



17. William Hogarth (1697-1764): *Before* (1736). Kopergravure, 37,3 x 30,2 cm.

tussen die twee prente – 'n dinamisering van die temporele verhouding tussen die prente wat blykbaar nog nie moontlik was in Breugel se *De vette keuken* en *De magere keuken* nie.

By Hogarth word hierdie imaginêre voorstelling geprojekteer deur die konsekwente opposisies van 'before' en 'after' in die detail van die twee prente met mekaar te vergelyk. Die kontraste tussen die afstotende en aanvallende, afwerende en toenaderende, sitende en staande houdings van die manlike en vroulike figure en die blaffende en slapende hondjie verskaf die leidrade. Detailverskille tussen 'before' en 'after' word ook vir die tydsregie van die narratiewe geheel ontgin – detail soos die verskuiwing van die ligstraal wat eers op die aksie van die mense en dan in die ruimte vóór hul op die vloer skyn; die prente-in-die-prent wat deur die verskuiwende sonstrale belig word (eers die prent van 'n Amor wat 'n vuurpyl aansteek in *Before* en dan die prent van 'n Amor met 'n vallende uitgebrande vuurpyl in *After*); die vallende en omgevalle spieëltafel; die hangende en afgerukte gordyn van die bed.

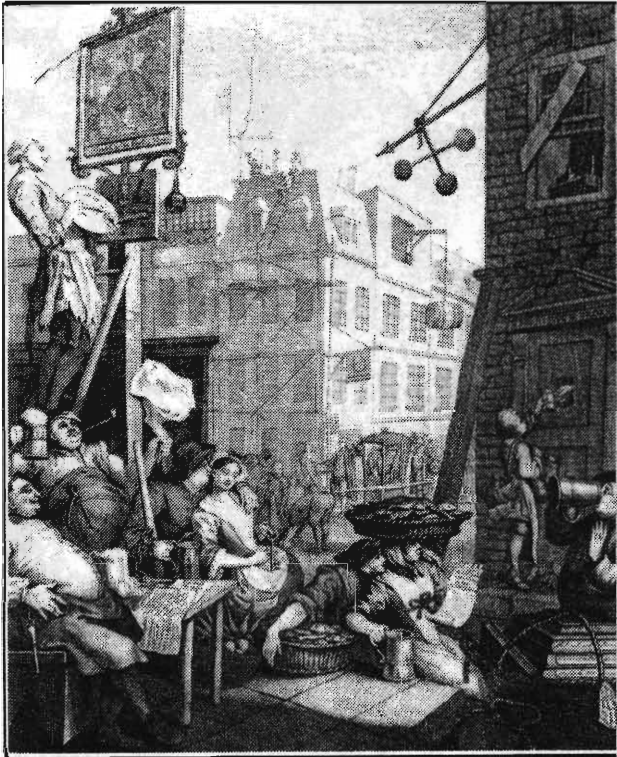
Slegs één verskil van detail tussen die twee prente kan nie aan tydsverloop toegeskryf word nie: die vloerplanke van die slaapkamers wat twee teengestelde rigtings van piktorale perspektief aangee, alhoewel albei tonele tog vanuit dieselfde gesigshoek voor-



18. William Hogarth (1697-1764): *After* (1736). Kopergravure, 37,1 x 30,5 cm.

gestel is. Indien mens hierdie lyne na vore sou verleng, word gevind dat die snypunt in die interval tussen die twee prente lê. Die 'point of view' of implisiete betragtingsposisie, maar ook die fokaliserende vertellers- en lesersperspektief van waaruit betragters self 'n imaginêre beeld van die onsigbare keerpunt vir die narratiewe teks van dié beeldpaar moet verskaf, word op dié wyse in die piktorale vertelling gesuggereer.

Kemp (1989) tipeer hierdie narratiewe struktuur as 'n ellips: die middelste lid van 'n driedelige seriële narratief is weggelaat. Om die narratiewe geheel te voltooi, word die ontbrekende skakel van die ketting wat die imaginêre keerpunt van die vertelling bevat, deur lesende betragters aangevul. Die beeldpaar is dus 'n seldsame eksperiment – dalk 'n minireeks – te midde van Hogarth se groter narratiewe reekse (*Human* 1990 en 1991) soos *A harlot's progress* (1732), *A rake's progress* (1734), *Marriage à la mode* (1745) of *Industry and idleness* (1748). Hogarth vertel sy piktorale verhaal deur middel van die konkretiserende detail van die voorgestelde sake: die ruimtes, die voorwerpe, die karakters. In sy retoriese 'battle of the pictures' (Godby 1990) is die kommunikatiewe middele om effekte van realiteit en ikonoklastiese inversies te bewerkstellig, belangriker as die

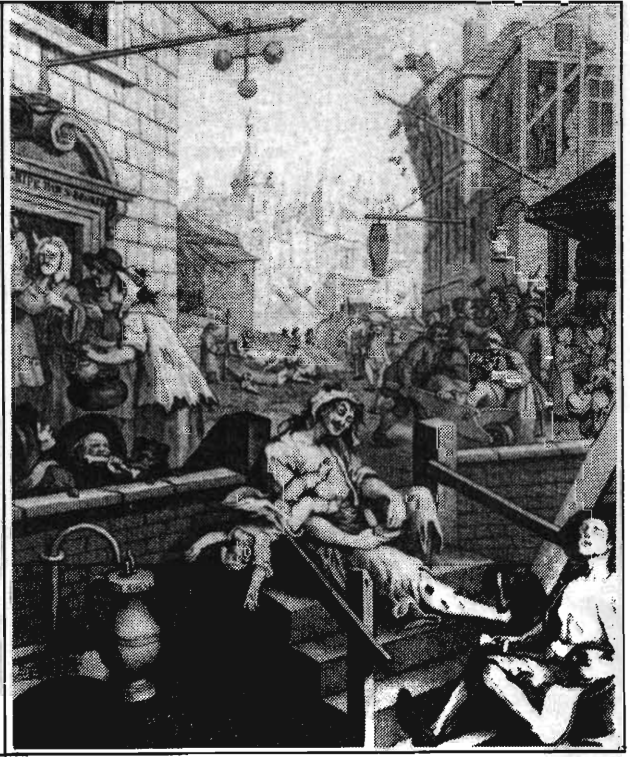


19. William Hogarth (1697-1764): *Beer Street* (1751). Kopergravure, 35,8 x 30,2 cm.

spel met die konvensies van narratiewe reekse (Paulson 1987).

