

DIE MITE AS METAFOOR VIR KREATIWITEIT IN PICASSO SE *BLINDE MINOTAURUS GELEI DEUR 'N MEISIE MET 'N WILDE BOS BLOMME* (1934) (VOLLARD-SUITE)

ANTOINETTE L. THERON
Departement Bedryfsielkunde
UNISA, Pretoria

Die simboliese betekenis van Picasso se uitbeelding van mitologiese figure as verwysing na Dionysiese kreatiwiteit word ondersoek. Dit word in die gebruik van mite in Surrealistiese kuns gekontekstualiseer. Ten slotte word afleidings oor Picasso se siening van die kreatiwiteit van die kunstenaar gemaak.

The symbolic meaning of Picasso's portrayal of mythological figures as references to Dionysian creativity is investigated. It is contextualized in the use of myth in Surrealist art. Finally conclusions on Picasso's view of the artists creativity are made.

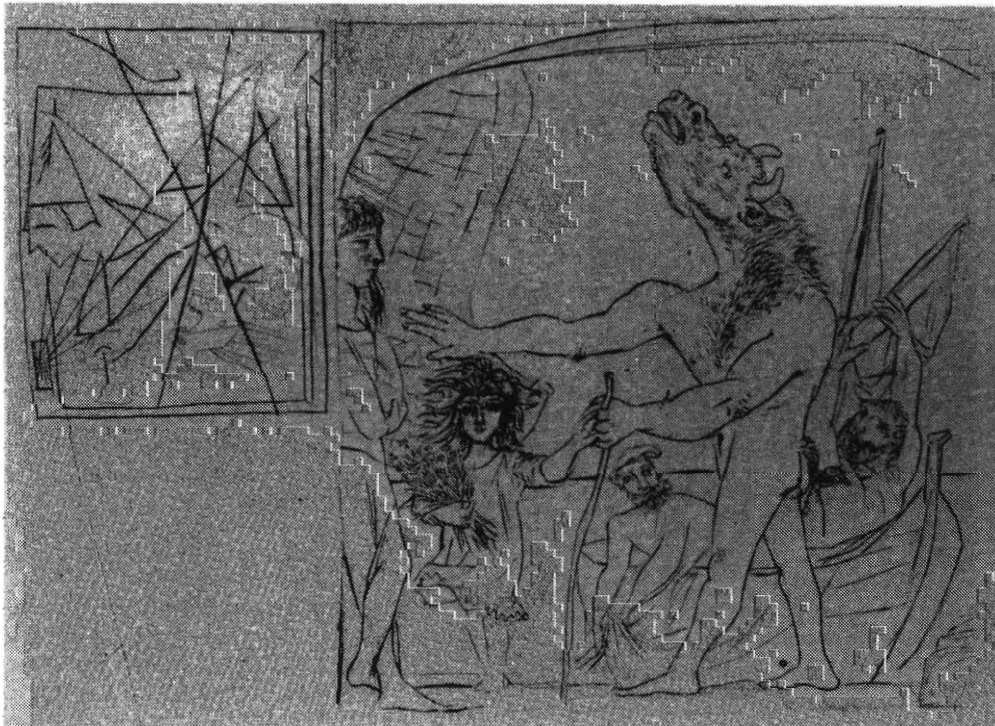
1. INLEIDING

In die mite vertel die psige sy eie storie – dit vergestalt die spel van die onbewuste psigiese inhoude: “the interplay of the archetypes as revealed in its natural setting as formation, transformation/the eternal mind's creation” (Jung 1972: 95).

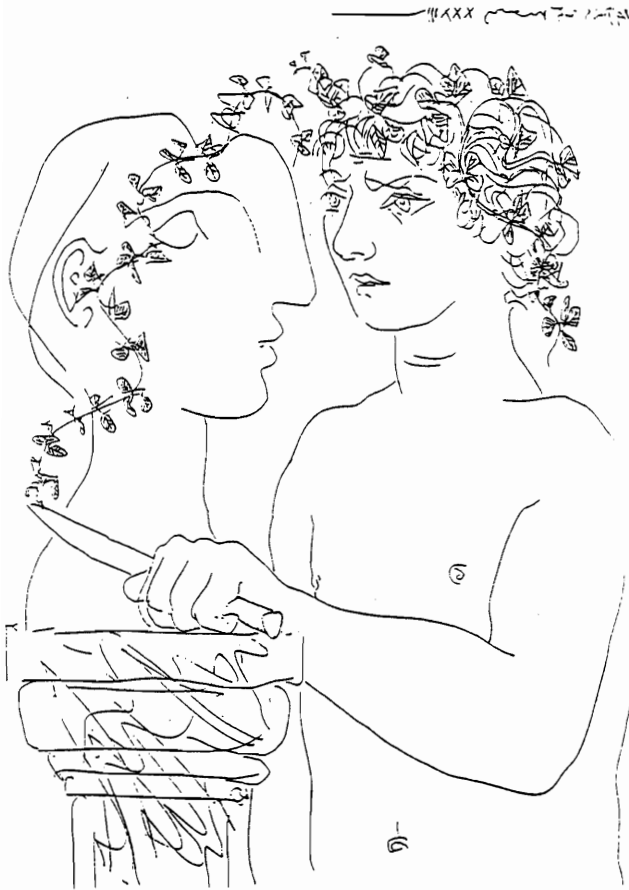
Tydens die dertigerjare is Picasso 'n hoofeksponent van die mite as verklaringsbeginsel in kuns. Sy belangstelling daarin is parallel met die ondersoeking van die onbewuste in surrealistiese kuns en, vanaf 1929, die gebruik van die mite as deel van die ikonografie. Dit spruit uit die primêre aspirasie van die Surrealiste tussen 1924 en 1940 om deur die

mite 'n nuwe kollektiewe bewussyn by die mens in die komplekse, moderne samelewing te skep. Die doelstelling was om 'n instelling mee te bring waardeur die mens sy eksistensie as 'n vloeibare staat ervaar, waarin eksterne en interne realiteite, chaos en teenstellings, lewe en dood, deur 'n proses van transformasie saamvloei. As sodanig word Dionysus, die tweemaal-gebore seun van Zeus wat deur transformasie verskillende vorme aanneem, die primêre mitiese bron van die Surrealiste, en ook van Picasso (Chadwick 1980).

