

## DIE BETEKENIS VAN DIE 'INFANTA' IN PICASSO SE VARIASIES OP "LAS MENINAS" VAN VELAZQUEZ

M.M. GROENEWALD  
Departement Kunstgeskiedenis  
Randse Afrikaanse Universiteit

Picasso created a series of forty-four paintings based on *Las Meninas* by Velazquez. In these works he embarked on a journey of exploration with regard to form, iconography and iconology. This article researches the background of and motivation for the series, as well as the expressivity reached by Picasso in his different variations and the implications for his oeuvre.

Picasso het 'n reeks van vier-en-veertig skilderye gemaak wat gegrond is op Velazquez se *Las Meninas*. In hierdie werke het hy as 't ware 'n 'ontdekkingsreis' onderneem wat vorm, ikonografie en ikonologie betref. Hierdie artikel ondersoek die agtergrond en motivering hiervoor, asook die ekspressiwiteit wat Picasso in sy verskillende variasies bereik en die implikasies daarvan vir sy oeuvre.

### 1 INLEIDING

As 'n mens ter inleiding die betekenis van die 'Infanta' in Picasso se variasies op "Las Meninas" wil verstaan, moet 'n mens eerstens kyk na die agtergrond van sy variasies. Picasso het 'n voorliefde gehad om sulke reekse te skilder. Hy was, onder andere, beïndruk deur Velazquez se benadering tot en uitbeelding van die spesifieke toneel. Daarom is die rede waarom Velazquez die toneel geskilder het; hoe hy dit geskilder het; en die betekenis van sy skildery van agtergrondbelang in hierdie artikel. Picasso het Velazquez se gegewe gebruik en het daarom skilderye op die tema van die skilder en sy werk, die verhouding tussen die verskillende persone in die skildery en die rol wat die vertrek in die verskillende variasies speel, gebou. Picasso het 'n gesprek met Velazquez aangeknoop, onder andere, omdat Velazquez volgens Stoichita (1986) "Las Meninas" geskilder het om die probleem van die kunstenaar se voorstelling van die toneel te behandel. Picasso het egter die 'Infanta' gekies om die meeste van die variasies van te maak. Om hierdie gegewe te ontleed is 'n studie van die algemene simboliek rondom die vrou en veral die kind in die kuns, hoe Velazquez die simbole gebruik en hoe Picasso die simbole in sy verskillende variasies op sy beurt interpreteer, relevant. Laastens sal die variasies in verband gebring word met Picasso se oeuvre en die twintigste-eeuse konteks.

### 2 DIE SKOOLSTELSEL IN DIE 19DE EEU

Die ontwikkeling vanaf die negentiende-eeuse skoolsisteme tot die Impressioniste en later die twintigste-eeuse skilders se liefde om verskillende skilderye oor dieselfde onderwerp te maak, gee insig in die motivering vir Picasso se verskillende variasies op "Las Meninas".

In die negentiende-eeuse stelsel van die skoolsisteme was daar 'n rigiede metode waarvolgens die kunstenaars opgelei is. Die skets was noodsaaklik as die eerste stap in die skeppende proses. Die kunstenaar moes sy 'premier penseé' (Boime 1971:10) – die spontane aanvanklike inspirasie – vaslê. Daarna moes die skets deur verskillende prosesse verfyn en afgewerk word. Die 'ebauche' of onderskildering was 'n volgende stap tot die voltooide akademies korrekte skildery. Met hierdie metode word die lig- en skadugedeeltes sorgvuldig deur die gebruik van sekere vasgestelde kleure op die doek ingeblok. Daarna word die oorgangskleure ingevoeg. Die kleure is glad nie gemeng nie, sodat die doek amper soos 'n laslapwerk voorgekom het. Daarna is 'n ander kwas gebruik om die kleure in mekaar te laat vloei. Nadat die werk goed droog geword het, is oorgegaan tot die voltooiing van die skildery. Hierdie opeenvolging van prosesse en die maak van studies ('études') van die ou meesters het waarskynlik daartoe gelei dat die Impressioniste en later die twintigste-eeuse skilders 'n liefde vir die maak van verskillende skilderye oor 'n sekere onderwerp ontwikkel het. Die ingewikkelde proses vir die maak van die skildery het egter verval en die indruk van die oomblik het veral by die Impressioniste die algehele skeppingsproses geword.

### 3 'N TRADISIE VAN FIGUURSKILDERING BY PICASSO VOLGENS TEMAS OF NA DIE OU MEESTERS

As 'n mens agtergrondsontalwe na Picasso se oeuvre kyk, val dit op dat hy voortdurend sekere temas gebruik het en soms in 'n kort tyd 'n hele reeks rondom 'n tema afgehandel het. Die stiergeveg is byvoorbeeld 'n tema wat eie is aan sy Spaanse aard. Vroeg in sy loop-