Die narratiewe impuls van *Before* en *After* blyk duidelik wanneer dit met 'n ander bekende beeldpaar van Hogarth vergelyk word: *Gin Lane* (afbeelding 19) en *Beer Street* (afbeelding 20) wat nader aan Breugel se *De vette keuken* en *De magere keuken* staan weens die opvallende kontraste tussen die twee prente. Omdat *Gin Lane* en *Beer Street* as deel van 'n publieke veldtog teen die misbruik van sterk drank ontstaan het, domineer die retoriek van skerp teenstellings tussen lof en blaam eerder as die subtiliteit van die narratiewe wendings. Hogarth kontrasteer twee sosiale toestande in strakke moralistiese terme: 'n paradys van bierdrinkers teenoor 'n hel van jeneverdrinkers (Hinz 1990).

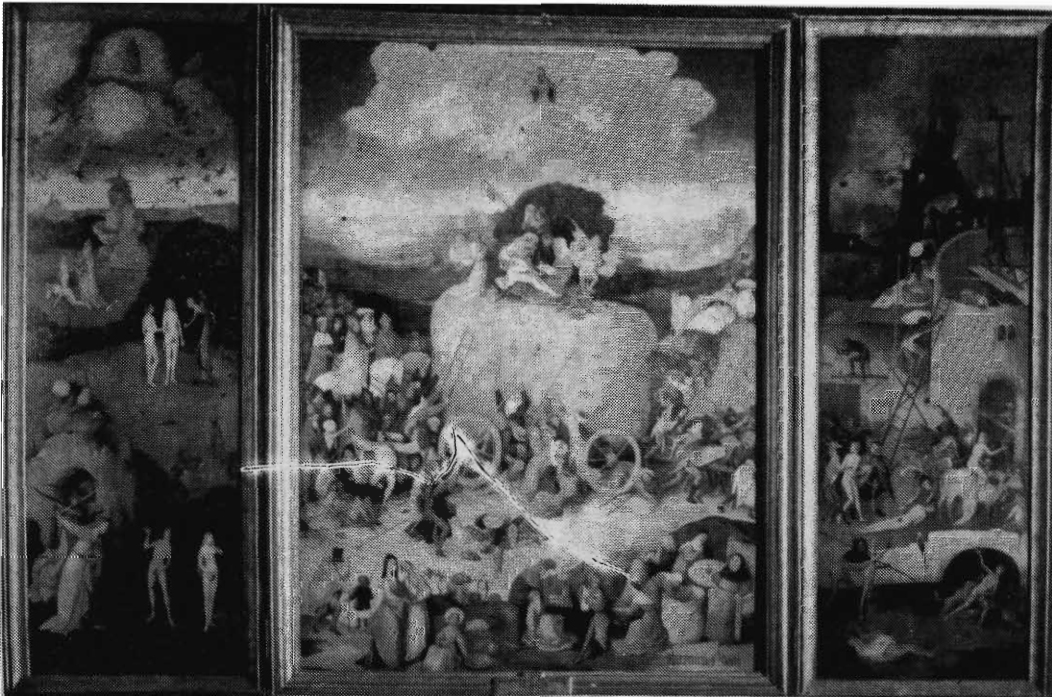
Tog het die paradys-hel kontras ook 'n narratiewe oorsprong gehad: die sogenaamde triptiekformule wat gewild was in middeleeuse altaarstukke waarmee kerklik-bemiddelde genadegawes sigbaar gemaak is. Die beeld van 'n heilige persoon of gebeurtenis in die sentrale paneel van 'n drieliuk moes aan gelowiges die objekte van verering en beloftes van genadé en verlossing voorhou. Op die sypanele word die liturgiese konteks in pikurale terme geregistree. Die voorstellings op die sypanele verwys gewoonlik na groter narratiewe kontekste: die liturgiese



20. William Hogarth (1697-1764): *Gin Lane* (1751). Kopergravure, 35,8 x 30,2 cm.

ruimte vir die erediens in die kerkgebou en die liturgiese orde van kultiese handeling voor die altaar, legendes van heiliges, die groot heilshistoriese meester-narratief van skepping, sondeval en verlossing, en die anagogiese eindpunt van sakrale allegoriese verwysings. Die triptiekformule was dus 'n narratiewe struktuurtype uit die middeleeuse liturgiek en kosmologie, eerder as 'n bloot tegniese aanduiding van die fisieke samestelling van sommige altaarstukke met drie luik (Pilz 1970).

Die narratiewe struktuur van die triptiekformule is nog sigbaar in die paradys- en helvoorstellings op die sypanele van die *Die hooiwa*-triptiek van Jeroen Bosch (afbeelding 21). Die 'voor' en 'na' van die heilshistoriese meester-narratief raam die karnavaleske episodes wat in die fees op die hooiwa afspeel. Hogarth se *Beer Street* en *Gin Lane* eggo nog iets van hierdie radikale betekenis van 'voor' en 'na', van sondeval en verlossing, maar dan in gesekulariseerde terme. By Hogarth is daar geen sentrale voorstelling van sakrale persone of gebeure tussen die prentpaar nie. 'n Narratiewe teks vir die prente sou 'n 'tussen-toestand' impliseer, waar goed en kwaad vermeng is. Volgens die retoriese strategie van Hogarth lê die wending weereens in die gees van die toeskouers. In reaksie op die lof en blaam van sy prentepaar moet die 'common



21. Jeroen Bosch (ca 1450-1516): *Die Hooiwa*-triptiek. Olie op paneel, 133 x 100 cm. Madrid: Museo del Prado.

sense' toeskouer rasioneel oortuig wees om vir die drink van bier as sosiale deug te kies.