As klassieke Griekse god is Dionysus die immoraliteitsgod wat oor die see gekom het, die wingerd uit die mas van sy boot geskep het en 'n fertiliteitskultus tot stand gebring het wat



Afbeelding 1: Picasso: *Blinde Minotaurus gelei deur 'n meisie met 'n wilde bos blomme* (Bolinger 1956:94)



Afbeelding 2: Picasso: Ets in reeks *Die Beeldhouer se ateljee* (Bollinger 1956:46)

in rituele met ontlading van irrasionele impulse gepaard gegaan het om katarsis, 'n ekstatische suiweringsproses, te bewerkstellig. As lewensbeginsel verwys Dionysus na die sensuele en irrasionele (Radice 1973). Dit is deel van die siklus van die Dionysiese wêreld wat ten doel het skepping, destruksie en herskepping van sigself (Chadwick 1980).

In die konteks van kuns is Dionysus, volgens Nietzsche, 'n simbool van die kunstenaar. Hy verteenwoordig die kunstenaar wat deur sy kreatiwiteit deel word van die primordiale eenheid, die dieper psigiese realiteit waarin die teenpool van die Dionysiese lewensbeginsel, die Apolliniese, opgehef word (Degenaar 1986). Apollo is die Griekse god van lig, jeugdige skoonheid en die rede (Radice 1973). As lewensbeginsel verteenwoordig hy die *principium individuationis*, die wêreld van illusionistiese vorm en skoonheid, wat, analoog aan die illusies van die alledaagse lewe, die dieper realiteit van die Dionysiese wêreld verberg. Volgens Nietzsche is Apolliniese beelde bloot "appearances of appearances" want dit spruit uit die verbeelding (Nietzsche 1970: 52). Wanneer die kunstenaar die Dionysiese sfeer van ekstase betree, word hy self 'n universeel-produktiewe krag. Hy word deel van die spel van

die kosmos, waarin hy soos 'n kunstenaar-god in sy mitiese tuiste, voortdurend skep (Degenaar 1986).

Benewens Nietzsche se siening van die Dionysiese kunstenaar, is sy siening van die ewige wederkeer 'n bron vir die gebruik van mite as metafoer in kuns. Dit verwys na die sirkulêre aard van eksistensie analoog aan die eenheid en harmonie in Oosterse mistisisme, of na 'n lewensbeskouing wat buite die konteks van die wil, tyd en ruimte val en sodanig na die hoër bewussynsvlak van die *Übermensch* verwys (Janse van Rensburg 1989).

'n Verdere bron vir die gebruik van mite is Freud se siening van die onbewuste as die setel van die dualistiese eksistensiebeginsel, Eros (lewensdrang) en Thanatos (doodsdrang), wat deur assosiasievryheid in 'n veelvoud van psigiese vorms verskyn.

Surrealistiese kunstenaars betrek hierdie bronne in 'n estetiese waarin teenstellende beeldingselemente met verskillende betekenisse naas mekaar geplaas word. Hulle skep volgens Penrose (1973) 'n bo-realiteit met geslote oë – 'n realiteit van die droom. Picasso se fokus bly nader aan die realiteit en hy suggereer dat diverse beeldingselemente 'n tematieke verband het (Glózer 1974).

In die dertigerjare is Picasso se tema die wel en wee van die kunstenaar, soos gepersonifiseer in die Kretensiese mite van die Minotaurus. In die mite is die Minotaurus die half-dier-halfman wese gebore uit die transgressiewe verhouding van Pasiphæe en 'n bul wat oor die see gekom het en gedoem is om in die duisternis van die labirint versteek te word. Hier word hy doodgemaak deur die Atheense held Theseus, wat sy weg in die labirint vind met behulp van Ariadne en haar toutjie. Theseus ontsnap met Ariadne na Naxos, waar hy haar in die steek laat. Sy word deur Dionysus gevind en word sy bruid (Radice 1973).

Volgens Jean (1960) is die Minotaurus as hibriede 'n simbool van evolusionistiese kontinuiteit. Hy verteenwoordig vernuwing as teendeel van stagnasie. As kontinuiteitsbeginsel smelt sy identiteit en dié van Dionysus saam in interpretasies van die mite. In surrealistiese kuns word hy 'n visuele metafoer vir die ewige wederkeer en in die *Vollard Suite* (1930-37) word hy 'n metafoer vir die Dionysiese kunstenaar (Janse van Rensburg 1991a).

Die doelstelling van hierdie artikel is om die simboliese betekenis van Picasso se verbeelding van mitologiese vorms as verwysing na Dionysiese kreatiwiteit te ondersoek.

'n Probleem van sodanige studie is die biografiese oriëntasie in bronne oor Picasso se werk – Dionysiese erotiek word byvoorbeeld in die konteks van Picasso se persoonlike erotiese geskiedenis ontleed (Janse van Rensburg 1991b). Die koppeling van werke aan 'n

