

DIE PARADOKS VAN BEGRIP AS GRONDSLAG VAN KREATIWITEIT EN KUNS AS 'N SIMBOOL DAARVAN

E.P. ENGEL

Departement Kunstgeskiedenis
Randse Afrikaanse Universiteit
Johannesburg

The one-sidedness of research methods is taken to task as being the main reason for the methodological crisis in the Art History. Attention is being focused on the binary nature of human comprehension and the paradoxal relationship which exists between its parts. This is linked to creativity in general and in particular to the ambivalence of form and function in art. An analysis of some of J.H. Pierneef's works is used to elaborate on these points. This article concludes with reference to Heinrich Wölfflin's pairing of opposing formal notions with regard to the art of the Renaissance and the Baroque, which as a general theory failed because form and function were realized as logical instead of structural opposites. The paper concludes with the suggestion that methodology in Art History would benefit from a binary approach to art.

Die metodologiese krisis in die Kunstgeskiedenis kan op die rekening van die eensydigheid van navorsingsmetodes geplaas word. Aan die hand van 'n ontleding van enkele werke van J.H. Pierneef word die binêre en paradoksale aard van die menslike begrip in verband gebring met kreatiwiteit in die algemeen en die meersinnigheid van vorm en funksie in die beeldende kunste. Die algemene teorie van teenstellende vormbegrippe wat Heinrich Wölfflin op die kuns van die Renaissance en Barok toegepas het, het misluk omdat vorm en funksie as logiese, in plaas van strukturele, teenstellings verstaan word. Die metodologie van die Kunstgeskiedenis kan baat vind by 'n binêre benadering tot die kunste.

Wanneer mens besef dat die terrein wat die kuns dek grootliks uit voorwerpe bestaan wat naas 'n artistieke waarde ook 'n praktiese funksie vervul (het) – en in baie gevalle oorspronklik selfs nie as kuns in eie reg gesien is nie (!) – dan relativer dit die vorm van hierdie kunsvoorwerpe ten opsigte van die funksie – en ook omgekeerd: die funksie ten opsigte van die vorm. Kreatiwiteit berus dan ook nie op “vorm” of “funksie” nie, maar op die wisselwerking en uitruilbaarheid van beide in die vormgewing en in ons begrip. Die tweeledigheid en wisselwerking van begrip was reeds aan Herakleitos bekend as die “eenheid van teenstellings” en word hier die “paradoks van begrip” genoem (Störig 1969: 131).

Mens sou dink dat die paradoks van begrip as grondslag van kreatiwiteit ook 'n vernames rol in die Kunstgeskiedenis speel. Onderliggend is dit inderdaad die geval. So word die kunste sowel “funksioneel” as “stylkrities” ingedeel, maar blyk dit 'n logiese in plaas van 'n kreatiewe onderskeid te wees waardeur daar geen wisselwerking plaasvind nie. Ook in historiese verband raak die gelyktydigheid verlore, omdat in kunsontwikkeling die aksent afwisselend op vorm en uitdrukking (funksie) val en die formele sistematiek van die Kunstgeskiedenis die wisselwerking ignoreer. So lê in werklikheid in die Romaanse kuns die klem op vormgewing en in die Gotiek op uitdrukking. In die Renaissance gaan dit weer primêr om vormgewing en in die Barok om uitdrukking. Watter algemene Kunstgeskiedenis hou egter daar rekening mee!