Slegs een geslag na Bosch het die renaissancistiese skilder, Lukas van Leyden, 'n eerste triptiek sonder die narratiewe struktuur van die triptiekformule geskep. Hy stel die verhaal van *Die verering van die goue kalf* (afbeelding 22) oor al drie panele van sy drieliik voor, asof dit een toneel is wat deur 'n venster met drie rame gesien word. Die piktorale effek van realiteit of natuurgetrouheid word dus deur die skildery self, onafhanklik van sy kultiese konteks, geskep. Van Leyden is gemotiveer deur die ideaal van die Renaissance om die monosceniese geheel van 'n

narratief tot 'n piktorale eenheid te komponeer.

10. PLURI- EN MONOSCENIESE NARRATIEWE

Die ontwikkeling van narratiewe skilderkuns sedert die Renaissance word soms beskryf as 'n historiese klemverskuiwing vanaf 'ketting' na 'netwerk', vanaf episodiese na monosceniese vertellings. Hierdie growwe veralgemening ontspoor maklik wanneer die nalewing van ou narratiewe konvensies uit die Middeleeue en die opkoms van nuwe kunstteorieë wat op die humanistiese retoriek van



22. Lukas van Leyden (1494-1533): *Die dans om die goue kalf*-triptiek (ca 1530). Olie op panele, 92,5 x 67 en 91,5 x 30 cm. Amsterdam: Rijksmuseum.



23. Hans Memling (ca 1433-1494): *Die passie van Christus* (ca 1470). Olie op paneel, 51,6 x 90,2 cm. Turino: Galleria Sabauda.

die Renaissance gebaseer is, uit die oog verloor word. Die neiging om moderne narratiewe konsepte, soos dié van Lessing, op hierdie vroeëre ontwikkeling van die narratiewe skilderkuns terug te projekteer, is misleidend. Verkeerdelik word monoscenes dan vereenselwig met ruimtelike gelyktydigheid, word pikturale gelyktydigheid gereduseer tot die oombliklike en oorsigtelike waarneembaarheid van een pregnante moment uit 'n handeling (die *punctum temporis*-leerstuk). Die optrede van pikturale temporaliteit word gevolglik ontken of onderdruk (Kibédi Varga 1990).

Gewoonlik word die voorkoms van episodiese vertellings met seriële herhalings van karakters in geskilderde tonele beskou as 'n vroeë vorm van die monoscenesiese narratief (Kibédi Varga 1988: 196-9). 'n Reeks van prente wat voorheen afsonderlik bestaan het, sou dan op 'n nog onbeholpe wyse tot 'n enkele voorstelling verenig word. Wendy Steiner (1988: 17) noem byvoorbeeld in hierdie verband die kronkelende ketting van gebeure in *Die passie van Christus* van Hans Memling (afbeelding 23). Sy redeneer dat 'n reeks van prente soos episodes uit 'n passiespelopvoering in hierdie geval gekombineer is binne 'n panoramese stadsgesig, maar sonder om soos Van Leyden te slaag



24. Raffaello Sanzio (1483-1520): *Die transfigurasië van Christus* (1517/20). Olie op houtpaneel, 410 x 279 cm. Vatikaan: Pinacoteca.

in die pikurale komposisie van narratiewe eenheid. Moderne betragters sukkel om die verloop van die verhaal van die passiegeskiedenis uit hierdie skynbaar ongeordende, episodiese vertelwyse te ontsyfer. Tydgenote van Memling egter, wat die pasiesgeskiedenis, die kerklike kalender, die liturgiese teaterkonvensies en die episodiese narratiewe vorme van die Middeleeue ken, sou nie dieselfde probleme ervaar nie (Pochat 1990).

11. DRAMATIESE PERIPATEIA

Volgens die poëtika van die kunsteoretici van die Renaissance was historieskildering die mees verhewe skilderkunstige genre. Monosceniese narratiewe wat die sigbare keerpunte van stories in verenigde komposisies kan vergestalt, is voorgelou as die ideale tipe van historieskildering. Omdat hierdie skilderye op die humanistiese retoriek steun, was hul pragmatiese gerigtheid op die *pathos* van die betragters 'n dominante faktor (Baxandall 1971 & 1972, Warncke 1987, Michels 1988, Kibédi Varga 1990, Frangenberg 1990). Latere voorstanders van die moderne outonomie-estetika, soos Lessing en Denis Diderot (Fried 1981), maak direkte betragtersappèl egter af as ongewensde 'theatricality', met die gevolg dat die narratiewe moontlikhede van die moderne skilderkuns drasties ingekort word.

Renaissance-skilders probeer om die dramatiese *peripateia* van die voorgestelde gebeure deur middel van menslike wendingsfigure te vertel. Ekspressiewe liggaamshoudings, gebare en gelaatsuitdrukkings moes die affekte vertolk waarmee sulke karakters die narratiewe keerpunte van hul lotsgevalle ervaar en sodoende die verhaal op affektiewe basis aan die betragters kommunikeer (Kapp 1990). Raphael se altaarstuk met *Die transfigurasie van Christus* (afbeelding 24) demonstreer hierdie bydrae van die Renaissance tot die pikurale verhaalkuns (Nemec 1975: 1-17).

Alhoewel die komposisionele beklemtoning van die sentrale vertikale as waarin die swewende figuur van Christus geplaas is, nog herinner aan die triptiekformule, word die vroeëre en latere gebeure van die Bybelse verhaal hier apart in twee horisontale registers voorgestel: bo die verheerliking van Christus op die Taborberg en onder die genesing van die seun met vallende siekte. Die figuur van die seun is die diëgetiese operator wat die boonste en onderste tonele komposisioneel met mekaar verbind. Die narratiewe wending van die verhaal word liggaamlik in hierdie ekspressiewe figuur gelokaliseer.

In die vertellings van die evangeliste vind die genesing in 'n latere episode plaas, na afloop van die geheime verheerliking op die berg. In die pikurale vertelling egter, word die seun juis deur en op die tydstip van sy aankoue van die verheerlikte Christus genees. Sy gelaatstrekke funksioneer as fokalisering van die *peripateia*. Sy een oog is na agter gerig op die swewende Christus-figuur van die verheerliking; die ander oog is na vore op die betragter gerig. Die onnatuurlike verwringing van gelaatstrekke is simptome van 'n epileptiese aanval, maar beliggaam ook die betragtersappèl van die skildery.