baan het hy reeds stiergevegte geskilder en later het dit weer aandag gekry. Elemente van die stiergevegte – soos die bul – word so met simboliese betekenis gelaai (ook in die vorm van die Minotaur) dat dit die skilder voorstel en in “Guernica” so ontwikkel dat dit die bese in die menslike natuur verbeeld. Die vrou kom ook in verskillende gedaantes voor in Picasso se werk: In die Blouperiode is die vrou die melancholiese moeder of die werkende vrou (bv. die vrou wat stryk) en in die Roosperiode is die vrou deel van Picasso se talle sirkustonele. Die tonele of karakters uit die tonele vorm ook belangrike motiewe in Picasso se werk. Die beginpunt van die Kubisme is byvoorbeeld die skildery “Demoiselles d’Avignon”, wat vyf vroulike naakfigure uitbeeld waarop die Iberiese beeldhoukuns en die Afrika-kuns ’n invloed uitoefen op die voorstelling van die gesigte. Dwaarsdeur die Kubisme word die vroulike figuur fragmentaries voorgestel en met Picasso se terugkeer na die monumentale realisme is dit veral die vroulike figuur wat verbeeld word. In die Laat-Kubisme neem die vroulike figuur verder ook dikwels ’n angswekkende vorm aan soos byvoorbeeld in die “Sittende Baaier” van 1930 met kake wat soos ’n groot klamp voorgestel word. Later in sy werk word dikwels ’n slapende vrou voorgestel wat soms ook deur ander beskou word. Hierdie uitbeelding van die vrou loop uit op die uitgebreide reeks oor die kunstenaar en die model waar die naakfiguur die skilderkuns as kuns en die skilder die kunstenaar verbeeld.

In 1950 het Picasso begin met skilderye geskilder na die ou meesters. In die Vollardsuite het hy vier etse gemaak met Rembrandt as die skilder en naakfigure as die model. Klaus Gallwitz (1971:142) sê: “When he takes up the burin, Picasso works together with Rembrandt in a common intent which is not easily defined”. Wat hom veral in Rembrandt geïnteresseer het, is die kwessie van die kunstenaar se ouderdom en die ontwikkeling van sy werk in daardie tyd.

Van Poussin se “Die triomf van Pan” en Courbet se “Jong meisies op die wal van die Seine” het Picasso net een skildery elk gemaak, waarin hy dieselfde gegewe in moderne idioom weergee. Sy skildery na El Greco se “Portret van ’n skilder” het dieselfde tipiese Spaanse soberheid behou. Tog het Picasso veranderings aangebring in die hantering van die refleksie van die lig, met Kubistiese lokale kleure en met grafiese gebare. Nietemin bly dit ’n portret van ’n man wie se kwas en palet hom aandui as skilder.

In 1955 het Picasso die eerste van sy groot reekse begin, naamlik die variasies op Delacroix se “Vroue van Algiers”. Tussen 13 Desember en 14 Februarie het hy vyftien

parafrases van Delacroix se werk voltooi en het hy met die proporsies van die verskillende figure gespeel. “The changes Picasso made in Delacroix’s models were more decisive; his ‘hardening’ of the scene for his own purposes was more drastic. But we shall understand the stages of this tortuous process better if we see Picasso’s adaptation of Delacroix’s model as his own reinterpretation of the mysterious relationship between a sleeping woman and one who watches her sleep” (Gallwitz 1971:145). Tussen hierdie reeks en die reeks oor “Las Meninas” het Picasso ’n reeks skilderye van die uitsig uit die ateljee wat hy sou gaan gebruik vir die variasies op “Las Meninas”, geskilder. Die werklikheid van sy fisiese omgewing staan hier voorop terwyl die variasies op “Las Meninas” eerder die innerlike ervaring van die skilder verbeeld.

Volgens Gallwitz (1971:145) het Picasso vanaf 1959 tot 1962 eenhonderd-en-vyftig tekeninge en sewentig skilderye uitgevoer na die voorbeeld van Manet se “Middagete op die gras”. Hy stel veral belang in die “conversational tone of Manet’s painting”. Dit gaan veral oor die skilder en die model in die opelug. Die landskap skep die geleentheid tot die aanbidding van die konfrontasie tussen skilder en model volgens die Klassieke idee. Dit is duidelik in die volgorde van die skilderye en tekeninge. In die skilderye word die figure ’n deel van die landskap. Die tekeninge ontwikkel variasies in die posisies van die vier deelnemers en hulle plasing. Die reeks begin met sterk kleur en die kleur verdwyn feitlik in die laaste weergawes. Die mans se klere is uitgetrek en hulle word daarom op dieselfde vlak as die vrou geplaas. Die skilder en model kom voor in die argaïese staat teenoor Manet se meer erotiese en natuurlike weergawe.