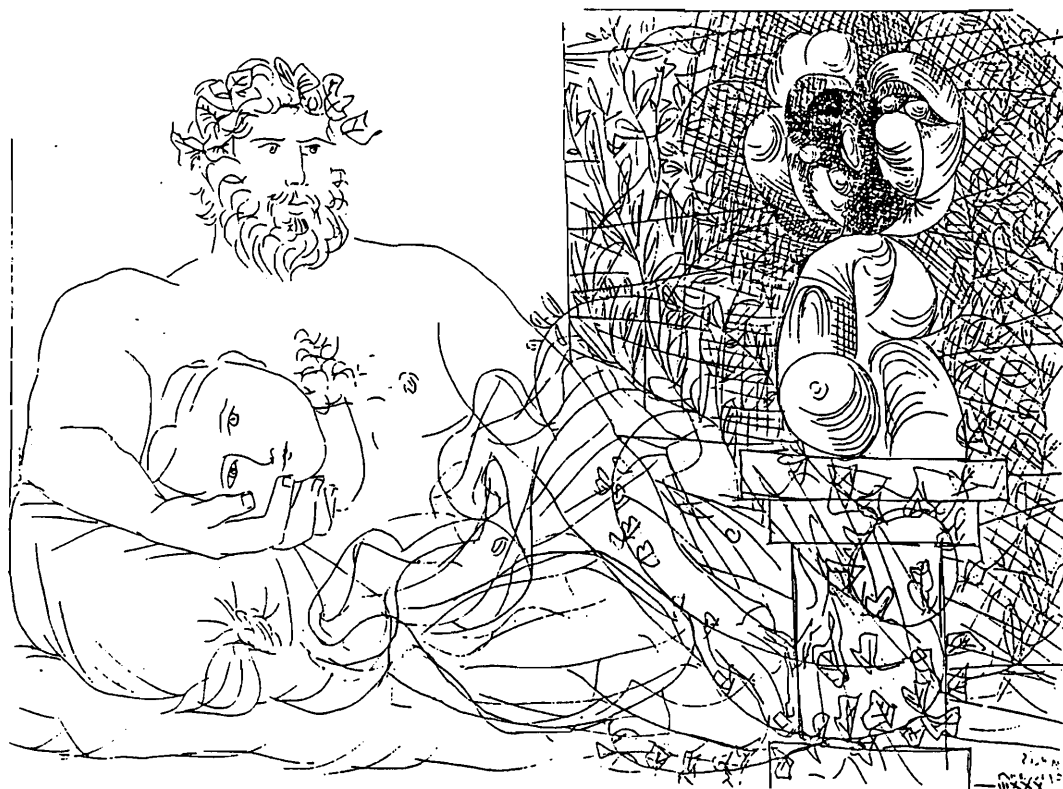
onderliggende tema suggereer egter dat dit inhoudelik meer effektief verstaan kan word deur middel van 'n intrinsieke benadering. Gevolglik word gepoog om die ets in die *Vollard Suite, Blinde Minotaurus gelei deur 'n meisie met 'n wilde bos blomme* (afbeelding 1) te ondersoek deur ikonografiese ontleding van die intrinsieke betekenis van die mitologiese *personae* en op grond hiervan enkele gevolgtrekkings te maak oor Picasso se siening van kreatiwiteit.

2. IKONOGRAFIESE ONTLEDING

Die hoofarea van die ets toon 'n blinde Minotaurus wat oor die see gekom het en sy weg op die strand probeer vind, terwyl matrose hulle seile span om te vertrek. Die vissermanne se baarde en assosiasie met die see suggereer dat hulle, soos die Minotaurus, 'n visuele metafoor vir Dionysus is. 'n Dogtertjie wat 'n bos wilde blomme dra, hou die Minotaurus se hand vas, terwyl 'n jong omstander onbetrokke toekyk. Die dogtertjie verteenwoordig Ariadne, want sy tree na vore uit 'n komplekse labirintiese vorm waarheen sy die blinde Minotaurus oënskynlik lei. Die omstander kan Theseus wees wat staan en droom of planne maak, en, uitgebeeld as 'n jongeling, 'n identiteitsverband met Apollo suggereer. Ariadne verskyn in die vorm van die surrealistiese muse, die *femme enfant* en suggereer ook 'n assosiasie met Antigone, wat haar vader, die blinde Oedipus, gelei het (Gasman 1981).

In die Griekse mitologie is Oedipus die tragiese figuur wat homself blind maak wanneer hy beseft hy het onwetend sy vader doodgemaak en met sy moeder getrou. Sy skuld lê in bloedskaande, maar in sekere interpretasies van die mite word dit sekondêr en word hy 'n simbool van die mens se strewe om vry te word van tradisie. In die proses beseft hy egter dat daar geheime is waarvoor hy nie antwoorde het nie (Radice 1973).

In surrealistiese kuns verkry blindheid in die twintigerjare tematiese inslag deur Nietzsche se sienings van die Griekse mite in *Die Geburt der Tragödie*. Kunstenaars verwys op individuele wyses na die simboliek deur surrealistiese transformatiewe assosiasies. Max Ernst verbeeld in *Oedipus Rex* (1922) verbode kennis implisiet aan blindheid in terme van falliese assosiasies deur 'n hand wat 'n gesplete neut omvat. Hy sluit 'n bulkop en Ariadne se toutjie in en betrek só ook die Minotaurusmite by die tema (Chadwick 1980). In *Pietà* (1923) verwys Ernst, na analogie van die Michelangelo *Pietà* in die St. Peterkatedraal na Oedipus se lyding. Hy verplaas dit na die sielkundige ouer-kindproblematiek van die Oedipusmite deur 'n vader wat sy seun as offerande toon. In sy skrywe (1925) oor sy tegniek van *frottage* ('n passiewe proses van skraping van 'n onreëlmatige oppervlak, waardeur nuwe assosiasies onbewustelik tot stand kom), sê Ernst (aangehaal in Lippard 1970:122, 124):



Afbeelding 3: Picasso: Ets in reeks *Die Beeldhouer se ateljee* (Bollinger 1956:60)

“Enter, enter, have no fear of being blinded. [...] Blind swimmer, I have made myself a seer. [...] I saw an ivy leaf floating on the ocean”.

Melding van die see en die klimop, 'n simbool van fertiliteit, dui op Dionysus in die konteks van blindheid. Salvador Dali verplaas blindheid na die konsep van kastrasievrees, wat in Freudiaanse interpretasies aan Oedipus se transgressies gekoppel word. Later in die dertigerjare word die simboliek van blindheid deur middel van die sfinks – die draer van die geheime van die lewe – verbeeld (Chadwick 1980).