Soos Maes se diensmeisie (afbeelding 8) aktiveer hy ons deelname aan die pikurale vertelling – veral die pikurale leesvermoë van betragters wat die brug van temporaliteit, die oorgang en wending tussen 'voor' en 'na' as narratiewe konfigurasie inlees in die 'bo' en 'onder' van die pikurale komposisie.⁹ Die afloop van die verhaal word bereik wanneer toeskouers die genesing van die seun op hulself betrek, die wending as bekering toeëien, en neerkniel in die aanbiddingshouding van die getuiefiguurtjies heel links bo.

Die kunsteorie van die 17de-eeuse kunsakademies verlang van skilders 'n komposisionele vermeerdering van *peripateia* vir die visuele vertelling van verhaalverlope wat die klassisistiese eenhede van tyd, plek en handeling gehoorsaam. 'n Gesaghebbende formulering van die teorie word byvoorbeeld gevind in die uitvoerige kommentaar wat Charles Lebrun, die *prémier peintre du roi*, op Nicolas Poussin se skildery, *Die manna in die woestyn* (afbeelding 25), gelewer het. In 'n brief (Marin 1970 & 1972) skryf Poussin self dat die skare van mense in hierdie skildery soos die letters van die alfabet gelees moet word.

Sy punt is nie dat die verhaal letterlik in die figure geïnskripteer is nie. Die teks van die verhaal kan afgelees word uit 'n hele reeks van *peripateia*, meestal afgelei van modelle uit die kuns en literatuur van die klassieke verlede. Die figure toon 'n suksessiewe spektrum van momentane affekte wat voor, tydens en na die manna-vraag – "wat is dit?" – ervaar word. As tekstuele eenhede moet die individuele wendingsfigure wat van affekte soos nood, ongeloof, barmhartigheid, verwondering, bekering en dankbaarheid vertel, konsekwent georden en saamgelees word tot die 'durchkomponierte', plurisceniese geheel van die enkele narratiewe wat by geletterde en klassiek-geskoolde betragters insig in 'n omvattende heilshistoriese wending sal ontlok (Thürlemann 1989, Imdahl 1989, Kibédi Varga 1990: 358-65).



25. Nicolas Poussin (1594-1665): *La manne* (1637-29). Olie op doek, 149 x 200 cm. Paris: Musée du Louvre.

12. KOMIESE TUSSENSPEL V

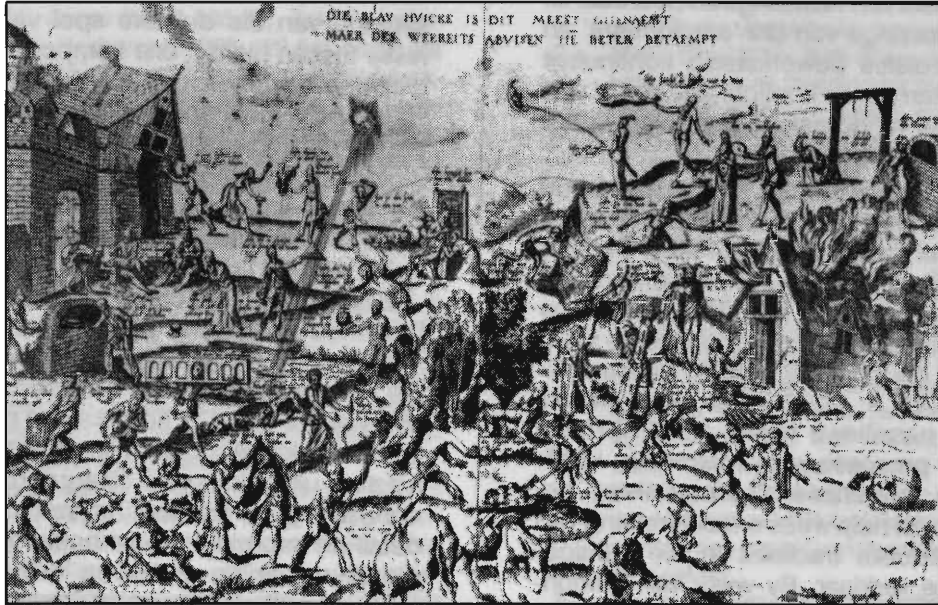
Die man en vrou in Rembrandt se *Dubbelportret met Saskia* (afbeelding 26) wend hul oor hul skouers na die betragter. Deur hierdie letterlike draaibewegings van die egpaar in die huweliksportret skakel hul as narratiewe wendingsfigure op ironiese wyse met die verwagtingshorison van die betragter. 'n Omkering van veel groter omvang as wat die klassisistiese Poussin kon vermag, word so-doende bewerkstellig. Vroeg-moderne huweliksportrette van kunstenaars beklemtoon gewoonlik die sosiale front van burgerlike waardigheid of hoofse elegansie. In hierdie milieus het die meesterstatus, standgebonde egverbintenis en etiket gewoonlik die sosiale posisie van die kunstenaar bepaal (Joubert 1992: 75-101).

Rembrandt keer hierdie verwagting egter om deur die egpaar van agter die sosiale front voor te stel. Hy sluit doelbewus aan by 'n tradisionele ikonografiese tipe, dié van die verlore seun wat sedert die Middeleeue aan die drink en dobbel in 'n bordeel, met 'n vrou van losse sedes op sy skoot, voorgestel is – alhoewel daar geen Bybelse gronde vir hierdie pikturale inkleding van die preteks was nie (Bergström 1966). Rembrandt ironiseer sy eie huweliksfees tot 'n ensiklopedie van tradisionele doodsondes deur onverwagte verbande te lê

tussen visuele tradisies wat aan uiteenlopende genres gekoppel was.



26. Rembrandt van Rijn (1606-1669): *Selfportret met Saskia* (ca 1635). Olie op doek, 161 x 13. Dresden: Gemäldegalerie Alte Meister.



27. Pieter Breugel de Oude (ca. 1526-1569): *De Vlaamse spreekwoorden, of De verkeerde wereld* (1559). Olie op paneel, 117 x 163 cm. Berlin-Dahlem: Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Die verrassende omkering bots met die effek van realiteit van die huweliksportret. Boonop word die versteuring van die verwagtingshorison geradikaliseer na mate die be-tragters hulle in die pikturale teks verdiep om die implikasies van hierdie tekstuele konfigurasie ekspansief te projekteer en in die sosio-historiese dimensies van 17de-eeuse prefigurasi en eietydse refigurasi toe te pas.