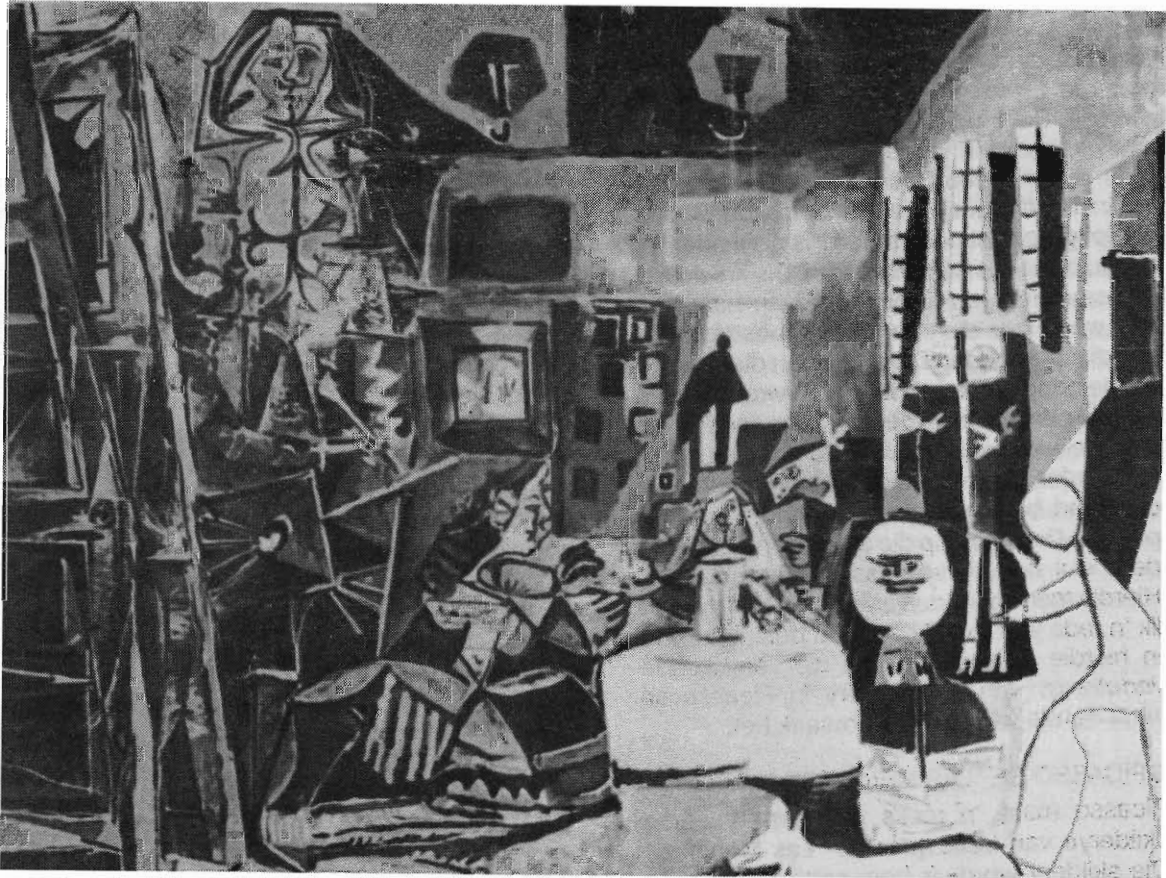
Picasso se gesprek met die meesters word afgesluit met die variasies op David se “Ontvoering van die Sabyne vroue”. Teenoor David se streng Neo-Klassisisme het Picasso ’n baie meer dramatiese en bewegende weergawe geskep. Picasso sê hiervan: “It’s never been like this before. This is the most difficult thing I’ve ever done. I don’t know if it’s any good. Perhaps it’s terrible. But I’m going to do it anyhow. I’ll do thousands of them” (Gallwitz 1971:148-150). Dié aanhaling dui op Picasso se betrokkenheid by die onderwerp en sy poging om dit in al sy ryke betekenis weer te gee. Die veranderings wat Picasso aangebring het, is tipies van die twintigste eeu: soms groot en in kleur; dan weer in grissaille en die laaste twee op verskillende vlakke horisontaal uitgevoer; een vrou is laer geplaas met die kind wat uitreik terwyl vegtende soldate in die boonste gedeelte voorkom. Gallwitz (1971:15) sê: “In demolishing the legend of the ‘Rape of the Sabine Women’

Picasso opened the abyss of all tragic experience of the fight of the strong against the weak, of unpunished triumph and innocent suffering. Ancient accounts of the battle of the Amazons are preserved with the traditional story of the massacre of the innocents. Few painters have made these myths and their human visions so true in visual conception”.

#### 4 VELAZQUEZ SE “LAS MENINAS”

Volgens Stoichita (1986) het Velazques “Las Meninas” geskilder om die probleem van die kunstenaar se voorstelling van 'n toneel te behandel. Velazquez skilder die toneel in die

helder deur die ligte kleur van die 'Infanta' se klere. Dieselfde kleur word herhaal in die ligte vlekke op die klere van die skilder, die diensmeisies en die dwerge en voor op die vloer van die ateljee en in die hare van die hond. Die lig skyn ook agter deur die deur en val op die kant van die skilder se doek. Ahoewel die toneel realisties geskilder is, kan mens in naby-afdrucke sien dat kwaswerk soms byna in impressionistiese hale voortgebring is (bv. in naby-afdrucke van die dwerg heel regs). Die oënskynlik gemaklike groepering in die skildery is deel van 'n sorgvuldig saamgestelde komposisie waarin die vloeiende lyne



Afbeelding 1 : Picasso se *Las Meninas* (hele komposisie)

werkswinkel van die skilder aan die hof van die koning. In die toneel is die skilder met sy doek besig om te werk aan die linkerkant. Langs hom is die 'Infanta' met haar diensmeisies weerskante van haar. Langs hulle is die twee hofdwerge en voor hulle lê die hond. Agter hierdie eerste groep is die weduwee en haar gesel en heelagter in die deur van die ateljee staan 'n manlike figuur (ook 'n lid van die koninklike hof). In 'n spieël op die agtermuur weerkaats die koning en koningin, wat waarskynlik die werkswinkel besoek het. Hoër teen die muur is skilderye van Rubens.

Velazquez skilder die ateljee in 'n donker monochrome kleur, maar die toneel word ver-

van die figuurgroep gekontrasteer word met die vertikale en horisontale lyne van die vertrek in die agtergrond, skilderye teen die muur en die lyne van die skilder se doek.

Dit gaan vir Velazquez in hierdie werk om die sin van die skilderkuns as kuns. Die toneel word geplaas in die skilderswerkswinkel. Die teenwoordigheid van die meesterwerke van Rubens dui daarop dat Velazquez met hulle in die geskiedenis gereken kan word. Die koning en koningin is toeskouers, maar die hedendaagse toeskouer kan ook deel word van die skildery deur hulle plek in te neem. Die geheel word uitgemaak deur portrette van elke figuur in die groep. Die teenstelling van

die skoonheid van die prinses (of Infanta) teenoor die verwronge figure van die dwerge en die hond dui op 'n moontlike allegoriese verwysing na skoonheid en die ondier. Die feit dat die skilder én toeskouer in die doek voorkom, veroorsaak 'n spanning wat 'n aantal vrae uitlok: Kom die kunstenaar se teenwoordigheid in die skildery na vore uit die manier waarop hy skilder? Is die toeskouer ook deel van hierdie aksie? Word sy siening van die skilder bepaal deur waar hy staan en wat sy houding is? Is hy ook deel van die skildery? Hierdie vrae laat 'n mens verder kyk na die skildery.

Wat die diepere waarde van die skildery betref, is spanning ook prominent: Die onskuld van die prinses is in skerp kontras met die lewenservaring en smart van die dwerge. Die jong kind staan ook in kontras met die figuur in weduweeklere, wat 'n simbool van die dood kan wees. Teenoor die koninklike figuur en die van die skilder wat as heldefigure beskou kan word, is die kinderlike onskuld van die klein Margarita. Die knielende diensmeisies aan weerskante van haar gee iets weer van die moederlike besorgdheid van die oermoeder. Die figure van die dwerge en die hond kan weer dui op die wrede aspek van die oermoeder. Soos die oermoeder in ou voorstellings aangedui word met attribute van, onder andere, slange, kan die dwerge en die hond beskou word as attribute van die prinses. Die figure op die agtergrond en in die deur dui op die volwasse persoonlikheid. Hierdie teenstellende verwysings kan moontlik 'n rede wees vir Picasso se belangstelling in hierdie skildery en kon die verskillende vertolkings van die skildery in Picasso se verskillende variasies veroorsaak het.

##### 5 PICASSO SE "LAS MENINAS"

Picasso maak 'n reeks van vier-en-veertig skilderye van Velazquez se "Las Meninas". Die skildery word vir hom soos 'n avontuur wat hy ervaar. Verskillende aspekte van die skildery word in afsonderlike skilderye toegelig. In die agt skilderye waarin hy al Velazquez se karakters weergee (Afbeelding 1), kry ons dieselfde motiewe: die skilder met sy doek, die Infanta met haar twee hofdames, die twee dwerge, die weduwee en haar metgesel, die man agter in die deur en soms die weerkaatsing van die koning en koningin in die spieël. Picasso verander net die verhouding tussen die verskillende figure. Soms is die skilder en doek meer prominent in die werk; dan val die aandag weer meer op die man agter die deur; en die weduwee en haar gesel trek soms weer die meeste aandag. Picasso laat ook die res van die groep weg en konsentreer dan op die Infanta en haar gevolg. Hy maak ook 'n reeks skilderye

waarin die verhouding van die hofdames tot die Infanta die aandag geniet. Daar is ook 'n paar skilderye waarin slegs 'n hofdame voorkom. Laastens is daar 'n reeks van die Infanta waarin sy vollyf voorkom en 'n reeks net van haar gemaskerde kop en skouers.

As ons kyk na die vormaspekte van die skilderye is dit duidelik dat daar 'n groot verskil is tussen die vorm van Velazquez en dié van Picasso. Teenoor Velazquez se delikate realisme gebruik Picasso 'n groot verskeidenheid van twintigste-eeuse vormkonvensies. Velazquez gebruik byvoorbeeld tonale kleur om tot 'n eenheid saam te bind, terwyl dit by Picasso meer gaan om vormgewing deur die gebruik van lyn en vlak, soms twee-dimensioneel ingevul met helder kleure. Picasso speel as 't ware met die formaat van die skildery. Soms maak hy Velazquez se vertikale vorm van die skildery meer horisontaal, soos in die eerste variasie; soms is die geheel meer vertikaal en word die hele oppervlak van die skildery (met 'n ingewikkelde aantal vlakke in kleur) voorgestel. Dit is dan nie Velazquez se harmonieuse kleurgebruik nie, maar skerp primêre kleure wat teenoormekaar gestel word – rooi, geel, blou en groen word afgewissel met donkerblou skaduwees en neutrale witte en gryse. Picasso se figure word almal frontaal voorgestel. By Velazquez word die kleiner figure byvoorbeeld bo bo-af gesien, maar by Picasso word almal reg van voor gesien. Die figure word soms vlakmatig met verwysing na die Kubistiese style weergegee en andersins word dit so eenvoudig dat dit herinner aan die kinderkuns of die primitiewe Afrika-beelde wat vanaf die begin van die Kubisme 'n groot inspraak op Picasso se kuns uitgeoefen het. Hierdie redusering deur middel van frontaliteit en vlakmatigheid laat ruimte vir verwringing wat weer groter ekspressiwiteit tot gevolg het. By Picasso is die verbeelding van die innerlike werklikheid van die figuur van belang in kontras met die tradisie van realistiese weergawe wat in Velazquez se tyd die norm was.

Tematies gesproke gee Picasso die familiegroep, die Infanta of die hofdames weer in sy verskillende variasies, maar dit is ook vir hom 'n avontuur waarin hy met die volgende vrae speel: Wat is 'n skildery? Waar is die toeskouer? Waar is die kunstenaar? Soos Picasso self eendag van "Las Meninas" gesê het: "...look at it and try to find where each of these (the artist, the model and the spectator) is actually situated" (Gedo 1980:43). Dit herinner 'n mens aan gedagtes wat Ingarden in sy resepsie-estetika uitspreek. Hy sê dat alhoewel die kunswerk 'n objek in eie reg is, dit vir die toeskouer nodig is om dit te konkretiseer. Die toeskouer se

waarnemingsvermoë hang weer af van sy kulturele agtergrond. Dit is dus subjektief en tog het die kunstwerk in homself kwaliteite wat 'n eie bestaanreg veroorloof. Ingarden se siening word in die volgende aanhaling saamgevat: "...aesthetic value is nothing else but a particular quality determination marked by a selection of interacting aesthetically valuable qualities which manifest themselves on the basis of the neutral skeleton of work of art reconstructed by a competent observer" (1964:213). Van den Berg gaan verder deur aan te dui dat nie net die oë van die betragter, "...dog ook die liggaam van die betragter inwonend kan akkommodeer" (vergelyk Joubert en Van den Berg 1988:37). Hulle wys ook daarop dat die verbeelding van die toeskouer geprikkel word, wat dan meewerk om die kommunikasies tussen die betragter en kunstwerk te voltooi. "'n Groot deel van die estetiese ervaring van 'n kunstwerk lê in die bou van illusies en die vernietiging daarvan, verhullings en onthullings, sowel as in verrasende ontdekkings en frustasies van verwagtinge; dikwels ook in oortreding van estetiese grense onder bepaalde voorwaardes om weer op kreatiewe wyse deur die betragter geïntegreer te word" (1988:38). Picasso gebruik die verskillende betekenismootlikhede wat deur die resepsie-teorie bespreek word. Hy speel 'n spel met die toeskouer om hom in die toneel in te trek. Sou hy met byvoorbeeld die afbeelding van die koningspaar – wat soms daar is en soms heeltemal verdwyn – wou suggereer dat die toeskouer belangrik kan wees, maar nie essensieel is nie? (Vergelyk Joubert en Van den Berg se beskouings van die betekenis van die spieëlbeeld by Velazquez.) Is die grootte en prominensie van die man in die deur 'n aanduiding van die deelname al dan nie van die toeskouer? Deur sy verskillende variasies waarin enkele figure of een figuur uitgebeeld word, wil Picasso ook die belangrikheid van sekere aspekte van Velazquez se skildery belig, byvoorbeeld die verhouding tussen die hofdames en die Infanta en die Infanta alleen as uitbeelding van jeug en skoonheid. Picasso suggereer deur die kontraste tussen lig en donker en die maskeragtige voorkoms van die gesig ook iets van die vernietigende aspekte van die lewe. Soos by Velazquez gaan dit dus vir Picasso om vraagstukke oor die lewe en rondom die kunsskepping as sodanig.

Soos Velazquez suggereer Picasso op ikonologiese vlak verskillende teenstellende argetipiese waardes. Dit is waardes wat uit die oorgeërfde ondervindinge van die mens voorkom en wat in die individu tot uiting kom in sy onbewuste. Die Infanta as simbool van skoonheid, onskuld en jeugdigheid kom ter

sprake in terme van die motief (meisietjie) wat deurlopend is tot die reekse wat hy van haar skilder. Die bouse en dierlike word minder beklemtoon deurdat daar minder aandag gegee word aan die dwerge en die hond. Die dwerg word eintlik dikwels ontmenslik deurdat net die buitelyne of volume van die figuur weer-gegee word, maar min gelaatstrekke. Die hond is ook nie so dreigend nie, want meestal word Picasso se eie worshond voorgestel, wat 'n vriendelike troeteldier was. Maar die bouse en dierlike of vernietigende in die meisietjie self kom in direkte kontras daarmee duideliker op die voorgrond (vergelyk bv. die verwringing van haar gesig tot 'n vreesaanjaende masker wat weer eens herinner aan die wrede aspekte van die moeder). Hierdie verwringing hang ook saam met die belangrike twintigste-eeuse tendens van ontmensliking. Die kind/meisie as monster dui ook op die donkere deel van die siel (anima).

Soms kry die uitbeelding van die volwasse meer aandag deurdat òf die skilder òf die figuur in die deur meer prominent aangebied word. In sommige van die variasies val die klem meer op die figure van die weduwee en haar gesel en word hulle blokagtig en skematies voorgestel, sodat die argetipiese waarde van die dood duideliker na vore kom. Deur die klem te lê op sekere afdelings van die skildery maak Picasso mens meer bewus van die argetipiese verhoudings in Velazquez se skildery. Na die bestudering van Picasso se variasies het 'n mens 'n dieper waardering vir die oorspronklike skildery. Picasso word 'n 'meturgeman' of tussenganger wat met kennis en begrip die oorspronklike skildery aan die toeskouer 'verduidelik'. Hy vergemaklik dus die proses wat Joubert en van den Berg soos volg beskryf: "Die oogmerk is eerder om die problematiese verhouding tussen, ener syds, die estetiese interaksie van geïmpliseerde kunstenaar- en betragter-*persona* in die virtuele dimensies van die interne estetiese wêreld van die kunstwerk, en ander syds, die empiriese kunstenaars en betragters wat histories in hul estetiseerbare wêreld gekontekstualiseer is, aan die orde te stel" (1988:39).

## 6 PICASSO SE PORTRETTE VAN KINDERS

Cirlot stel in sy *Dictionary of Symbols* (1962) die kind eerstens as simbool van die toekoms teenoor die ou man wat die verlede simboliseer. Maar dan is die kind ook simbolies van die stadium in die lewe waar die ou man verander en 'n nuwe eenvoud verkry. So word die kind simbolies van die mistieke sentrum en jeugdige opwekkende krag. Jung sê (volgens Cirlot) die kind simboliseer die vormende krag van die onbewussyn wat van 'n goeie en beskermende aard is.

Psigologies gesproke is die kind die vereniging van die onbewussyn. 'n Mens droom van 'n kind as 'n groot geestelike verandering onder gunstige omstandighede gaan plaasvind. Die mistieke kind wat raaisels oplos en wysheid leer is 'n argetipiese figuur. Die heroïese kind word gesien as die een wat die onderwêreld van monsters bevry. In die Europese kuns word 'putti' gebruik as dekoratiewe motiewe in beeldhou- en reliëfwerke. Dit is afgelei van die Eros-figuur in die Griekse en Romeinse kuns. Dit word gebruik in voorstellings van mitologiese en religieuse onderwerpe. Samevattend beskryf Cirlot die kind as die "...supreme realisation with the god within us and with the eternal" (1962:46). Die kind word dus gekoppel aan die geestelike deel van die mens, wat ook die ewigheidsperspektief insluit.

Picasso skilder dwarsdeur sy oeuvre portrette van kinders. Twee voorbeelde uit die Blouperiode – "Die Fynproewer" en "Die Kind met die duif" – illustreer sy skilderstyl van die tyd. "Die Fynproewer" dui op die intensiteit van sy gevoelens van verlange na die huis en ook die bevrediging van kinderlike begeertes. Die intensiteit word uiterlik gekonkretiseer deur die gebruik van vloeiende lyne wat na die figuur loop en so die aandag daarop vestig. "Die kind met die duif" volgens Gedo, "...depicts a moment of quiet loneliness" (1980:101). Picasso gebruik eenvoudige vorme met dik buitelyne wat die skildery 'n tydloosheid gee en die kind se passiwiteit beklemtoon. Die kwaswerk nooi mens uit om daaraan te raak net soos die kind vertroetel wil word. Straatseuns in Barcelona, wat in die geselskap van bedelaars en ou mans was, kom alleen of saam met ander kinders voor na 1904. Tydens die tye wat sirkusmense sy skilderye bevolk, skilder hy ook 'n klein harlekyn wat in kontras met die ander vrolike sirkusfigure 'n baie eensame figuur is.

Picasso se eie kinders kry ook 'n plek in sy skilderye. Hy spandeer baie tyd aan die kinders in sy huishouding. Skilderye van hulle weerspieël die energie wat tipies van die huishouding was. Hulle inspireer Picasso om sy verhouding met sy persoonlike omgewing te ondersoek. Skilderye van sy kinders reflekteer die styl van sekere periodes en temas soos moederskap, die drama van byvoorbeeld die eerste tree van 'n kind, of 'n sekere mate van abstraksie of ontmensliking word in van die skilderye weergegee. Binne die bestek van drie geslagte het portrette van kinders wat Picasso skilder net soveel verander as sy skilderye van ander onderwerpe. Die elegiese broos voorkoms van die kinders van die Blouperiode het verdwyn asook die burgerlike toon van die portret van Paulo en die sereniteit van Maja se portrette.

Sy latere kinders beklee 'n belangrike plek in sy werk vanaf ongeveer 1949 tot 1952. Die energie van jong lewe is vir Picasso onontbeerlik. Daarom vul hy sy ateljee nadat sy eie kinders grootgeword het met die vrypostige prinsessie van Velazquez in een na die ander variasie. Al die variasies is natuurlik en intiem, asof sy vir hom in die ateljee kom poseer het en hom so die geleentheid gegee het om haar te leer ken.

Velazquez se Infanta (vergelyk Afbeelding 2) is op die oog af die beeldskone prinsessie geklee in onberispelike en verruklike hofdrag; 'n verteenwoordiger van die geborge kind



Afbeelding 2 : Velazquez se *Las Meninas*

omring deur die ondersteunende hofdames. Sy is ook 'n sinnebeeld van die onskuld van die jeug teenoor die lewenservaring van die dwerge, die volwassenes of die lewenssmart van die vrou in die weduweeklere. Dus is sy die beliggaming van die ideale in die mens; van jeugdige krag en die uitreiking na die toekomstige. Vir die toeskouer kan sy 'n simbool word van die goeie en beskermende funksies van die onbewussyn. Tog het sy in haar selfversekerdheid en die trotsheid van haar houding reeds 'n aanduiding van die toekomstige verleidster wat ander kan bekoor tot diensbaarheid. Die houding van die kop en die liggaam wil eintlik sê dat sy bewondering afdwing en daarom mag het om ander te reguleer en te bestuur.

Velazquez konsentreer op 'n spesifieke meisie, naamlik die Infanta Margarita. As prin-

sessie aan die hof van die koning – wat Velazquez se werkgewer is – wil die skilder haar met noukeurige detail weergee, soos dit die gebruik was in die sewentiende eeu. Die skildery moet die illusie skep van haar as spesifieke persoon.

Hierteenoor is Picasso geensins begaan oor 'n spesifieke meisie nie. Die Infanta word slegs as verwysing gebruik om tot die algemeenmenslike te kom, soos dit in die twintigste eeu meer gaan om die weergawe van innerlike gevoelens. In die negentiende eeu het Alexander Cabanel (vergelyk Gedo 1980:203) ook 'n kopie van Velazquez se Infanta gemaak (vergelyk Afbeelding 3). In hierdie weergawe is die aanbieding reeds minder spesifiek (met los kwasstrepe wat die rok weergee en die gesig sonder duidelike gelaatstrekke), wat as 'n oorgang tussen die aanbieding van Velazquez na die van Picasso beskou kan word. Picasso veroorloof hom die vryheid om die figuur verder te verander soos dit hom pas en die grootste uitdrukkingsmoontlikheid te gee aan innerlike ervaring.