In die linkerhoek van die ets is 'n omgekeerde weergawe van 'n vroeër tekening van Picasso van die dood van Marat. Marat was die Franse revolusionêr wat as agitator vir geweld moes wegkruip, maar later as 'n held beskou is. Hy is deur Charlotte Corday doodgesteek. In Picasso se ets verskyn Marat se moordenaar as 'n *harpy*, 'n mitologiese windgees wat volgens Radice (1973) die mens na sy dood dra. Picasso koppel Marat se dood konseptueel aan Mitras, die Indo-Iraanse god wat met die son geïdentifiseer is omdat sy krag deur die son getoets is. Mitras is beskou as 'n verlosser wat hergeboorte in die ewige lewe gebied het en word dikwels met 'n bul as rituele offerdier uitgebeeld. Picasso suggereer 'n verwysing na Mitras deur twee swart lyne wat die son aandui (Janse van Rensburg 1991b).

Die son as 'n ikonografiese beeld spruit uit die skrywe van Bataille. In *Rotten Sun* (Bataille 1985: 57) verwys hy na die tweeledige aard van die son as verblindend en liggewend, wat as sodanig via die mite van die mens sy “most elevated conception” verskaf. In die Mitras-legende word die son geassosieer met die man wat die bul dood, of te wel “with a man who looks along with the slain bull, [...] doused with hot blood, to the accompaniment of the bull’s boisterous struggle and bellowing [...], a simple way of reaping the moral benefits of the blinding sun.”

Die visuele beelde in die ets dui dus op verwysings na die Dionysus-, Minotaurus-, Oedipus- en Mitrasmite. Basies het die vier mites tematies opoffering as aspek van die lewe-doodsiklus gemeen. Opoffering in Surrealisme gaan gepaard met 'n heroïese konnotasie. Volgens Chadwick (1980) manifesteer die personae van die mites as helde te midde van die polariteite van eksistensie. Deur die Surrealistiese metode van dislokalisering van normale assosiasies verkry hulle die vermoë om gelyktydig in verskeie eksistensiële state te deel en daardeur die beperkings van die menslike bewussyn te transendeer.



Afbeelding 4: Picasso: Ets in reeks *Die Beeldhouer se ateljee* (Bollinger 1956:68)

2.1 ASSOSIASIES VAN DIE MINOTAURUS

Die wyse waarop die Minotaurus verbeeld is, suggereer dat hy die Dionysiese beginsel van destruksie en herskepping van sigself simboliseer. Sy blindheid dra die konnotasie van destruksie van vorm. Fisies is sy persepsie van konkrete, aardse vorms opgeskort, wat suggereer dat die bekende of gekende buite sy psigiese verwysingsraamwerk val. Hy is uit sy bekende tuiste, die labirint, verplaas na die strand, waar hy as 'n ontbinde, uitgewaste vorm geld. Volgens Marrero Suarez (1956) simboliseer die strand die akkumulasiepunt waar alle mensheid ontbloot word, naak word, oopgaan. In die Minotaurus se verlies van visie lê dus 'n ander vorm van visie versluier. Hierdie visie word ook gesimboliseer deur die matrose as vorme van Dionysus. Saam met die see simboliseer hulle generende vormgewende en destruktiewe vormvernietigende aspekte van Dionysus. Metamorfose is dus implisiet aan die situasie waarin die Minotaurus hom bevind.

Hy staan op in die vorm van 'n *homo erectus*, 'n gehumaniseerde bul wat 'n stap verder in die evolusieproses gevorder het as die monster van die labirint. Hy verander van wat Bataille (1985) dierlike horisontaliteit noem, na menslike vertikaliteit, waardeur die as van sy visie verander en grense opgehef word. In surrealistiese terme simboliseer dit 'n onbegrensde hoër, breër of dieper psigiese bewussynvlak.

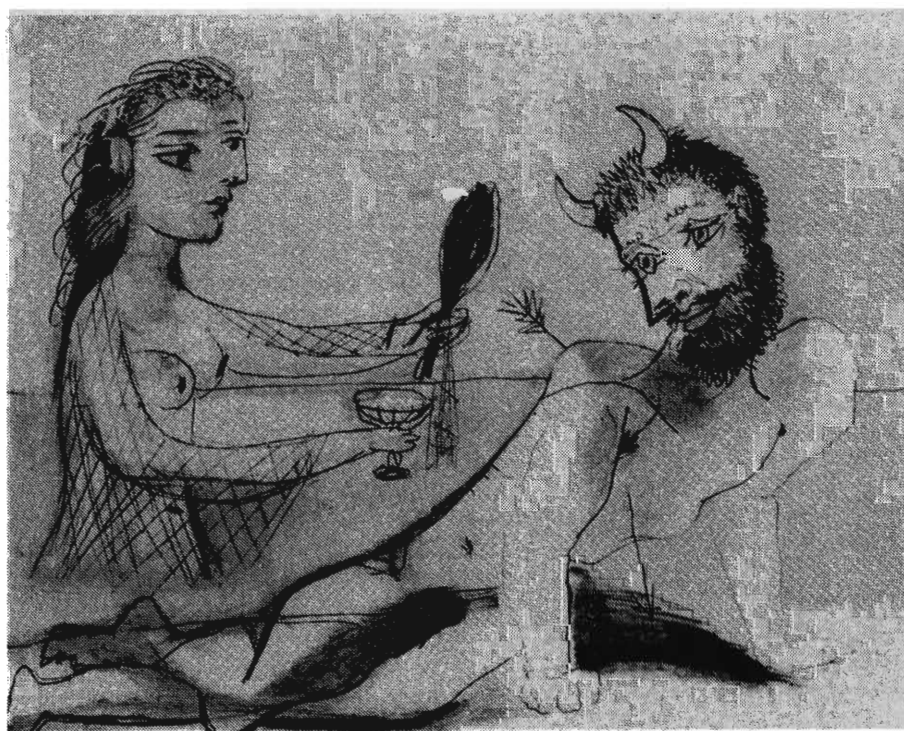
head." In 'n vroeë surrealistiese werk van Max Ernst, *Celebes* (1921) (Wilson 1989), suggereer 'n koplose vrou wat 'n half-meganiese, half-olifantagtige monster wink om haar te volg, 'n inleiding in die tema van Ariadne wat die blinde Minotaurus lei. In *The Hundred Headless Woman* (1927) neem Ernst die leser op 'n visuele reis deur die veelvoud van die psige. Dorotea Tanning skryf in die voorwoord van die 1981 uitgawe (Ernst 1981: 12) dat "The Hundred Headless Woman has a hundred heads and no head at all [...] she knows no boundaries, no gravity, no laws." André Masson betrek koploosheid in *Sacrifices* (1933), waarin hy Nietzsche se beskouings van Dionysus in 'n reeks tekeninge ondersoek. Dionysus word as 'n koplose figuur wat 'n mes in sy hart steek, met 'n rituele offerande geassosieer (Chadwick 1980).