13. PIKARESKE TRADISIE

Die ekspansiewe werking en totaliserende strekking van omkerings en inversies in nar-ratiewe 'emplotments' stel die tema van tra-disie aan die orde. Volgens Ricoeur (1977) lewe die metafoor in groter diskursiewe ver-bande. Later het hy narratiwiteit ook lokaliseer in groter tekstuele en intertekstuele same-hange – dus eintlik in historiese totaalsame-hange. Vir die lees van narratiewe temporaliteit impliseer konfigurasie dat die suk-



28. Frans Hogenberg (1540-92): *Die blau huicke* (ca. 1558). Kopergravure. Brussel: Koninklijke Bibliotheek Albert I.

sessiewe orde van 'voor' en 'na' in die episodiese dimensie van vertellings omkeerbaar is. Die skematiserings van die 'emplotment' en lewende tradisies bewerkstellig kontinuïteit tussen die narratiewe konfigurasie van 'n vertelling en die refigurasiëpogings van lesers (Ricoeur 1984-88, 1: 66-9).

Fiktiewe storiewêreld dra totaliserende impulse oor na die afsonderlike interaksies van outeur-en-tekste en leser-en-tekste. Outeurs en lesers is nie die uitsluitlike skeppers van die fiktiewe wêreld van hul tekste nie. Weens hul implisiete optrede in storiewêreld word hul self ook deur hierdie wêreld geskep (Ricoeur 1984-88, 3: 157-79). Die totaliserende appèl van narratiewe tekste word histories gedra deur prosesse van prefigurasië, konfigurasie en refigurasië. Dié narratiewe begrippe kan van hulp wees om die werking van wêreldbeskoulike tradisies in die kunsgeskiedenis te verklaar. By wyse van demonstrasie word een aspek hiervan ten slotte aangeraak.

Die pikareske is een van die bekendste wêreldbeskoulike tradisie (Seerveld 1980, Van den Berg 1988). Terme soos komies, satiries, volks, boertig, aards, skabreus, platvloers, ongekultiveerd, populêr word in die kritiese literatuur gebruik om kunswerke uit hierdie tradisie te beskryf. Universele manifestasie van wendings en omkerings (Spiereburg 1987) en die subversiewe of ikonoklastiese effek¹⁰ van inversies op die deelnemers aan sulke tekswêreld (waaronder die betragters/lesers ook tel), kenmerk die pikareske wêreldbeeldtipe. *De verkeerde wereld, The topsy-turvy world of The reversible world, The wheel of fortune, Der Narrenschiff of The ship of fools, Vrouw wereld of Fortuna* en karnavaleske optogte, feeste, maskerades en manifestasies van wildheid¹¹ tel onder die kunshistoriese topoi van hierdie wêreldbeskoulike tradisie.

De Vlaamse spreekwoorden (afbeelding 27) van Pieter Breugel emblematiseer die verkeerde wêreld. Die naambord van die herberg links is 'n omgekeerde ryksappel of aardbol. Dit betitel ook die kosmiese omvang van die vitale en komiese dwaasheid wat in die episodiese chaos van handelinge in hierdie pikurale wêreld afspeel. Anders as Frans Hogenberg se gravure uit dieselfde tyd en oor dieselfde onderwerp, *Die blau huicke* (afbeelding 28), het Breugel nie inskripsies van die betrokke spreekwoorde by die figure gevoeg nie. Hierdie weglating is betekenisvol vir 'n kunstenaar wat tuis is in die milieu van die humanistiese emblematiek.

Die motto of opskrif van die *ikon* van 'n embleem of sinnebeeld is gewoonlik 'n Griekse of Latynse wysheid of moraal, terwyl die onderskrif meestal uit 'n idiomatiese uit-

drukking in een of meer volkstale bestaan. Die sin van embleme lê in die intellektuele ontsyfering van die duistere spel van betekenisse tussen hierdie drie komponente. In *De Vlaamse spreekwoorden* verskaf Breugel slegs die visuele komponent van embleme: die ikone van dwaasheid. Die implisiete uitnodiging om die ontbrekende komponente van die teks aan te vul, appelleer op sosiaal-gedifferensieerde vorme van betragtersdeelname en leserskompetensies.

Betragters uit die volkskultuur sou die ontbrekende spreuke in die volkstaal kon verskaf, terwyl Breugel se geleerde vriendekring die volkspreuke en die Griekse of Latynse ekwivalente ken. Die konteks van resepsie is stand- of klasgebonde gesprekke tussen betragters uit 'n kulturele élitegroep. Deur hul ontsyfering en bespreking van die visuele detail en implisiete woord-beeldrelasies van die afsonderlike embleme word die narratiewe konfigurasie van die episodiese pikurale teks tot 'n totaalbeeld van die verkeerde wêreld gerefigureer. Die komiese en subversiewe wending lê daarin dat die voorgestelde figure uit die laer stand instinktief volhard met hul dwase en slinkse gedrag in hierdie gekkeparadys. Sonder dat hul enigszins daarvan bewus is, word die wysheid van die klassieke filosofie deur hul skelm dwaasheid bevestig.¹²

Die moraal van die verhaal vir die pikurale narratoloog van die hede?

Sedert die verslapping van die puristiese skeidings tussen élitêre en populêre kultuurvorme soos 'high art' en 'low art' wat in die afgelope dekades sedert Popkuns plaasgevind het, kan kunshistorici en narratoloë met vrug die elementêre prosesse en geslepe strategieë van visuele kommunikasie ontleed aan die hand van populêre en massamediale genres, soos advertensies. Uitvoerige definisies en klassifikasies van die talle struktureel-narratiewe en retoriese figure wat in hierdie uitgebreide veld van tekstualiteit optree, kan ook in handleidings met reklame-truiks gevind word. Gedagtig aan soortgelyke geskilpunte in die linguïstiek¹³ wonder mens oor die tuiste van tekstualiteit en retoriek – alledaagse kommunikatiewe kompetensies of uitsonderlike artistieke vermoëns? Die wyse sal besef dat hierdie funksionele figure in elke geval diensbaar bly aan die ideologiese gerigtheid van heersende magte en aan wêreldbeskoulike tradisies.