Picasso vereenvoudig die oorspronklik sierlik geklede prinses tot geometriese vorme (vergelyk Afbeelding 4): die lyf is 'n vierkant; die kop word ingepas in 'n ampere driehoek en net die buitelyne van die hande, vaas en tafelloppervlak word geskilder. In al die vollyfskilderye van die Infanta bly die rok slegs 'n vorm wat deur buitelyne weergegee word. Die verdeling van die gesig in verskillende vlakke dra by tot die verwringing. Die gesig kry daardeur die maskeragtige voorkoms soos ons dit reeds leer ken het in Picasso se "Jong meisies van Avignon". Dit is dan geensins meer die spesifieke persoon se gesig nie, want die masker bedek juis die persoonlike en spesifieke sodat die algemene en ewig-menslike op die voorgrond kan tree.

In Afbeelding 5 gee die sterk kontraste met die ligter linkerkantste deel van die gesig iets weer van die teenstrydigheid wat Picasso ervaar in die moderne tyd. Moontlik is die vrou (hier in die meisie vergestalt) met haar sterk onafhanklikheid vir hom 'n bedreiging; en sien hy moontlik die wrede aspekte van die moeder. Die oënskynlik onskuldige kinderlikheid word by die moderne meisie afgewissel met die aggressiewe wat al hoe meer in die twintigste-eeuse vrou na vore kom. Hierdie kontras word nog sterker beklemtoon in Afbeelding 6 waar die gesig verdeel word deur 'n sentrale donker vlak. Kan dit wees dat hierdie skeiding 'n tweeledigheid in karakter wil weergee? In Afbeelding 7 word hierdie skeiding deur 'n dik donker streep gemaak. Die kontraste tussen die gedeeltes van die gesig in Afbeeldings 8 en 9 is ander voorstellingswyses van hierdie tweeslagtigheid. Die verwringing van die gelaatstrekke deur die oë

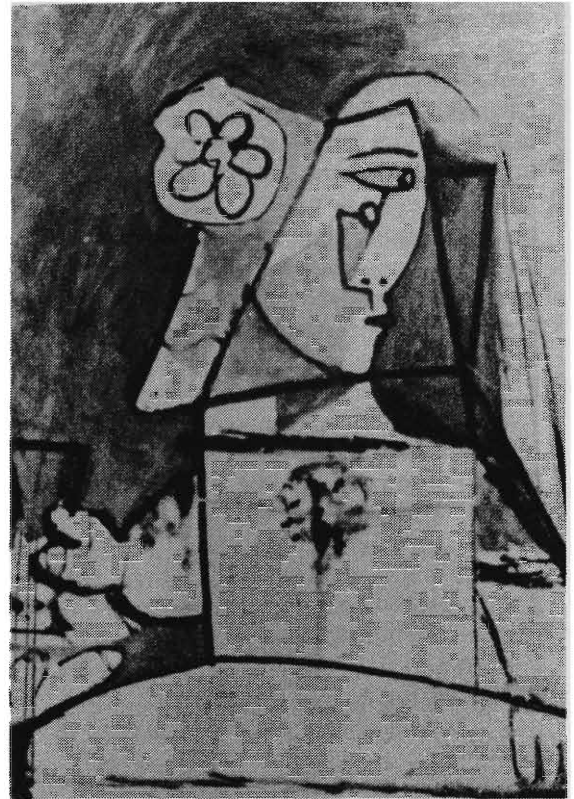
ongelyk te plaas en die neus in profiel en van voor te skilder bring groter ekspressiwiteit mee. Picasso vergroot veral die regterkantste oog en plaas dit in die middel van die kop, sodat mens herinner word aan die een-ogige Siklops van die mitologie, wat dieper en meer kan sien as die gewone oog. In die mitologie word die Siklops dan ook geassosieer met vernietiging en het hy min ontsag vir mense. Wil Picasso deur die beklemtoning van die een groot oog ook iets van die onverskilligheid en harteloosheid van die meisie/vrou in sy variasies weergee? Dit is daarom des te meer opvallend dat Picasso in Afbeelding 10 al hierdie kompleksiteit en teenstrydigheid oorboord gegooi het en 'n portret van kinderlike onskuld en sereniteit geskilder het. Was dit dalk 'n geloof in die behoudende en onskuldige krag wat tog in die meisie voorkom?

## 7 SLOT

By die studie van Picasso se werk is veral die groot verskeidenheid van onderwerpe, tegnieke en style opvallend. Soos Robert Dangers (1958) vra: wie is die eintlike Picasso, die Kubis, die Klassisist, die beeldhouer of keramiëkkunstenaar? Swarmoedigheid en 'n gevoel van angs as klein mens alleen en verlore in die wêreld word afgewissel deur periodes van frenetiese skeppingskrag waar lewensvreugde hom aanspoor tot skepping. Hierby sluit ook sy vermoë tot fantaserie en kinderlik oorspronklike skepping aan. Tog bly hy aan die natuur gebonde. Hy sê "n Mens kan jou nie teen die natuur stel nie. Dit is sterker as die sterkste man. 'n Mens moet op goeie voet met hom verkeer". (Vergelyk Dangers 1958:14.) Dit is egter nie 'n realistiese weergawe van die figuur wat hy skilder nie, maar sy eie siening van die verandering van die figuur om tot die algemene te kom. Hy sien in voorwerpe vorme en figure. Sy skeppingskrag speel daarmee en vervorm dit volgens sy innerlike beskouings. Tog is daar sekere dinge wat inspraak maak op sy werk, soos byvoorbeeld die Iberiese beeldhoukuns en die Afrika-kuns aan die begin van die Kubisme. Picasso bly kind van sy tyd en daarom word in sy werk die beeld van die moderne mens wat gevorm is deur oorlog, rewolusie, swaarkry en marteling weerspieël. Dit is veral duidelik in sy groot werk "Guernica" soos Gallwitz (1971:8) Apollinaire aanhaal: "The great revolution of the arts he achieved almost unaided was to make the world his new presentation of it... A new man, the world is his new presentation. He enumerates the elements, the detail with a brutality which is also able to be gracious. New born, he orders the universe in accordance with his personal requirements and so