Laasgenoemde werk kan as prototipe beskou word vir uitbeeldings van die Asefale (1936), die koplose ras wat die Surrealiste as mitologiese metafoor gebruik vir die universele, vrye mens wat, soos Nietzsche se *Übermensch*, eksistensiële leegheid en slaafsheid aan die rede te bo kom. Volgens Chadwick (1980) het die Asefale ook 'n konseptuele assosiasie met Dionysus as 'n tragiese god wat uit transgressie hergebore word.

Die transgressiewe assosiasie van die Minotaurus kan met die Oedipusmite in verband gebring word. Oedipus, soos die Minotaurus, is blind weens transgressie teen sosiale

norme. By beide simboliseer blindheid suiwering van die self deur opoffering. Bataille (1985) meen Oedipus se selfmutilasie verwys na die selfopgelegde opoffering waarin die offerande tegelyk offeraar word – simbolies word hy vry van iets wat vir hom 'n besware was. Havelka (1968:134) sien Oedipus se staat as 'n selfopgelegde punt van insig tussen die Apolliniese en Dionysiese beginsels – "a chosen dependency [...], the clarity is a state of metaphysically resolute mind grasping the significance of its religion." By implikasie toon Picasso die probleem wat nie opgelos word nie, maar binne-in die situasie voortduur. Die blinde Oedipus-Minotaurus se psigiese suiwering lê in die oorgawe aan sy noodlot, waarin hy paradoksaal persoonlik vry dog kollektief gebonde is.

Oorgawe en blindheid het konnotasies van die onmiddellike van die ritueel. Implisiet in die ets is dus ook die simboliek van die Spaanse stiergeveg wat identifikasie met die kollektiewe aard van die psige reflekteer (Havelka 1968). Dit verteenwoordig die lewe/doodsiklus van eksistensie sonder morele implikasies. Die offeraar neem momenteel die eienskappe van die offerande oor. Die offerande word voortdurend vervang en simboliseer die ewige lewe en blywende krag (Penrose 1973). Sy individualiteit word in die generiese opgelos en as magiese offerdier verteenwoordig by die eienskappe van die spesies, naamlik die suiwer instinktiewe, die sekere, die onmiddellike. Aldus ondergaan Picasso se blinde Mino-



Afbeelding 6: Picasso: *Minotaurus en meisie* (1938) Olie en houtskool op doek, 45,3 x 54,1 (Duncan 1968:112)

taurus simbolies 'n transformasie na die kunstenaar wat in die Dionysiese sfeer sy skeppingskrag vind.

2.2 ASSOSIASIES VAN ARIADNE

'n Dionysiese ritueel word in die ets gesuggereer deur die aanraking tussen die dogtertjie en die Minotaurus. Hulle hande verenig in 'n sublieme oomblik, die *point de l'esprit* wat die Surrealistiese nastreef, waarin teenstrydighede tussen lewe en dood, realiteit en verbeelding, die kommunikeerbare en nie-kommunikeerbare opgelos word (Gasman 1987). In Dionysiese terme simboliseer dit 'n hergeboorte en in Nietzsche se terme suggereer dit die wördingsmoment van die Dionysiese kunstenaar.

Dit is 'n moment van potensialiteite waarin Ariadne die leiding neem. Verbeeld in die vorm van die *femme enfant*, simboliseer sy die vergeesteliking van die ewig vroulike, die *anima* wat buite tyd bestaan en deur kinderlike onskuld meebring dat die alledaagse met verwondering ervaar word (Gasman 1981).

Potensieel is sy egter ook die verleidster wat ekstase tot by die punt van *l'amour fou* kan voer. As 'n surrealistiese metafoer vir die erotiese liefdesmoment wat tyd en ruimte transendeer, dui dit op die transformeringskrag van die liefde.

In die reeks *Die beeldhouer se ateljee* bied Picasso 'n potente oomblik van aanraking tussen die Dionysiese kunstenaar en sy model (afbeelding 4). Dit kulmineer in 'n orgiastiese byeenkoms (afbeelding 5). Dit simboliseer 'n psigiese openbaringsmoment en na analogie van surrealistiese erotiek is hierdie moment absoluut en eksklusief. In Jung (1972) se terme verwys dit na die oomblik van intuïsie, wanneer die bewussyn kontak maak met die onbewuste waaruit dit ontstaan het. In die ets lei Ariadne die Minotaurus terug na sy mitiese tuiste. Sy is dus instrumenteel tot momente van intuïsie. Volgens Janse Van Rensburg (1991a) verteenwoordig Ariadne self nie bewussyn, betekenis of begrip nie – sy voltooi met behulp van haar toutjie net die siklus van opoffering en blindheid en open herhaaldelik die niet van die labirint.

Picasso se uitbeelding van die dogtertjie se kop bied 'n verdere verwysing na Ariadne as bydraend tot geestelike transformasie. Haar hare suggereer 'n uitstraling, 'n son of kosmiese sirkel analoog aan die ewige wederkeer en Dionysiese selfdestruksie/generering. Dit kan ook gekoppel word aan Bataille (1985: 82) se siening van die "pineal eye", die aspek van lewe wat sigself open en verblind, waardeur "Existence no longer resembles a neatly defined itinerary from one practical sign to another."

As bydraend tot transformasie suggereer Picasso se Ariadne-dogtertjie 'n verwysing na Dionysus die verbeeldingswêreld van Apollo. Sy bied aan die blinde Minotaurus die illusie van 'n droombeeld. Volgens Nietzsche (1970: 707) het dit 'n helende effek op 'n geteisterde gees. "Even as on an immense, raging sea [...] a man sits in a little rowboat trusting his frail craft, so amidst the furious moments of this world, the individual sits tranquilly, supported by the principium individuationis and relying on it."

In Apolliniese terme bied Ariadne die Minotaurus 'n illusie in die vorm van 'n bossie wilde blomme. In Dionysiese terme verwys dit na fertiliteitsrituele. In die konteks van Dionysiese ekstase, "whose closest analogy is furnished by physical intoxication", dui Nietzsche (1970: 707) daarop dat Dionysus ontwaak onder die invloed van dwelmmiddels (Dionysiese *Rauschgift*) of met die koms van die lente. Dit is die tyd wanneer die wilde blom in die selfgenererende siklus van die natuur sy verskyning maak. Bataille koppel dit as episodiese vorm wat vergaan in die lig waarna dit reik, aan die destruktiewe aspek van Dionysus. As sodanig simboliseer dit die illusies van die mens se ideale. "And in order to destroy this favourable impression, nothing less is necessary than the impossible and fantastic vision of roots swarming under the surface of the soil" (Bataille 1985:13).

In 'n ander werk van Picasso speel die verhaal op 'n ander wyse af (afbeelding 6). Die Minotaurus is op die strand en Ariadne kom, soos Dionysus, uit die see. Sy betower hom deur liefde en sy eie wyn. In 'n spieël bied sy hom homself, "the only love he had known in his life" (Duncan 1968:111). Nietzsche beskryf kuns as 'n spieël wat gedaanteverwisselings meebring. Die geïntoksikeerde Minotaurus sien homself as die kunstenaar wat die realiteite in 'n kunswerk kan omtower.

Met haar spieël en haar bossie blomme lei Ariadne die Minotaurus ondergronds, na die labirint, die metaforiese skeppingsbron van die onbewuste.

2.3 ASSOSIASIES VAN DIE LABIRINT

Die mitologiese *personae* gaan almal op een of ander wyse die labirint binne. Hier verenig hulle in die kollektiewe onbewuste, wat gelykgestel word aan 'n surrealiteit (Gasman 1981). As sodanig simboliseer hulle die vorms en transformasies wat die argetipes kan aanneem. Die Minotaurus en Ariadne en hulle assosiasies verskyn as Jung (1972) se siening van die *anima*, hergeboorte, die spirituele en ook die "trickster", wat die fisiese drifte verteenwoordig, en as 'n ongesosialiseerde kind wat vol streke is, kan manifesteer.

Weselik is beide die dogtertjie en die Minotaurus, weens sy blindheid, nie gesosialiseer nie. Hulle deel dus 'n identiteitsaspek. Die strand waar hulle hulle bevind, kan ewenwel Naxos van die mite wees, waar Ariadne die offerande en die Minotaurus, Dionysus die verlosser is wat deur sy liefde verblind is. Janse van Rensburg wys daarop dat in *Klage der Ariadne* Dionysus aan Ariadne sê hy is háár labirint.

In essensie verval die individuele konnotasies van die beelde in 'n "Sacred materiomystical one" (Gasman 1981: 1317). Hierdie eenheid sentreer om Ariadne se touthou in die labirint en simboliseer die kulminasie van ervaring in 'n psigiese openbaringsproses. Volgens Gasman het Picasso primêr ten doel om hierdie proses aan te dui.

Picasso suggereer die kulminasiepunt deur die boogvorm wat bo-oor die toneel troon en na 'n hemelpad sowel as die ingang na die labirint kan aandui. Die labirint is dus 'n metafoor vir die staat van psigiese elevasie.

Die laaste ets van die *Blinde Minotaurus* reeks van die *Vollard Suite* herhaal die beelde van die onderhawige ets (afbeelding 7). Die dagtoneel is egter omskep na 'n idilliese nagtoneel waarin 'n verligte sterrehemel 'n verwysing na die kosmiese assosiasies van die mite is. Hiervolgens skenk Dionysus wanneer hy op Naxos met Ariadne trou, aan haar 'n kroon van sewe sterre wat na haar dood 'n sterrebeeld word (Radice 1973). In Nietzsche se interpre-

tasie beteken dit Dionysiese ekstase kry vorm. Nietzsche sê om aan 'n dansende ster geboorte te gee, moet 'n mens chaos in jouself hê (Degenaar 1986). Picasso se blinde Minotaurus reik na hierdie ster en as Dionysiese kunstenaar vind hy dit in sy eie psige.

2.4 ASSOSIASIES VAN MARAT

Lig word die simboliese element wat die hoofets en die uitbeelding van die dood van Marat bind. Die omgekeerde beeld van laasgenoemde suggereer 'n omkering van elevasie na afdaling na die destruktiewe. Marat word verbeeld as die rituele offerande van die Mitraslegende wat deur die dubbele son getoets word.

Die dubbele son het volgens Bataille (1985) die tweeledige konnotasie van verhewe aspirasies en verbreking van ideale, analoog aan Ikarus as simbool van persoonlike aspirasies wat tot niet gaan omdat dit onrealisties is. In die mite is Ikarus deel van die Knossos milieu. Hy kry vlerke van vere en was om van Kreta te ontsnap. Hy vlieg egter te na aan die son, sy vlerke smelt en hy verdrink in die see (Radice 1973).