AANTEKENINGE

1. Uitgebreide weergawe van die teks van 'n voordrag wat onder 'n ietwat verskillende titel ook in SAVAL se konferensiebundel van 1992 gepubliseer is.
- 2.

- In aansluiting by Calabrese (1980), Ricoeur (1981: 145-64, 1988: 157-79), Nicholson (1984), Segre (1988: 300-25), Bakhtin (1988: 104-31), Vanbergen (1986: 128-54), asook die ontginning van Halliday se sistemies-funksionele teksbegrip vir die beeldende kunste (O'Toole 1990: 185-209), word 'n verbrede veld van tekstualiteit, waarby sowel verbale as grafiese vorme ingesluit is, betrek. Knobloch (1990: 66-87) bied die beknopte oorsig van resente uitbreidings van die tradisionele teksbegrip.
- 3 C'est singulier comme cé miroir m'applatit la taille et me maigrit la poitrine! Que m'importe? Mme de Stael et Mr de Buffon l'ont proclamé ... le genie n'a point de sexe." Die karikatuur bevestig én ontken feministiese argumente dat die idee van genialiteit deur Westerse fallosentrisme geproduseer is.
- 4 Gapings dui op die algemeen-hermeneutiese funksie van "Unbestimmtheitsstelle" en "Leerstelle" (Gadamer 1979, Morrison 1988: 269-80, Iser 1989: 3-41), maar die spesifieke betragtersestetiese funksies van "constitutive blancs" en "sutures" in die skilderkuns, wat Kemp (1985 en 1986) uit Iser (1972 en 1984) ontwikkel het, word ook hier betrek.
- 5 Stilheid' is 'n kwaliteit van skilderye wat sedert die klassieke oudheid as een van die 'gebreke' van die skilderkuns beskou is. Naas die tipiese dimensievermindering, skaalverkleining, kleurafskaling en verlies van ligintensiteite wat die tegniese medium van die skilderkuns meebring, is die 'stilheid' van skilderye met bewegingloosheid, leweloosheid en stomheid geassosieer. Hierdie negatiewe waardes het dié visuele kuns op 'n nederiger vlak as die uitvoerende en literêre kunste geplaas. Sedert die *paragone* van die Renaissance word hierdie eertydse 'gebreke' geroem as tegniese probleme wat besondere uitdagings aan meesterskilders stel. Hul demonstreer hul beheersing van die 'gebreke' deur hul vermoëns om skilderye tot die lewe van 'n *pictura loquens* te wek. Sedert die aanvang van die modernisme word die gebreke getransformeer tot negatiewe, maar oneindige potensialiteite waarin die visuele mag van die medium-spesifieke outonomie van die skilderkuns gedemonstreer word (Edwards 1984: 208-10, Morrison 1988: 271, Van den Berg 1991: 234-35).
- 6 Vanuit die tipiese betragtersestetiese aksentuering van pikurale kommunikasie vind ek dus aansluiting by die drie vorme van mimesis wat Ricoeur (1984-88) vanuit, respektiewelik, die gesigshoeke van die outeur, teks en leser onderskei het, naamlik narratiewe prefigurasië, konfigurasie en refigurasië. Resente retoriese teorieë tref onderskeidings wat ook dié drie sake aanspreek. Die retoriese situasies 'before reading', 'during reading' en 'after reading' word spesifiek vanuit die gesigshoek van die leser se refigurasië van 'n narratiewe onderskei (Rabinowitz 1980). Die wins is 'n meer suksesvolle toepassing van konsepte van tekstualiteit op die skilderkuns. Die bykomende historiese dimensie wat ek, in onderskeid van die narratiewe perspektief (Chamberlain 1990: 64-79), aan die begrippe van Ricoeur wil heg, word in die slotgedeelte bespreek.
- 7 Mieke Bal (1990b: 508) tipeer die lees-modus van resepsie as "reading for the text" wat die mimetiese effek van realiteit en natuurlikheid van pikurale voorstellings versteur.
- 8 Is die beskonke gelaat van hierdie vrou 'n narratiewe voorbeeld van die 'aporia of descriptive detail' (Didi-Huberman 1989: 135) – Bataille se 'chaos become flesh' waarmee Didi-Huberman (1989: 159) die simptome-waarde van gelaatsuitdrukking tydens 'n aanval van histerie wil problematiseer? Vergelyk die kontras met die verwronge gelaat van die seun met vallende siekte in Raphael se *Transfigurasië van Christus* (afbeelding 22), 'n ander voorbeeld wat hieronder behandel word. Die pikurale narratiewe van Raphael steun op die antieke topos van die *grand mal* as vorm van sakrale besetenheid. Jan Steen se vrou sou eerder van 'n wêreldse besetenheid getuig.
- 9 Let op die verskille in die verhouding tussen 'vroëer' en 'later', 'hoër' en 'laer' in vergelyking met die Darwin-spotprent (afbeelding 15). Raphael werk in die Platoniese of dualistiese 'struktureelste' tradisie waar 'n verhewe paradigma of model in tydelike gebeure afgespieël word. Dit staan in skerp kontras met die 'verkeerde wêreld' van die pikareske tradisie wat 'n monistiese en genetiese wêreldorde soos by die Darwinisme veronderstel. Vergelyk ook aantekening 11 hieronder.
- 10 Die waardevolle verbande wat Mitchell (1986: 160-208) tussen ideologie en idolatrie lê, plaas Karl Marx ook in die konteks van die topos van die verkeerde wêreld en die ideologiese strekking van ikonoklastiese inversies. In Marx word die beeldomkerende *camera obscura* 'n metafoer en idool vir die vals bewussyn van ideologie, terwyl die kommoditeitsfetisjisme die idole van die mark verbeeld.
- 11 Die karnavaliseringsidee van Mikhail Bakhtin gee gedifferensieerde sosiale inhoud en kritiese byt aan hierdie *topoi*. Kulturanthropoloë soos Peter Burke en Carlo Ginzburg lê die *topoi* uit in terme van preïndustriële volkskultuur en stedelike onderwêreld, terwyl die rituele liminaliteitsidee van Victor Turner die primitiewe wortels daarvan etologies belig (Babcock 1978, Spierenburg 1987, Vandebroek 1987, Ginsburg 1989). Die literêrhistoriese gebruik om die pikareske tradisie bloot in terme van genrehiërargieë en anti-helde te verklaar, bly onbevredigend wanneer hierdie ryk skat van wêreldbeskoulike dimensies nie ontgin word nie (Pleij 1990).
- 12 Benewens Jeroen Bosch (Vandebroek 1987), Pieter Breugel, Jan Steen, William Hogarth (Human 1990 en 1991) en Honoré Daumier wat reeds vermeld is, tel bekende name onder die beeldende kunstenaars wat in hierdie tradisie werk – onder meer Karl Spitsweg, Toulouse-Lautrec, Georg Grosz (Van den Berg 1988), Otto Dix en Roy Lichtenstein (Steiner 1987). Die wêreldbeskouing wat in hul werke aangetref word, kan in filosofiese terme getipeer word as monisties (die natuur-