Afbeelding 3 : Alexander Cabanel se *Infanta Margarita*



Afbeelding 4 : Picasso se *Infanta Margarita*



Afbeelding 6 : 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*



Afbeelding 5 : 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*

facilitates his relationship with his fellows". Apollinaire verwys ook na Picasso as baanbreker vir die nuwe nie-figuratiewe kuns; die feit dat hy tot die kern van die mens wil deurdring; dat hy daarin slaag om dit suksesvol te verbeeld en dat hy dit oordra aan sy medemens deur middel van die skilderkuns.





Afbeelding 7: 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*



Afbeelding 8: 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*



Afbeelding 9: 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*



Afbeelding 10: 'n Variasie van Picasso se *Infanta Margarita*

In die sewentiende eeu – die tydperk waarin Velazquez sy “Las Meninas” geskilder het – was die patriargale stelsel die aanvaarde sosiale norm van die tyd. Die manlike invloed het die sosiale stelsel oorheers. Die man was die belangrikste en gesagdraende persoon in daardie tyd. Velazquez se beklemtoning van die skilder, die volwasse figuur in die deur en ook die heersende koningsbeeld in die spieël dui dit aan. In die twintigste eeu verander hierdie sosiale orde egter. Die vrou tree sterker op die voorgrond met die stryd van die feminisme, sy word verlos uit haar rol van onderdanigheid en word gelykgestel met die man. Die wetenskap van die Sielkunde ontwikkel ook in die twintigste eeu. Hierdeur

ontdek die man die vroulike passiwiteit (wat ook die anima genoem word), wat deel vorm van sy psigologiese geheel. Moontlik lei dit tot 'n ambivalente houding teenoor die vrou wat so duidelik in sommige van Picasso se skilderye na vore kom.

Tussen die tydperk waarin Velazquez gewerk het en dié waarin Picasso werk, het die Kunstgeskiedenis as vakgebied ontstaan. Daar word nou 'n studie gemaak van die kuns van alle eeue. Die kunstenaars van die moderne tydperk is dus bewus van al die ou meesters en hulle werk. So sien ons byvoorbeeld by Picasso dat hy 'n gesprek voer met die meesters deur sy eie weergawe te skilder

van werke wat hulle reeds lank tevore geskilder het.

Die twintigste-eeuse kuns is tot 'n groot mate gekenmerk deur abstraksie, soos byvoorbeeld in die werk van Mondriaan en Kandinsky. Dit is selfs verder ontwikkel tot 'n negering van die unieke kunsskepping en die verklaring van sekere klaargemaakte objekte tot kuns (byvoorbeeld Duchamp se "Urinaal"). Tog bly Picasso skepper van die kuns wat die menslike figuur weergee. Picasso vereenvoudig en verwing die menslike figuur en abstraheer dus die werklikheid om veral die innerlike gemoedstoestand van die skilder in die skepping te verbeeld. Gallwitz (1971) verdeel Picasso se werk in drie periodes: die selfbeheptheid van veral die Blouperiode wat selfs strek tot Kubistiese werke soos die "Drie musikante"; woede wat in "Guernica" gestalte vind en uiteindelik entoesiasme en verrukking. "For the enthusiastic enraptured Picasso (in whom, in my opinion the work as a whole and the personality is most purely embodied), we might

choose the magnificent 'Meninas'-series" (1971:13).

#### BIBLIOGRAFIE

- Boeck, W. 1955. *Picasso*. Stuttgart : W. Kohlhammer.
- Cirlot, J.L. 1962. *Dictionary of symbols*. London : Routledge & Kegan Paul.
- Boime, A. 1971. *The academy and French painting in the 19th century*. London : Phaidon.
- Dangers, R. 1958. *Pablo Picasso : Darstellung und Deutung*. München : Bruckmann.
- Faure, E. 1939. *Velazquez. Gesamtwiedergabe seiner Gemälde*. London : Allen & Unwin.
- Gallwitz, K. 1971. *Picasso at 90. The late work*. New York : G.P. Putnam.
- Gedo, M.M. 1980. *Picasso: art as autobiography*. Chicago: Chicago University.
- Joubert, J.A.J. en Van den Berg, D.J. 1988. Opmerkings oor betragtersrolle in die skilderkuns. *Suid-Afrikaanse tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. 1988, 3(3&4).
- Kehrer, H. 1919. *Velazquez mit 60 Abbildungen gewählt und eingeleitet*. München : Hugo Schmidt.
- Lafuente, E. 1943. *The paintings and drawings of Velazquez*. London : Phaidon.
- Stevenson, R.M. 1906. *Velazquez*. London : George Bell.
- Stoichita, I. 1986. Imago regis : Kunsttheorie und königliches Porträt in dem Meninas von Velazquez. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1986, 49(2).