Tematies bied Marat se dood verifikasie aan mitologiese inhoud wat implisiet in die hoofets teenwoordig is. Dit verwys na die *l'amour fou* implisiet in die *femme enfant* se kontak met die Minotaurus, na die ekstasiese en irrasionele van Dionysiese hergeboorte en die teenwoordigheid van Eros en Thanatos in

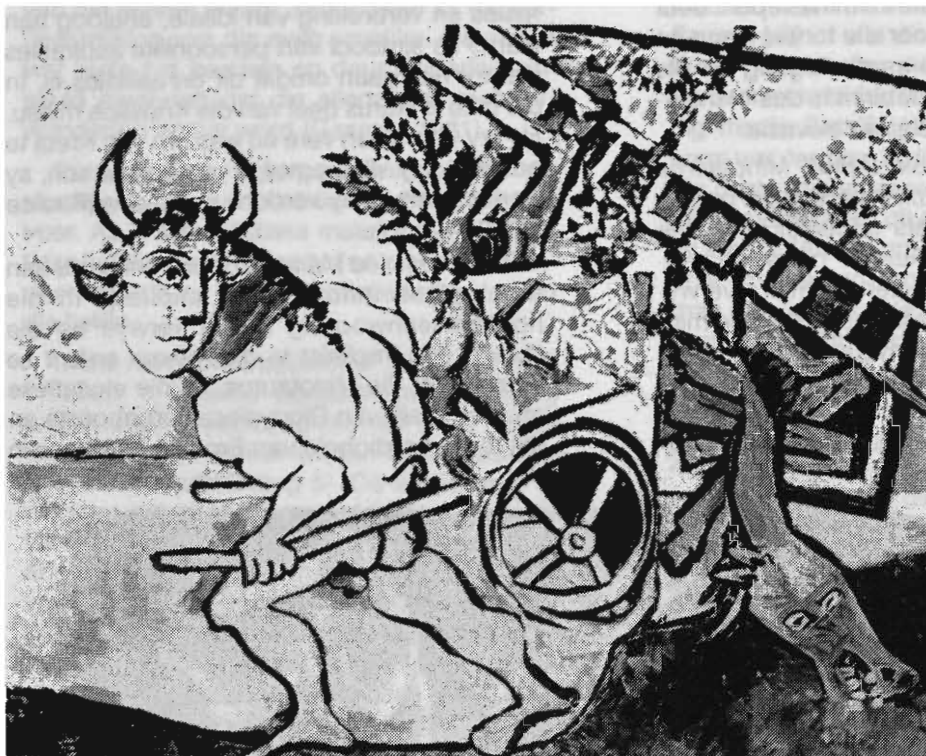


Afbeelding 7: Picasso: *Blinde Minotaurus gelei deur en meisie met duif* (Bollinger 1956:97)

die Minotaurus se blinde staat. Dit illustreer wat Bataille (1985: 58) meen is Picasso se soeke na "that which most ruptures the highest elevation, and for a blinding brilliance, has a share in the elaboration or decomposition of forms."

Die essensies van die blinde Minotaurus- en dood van Maratsimboliek kan opgesom word deur verwysing na Picasso se studie van die Minotaurus wat verhuis (afbeelding 8).

Die Minotaurus-kunstenaar is op pad na 'n nuwe tuiste met al sy kreatiewe apparaat op 'n trekkarretjie. Die karretjie se wiel is half swart, half wit. Hy is in Jung se terme op sy tog na openbaring in die onbewuste, en in Dionysiese terme gaan hy/is hy in die sfeer van skepping, destruksie, herskepping. Sy milieu is dieselfde as dié van die blinde Minotaurus. Die sterre skyn soos verblindende sonne, die see skitter in 'n helder blou-groen, soos die "highest elev-



Afbeelding 8: Picasso: *Minotaurus wat verhuis* (1936) Olie of doek, 45,3 x 54,1 (Duncan 1968:66)

ation" wat die kunstenaar op sy lewensweg inspireer. 'n Leer wat deel van die bagasie vorm, is ook 'n simbool van openbaring na 'n hoër/dieper vlak van visie. Die Minotaurus trek self sy karretjie, wat suggereer dat hy die *Übermensch* word wat uit sy eie krag herskep. 'n Perd geskilder in dieselfde blou-groen kleur as die landskap, suggereer 'n verwysing na Ariadne en die stiergeveg. Soos Ariadne die blinde Minotaurus bystaan, is die perd 'n simbool van getrouheid wat die stiervegter bystaan (Marrero Suarez 1956). Die perd wat lyk of hy na sy asem snak en of sy ingewande in 'n struktuurlose labirintvorm uitpeul, suggereer 'n konnotasie met die dood. Picasso

(aangehaal in Duncan 1968: 67) verklaar egter die ware realiteit:

"the horse isn't gored – she's having a baby! [...] it's a painting – in a frame, which he won't leave behind".

Hierdie skildery, soos die onderhawige ets, is dus 'n verbeelding van die Dionysiese kunstenaar, wat kreatiwiteit as 'n intrinsieke, meervoudige voortbringingsproses simboliseer. Die aard van die proses, soos gesuggereer deur die voorafgaande bespreking, word vervolgens saamgevat.

3. GEVOLGTREKKINGS

Picasso definieer kreatiwiteit in terme van die mite primêr as 'n transformasieproses wat die inhoudelike tegelyk versluier en ontbloot. As sodanig is dit soos die mite self, wat die metamorfiese spel van argetipes bevat.

Die essensiële beginsel onderliggend aan die proses is assosiasie. Deur verplasing van identiteite toon die kunstenaar die gemene in die verskillende. Hy verenig teenstellings in 'n eksistensiële eenheid. Picasso se kuns is 'n vorm van destruksie (Gasman 1981). By implikasie bied dit 'n nuwe vorm wat die noodlot van die mens openbaar. Volgens Nietzsche transformeer dit die be-

wussyn van die waarnemer, want hy ervaar die staat van die sublieme eerder as die aaklige van die konkrete realiteit (Degenaar 1986). Picasso self illustreer hierdie beginsel deur die banale nie as sulks uit te druk nie, maar dit in mitologiese vorme te beklee. Hy humaniseer ook die primitiewe.

Andersyds toon die kunstenaar ook die verskillende in die enkele, want kreatiwiteit is weens assosiasievryheid ekspansief. Een vorm kan diverse konnotasies kry deur simboliese betekenis daaraan te koppel. Picasso bied die volle spektrum van ervaring en nie net die beeldings nie.

Kreatiwiteit volg nie die voorskrifte van vorm, styl of tradisie slaafs na nie, want dit funksioneer op outonome wyse buite die grense van tyd en ruimte. Vorm, soos styl, is verganklik en tradisie reduceer kunsskepping na 'n lineêre, voorspelbare proses. Kreatiwiteit is 'n kontinue en onvoorspelbare proses, en as 'n gegewe kan dit onafhanklik van bestaande norme funksioneer en selfs op transgressiewe wyse nuwe norme- of vorme skep.

Die dieper psige is 'n bron van kreatiwiteit, want hierin word die grense van verworwe norme en kognitiewe denke opgehef. Picasso sê skilder is 'n blinde man se profesie (Gasman 1981). Jung dui daarop dat dit vir die kunstenaar essensieel is om die onbewuste te erken, want dit is die bron van intuitiewe oomblikke. Breton (aangehaal in Golding 1973: 77) meen "If the depths of our minds contains forces capable of reinforcing or combating those on the surface, it is in our interest to capture them."

Kreatiwiteit gaan gepaard met momentele visie, analoog aan die instinktiewe. Die moment bied suiwer visie waarin die verlede en toekomst getransformeer word na 'n eenselwige ewigheidsmoment (Neuman 1974).

Implisiet in die momentele is oorgawe. Dit impliseer dat die kunstenaar hom emosionele blootgee aan sy tematiese doelstellings. Sy individualiteit is nie bloot op formele of estetiese doelstellings gerig nie – dit smelt saam met die intrinsieke inhoud van kuns in 'n meeluwingsmistiek. Die kreatiwiteit van die kunstenaar deel in die kollektiewe kreatiwiteit en sulks word dit in Nietzsche se terme (aangehaal in Degenaar 1986: 6) "a celebration of life".

Verbandhoudend met oorgawe is spontaniteit en in hierdie opsig is kreatiwiteit analoog aan die ervaring van 'n kind. Dit funksioneer op 'n pre-wetenskaplike simboliese vlak, soos 'n kind wat spontaan ontvanklik is vir lief en leed, wat elke ervaring op 'n transpersoonlike vlak ervaar en met sy verbeelding in spel artikuleer. Gekoppel aan die kind-aard van kreatiwiteit, is die vroulike beginsel van lewensvatbaarheid (Neumann 1974).

Kreatiwiteit is dus essensieel 'n oopheid vir ervaring wat lei na visuele vorme wat as konseptuele entiteite die individuele aard en betekenis van die komponente transendeer. In Nietzsche se terme is die kreatiwiteit van die

kunstenaar analoog aan die kunsskepping van die Dionysiese kunstenaar "who has an eternal delight in constructing and deconstructing, in creating in order to create anew" (Degenaar 1986: 22).

BIBLIOGRAFIE

- Bataille, G. 1985. *Visions of excess: Selected writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Bollinger, H. 1956. *Picasso's Vollard Suite*. London: Thames & Hudson.
- Chadwick, W. 1980. *Myth in surrealist painting, 1929-1939*. Ann Arbor: Umi Research Press.
- Degenaar, J. 1986. *Art and the meaning of life*, University of Cape Town: Dept. of Adult Education & Extra-Mural Studies.
- Duncan, D.,D. 1968. *Picasso's Picassos*. New York: Ballantine Books.
- Ernst, M. 1981. *The Hundred Headless woman*. New York: George Braziller.
- Gasman, L. 1981. *Mystery, magic and love in Picasso, 1925-1938*. Ann Arbor: Umi Research Press.
- Glózer, L. 1974. *Picasso und der Surrealismus*. Keulen: M. Du Mont Schauberg.
- Golding, J. 1973. Picasso and Surrealism, in R. Penrose & J. Golding, *Picasso in retrospect*. New York, Praeger.
- Havelka, J. 1968. *The nature of the creative process in Art. A psychological study*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Janse van Rensburg, H.J. 1989. Max Ernst: "The hundred headless woman" and the eternal return. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 4(2 en 3): 46-57.
- Janse van Rensburg, H. 1991a. Picasso's Ariadne: sacrificial light and de-light. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kuns en Argitektuurgeskiedenis*, 2(2):50-68.
- Janse van Rensburg, H. 1991b. Approaches to Picasso's "Vollard Suite" and a Dionysian view of art. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kuns en Argitektuurgeskiedenis*, 2(1):8-26.
- Jean, M. 1960. *The history of surrealist painting*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Jung, C.G. 1972. *Four archetypes*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C.G. 1978. *De scheppende mens*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Lippard, L. 1970. *Surrealists on art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Marrero Suarez, S. 1956. *Picasso and the bull*. Chicago: Henry Regnery.
- Neumann, E. 1974. *Art and the creative unconscious, four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. 1970. Dionysus and Apollo. M. Weitz, *Problems in aesthetics*. London: Collier-Macmillan.
- Penrose, H. 1973. Beauty and the monster. N. Penrose & J. Golding, *Picasso in retrospect*. New York: Praeger.
- Radice, B. 1973. *Who's who in the ancient world*. Harmondsworth: Penguin.
- Wilson, S. 1989. *Tate Gallery, an illustrated companion*. London: Tate Gallery.