- like basis van alle kultuur, bodemgewortelheid van die mees verheve waardes), genetiesies (ontiese strukture en sosiale hiërargieë gerelativeer deur prosesse van konvensiewysiging) en naturalisties (vertroue op die organiese substraat van instinktiwe lewendrif, groeikrag en laere liggaamsfunksies).
- 13 Moet tekstualiteit byvoorbeeld beskou word as 'n eienskap van alle taalgebruik (soos Halliday meen) of is dit beperk tot geskifte (soos Ricoeur argumenteer) of dalk slegs tot eminente artistieke geskifte (volgens die opinie van Gadamer)? Is retoriek een van die artistieke kentekens van uitsonderlike literêre tekste of 'n voorwaarde vir alle diskoersvoering?

BIBLIOGRAFIE

- Alpers, S.L. 1976. Describe or narrate? A problem in realistic representation. *New literary history*, 8(1): 16-14.
- Babcock, B.A. (ed). 1978. *The reversible world: Symbolic inversion in art and society*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bakhtin, M.M. 1984. *The world of Rabelias*. Bloomington, Indiana University press.
1989. The problem of the text in linguistics, philology, and the human sciences: An experiment in philosophical analysis. *Speech genres and other late essays*. Translated by V.W. McGee. Austin: University of Texas Press: 103-131.
- Bal, M. 1989. On looking and reading: Word and image, visual poetics, and comparative arts. *Semiotica*, 76(3/4): 283-320.
- 1990a. Visual reading: Reading with the other art. Kreiswirth, M. & Cheetham, M.A. (eds). 1990. *Theory between the disciplines: Authority/vision/politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 135-150.
- 1990b. De-disciplining the eye. *Critical inquiry*, 16(3): 506-531.
- Bal, M. & Bryson, N. 1991. Semiotics and art history. *Art Bulletin*, 73(2): 174-208.
- Baxandall, M. 1971. *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition from 1350 to 1450*. Oxford: Clarendon.
1972. *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Clarendon.
- Bergström, I. 1966. Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery: A tradition transformed. *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 17: 143-69.
- Calabrese, O. 1980. From the semiotics of painting to the semiotics of the pictorial text. *Versus: Quaderni di studi semiotici*, Jan-Apr 1980: 3-27.
- Carrier, D. 1986. Art and its spectator. *Journal of aesthetics and art criticism*, 45(1): 5-17.
- Chamberlain, D.F. 1990. *Narrative perspective in fiction: A phenomenological mediation of reader, text, and world*. Toronto: University of Toronto Press.
- Costall, A.P. 1990. Seeing through pictures. *Word & image*, 6(3): 273-77.
- Didi-Huberman, G. 1989. The art of not describing: Vermeer – the detail and the patch. *History of the human sciences*, 2(2): 135-70.
- Elkins, J. 1991. On the impossibility of stories: The anti-narrative and non-narrative impulse in modern painting. *Word & image*, 7(4): 348-64.
- Frangenberg, T. 1990. *Die Betrachter: Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*. Berlin: Mann. (Frankfurter Forschungen zur Kunst 16).
- Fried, M. 1981. *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.
- Gadamer, H.-G. 1979. Hermeneutik und bildende Kunst. *Neue Zürcher Zeitung*, 1979 9 21, Fernausgabe 218: 29-30.
- Gebauer, G. (Hrsg). 1984. *Das Laokoon-Projekt: Plane einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart: Metzler.
- Ginsburg, R. 1989. Karneval und Fasten. Exzess und Mangel in der Sprache des Körpers. *Poetica*, 21(1/2): 26-42.
- Godby, M.A.P. 1990. 'The battle of the pictures': An historical instance of conflict between different definitions of art. Cape Town: UCT, 1990. (Inaugural lecture, New series 151).
- Goffman, E. 1987. *Gender advertisements*. New York: Harper & Row.
- Gross, L. 1987. Life vs. art: The interpretation of visual narratives. Halász, L. (ed). 1987. *Literary discourse. Aspects of linguistic and social psychological approaches*. New York: De Gruyter: 215-31.
- Hinz, B. 1990. *Hogarth – Beer Street and Gin Lane: Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hinz, B. & Krug, H. (Hrsg). 1988. *William Hogarth 1697-1764: Das vollständige graphische Werk*. Gießen: Anabas.
- Human, E.S. 1990. Pictures in the expanded field of narrativity. *Current perspectives in South African art and architecture: Proceedings of the sixth annual conference of the S.A. Association of Art Historians, UCT 11-13 July 1990*. Cape Town: University of Cape Town: 41-5.
1991. Hogarth's vitality. *South African Journal of Art and Architectural History*, 2(2): 42-9.
- Imdahl, M. 1989. Die Zeitstruktur in Poussins 'Mannalese'. Fruh, C. (Hrsg). 1989. *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Berlin: Reimer: 47-82.
- Iser, W. 1972. The reading process: A phenomenological approach. *New literary history*, 3(2): 279-99.
1984. The interplay between creation and interpretation. *New literary history*, 15(2): 387-95.
1989. *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Joubert, J.A.J. & Van den Berg, D.J. 1988. Opmerkings oor betragtersrolle in die skilderkuns. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*, 3(3/4): 34-49.
- Joubert, J.A.J. 1992. *Kunstenarsportret en selfportret: Kunshistoriese spore van artistieke selfpresensie*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, UOVS.
- Kapp, V. (Hrsg). 1990. *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg: Hitzeroth.
- Kemp, W. 1983. *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander.
1985. *Die Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln: DuMont.
1986. Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. Belting, H. (Hrsg). 1986. *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin: Reimer: 203-21.
1989. Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten: Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. Kemp, W. (Hrsg). 1989. *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München: text + kritik. (Literatur und andere Künste 1): 62-88.
- Kibéde Varga, A. 1988. Stories told by pictures. *Style* 22(2): 194-208.
1989. Criteria for describing word-and-image relations. *Poetics today*, 10(1): 31-53.
1990. Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. Harms, W. (Hrsg). 1990. *Text und Bild, Bild und Text. DFG Symposium 1988*. Stuttgart: Metzler. (Germanistische Symposien Berichtsbände 11): 356-67.