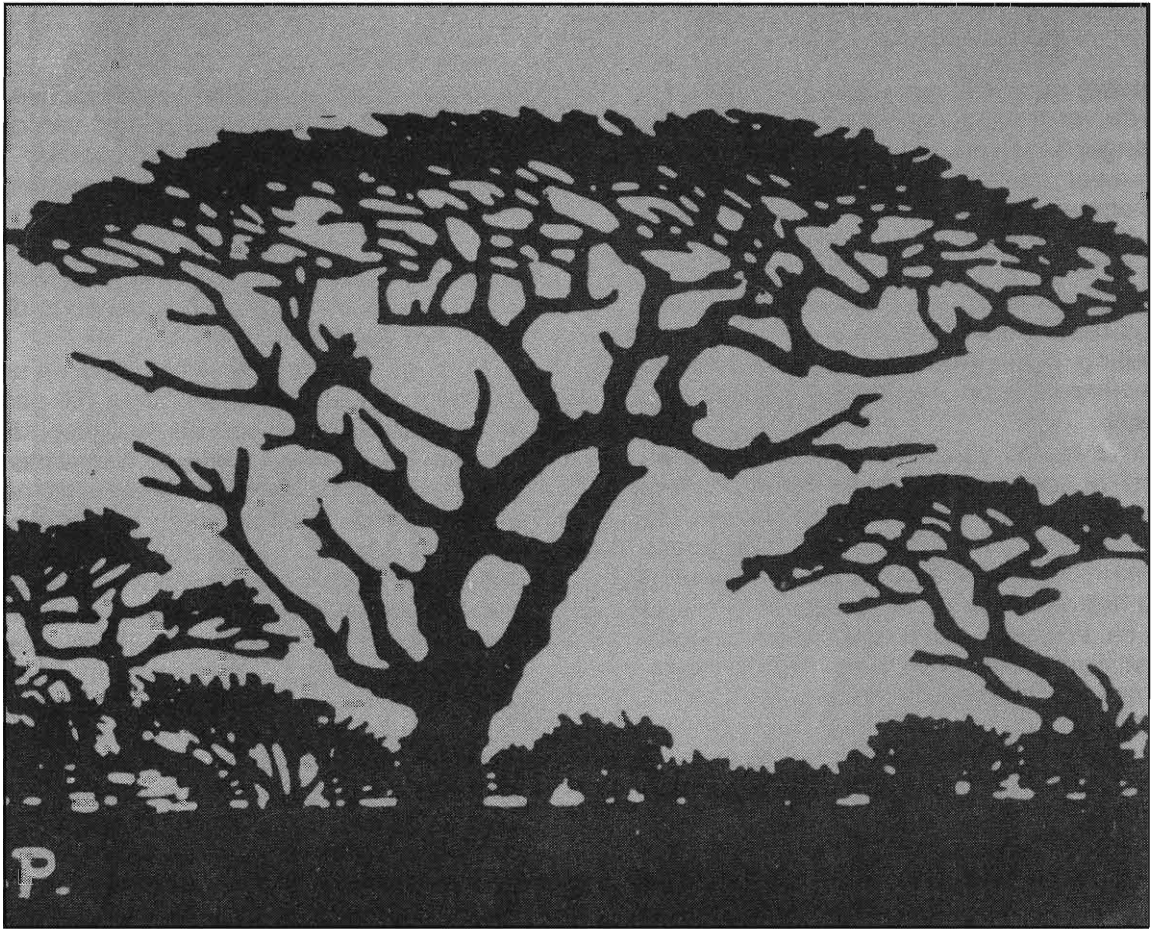
Ondersoek ons verder ook die interpreta-

siemetodes wat in die kunshistoriese literatuur gevolg word, dan blyk daar alle wisselwerking aan te ontbreek en benaderings van die staanspoor af eensydig gerig te wees. As wetenskaplikes is kunshistorici gevolglik nie van die “kreatiwiteit” in kuns bewus nie, maar slegs van “veranderings”, hetsy in vormgewing of in betekenis (funksie). Hoe mens 'n kunswerk benader, word 'n kwessie van persoonlike voorkeur of smaak, terwyl vakkundiges oor en weer mekaar se benaderings uit onbegrip bevraagteken. Inderwaarheid het metode, eerder as 'n kunsbegrip, die onderwerp van die Kunstgeskiedenis geword!

In 'n poging om die metodologiese krisis van die vakgebied te help ontsenu, word hier die “paradoks van begrip” opnuut aan die orde gestel met die oog daarop om dit as grondslag en as deel van 'n algemene riglyn vir kunshistoriese metodes nader te ondersoek en in sy tweeledigheid ook aan die kuns te toets.

Alle begrip – en dit impliseer dus ook kuns as 'n vorm van begrip – is in wese subjektief, omdat dit tyd- en mensgebonden is en daarom 'n spesifieke bewussyn uitdruk. Nogtans kom begrip nêrens net gevoelsmatig (subjektief) voor nie, maar steeds in een of ander vorm van “kennis”. Dit maak begrip dus ook verstandelik (objektief). Paradoksaal genoeg, is begrip daardeur in werklikheid sowel objektief as subjektief!

Die objektiewe en subjektiewe vorm 'n “teenstelling in wisselwerking” en funksioneer as sodanig nie net as die koördinate, of struktuur van begrip nie, maar ook as sy (re-



Afbeelding 1. J.H. Pierneef: *Doringboom, Rustenburg*. Linosnee, 1922 (Kunsmuseum, Pretoria).



Afbeelding 2. J.H. Pierneef: *Komposisie in blou*. Olieverf, 1928 (Pierneefmuseum, Pretoria).

latiewe) maat. Die een deel word naamlik in terme van die ander gemeet en dit geld vir alle teengestelde woordpare as maat van begrip. So meet ons “kennis” in terme van “insig” – en omgekeerd: “insig” in terme van “kennis”. Ook die eerder besproke “vorm en funksie” is so ’n “begripspaar”. Omdat die dele van begrip gelykwaardig is, maar nooit dieselfde nie, vind daar deur die wederkerigheid en teenstelling egter teweens ’n gevoelsmatige bewuswording en verstandelike verdieping plaas.

Wat hierbo van begrip in die algemeen gesê is, behoort hom dus ook in die kuns te manifesteer. Uit eerdere kunshistoriese ondersoek blyk dat die “landskap” ’n algemene tema in die Suid-Afrikaanse kuns van die eerste helfte van die 20ste eeu verteenwoordig en dit, ensyds, op ’n 18de-eeuse topografiese illustrasiekuns en, andersyds op ’n nabloei van die Europese landskapkuns uit die 19de eeu voortbou (Berman 1970: 167). Hierdie histories-vergelykende ondersoek bied egter geen verklaring waarom die landskaplike belangstelling in Suid-Afrika so algemeen was en, ten spyte van voortdurend nuwe impulse van die kuns uit Europa, hier onverpoos tot die jare vyftig aanhou nie. Die antwoord daarop lê dan ook eerder in die Suid-Afrikaanse konteks en in kuns as vorm van begrip in plaas van die vormgewing alleen.

Gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu was die boeregemeenskap nog die grootste bevolkingsgroep in Suid-Afrika en het die direkte afstammeling daarvan ook ons stede bevolk. Vir hulle was die landskap ’n “algemene maat” van begrip – en dit geld ook vir die letterkunde waar die gebeure hom teen ’n landelike agtergrond afspeel.

Die “individualiste” (waaronder Pierneef, Wenning en Schmithard) uit die tweede dekade en die “Nuwe Groep” uit die derde en vierde dekade as verteenwoordigers van die eerste generasies stedelinge kon daarom wel die stedelike “individualisme”, waarmee hulle in Europa kennis gemaak het, op die Suid-Afrikaanse landskap afdruk om ’n persoonlike onderskeid te maak, maar by gebrek aan ’n eie stedelike kultuur die landskap as algemene begripsvorm nie vervang nie. (Die meeste sogenaamde stede was toe nouliks dertig tot vyftig jaar oud en nog weinig meer as dorpe!)

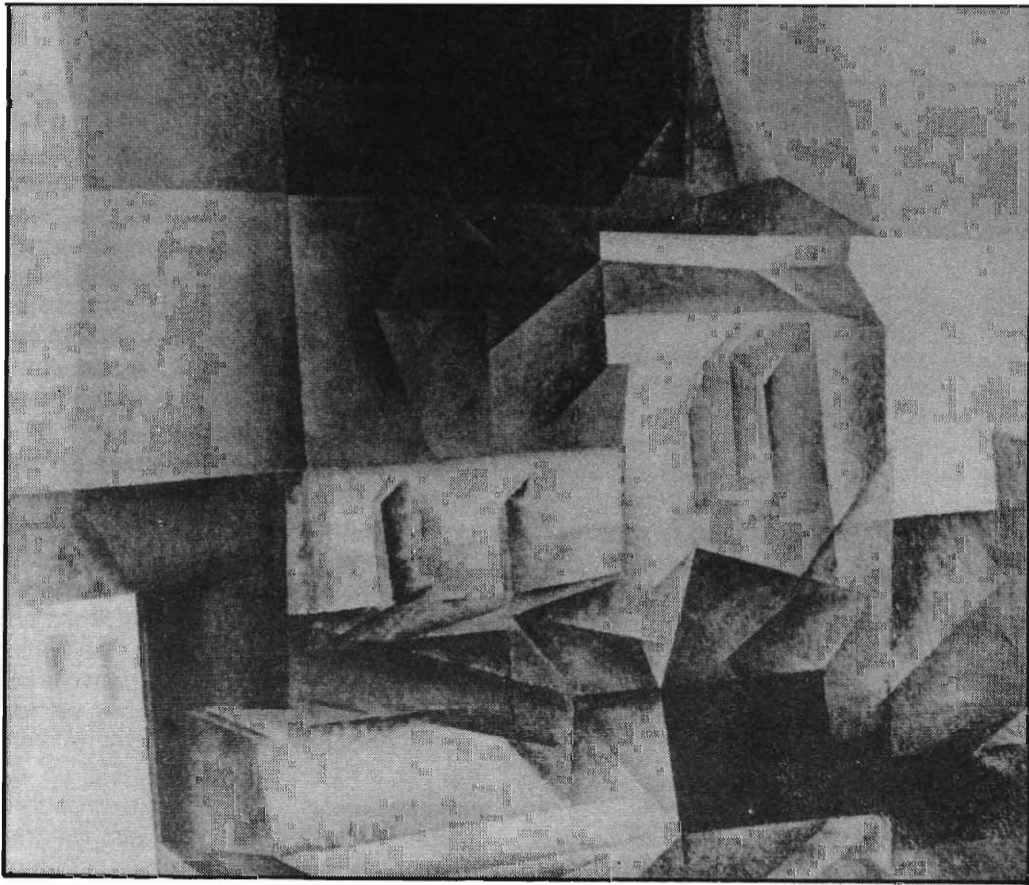
Om bogenoemde tweeledigheid van die “algemene begripsvorm” en “individualisme” aan die kuns te toets en ook in sy ontwikkeling te verken, ondersoek ons vervolgens ’n paar van J.H. Pierneef se werke. Die eerste voorbeeld is ’n linoosnee uit 1922 met die titel: *Doringboom*, Rustenburg, Transvaal (Nilant 1974: ill. 98). In die voorstelling onderwerp die kunstenaar die boom en meer nog die land-

skap aan ’n silhoeëtagtige vormvereenvoudiging. Met hierdie “subjektivering” van die onderwerp “objektiveer” die kunstenaar ’n wesenlike karakteristiek van die landskap. Pierneef se landskappe is vir ons begrip inderwaarheid meer tipies “Transvaal” as die Transvaalse landskap self en word sy kuns daardeur ook die maat vir ons begrip in die algemeen!

Tot bogenoemde sintese van vorm en uitdrukking kom die kunstenaar deur die geografiese bepaaldheid van die landskap, die Transvaalse Hoëveld, letterlik tot ’n smal baan op die voorgrond te beperk, maar dit gelyktydig oor die volle breedte van die voorstelling te laat loop – soos in ’n 17de-eeuse Hollandse landskap. Sodoende assosieer ons die uitgestrektheid van die voorgrondstrook met die wydsheid van die Transvaalse Hoëveld. Die doringboom is egter net so karakteristiek van die Transvaalse Hoëveld. Omdat die landskap laag in die voorstelling lê, vertoon die doringboom, alhoewel dit van nature geen hoë boom is nie, besonder groot. Juis omdat die doringboom formeel ook ’n onafskeidbare deel van die landskap uitmaak – beide teken hulle as een swart, dekoratiewe patroon teen die wit agtergrond af – word ons gelei om dit as ’n begripmatige geheel te lees en as ’n Transvaalse landskap op te vat wat sowel “wyds” as “groots” is. Daarnaas skep die tipiese lig-donker kontras van die medium ook ’n analogie met die sterk lig en donker skaduwees van die Transvaalse landskap.

In Pierneef se *Komposisie in blou* (Pierneefmuseum, Pretoria), wat ’n olieverfskildery is en uit 1928 dateer, verskuif die aandag van die landskaplike “uitdrukking” na die “vorm” as sodanig. Die kristal-heldere vlakke – wat veral aan die Blaue Reiter-kunstenaar, Lyonel Feininger, se innerlike visie herinner, word hier deur Pierneef aangewend om die landskap onder ’n planimetriese beheer te plaas. Dat dit in hierdie skildery nie ook om ’n verinnerlike visie gaan nie, blyk nie alleen uit die behoud van die natuurlike samestelling van die landskap nie, maar ook uit die wyse waarop Pierneef aan ’n atmosferiese perspektief uitdrukking gee deur “prismatiese” kleurvlakke in die agtergrond aan te wend en ondeursigtige kleurvlakke vir die boom op die voorgrond.

Wanneer Pierneef tussen 1931 en ’33 in opdrag van die owerheid die sogenaamde “Stasiepanele” vir Johannesburg skilder (tans in bruikleen aan die Kunsmuseum van Johannesburg), verskuif die aandag andermaal terug na die uitdrukking. Vir die doel van hierdie bespreking kies ons die paneel met ’n panoramiese gesig op *Louis Trichardt* waarop midde op die horison ’n kerk as tradisionele simbool van gesag op plattelandse



Afbeelding 3. Lionel Feininger: *Zirchow*. Olieverf, 1916 (J.B. Neumann Gallery, New York).

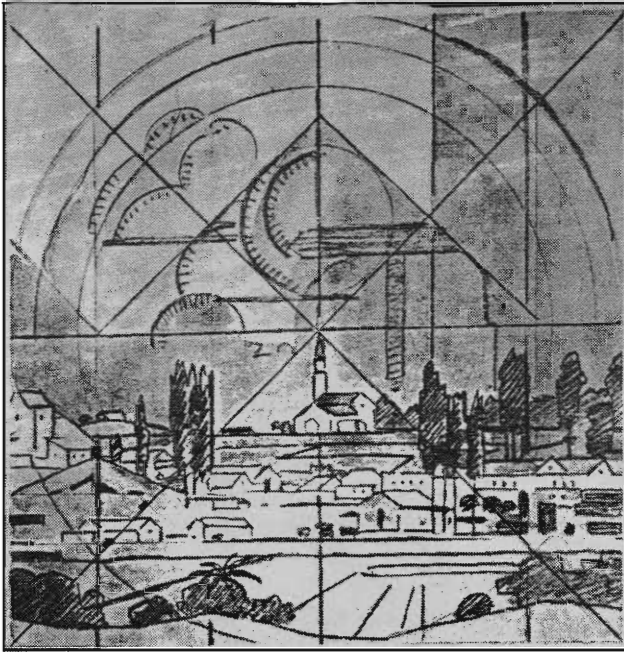
dorpe voorkom. Die spits van die kerk toring dien teweens as middelpunt van 'n aantal konsentriese sirkels, wat (blykens die voorstudie) nie alleen die landskaplike elemente 'n eweredige spreiding in die komposisie besorg nie, maar selfs die relatiewe posisie en vorm van die wolkbanke in die lug bepaal.

In die literatuur word die suggestie gemaak dat die halfronde nisse van die Stasiegebou, waarvoor die panele bestem was, die kunstenaar die idee gegee het om in simpatie met die argitektuur sy ontwerpe te maak (vergelyk Berman 1970: 225). Indien dit so was, dan het ons hier primêr met 'n "formeel" probleem te doen en nie met "uitdrukking" nie. Die suggestie verklaar egter nie waarom Pierneef in die Stasiepanele met vol sirkels werk nie, terwyl die nisse van die Stasiegebou slegs halfronde boë bevat. Ook verklaar dit nie waarom Pierneef nog jare later hierdie sirkels in sy kuns verwerk nie. Trouens, daar is 'n groot verskil in die uitdrukking van die *Komposisie in blou* en van die Stasiepanele. In eersgenoemde werk gaan dit om 'n dekoratiewe manier van vormgewing aan die landskap, terwyl dit in die Stasiepaneel eerder om 'n beheersing van "hemel en aarde" gaan en dus om 'n persoonlike uitdrukking. Daar is naamlik niks in die Louis Trichardt-landskap self wat hierdie sirkels regverdig nie – intendeel, die landskap vertoon vlak en uitgestrek. Daarom bly die sirkels – soos ook die kerk –

geïsoleerde elemente in die landskap (en dit geld ook vir die sirkels in meeste ander panele van die reeks).

In die strewe na 'n "magiese" beheersing van die omgewing staan Pierneef in hierdie tyd origins geensins alleen nie. Dit was – en is nog dikwels algemeen onder Afrikaner-intellektuele en kerkleiers. So herinner die uitdrukking in Pierneef se werk uit die jare dertig ook aan die "individualistiese" optrede in die politiek van die tyd (dr. D.F. Malan, generaal J.B.M. Hertzog en J.C. Smuts); in die kultuur byvoorbeeld prof. M.L. du Toit en in die ekonomie dr. H.J. van der Bijl en dr. H.J. van Eck). Dit verwonder dan ook nie dat Pierneef se werk toe besonder in die smaak van die owerheid geval het nie en dit die interieur van talle ambassades sier!

Aan die hand van die bespreekte voorbeelde sien ons hoe vorm en uitdrukking in 'n kunstenaar se werk mekaar "histories" kan afwissel, maar ook dat die vormmiddele in die uitdrukking (in hierdie geval die lyn) 'n evolusionêre proses ondergaan waarin dit uiteindelik met die betekeniswaarde van die onderwerp kompeteer en daar van 'n "ommekeer" in begrip sprake is. Van 'n aanvanklike, omskrywende lynfunksie naamlik word na 'n planimetriese vormgewing beweeg, waaruit – naas weer 'n meer beskrywende vormgewing – geometriese patrone ontwikkel met 'n sup-



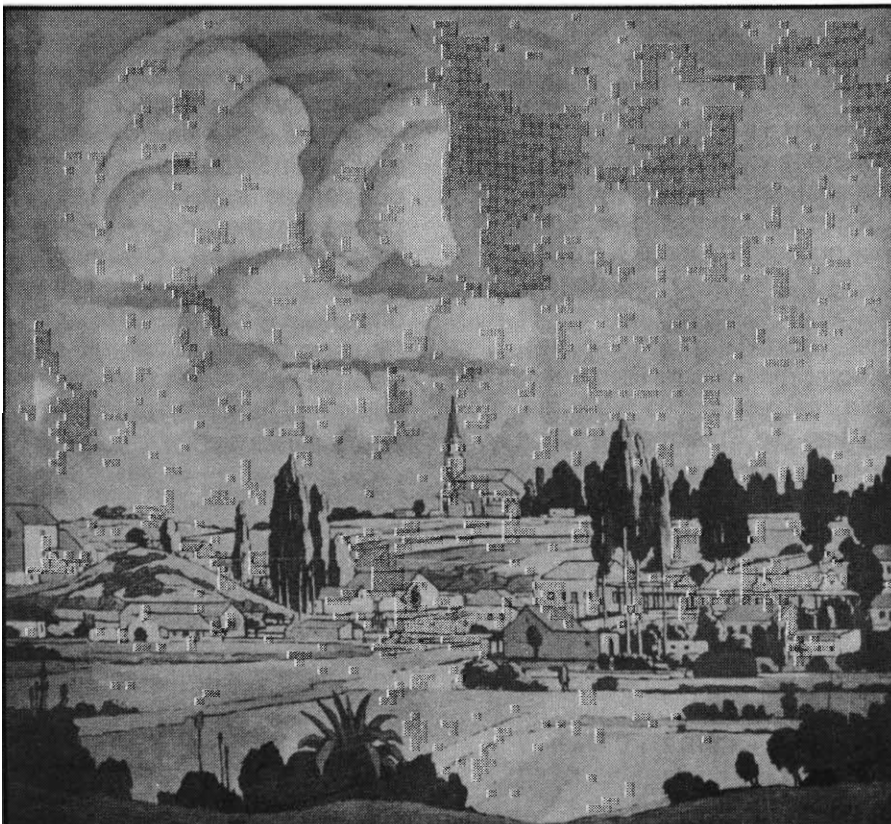
Afbeelding 4. J.H. Pierneef: *Louis Trichardt. Voorstudie* 1930 – '31 (uit: J.F.W. Grosskopf: *Hendrik Pierneef; the Man and his Work*. Pretoria: Van Schaik, 1947: p. 15).

plementêre inhoud (funksie) tot die behandelde tema.

Dit moet egter besef word dat die resultaat van 'n ondersoek steeds mede bepaal word deur die kategorieë van begrip waarmee 'n

mens werk. Die verhouding van voorstudies tot 'n finale werkstuk kan naamlik aan 'n selfde "diachroniese" wisselwerking in begrip onderhewig wees. In post-Modernistiese werk kom die "diachroniese" wisselwerking ook "sinchronies" voor. Begrip het dus geen vaste vorm of betekenis nie en is ook nooit gelyk daaraan nie. Daarom is dit byvoorbeeld verwarrend om in hierdie verband van die multivalensie van "vorm" en "betekenis" te praat, sonder om dit in gedagte met die struktuur van begrip te bind.

Die eerste kunshistorikus wat op die oënskynlike teenstellings of paradokse van begrip as "teengestelde begrippepare" (let wel: geen "begripsspare" nie!) in die kunsontwikkeling die aandag gevestig het, was Heinrich Wölfflin. In sy boek *Kunsgeschiedliche Grundbegriffe* (Basel 1915), het Wölfflin na aanleiding van 'n vergelyking van die kuns uit die Renaissance en die Barok vyf teengestelde begrippepare onderskei, te wete: linêr en skilderkunsig; vlakheid en diepte; geslote en oop vorm; veelheid en eenheid; en duidelikheid en onduidelikheid. Hiermee het Wölfflin 'n meer wetenskaplik-begripmatige en geordende manier ontdek om die uitdrukking en vormgewing van kunswerke te bepaal en daarmee die grondslag gelê vir wat in die vakliteratuur bekend staan as die "formalistiese metode".



Afbeelding 5. J.H. Pierneef: *Louis Trichardt. Olieverf*, 1931 – '32. (Bruikleen: Kunsmuseum, Johannesburg).

Die veralgemening in die titel van Wölfflin se boek tot “kunshistoriese grondbegrippe” in plaas van grondbegrippe in die kuns van die Renaissance en Barok, suggereer ’n algemene geestelike wetmatigheid, wat sy begrippe as woordvorme nie besit nie. Gevolglik het Wölfflin deur die formalisering van die kunsbegrip heelwat kritiek uitgelok. Alhoewel naamlik elke volgende periode van die paradokse uit vorige periodes oorneem, vind daar telkens ook ’n sintese plaas waaruit dan weer nuwe paradokse ontwikkel en waardeur ook elke periode hom op ’n unieke wyse uitdruk. So vind ons in die 19de eeu dat die “lineêre” en die “skilderkunstige” in die werk van J.A.D. Ingres en E. Delacroix polariseer en nie opvolgende maar gelyktydige manifestasies is – en dit terwyl die skilders *beide* relatief “vlak” werk! Van ’n stylontwikkeling in die sin van die Renaissance na die Barok is daar in die 19de eeu gevolglik geen sprake nie, terwyl die teenstelling van “vlakheid en diepte” deur ’n meer rasionele houding teenoor die natuur verval. Trouens, ons kry in die 19de eeu met nuwe teenstellings te doen, soos: “fantasie” en “werklikheid”; “vorm” en “betekenis”; en ten slotte ook met “styl” teenoor “struktuur”.

Wölfflin se veralgemening is waarskynlik juis die gevolg van die feit dat hy ’n knap formalis was. As sodanig wek sy raak tipeerings van kunswerke slegs bewondering op! As teoretikus was hy egter “blind” vir die verskuiwings wat daar ook tussen “vorm” en “betekenis” in ons begrip plaasvind en was hy “eensydig” ondanks die tweeledigheid van sy begrippe. Eintlik het Wölfflin sy

begrippe dus as logiese teenstellings behandel – wat hulle as visuele verwysings en as subjektiewe (simboliese) begrippe vorme nie is nie. In ’n logiese teenstelling bly die proposisie behoue, ook in die ontkenning daarvan, terwyl dit in die paradoks of “oënskynlike teenstelling” van ons begrip as grondslag vir kreatiwiteit juis wel verander! Vir die kunshistoriese metode impliseer dit die noodsaak van ’n tweeledigheid en ’n wisselwerking as uitgangspunt, in plaas van ’n enkelvoudige gerigtheid op verandering.

AANTEKENING

1. Herakleitos se “eenheid van teenstellings” is ook onderliggend aan Tao. B. Willes (1987: 65) stel in die verband “So yin and yang are not merely alternating rhythms of nature – they depend on one another. Each is the complement of the other. [...]. Applied to psychology, this condition implies a complementary, interdependent quality of the rational and intuitive faculties.”

LITERATUURVERWYSING

- Berman, E. 1970. *Art and artists in South Africa*. Kaapstad: Balkema.
- Nilant, F.E.G. 1974. *Die hout-en lino-sneë van J.H. Pierneef*. Kaapstad/Rotterdam: Balkema.
- Störig, H.J. 1969. *Geschiedenis van de filosofie*. Deel 1. Utrecht/Antwerpen: Spectrum.
- Willes, B. 1987. *The Tao of Art*. Londen: Century-Hutchinson.
- Wölfflin, H. 1960. *Stylbegrippen in de Kunstgeschiedenis*. Utrecht/Antwerpen: Aula-boeken. (Oorspronklike titel: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*).