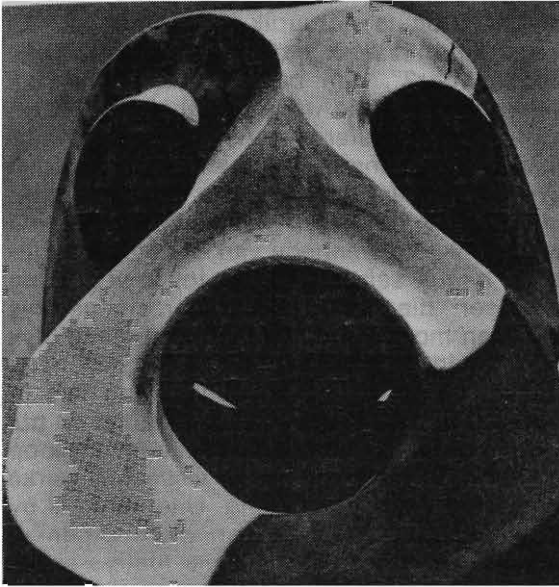
Waar Moolman se paar ons met 'n objektiewe, eksterne werklikheid gekonfronteer het en, o.a. deur ons in die oë te kyk, ons in 'n simmetriese subjek-objek-verhouding met hulle betrek het, daar is Emil Nolde se *Ou man en jong vrou* (Afbeelding 5) as betekenisdraer primêr 'n subjektiewe ekspressie, 'n openbaring van individuele innerlikheid. Nolde se paar is momenteel beslote in die ambivalente, bipolêre spanningsveld van hul subjektiewe gevoelens. Die objektiewe buitewêreld bestaan vir hulle nie. Ons bestaan vir hulle nie; maar ons kry as 't ware toevallig, byna soos afloeders, 'n kykie in hul binnewêreld. Die aanwending van kleur, wat in die swart-wit-reproduksie ongelukkig nie weergegee kan word nie, is glad nie



Afbeelding 5: Emil Nolde. *Ou man en jong vrou*. Subjektiewe uitdrukking. Introverse affek.

naturalisties nie, maar ekspressief en dra by tot die suggestie van 'n introverse psigiese "inscape", eerder as 'n sintuiglik waarneembare eksterne realiteit. Die meeste "ekspressionistiese" werke het soortgelyke kwaliteite.

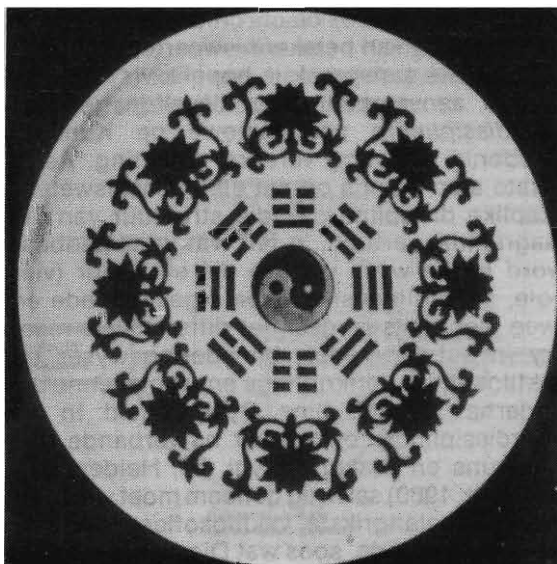
Die idiosinkratiese drome van Antonio Gaudí staan onder die reëns en die son van Spanje: individualisties en eksentriek van persoonlikheid (d.w.s. wat betref die verband subjektiwiteit-kollektiwiteit — sien Diagram 1), miskien met minder klem op karakter (d.w.s. objektiwiteit-universaliteit). Hulle is drome, nie van die rede of die gevoel nie en ook nie uit die dieptes van die psige nie, maar van die glimmerende oppervlakte, fantasieë van die sinne: rank en hoog; plomp en swaar; glad of grof; glinsterend of mat; hoekig en stekelig en afwerend; onvoorspelbaar gevarieerd en abrup; kleurrik en vaal; oorvloedig en uitbundig. Hulle sit vol visuele verwysings, spel, dubbelsinnighede en grappies. Een van die skoorstene op die *Casa Milá* (uit die beginjare van hierdie eeu, Afbeelding 6) herinner aan 'n gesig of 'n masker, maar daar is seker min dinge wat jy, soos in 'n Rorschachinkvlek, nie iewers in die oordad van Gaudí se werk sal kan vind nie. Hy nooi uit tot die projeksie van subjektiewe lewe in objektiverende sinlikheid, waartoe al die registers van die visuele, die haptiese en die kinestetiese sintuie se potensialiteite oopgesprei word. Ander werk in die Weste wat baie soortgelyk speel met die moontlikhede van subjektiewe sintuiglike ekspressie is dié van die grafgrawer Isidor van Chartres en van die briewebesteller Cheval, terwyl ons in die Ooste kan dink aan die Hindoese argitektuur van Indië. Maar dieselfde



Afbeelding 6: Antonio Gaudí. Detail van 'n skoorsteen op die Casa Milá. Subjektiewe uitdrukking. Introverse waarneming.

fundamentele moontlikheid kan ook heel anders gerealiseer word, soos in Monet se waterlelieskilderye.

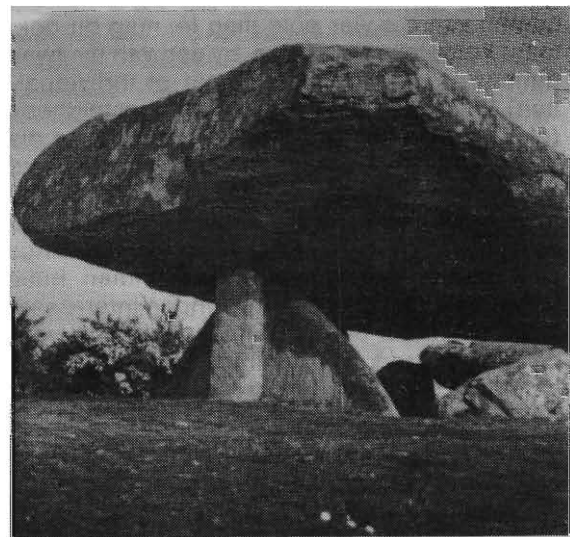
In die Taoïstiese denke van Sjina differensieer die ooreenheid van die Al in die primordiale bipolariteit van *Jin* en *Jang*, vroulik en manlik. Deur die strukturele samevoegings en prosesmatige veranderinge in die verhoudings van die twee elemente ontstaan die ryke geskakeerdheid van wat in die heeal is en gebeur. Die vroulike beginsel word deur 'n gebroke lynstuk en die manlike beginsel deur 'n aaneenlopende lynstuk voorgestel. Skik ons drie lynstukke (gebroke of nie) bo mekaar, dan is daar agt moontlike kombinasies, wat *trigramme* genoem word (Afbeelding 7). Twee trigramme kan weer bo



Afbeelding 7: Jin-Jang-simbool en die agt trigramme. Universele matrys. Introverse denke.

mekaar gerangskik word om die vier-en-sestig heksagramme van die "Boek van veranderinge" te vorm, 'n boek wat o.a. as orakel gebruik kan word. Die trigramme en heksagramme word in sikliese patrone gerangskik wat die gang van prosesse in die kosmos en in menselewens weergee. Die gelyktydige eenheid en differensiasie van *Jin* en *Jang* word voorgestel deur die verdeling van 'n sirkelskyf in 'n donker en ligte deel deur 'n S-vormige lyn. Bipolariteit as 'n strukturele en dinamiese beginsel is een van die komponente van die universele matrys van argetipiese patrone waaroor die mens beskik om sy wêreld weer te gee en te verstaan.

Net soos ons hedendaagse Oorlogsgedenkteken, hou ook 'n prehistoriese megalietgrafmonument, soos die *Table de Marchands* (Afbeelding 8), die herinnering aan die dodes lewendig. Die dolmen dra sy betekenis in die



Afbeelding 8: Dolmen, bekend as die *Table de Marchands*. Universele matrys. Introverse intuïsie.

dimensie van gemeenskaplikheid, maar is veel meer algemeen-menslik; byna pre-kultureel, as latere geraffineerde uitings van kollektiewe sentiment in die gesofistikeerde tekenkonvensies van verder ontplooiende kulture. Net soos die filosofie van *Jin* en *Jang*, rus die dolmen se betekenis in 'n (miskien dieselfde?) tweepoligheid, dié van dood en lewe, wat simbolies in die vorm weergegee word deur horisontaal en vertikaal; massief afdekkend en rank opreikend; geheime geborgenheid van plek en uitgaande verkenning van ruimte. Terwyl die trigramme en hul rangskikkings die gevolg is van analitiese en sintetiese dinkwerk, ontspring die dolmen aan 'n intuïtiewe geheel-greep op 'n visie van die mens se lewensgang tussen geboorte en dood.

Wanneer die raamwerk van Diagramme 1 en 2 benut word om werke of kulture te interpreteer, achronies, sinchronies, diachronies of vergelykend, moet 'n mens natuurlik veel breër en dieper te werk gaan as wat die enkelvoudige en kursoriese opmerkings wat ek ter illustrasie oor Afbeeldings 1 tot 8 gemaak het, miskien

suggereer. 'n Paar riglyne by die gebruik van die skemas is gepas. Alle werke van die mens vertoon die twee dimensies en die vier pole van die skemas en funksioneer in die algemeen volgens Diagram 1 en in die besonder as betekenisdraer volgens Diagram 2. Maar by mense en kulture met 'n bewussyn wat weinig ontvou is, het die dimensies en pole moontlik skaars uitgedifferensieer. By "kinderkuns" en "primitiewe kuns" — wat 'n mens miskien nie "kuns" moet noem nie — is die netjies gestrekte kruis van Diagram 1 dalk 'n opgefrosmelde kluge: mense in sekere kulture maak geen individuele aanspraak op 'n werk wat hulle maak nie; kinders voor 'n sekere ouderdom het nog geen kultuurkonvensies aangeleer oor hoe om bv. te teken nie.

Benewens die moontlikheid dat die klemtoon, of selfs die dominasie, in 'n werk of 'n kultuur se (betekenis-)funksionering eenduidig by een van die vier pole mag lê, mag dit ook, meer kompleks en diffuus, by een van die twee dimensies (gemeenskaplikheid of individualiteit) lê, òf by een van die twee ingesteldhede (ekstroversie of introversie), òf by een van die twee aangesigte van identiteit (persoonlikheid of karakter). Diagram 2 het gesuggereer dat klemverskuiwings in die betekenisstruktuur 'n sekere patroon sal volg, maar verskuiwings wat hierdie patroon verbreek (indien hulle voorkom), sou dan juis besonder interessant wees. Wanneer ons die betekenisdraer sien as boodskap in 'n kommunikasieproses en ook belangstel in sy skepping en sy resepsie, dan het ons te doen met die komponente van wat Van Schoor (1986) die kommunikasie-drieliuk noem: mededeler, boodskap en vertolker. Die mededeler en die vertolker deel as mense o.a. in 'n leefwêreld met die struktuur van Diagram 1, terwyl die boodskap die struktuur van Diagram 2 vertoon. Begrip of misverstand in kommunikasie het veral te doen met kongruensie of kontras tussen differensiëerings van dié drie strukture.

Die skematiese kyk op 'n leefwêreld of op 'n betekenisveld wat ek respektiewelik in Diagramme 1 en 2 voorstel, help nie alleen om 'n werk, of 'n kommunikasiegebeure, of 'n hele kultuur beter te verstaan nie, maar ook om die prosesse van begryp en verstaan sêlf beter te verstaan. Hoe en waarom het mense verskillende benaderings tot die verstaan van kuns en tot die beoefening van die Kunstgeskiedenis? Onder andere omdat hul benaderings, besien deur die bril van die diagramme, differensieel kan wees. Die Marxisme (Neo-, ofte nie) is 'n kollektiwistiese ideologie. 'n Aanhanger daarvan glo dat alles in die menslike lewe primêr gedetermineer word deur sosiale faktore, veral van 'n politieke en ekonomiese aard. Sô iemand sal kuns benader en Kunstgeskiedenis beoefen met 'n sterk klem op die werk as kollektiewe teken. As dit klop met die klem in die betekenisstruktuur van die werk self, kan dit tot waardevolle resultate lei, maar die

omgekeerde is natuurlik ook moontlik. As iemand oor 'n werk vra "maar wat stel dit nou eintlik voor?", dan het hy klaarblyklik die verwagting dat die werk primêr 'n objektiewe indruk van 'n eksterne werklikheid moet wees. Susanne K. Langer se kunstfilosofie gaan uit van die primaat van die werk as subjektiewe uitdrukking van veral gevoel. 'n Benadering wat die verworpenhede van die dieptepsigologie benut, sal veral bydra tot 'n vertolking wanneer die werk as universele matrys verstaan moet word, soos dit oortuigend blyk uit Schmidt se arbeid (1982, 1985, 1986); in lg. publikasie is bv. haar uiteensetting van 'n patroon in die argetipiese samehange en hul veranderinge binne die menslike lewensloop en van hoe hierdie patroon visueel in werke vergestalt word van belang. Uiteraard sal by pogings om interkulturele en interdisciplinêre perspektiewe te ontwikkel, die matrys-aspek besondere aandag moet kry, omdat dit in sy universaliteit die enigste aspek is wat betekenisinhoudelik dít bevat wat kulture en dissiplines in gemeen het. Van groot belang is egter dat 'n eensydige benadering wat uit pas is met die differensiële struktuur van die werk self, nie toegelaat moet word om die vertolking van die werk te verwing nie. Gelukkig vind 'n mens meestal dat die vooringenome vertolker werke vermy wat nie in sy kraam pas nie. Maar die ideologies gedrewe vertolker laat natuurlik werk wat twyfel wek deur die vertolker se eensydigheid te bevraagteken, nie maklik met rus nie. Dink maar aan die kritiek in Nazi-Duitsland op "entartete Kunst", of aan die kritiek van Marxiste op "burgerlike" of "kapitalistiese" kuns, wat onbetrokke staan by die "klassestryd".

Die aanspraak dat die raamwerk (wat saamgevat word in Diagramme 1 en 2) bestaande interkulturele perspektiewe op Kunstgeskiedenis (soos dié van Schmidt, 1986) kan akkommodeer en nuanseer en selfs nuwe perspektiewe (soos die een vanuit die achroniese, sinchroniese, diachroniese en vergelykende studie van betekeniswaartepunte) kan skep — dié aanspraak is hopelik vir die leser nou al aanvaarbaar. Dat dieselfde geld vir *interdisciplinêre* perspektiewe op Kunstgeskiedenis verg nog verdere toeligting. As 'n eerste stap let ons op dat elke geesteswetenskaplike dissipline ook die struktuur van die diagramme vertoon, 'n feit wat veral kenbaar word in die wyse waarop dié struktuur (vier pole, twee dimensies, twee ingesteldhede en twee identiteitsaangesigte) differensiële reliëf kry in subdissiplines, benaderingswyses en vakfilosofiese denkrigtings en -skole binne die onderhawige dissipline. Byvoorbeeld: in die interdisciplinêre ondersoek na verbande tussen kuns en wiskunde (vgl. bv. Heidema en Schmidt, 1980) sal in ag geneem moet word dat die vier belangrikste vakfilosofiese sienings van die wiskunde, soos wat Diagram 3 aandui, pas in die raamwerk se struktuur.

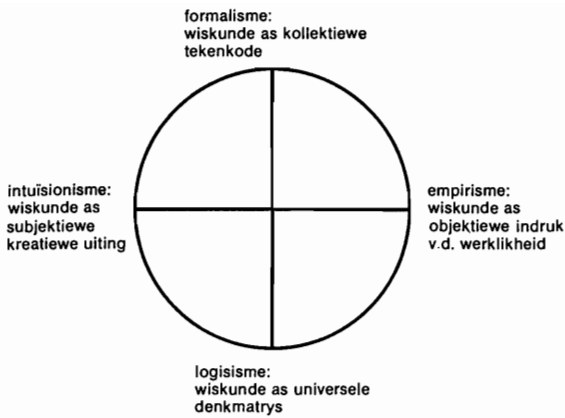


Diagram 3

Of, om 'n tweede voorbeeld te neem, binne die Psigologie gebeur o.a. die volgende: Die sosiale psigologie konsentreer op die mens soos wat hy maatskaplik funksioneer binne al die verskillende kollektiewe kontekste waarin sy lewe ingebed sit. Die psigometrie versamel empiries objektiewe, kwantitatiewe data oor hoe die mens individueel funksioneer en probeer van daár uit, deur veral statistiese metodes, aansluit by algemene begrippe en teorieë. Die eksistensiële en humanistiese psigologie probeer die mens kwalitatief verstaan as individu en subjektiewe skepper van sy leefwêreld en wil hom help om sodanig optimaal te funksioneer. Die dieptepsigologie konsentreer op die ingeskape, universele grondstrukture en -prosesse waarin alle mense deel en op hoe die individu uitkristalliseer uit hierdie moederloog. (Half skertsens sou 'n mens kon opmerk dat elkeen van genoemde vier komponente van die psigologie ook sy donker kant, sy slegte gewete, het: die skaduwee van die sosiale psigologie is die totalitêre ideologie; die skaduwee van die psigometrie is die behaviorisme; die skaduwee van die eksistensiële psigologie is die "acte gratuit"; en die skaduwee van die dieptepsigologie is die okkultisme.) Kongruent met Diagram 1, kan ons bostaande komponente van die psigologie pas in Diagram 4:

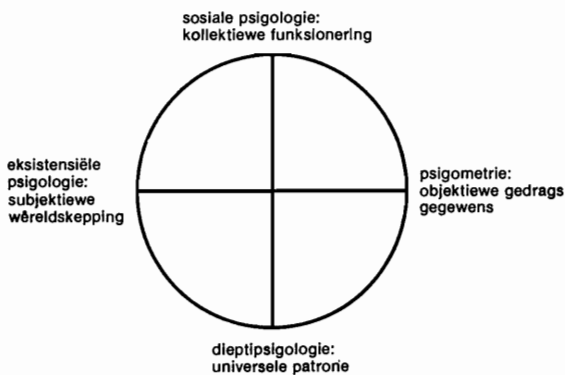


Diagram 4

Oor wat laasgenoemde diagram impliseer vir interdisiplinariteit tussen Psigologie en Kunstgeskiedenis, sou 'n mens lank kon uitwei. Wat die dieptepsigologie betref, het ons reeds op sekere verbande gewys en sal verder aan nog aandag bestee aan opvattinge van Jung en Neumann. Sleigs een ander eksemplaar van verbandlegging word interessantheidshalwe hier genoem: In Abraham Moles (1972) se boek oor die psigologie van Kitsch word psigometriese gegewens, verkry deur vraelyste en statistiese verwerking, o.a. deur die "Institut für Demoskopie Allensbach", in die argument betrek. Maar laat ons die aanspraak dat ons raamwerk betekenis het vir interdisiplinêre perspektiewe op Kunstgeskiedenis, nou verder staaf deur die raamwerk se passing te ondersoek op die volgende modelle, waarvan reeds elders aangetoon is dat, hoewel hulle ook ander dissiplines betrek, hulle direk relevant is vir die Kunstgeskiedenis: Jung se psigologiese model van die mens se psigiese struktuur; Neumann se psigologies-antropologiese model van die ontplooiing van menslike bewussyn; Van Peursen se antropologies-kultuurfilosofiese model van kultuurstrategieë; en Panofsky se kunstfilosofies-hermeneutiese model vir die interpretasie van visuele kunswerke.

JUNG: STRUKTUUR VAN DIE PSIGE

Jung (1971) gee 'n model van die menslike psige se struktuur, waarvan die groot belang vir die Kunstgeskiedenis as vertolkende dissipline reeds aangetoon is, o.a. deur Schmidt (1982, 1985; vergelyk ook D.J. van den Berg se resensie van die laasgenoemde in hierdie *Tydskrif*, Julie 1986, 1(3&4): 43-47.) Ons begin met 'n kort uiteensetting van dié model.

In die individuele menslike psige, wat as subjek staan teenoor die objektiewe werklikheid, het daar twee psigiese *instellings* uitgedifferensieer. Die instelling na buite verteenwoordig die psige en sy gedrag se bepaaldheid deur die objektiewe werklikheid buite hom. Daarteenoor verteenwoordig die instelling na binne die subjek se bepaaldheid deur sy eie interne strukture en prosesmoontlikhede. By die meeste mense vind daar tussen die twee ingesteldhede spesialisering plaas, d.w.s. 'n relatiewe dominansie van die een instelling oor die ander een is ingebore en ontplooi verder deur die individu se lewensloop. Die term *ekstrovertsie* dui die relatiewe dominansie van die instelling na buite aan en beskryf dus die primaat van die objek in die subjek-objek-relasie en 'n psige wat, oop na sy eksterne kontekste en funksies, by voorkeur in wisselwerking tree met die buite-werklikheid. *Introversie* benoem weer die relatiewe dominansie van die instelling na binne, die primaat van die subjek in die subjek-objek-relasie en 'n psige wat, ingekeer na die konfigurasie van sy eie potensialiteite, by voorkeur sy binne-werklikheid probeer ontplooi. Die meeste

mense is dan volgens Jung (en hiervoor is daar goeie empiriese getuienis) òf ekstrovers, òf introvers ingestel.

Verder het daar in die psige ook uitgedifferensieer die vier psigiese funksies. Die twee inkomende, van die objek na die subjek gerigte funksies — Jung noem hulle ook die “irrasionele” of “estetiese” funksies — is (sintuiglike) *waarneming* en *intuïsie*. Waarneming van die eksterne objek deur die subjek differensieer in die sensoriese funksionele stelsels met hul neurologiese infrastrukture: die ouditiewe sintuig; die somatiese sintuie (tassin, kinestetiese sintuig ens.); die visuele sintuig; en dan nog 'n hele aantal ander sintuie vir reuk, smaak, hitte, koue, ens. Intuïsie is die (dikwels half- of onbewuste) holistiese “nie-sintuiglike waarneming” van 'n deels reeds geïnternaliseerde objek deur die subjek. Die omvattende intuïtiewe “waarneming” van 'n verskeidenheid objekte behels ook vergelyking (d.w.s. “waarneming” van ooreenkomste en verskille) en sintese (d.w.s. “waarneming” van 'n omvattender samehang).

Die twee uitgaande, vanuit die subjek op die objek gerigte funksies — Jung noem hulle ook “rasioneel” of “evaluerend” — is *denke* en *affek*. Denke benader die objek op 'n objektiewe wyse, d.w.s. as 'n voorwerp in eie reg, afgesien van sy moontlike positiewe of negatiewe waarde vir die subjek. Denke differensieer verder in analise en sintese, d.w.s. die artikulering van die denkbeeld in sy geledinge en die strukturering van die denkbeeld vanuit sy geledinge. Affek benader die objek op 'n subjektiewe wyse, d.w.s. met 'n peiling van die objek se positiewe of negatiewe waarde vir die subjek. Affek differensieer verder in positiewe of konjunktiewe affekte (soos vreugde, simpatie, skroom) en negatiewe of disjunktiewe affekte (soos woede, smart, vrees), asook in somatiese emosie, individuele gevoel en kollektiwistiese sentiment. Terloops, *handeling* word nie deur Jung as 'n psigiese funksie beskou nie, waarskynlik o.a. omdat dit die motoriese funksionele stelsels van die liggaam met hul anatomiese en fisiologiese infrastrukture van skelet, spiere, senustelsel, ens. betrek.

Soortgelyk as by die instellings, vind daar by die meeste mense ook tussen die vier funksies spesialisering plaas en is een van hulle dominant oor die ander drie. Ook hiervoor is daar oorvloedige empiriese bewyse, o.a. uit navorsing van die Instituut vir Psigologiese en Psigometriese Navorsing van die RGN se Jung-Persoonlikheidsvraelys. Die dominante funksie is, saam met die totale psige van die betrokke individu, òf introvers, òf ekstrovers ingestel. Individualisering, waarmee ons bedoel die spesifieke samehang van die spesialisering van uitgedifferensieerde psigiese aspekte, kombineer dan een van die twee instellings met een van die vier funksies, om agt *psigiese tipes* van individu moontlik te maak, elk met een van agt gepolariseerde funksies as dominant in sy psigiese samestel-

ling. 'n Kort kensketsing van elk van die agt gepolariseerde funksies, en dus per implikasie van die agt psigiese tipes, met verwysing na ons agt illustratiewe afbeeldings, behoort verhelderend te wees. (Iets soortgelyks word in meer besonderhede onderneem deur Schmidt, 1985, 17-31.) Die leser moet begryp dat ek nie beweer dat die skeppers van die werke wat ek as illustrasie gekies het, noodwendig van die betrokke psigiese tipe is nie. Alle funksies is in alle mense teenwoordig en 'n kunstenaar kan werk vanuit 'n funksie wat nie noodwendig dominant is sy eie psigiese struktuur is nie. Wat ek wel beweer, is dat 'n swaartepunt in die betekenisstruktuur van die wêrk korreleer met die betrokke gepolariseerde psigiese funksie.

Ekstroverse waarneming word gedomineer deur die sintuiglik waarneembare eienskappe van die eksterne objek. So sou ons Moolman se paar in hul *Woonstel, Joubertpark* (Afbeelding 3) waarskynlik van sy weergawe kon herken, indien ons hulle op straat sou teëgekomp het. Hierdie psigiese funksie het dus 'n besondere affiniteit met werke wat (as mededeling van 'n psige vir vertolking deur 'n psige) ten aansien van hul betekenisstruktuur primêr 'n *objektiewe indruk* is. Maar hier tree 'n komplikasie in wat ons nou eers onder die loep moet neem. Diagram 1 wys dat ekstroverse as instelling moontlik sy rigpunt òf nader aan objektiwiteit, òf nader aan kollektiwiteit mag hê. Hoewel die funksie van waarneming seker inherent 'n groter affiniteit met objektiwiteit as met kollektiwiteit het, moet 'n mens nie vergeet nie hoe sterk waarneming medebepaal word deur aangeleerde kollektiewe kultuurkonvensies. Dit geld des te sterker wanneer dit kom by die weergawe van die waargenomene in 'n werk. Ons weet hoe 'n fenomenale objektiewe waarnemer Dürer was — dink maar aan sy studies van plante en diere — en sy *Adam en Eva* (Afbeelding 1) is natuurlik medebepaal deur waarneming van werklike mans en vrouens. Dog dit is ewe sterk medebepaal deur die Renaissance (en veral Italië) se konvensies oor hoe die waarneming meegedeel moet word. Die saak kan saamgevat word deur te sê dat daar 'n primêre affiniteit is tussen die gepolariseerde funksie “ekstroverse waarneming” en die betekenisfokus “objektiewe indruk”, maar ook 'n sekondêre affiniteit tussen dieselfde funksie en die betekenisfokus “kollektiewe teken”. Soortgelyke oorwegings geld by al agt funksies, maar die sekondêre affiniteite sal hier telkens net geponeer en nie beredeneer word nie.

Introverse waarneming het die objek hoogstens as aanleiding en kan die spesifieke sintuiglik waarneembare eienskappe, die identiteit van die objek, gedeeltelik of selfs heeltemal uitskakel. Hierdie funksie word gedomineer deur die subjektiewe sintuiglike ervaring binne die kader van die ingeskape sensuele kategorieë (soos tekstuur en marking, egaligheid en kontras, rime en balans) en sensuele modi (visueel, ouditief, ens.). Dink

aan die hele oeuvre van Gaudi, waarvan ons slegs die *Skoorsteen* (Afbeelding 6) kon wys, wat 'n ekspressiewe weergawe van sulke subjektiewe sensoriese belewenisse is. Introverse waarneming het 'n primêre affiniteit met subjektiewe uitdrukking en 'n sekondêre affiniteit met die universele matrys-aspek van betekenis, lg. veral wanneer die sensoriese kategorieë, die argetipiese patrone van 'n sintuig se potensiaal, nie soseer gebruik word om 'n subjektiewe sensasie mee te deel nie, maar selfstandig die aandag opeis — iets wat in Gaudi se werk ook gebeur.

Ekstroverse intuïsie onderskei, vergelyk en integreer dan tot 'n kwalitatiewe samehang, uiteenlopende moontlikhede of werklikhede in die eksterne wêreld. Dié buitewêreld is primêr die objektiewe wêreld van sintuiglike waarneembaarhede, want intuïsie is 'n "sien met die geestesoog". Wright se *Huis* (Afbeelding 4) verteenwoordig 'n holistiese sintese van werklikhede in die objektiewe natuurwêreld en moontlikhede in die objektiewe wêreld van konkrete menslike artefakte. Maar die buitewêreld wat die ekstroverse intuïsie "waarneem" kan ook, sekondêr, die kollektiewe wêreld van konvensionele visies van die werklikheid wees. Ekstroverse intuïsie het 'n primêre affiniteit met objektiewe samehang en die indruk daarvan binne betekenis, en ook 'n sekondêre affiniteit met die samehang van kollektiewe tekens as neerslag van konvensionele sienings (vgl. bv. weer Afbeelding 1).

Ekstroverse denke, synde denke, is onbaatsugtig evaluerende analise en sintese, uitgaande van die subjek en gerig op die objek. Die evaluering moet georiënteer word aan 'n verwysingsraamwerk en, synde ekstrovers ingestel, kan so 'n raamwerk of kollektief, of objektief wees. Dit sal primêr kollektief wees, (d.w.s. 'n gesete begrippestelsel van die betrokke kultuurgemeenskap behels, wat voorskryf hoe oor dié soort objek gedink moet word), aangesien die uitgaand-gerigte aard van denke sy ekstroverse instelling eerder sal dwing in die rigting van die kollektiewe pool. (Die objektiewe pool pas weer beter by die inkomend-gerigte funksies, waarneming en intuïsie.) Nogtans is, maar dan sekondêr, 'n objektiewe raamwerk wat bepaal word deur die struktuur van die denkvoorwerp, vir ekstroverse denke ook moontlik. Die primêre affiniteit van ekstroverse denke met die kollektiewe teken het ons in Dürer se *Adam en Eva* (Afbeelding 1) gesien, terwyl die sekondêre affiniteit vir objektiewe samehang goed deur Wright se *Huis* (Afbeelding 4) geïllustreer word.

Introverse denke se geëngageerd evaluerende analise en sintese van die denkbeeld word georiënteer aan 'n verwysingsraamwerk wat geanker staan in fundamentele, universele denkstrukture, en hierdie argetipiese patrone kan selfs op die denkbeeld afgedruk word. 'n Belangrike voorbeeld van so 'n primordiale denkpatroon is die analise in en sintese van bipolariteit, m.a.w. twee-eenheid. Dit is nie

toevallig nie dat ons dié argetipe in ons bespreking van introverse intuïsie ook teëkom het, sy dit dan ingeklee as lewe-dood of man-vrou. Introverse intuïsie en introverse denke hou hul beide met die denkbeeld, die *imago*, besig. By intuïsie is die klem op die -béeld, die reseptiewe "sien" en holistiese "vashou" van die denkbeeld; by denke is die klem op die dênk-, die projektiewe denkhandeling van evaluerende analise en sintese van die denkbeeld. Introverse intuïsie en introverse denke is twee kante van dieselfde munt: die een is onbestaanbaar sonder die ander een. Die *Jin-Jang-simbool en die agt trigramme* (Afbeelding 7) is 'n denkbeeldige voorstelling van die twee-eenheid, wat klaarblyklik die resultaat van introverse denke is en wat die primêre affiniteit van introverse denke met die universele matrys illustreer. Dat introverse denke sekondêr ook 'n affiniteit met subjektiewe uitdrukking het, blyk uit die tallose voorbeelde waar die argetipiese patrone wat deur die introverse denke losgetorring en weer geweeft word, ook veel meer individueel en subjektief ingekleur kan word. Kyk maar weer na Nolde se twee-eenheid van die *Ou man en jong vrou* (Afbeelding 5).

Ekstroverse affek oriënteer sy peiling van die objek se positiewe of negatiewe waarde vir die subjek primêr aan 'n kollektiewe verwysingsraamwerk, wat begripmatig voorskryf watter sentimente teenoor die betrokke objek gepas is. Halcrow en vennote se *Gedenkteken en museum* (Afbeelding 2) illustreer die primêre affiniteit van ekstroverse affek met die kollektiewe teken. Maar daar kan ook 'n sekondêre affiniteit met die objektiewe indruk wees: Moolman se weergawe van die middeljarige paar (Afbeelding 3) is sekerlik nie sonder gevoel en empatie nie. Selfs Wright se *Huis* (Afbeelding 4) is nie verstoke van stemming en gevoel vir die objektiewe realiteit van natuur en artefak in harmonie nie.

Introverse affek evalueer die objek nie soseer as 'n selfstandige skenker van positiewe of negatiewe waardes aan die subjek nie, maar eerder soos 'n ontvanklike silwerdoek vir die projektiewe uiting van 'n intense stuwering van somatiese emosie of van subjektiewe gevoel. Soos by introverse waarneming, kan die spesifieke herkenbare eienskappe, die identiteit van die objek, gedeeltelik of selfs geheel weggevee word deur die hewigheid van die uitdrukking — iets wat in bv. "abstrakte ekspressionisme" gebeur. Nolde se *Ou man en jong vrou* (Afbeelding 5) demonstreer die primêre affiniteit van introverse affek met subjektiewe uitdrukking, maar, soos reeds genoem, is daar ook 'n sekondêre affiniteit met die universele matrys van argetipiese potensialiteite vir die uitdrukking van affek. Vergelyk maar weer hoe die *Dolmen* (Afbeelding 8) ook gevoelens oor die dodes laat voortleef.

Op die fynere nuanseringe van Jung se model, soos bv. dat daar nie maar net 'n dominante funksie is nie, maar dat al vier funksies 'n hiërargiese rangorde vertoon wat

saamhang met die graad van bewustheid van hul funksionering, kan ons nie hier ingaan nie. Daarvoor word die leser na Jung (1971) se boek oor die psigiese tipes verwys. Maar ons kan (in Diagram 5) saamvat hoe Jung se model in ons raamwerk pas. Slegs primêre affiniteite word aangedui:

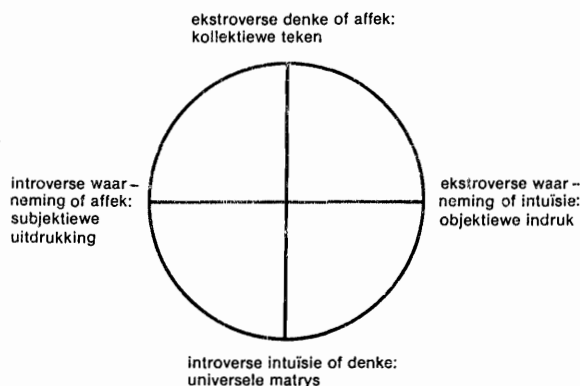


Diagram 5

Vir iemand wat meer wil weet oor hoe ons raamwerk aspekte van die dieptepsigologie kan akkommodeer, mag Diagram 6, wat verdere aankledings van Diagram 1 in die dieptepsigologiese gees bevat, interessante suggesties opper:

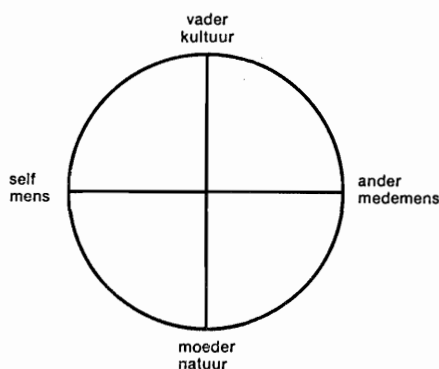


Diagram 6

NEUMANN EN VAN PEURSEN: ONTPLOOIING VAN DIE BEWUSSYN EN STRATEGIEË VAN DIE KULTUUR

In die werk van Jung wat ons kortliks opgesom het, beskryf hy die gedifferensieerde struktuur van die individuele psige se instellings en funksies en die spesialisering daarvan in die agt psigiese tipes. 'n Individu sal meestal vir sy hele lewensloop aan dieselfde tipe behoort. Maar in ander werk het Jung die psigiese konfigurasies wat in die individu kan verander deur die loop van sy lewe ook bestudeer, asook die patrone van hul verskuiwings, wat hy aangedui het as die proses van "individuele". In aansluiting by Jung, beskryf Neumann (1973) 'n ontogenetiese proses van die ontplooiing van individuele bewussyn en, parallel daarmee, 'n filogenetiese proses van

die ontplooiing van gemeenskaplike kultuur, asook hoe hierdie proses in die mites van baie volke vergestalt word. Van Peursen (1974, 1976) het ander uitgangspunte, maar identifiseer ook algemene patrone van die mens se gemeenskaplike lewe, wat hy "kultuurstrategieë" noem, en wat 'n reëlmaat in hul verskuiwings vertoon. Schmidt (1986) het onlangs in hierdie *Tydskrif* die kongruensie van Neumann en Van Peursen se weergawes van dieselfde argetipiese strukturele samehange en hul prosesmatige veranderinge uitgewys, en ook aangetoon hoe dié universele patrone en hul vergestaltings in visuele uitdrukkings van die mens 'n invalshoek bied vir interkulturele navorsing en onderrig oor visuele werk.

Besien deur die kruisdrade van Diagram 1, lê die betrokke argetipiese samehange en hul veranderinge natuurlik by die pool van universaliteit. Maar omdat hulle juis te doen het met die mens se lewe in individualiteit en gemeenskaplikheid, wat die twee dimensies van Diagram 1 is, en omdat Diagram 1 self 'n universele struktuur poneer, kan die hê Diagram 1 met die betrokke argetipiese samehange en veranderinge in verband gebring word. Ek neem nou aan dat die leser vertrou is met Neumann en Van Peursen se terminologie, soos verduidelik deur Schmidt (1986), en artikuleer die proses van die ontplooiing van bewussyn en kultuur in die terme van Diagram 1 soos vervolgens kortliks uiteengesit sal word.

In die "ouroboros"-staat van onbewussyn is die twee dimensies van gemeenskaplikheid en individualiteit nog nie uitgedifferensieer nie. Die eerste wat uitdifferensieer is die dimensie van gemeenskaplikheid, met sy mees elementêre vorme van moeder-en-kind, gesin, portuurgroep, sibbe, stam, volk, godsdiensgemeenskap ens. Spesialisering is, moontlik, soos in matriargaat en patriargaat. Wat die individu betref, is ons in die kindertyd, in die puberteit en vroeë adolesensie. Wat die kultuur betref, verkeer ons in die "mitiese" en "magiese" kultuurfases. Vervolgens is daar 'n losbreek van die gemeenskaplikheid (hoewel lg. natuurlik onvernietigbaar bly voortbestaan) en die uitdifferensiering van individualiteit en die subjek-objek-relasie. Nou is ons in die fase van die "held", wat sy selfbewussyn en individualiteit moet verower en handhaaf teenoor sowel die moeder, universaliteit en natuur as teenoor die vader, kollektiwiteit en kultuur. Wat hierdie fase in die kultuur betref, praat Van Peursen van die "ontologiese" bewussyn en strategie. 'n Volgende fase tree in met volwassenheid, met "volle lewe" of "funksionele bewussyn", wat uitgaan van die gelykwaardigheid van individualiteit en gemeenskaplikheid. Dit erken die onderskeid tussen hierdie twee dimensies van die bestaan, maar ook hul samehang en balans as twee kante van één munt. Gemeenskaplikheid kan nou, deur die proses van individualisering heen, bewus oopgebuig word van 'n geslote kring (waarin universaliteit en kollektiwiteit

ononderskeibaar was) tot 'n tweepolige dimensie. Die pool van universaliteit is die algemeen-menslike ondergrond van elke individu se subjektiwiteit, terwyl die pool van kollektiwiteit die spesifieke resultate verteenwoordig van baie individue se objektiverings. Die dimensie van individualiteit word nou ook anders belewe: subjek en objek staan nie meer afgeslote, byna antagonisties, in 'n eenrigting-verhouding teenoor mekaar nie, maar kan wedersyds oop staan vir mekaar, uitreik na mekaar en in wisselwerking tree. Laasgenoemde word o.a. moontlik deurdat, besien vanuit die herwonne dimensie van gemeenskaplikheid, die grens tussen subjek en objek vervaag — subjek en objek kan bv. gemeenskaplik hê dat beide as 'n onderdeel funksioneer binne 'n groter kollektiewe geheel, of dat beide innerlik dieselfde universele trekke vertoon. Oor die laaste fase, dié van inkeer, transendering en vergeesteliking val weinig te sê. Diagram 7 som wat so pas uiteengesit is op in die raamwerk van Diagram 1:

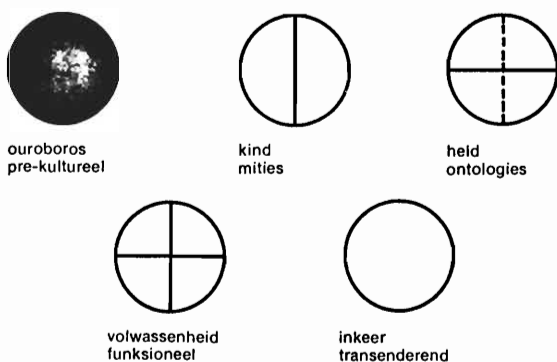


Diagram 7

PANOFSKY: VERTOLKING VAN DIE WERK

Een van die bekendste en belangrikste modelle vir die interpretasie van die kuns van veral die Renaissance, is dié van Panofsky (1955 en ander werke). Van Rensburg (1985) het gedemonstreer dat die model ook gepas is om 'n twintigste-eeuse werk kunshistories te interpreteer. Ons dui sketsmatig aan hoe Panofsky se model in die raamwerk van Diagramme 1 en 2 geakkommodeer word. Wat Panofsky die primêre of natuurlike onderwerp van (bv.) 'n tekening noem en wat geïnterpreteer word deur wat hy noem pre-ikonografiese beskrywing en pseudo-vormanalise, (in Afbeelding 1: die motiewe vrou, man, boom), lê op ons dimensie van individualiteit. Dit het volgens Panofsky 'n feitlike en 'n ekspressiewe betekenis, wat ooreenkom met ons pole van objektiwiteit en subjektiwiteit, of indruk en uitdrukking. Panofsky se sekondêre of konvensionele onderwerp van die tekening, wat geïnterpreteer word deur ikonografiese analise (in Afbeelding 1: die tema "Adam en Eva by die Boom van Kennis"), kom ooreen met ons pool van kollektiwiteit op die dimensie van gemeenskaplikheid en die werk as teken, gesien binne die differensiering van sy be-

tekenisstruktuur. Derdens onderskei Panofsky die intrinsieke betekenis, wat volgens hom die "essential tendencies of the human mind" weergee en ikonologies, of ikonografies in 'n diepere sin, met benutting van die "sintetiese intuïsie" as simboliese waarde geïnterpreteer moet word. (In Afbeelding 1 hou die intrinsieke betekenis o.a. verband met die argetipe van bipolariteit, in sy gestaltes van lig-donker, regs-links, man-vrou, goed-kwaad, onbewus-bewus en ideëel-reëel.) Die intrinsieke betekenis van 'n werk kom klaarblyklik ooreen met die pool van universaliteit op die dimensie van gemeenskaplikheid en betrek die werk as universele matrys van betekenisgewing en -mededeling. Ten slotte kan ons in Diagram 8 aandui hoe Panofsky se model in die raamwerk pas:

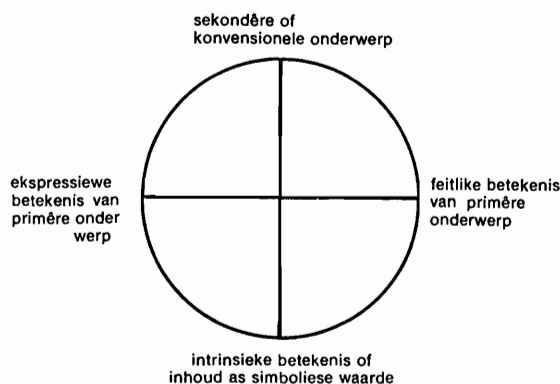


Diagram 8

BIBLIOGRAFIE

- Heidema, J. 1986. Is betekenis primêr konvensioneel? *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 1986, 1(3&4): 48-49.
- Heidema, J. en Schmidt, L. 1980. *Aspekte van ruimte en tyd in die Westerse kuns en wetenskap*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Jung, C.G. 1971. *Psychological Types*. Transl. H.G. Baynes. London: Routledge & Kegan Paul.
- Moles, A.A. 1972. *Psychologie des Kitsches*. Vert. B. Lutz. München: Carl Hanser Verlag.
- Neumann, E. 1973. *The Origins and History of Consciousness*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor.
- Schmidt, L. 1982. *Koördinate in die visuele vorm en betekenis van die skilderkuns in die moderne tyd*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Schmidt, L. 1985. *Kreatiwiteit: struktuur, proses en konteks*. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- Schmidt, L. 1986. Argetipiese samehange en verandering as struktuur en proses binne interkulturele navorsing en onderrig met betrekking tot visuele uitdrukkings. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 1986, 1(3&4): 15-23.
- Van Peursen, C.A. 1974. *Strategie van de cultuur*. Amsterdam: Elsevier.
- Van Peursen, C.A. 1976. *Cultuur in stroomversnelling*. Amsterdam: Elsevier.
- Van Rensburg, W.A.J. 1985. Die *Olyfplukkers* (1961) van Irma Stern (1894-1966). 'n Kunshistoriese interpretasie. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 1985, 1(1&2): 27-36.
- Van Schoor, M. 1986. *Wat is kommunikasie?* Pretoria: J.L. van Schaik.

INFORMATION TO AUTHORS

Editorial policy: The Journal publishes contributions in English or Afrikaans concerning any areas of Art History. Contributions can take the form of articles; substantial commentary by selectors; discussion of such commentary or of published articles; book reviews; review of exhibitions; short letters and announcements. No contribution is published anonymously or under a pseudonym. Only original work is included in the Journal except in cases where the editorial committee decides to take over material on the grounds of its special merit or topicality. Such material can be published in the original language or it can be translated. Copyright of original texts resides with the Art Historical Work Group of South Africa. All contributions are subject to a process of selection.

Submission of manuscripts: All authors are requested to adhere strictly to the following in order to simplify editing:

- 1 The original manuscript must be submitted. Pages should only be typed on one side on A4 format with double spacing. Margins of 2cm must be left on both sides of the typing. All paragraphs must be indented and the breaking off of words at the end of a line must be avoided.
- 2 Contributions may be submitted in English or Afrikaans. Each article should be preceded by a summary in English and in Afrikaans (each consisting of a maximum of 200 words) which should convey the contents of the article factually and succinctly in terms of problem, method and results in such a way that it is suitable for separate publication and indexing. The title should preferably also be short.
- 3 The first page should state the title, the initials and surname of the author and the author's address and telephone numbers (both at work and at home). The second page should consist of the summaries in English and in Afrikaans. The third page should be reserved for a short *curriculum vitae* of the author. (Please compare this issue of the Journal re requirements in this regard.) The article itself should commence on a new page with only the title at the top.
- 4 All contributions should be submitted in the same way. Summaries are, however, not necessary in the case of selector's commentary; discussions of such commentary or of published articles; book reviews; reviews of exhibitions; letters and announcements.
- 5 Three types of references are distinguished, namely notes, bibliographical information and captions accompanying visual material.
 - a) References to notes should be given in Arabic numbers in the text and these should correspond with a numbered list under NOTES at the end of the text.
 - b) The Adapted Harvard Method should be used for bibliographical information in the text and also for the BIBLIOGRAPHY which should follow NOTES at the end of the text.
 - c) Captions accompanying visual material should appear on a separate numbered card attached to each illustration which should in turn be numbered on the back. Museums or collections in which works of art are to be found should be indicated in all known cases. Apart from this it is the author's own responsibility to decide which of the following categories of captions is relevant to the contents of the text: i) surname and initials of the artist or architect; ii) dates of birth and death of the artist or architect; iii) dates on which the work of art or building was commenced and completed; iv) title of the work of art or building; v) street address of the building; vi) medium and format of the work of art; vii) catalogue number of the work of art (if it has been included in a catalogue) and viii) any other necessary and succinct caption information (for instance the period in which the work of art or the building was created or the theme presented in the work of art). This issues of the Journal can be consulted for acceptable practices with regard to references. An exposition of the Adapted Harvard Method of bibliographical reference is available on request from the Publication Secretary of the Art Historical Work Group of South Africa.
- 6 Visual material should be submitted in the form of good quality clear photographs not exceeding 7 cm in width or 20 cm in height. Negatives should be included if possible. Photocopies, slides and damaged photographs or negatives are not acceptable. In cases where graphic illustrations are relevant to the contents of a text it should be presented in black ink on good quality white paper also not exceeding 7 cm in width and 20 cm in height. Authors may exceed the limitations as to the width of photographs and graphic illustrations where necessary but then only after *prior* agreement with the editor.
- 7 Correct usage of language is the responsibility of the author and contributions attended to in this regard and accompanied by all relevant visual material can be sent to any member of the editorial committee or to the Publication Secretary of the Art Historical Work Group of South Africa. (Please note the inside front cover of this issue of the Journal for names and addresses in this regard.)

INLIGTING AAN OUTEURS

Redaksionele beleid: Die Tydskrif publiseer bydraes in Afrikaans of Engels rakende enige gebied van die Kunsgekieiedenis. Bydraes kan artikels, substansiële keuringskommentare, bespreking van keuringskommentare of van reeds gepubliseerde artikels, boekbesprekings, tentoonstellingsbesprekings, kort briewe en mededeling behels. Geen bydrae word anoniem of onder 'n skuilnaam geplaas nie. Behalwe in gevalle waar die redaksie besluit om iets vanweë die besondere mariete of aktualiteit daarvan, of in die oorspronklike taal of vertaal, oor te neem, word slegs oorspronklike werk geplaas. Outeursreg van oorspronklike tekste word voorbehou deur die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika. Alle bydraes word gekeur.

Voorlegging van manuskripte: Om redaksie te vereenvoudig word alle outeurs gevra om asseblief streng by die volgende te hou:

- 1 Die oorspronklike getikte manuskrip moet voorgelê word. Bladsye moet slegs aan een kant van die papier getik wees op A4-formaat met dubbelspasiëring. Kantlyne van 2 cm moet aan albei kante ooggelaat word. Alle paragrawe moet inspring en die afbreek van woorde aan die end van 'n reël moet vermy word.
- 2 Bydraes mag in Afrikaans of in Engels voorgelê word. Elke artikel moet voorafgegaan word deur 'n samevatting in Afrikaans én in Engels (elkeen 'n maksimum van 200 woorde), wat die inhoud van die artikel feitlik en bondig ten opsigte van probleemstelling, metode en resultate moet weergee en wat geskik moet wees vir afsonderlike publikasie en indeksering. Die titel moet ook verkieslik kort wees.
- 3 Op die eerste bladsy moet die titel, die outeur se voorletters en van en die outeur se adres en telefoonnummers (werk en huis) aangegee word. Die tweede bladsy moet die samevatting in Afrikaans én in Engels bevat. Die derde bladsy moet 'n kort *curriculum vitae* van die outeur bied. (Vergelyk in dié verband asseblief hierdie uitgawe van die Tydskrif.) Die artikel self moet op 'n nuwe bladsy begin met slegs die titel bo-aan.
- 4 Alle bydraes moet op hierdie wyse voorgelê word, behalwe dat opsommings in die geval van keuringskommentare, besprekings van keuringskommentare of van reeds gepubliseerde artikels, boekbesprekings, tentoonstellingsbesprekings, briewe en mededeling nie nodig is nie.
- 5 Drie soorte verwysings word onderskei, naamlik aantekeninge, bibliografiese gegewens en onderskrifte by visuele materiaal.
 - a) Daar moet met deurlopende Arabiese syfers in die teks na aantekeninge verwys word en hierdie syfers moet ooreenstem met 'n genommerde lys onder AANTEKENINGE aan die einde van die teks.
 - b) Vir bibliografiese gegewens moet die Gewysigde Harvardmetode in die teks gebruik word asook in die BIBLIOGRAFIE wat volg op die AANTEKENINGE aan die einde van die teks.
 - c) Onderskrifte by visuele materiaal moet op 'n aparte genommerde kaartjie, vasgeheg aan elke agteropgenommerde afbeelding, verskyn. Museums of versamelings waarin die betrokke kunswerke te vind is, moet in alle gevalle (waar bekend) aangegee word. Verder is dit egter die outeur se verantwoordelikheid om te besluit watter van die volgende onderskrifrubrieke relevant is vir die inhoud van die teks: i) van en voorletters van kunstenaar of argitek; ii) geboorte- en sterftedatum van kunstenaar of argitek; iii) aanvangs- en voltooiingsdatum van kunswerk of gebou; iv) titel van kunswerk of gebou; v) straatadres van gebou; vi) medium en afmetings van die betrokke kunswerk; vii) katalogusnommer van die betrokke kunswerk (indien as sodanig opgeneem in 'n katalogus) en viii) enige ander nodige en bondige onderskrifinligting (byvoorbeeld tydperk waarin die kunswerk of gebou geskep is of die tema wat ter sprake is in die kunswerk). Vir aanvaarbare gebruike met betrekking tot verwysings kan hierdie uitgawe van die Tydskrif geraadpleeg word. 'n Uiteensetting van die Gewysigde Harvardmetode vir bibliografiese verwysings is by die Publikasiesekretaris van die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika op aanvraag beskikbaar.
- 6 Visuele materiaal moet in die vorm van goeie kwaliteit duidelike foto's wat nie breër as 7 cm of hoër as 20 cm is nie, voorgelê word. Indien moontlik moet ook die negatiewe van foto's ingesluit word. Fotokopieë, skyfies en beskadigde foto's of negatiewe is nie aanvaarbaar nie. Waar grafiese illustrasies ter sprake is met betrekking tot die inhoud van 'n teks, moet dit in swart ink op goeie kwaliteit wit papier gemaak word en ook nie die maksimum afmetings van 7 cm breed x 20 cm hoog oorskry nie. Indien nodig kan daar egter vooraf oor die oorskryding van die maksimum breedte van foto's en grafiese illustrasies met die redakteur ooreengekom word.
- 7 Taalversorgde bydraes met alle betrokke visuele materiaal kan gestuur word aan enige lid van die redaksionele komitee of aan die Publikasiesekretaris van die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika. (Vergelyk asseblief die voorste binne-omslag van hierdie uitgawe van die Tydskrif vir name en adresse in hierdie verband.)