- Knobloch, C. 1990. Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs: Eine Skizze. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 77: 66-87.
- Koebner, T. (Hrsg). 1989. *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. München: text + kritik.
- Konersmann, R. 1991. *René Magritte – Die verbotene Reproduktion: Über die Sichtbarkeit des Denkens*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Krauss, H. & Uthemann, E. 1988. *Was Bilder erzählen: Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München: Beck.
- Laermans, R. 1990. De mannequin-maatschappij: Over 'look', lijfstijl en lichamelijkeheid. *De Gids*, 153(4): 265-74.
- Locher, J.L. (red). 1971. *De werelden van M.C. Escher*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Marin, L. 1970. La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin. *Communications*, 15: 186-209.
1972. La lecture du tableau d'après Poussin. *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 24: 251-66.
- McManners, J. (ed). 1990. *The Oxford illustrated history of christianity*. Oxford: Oxford University Press.
- Michels, N. 1988. *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster: Lit Verlag. (Kunstgeschichte: Form und Interesse 11).
- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morrison, K.F. 1988. 'I am you': *The hermeneutics of empathy in Western literature, theology, and art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Nemec, F. 1975. Sukzessive und simultane Darstellung in Raffaels 'Transfiguration'. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 49(1): 1-17.
- Nicholson, G. 1984. *Seeing and reading*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International.
- O'Toole, M. 1990. A systemic-functional semiotics of art. *Semiotica*, 82(3/4): 185-209.
- Paulson, P. 1979. *Popular and polite art in the age of Hogarth and Fielding*. Notre Dame: Notre Dame University Press.
1983. *Representations of revolution (1789-1820)*. New Haven: Yale University Press.
1987. English iconoclasm in the eighteenth century. Heffernan, J.A.W. (ed). 1987. *Space, time, image, sign: Essays on literature and the visual arts*. New York: Lang: 41-56.
- Pilz, W. 1970. *Das Tryptychon als Kompositions-Erzählform bis zur Dürer*. München: Fink.
- Pleij, H. 1990. Urban elites in search of culture: The Brussels snow festival of 1511. *New literary history*, 21(3): 629-47.
- Pochat, G. 1990. *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Ricoeur, P. 1977. *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. Translated by Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Costello. Toronto: University of Toronto Press.
1981. What is a text? Explanation and understanding. *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Translated and introduced by John B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press: 145-64.
- 1984-88. *Time and narrative*. 3 vols. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Rose, J. 1989. *Sexuality in the field of vision*. London: Verso.
- Schoch, R. & Bott, G. (Hrsg). 1989. *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit: 200 Jahre Französische Revolution: Ausstellungskatalog*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Schrenk, K. (Hrsg). 1977. *Honoré Daumier: Das lithographische Werk*. München: Rogner & Bernhard.
- Seerveld, C.G. 1980. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(2): 143-54.
1983. *Human responses to art*. Sioux Center, Iowa: Dordt College Press.
- Segre, C. 1988. *Text. Introduction to the analysis of the literary text*. Translated by John Meddlemmen. Bloomington: Indiana University Press: 300-25.
- Snow, E. 1989. Theorizing the male gaze: Some problems. *Representations*, 25: 30-41.
- Spienburg, P. 1987. De omgekeerde wereld: Over volkscultuur en hiërarchie in preïndustrieel Europa. *De Gids*, 150(8): 696-708.
- Steiner, W. 1987. Narrativity in the work of Roy Lichtenstein. Heffernan, J.A.W. (ed). 1987. *Space, time, image, sign. Essays on literature and the visual arts*. New York: Lang. (Literature and the visual arts 1): 93-111.
1988. Pictorial narrativity. *Pictures of romance. Form against context in painting and literature*. Chicago: University of Chicago Press: 7-42.
- Thürlemann, F. 1989. The function of admiration in the esthetic of the XVIIth century: The 'Roman charity' scene in Poussin's 'La Manne'. Perron, P. & Collins, F. (eds). 1989. *Paris school semiotics, 2: Practice*. Amsterdam: Benjamins. (Semiotics crossroads 3): 29-54.
- Tufte, E.R. 1991. Narratives of time and narratives of space. *Envisioning information*. Cheshire, Conn.: Graphics Press: 90-120.
- Vanbergen, J.F.H.H. 1986. *Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie*. Leuven: Universitaire Pers. (Ancorae 3).
- Van den Berg, D.J. 1988. Enkele gedagtes oor die kunshistoriografiese kontekstualiseringsbegrip. Barnard, S.L. (red). 1988. *Fokus op die geskiedenis*. Bloemfontein: UOVS. (Acta academica, Nuwe reeks B, 7): 226-47.
1990. *Skouspele van die oog. Die implisiete oog in die skilderkuns*. Bloemfontein: UOVS. (Acta academica supplementum 1).
- Vandenbroeck, P. 1987. *Jheronimus Bosch: Tussen volksleven en stadscultuur*. Berchem: EPO.
- Wagner, P. 1991. Hogarth's graphic palimpsests: Inter-medial adaptation of popular literature. *Word & image*, 7(4): 329-47.
- Warncke, C.-P. 1987. *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Die Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz.