

Geistesgeschichte* en Christelike Wetenskap. Betogings vir en teen 'n Christelike siening van kunsge-skiedenis

JOHAN SNYMAN (RAU)

ABSTRACT

This essay has three motives. In the first place it wants to argue against Wellek and Warren who maintain that all extrinsic approaches to art are unable to furnish aesthetics with a "rational" foundation. But if Wellek and Warren's claim is a crass generalization, it does not mean that a so called Christian approach to art can easily be justified. Therefore, secondly, a critique - a Christian scientific critique - of some current and so called Christian views on art has become necessary. The last motive, a somewhat old-fashioned one, seems to contravene the second one: this essay wants to state a case for a Christian approach to (the history of) art.

The argument is in three phases. The first phase expounds the significance of a strategy of culture for art and scientific knowledge of art. Phase two illustrates this by a critical analysis of Erwin Panofsky's art historical methodology. The third phase argues on the basis of the foregoing for and against certain tasks for a Christian approach to the history of art.

Die volgende betoog het drie motiewe. Dit is bedoel as 'n polemisering van 'n stelling van Wellek en Warren (1968, p. 108) dat alle ekstrasieke benaderings van die kuns vanweë 'n obsessie met "irrasionele verduidelikings" nie 'n "rasionele" begroning van estetika en gevolglik van kritiek en evaluering kan gee nie. As Wellek en Warren se tipering van sogenaamde ekstrasieke benaderings 'n growwe veralgemening is, beteken dit nie dat daar maklik 'n lansie te breek is vir iets soos 'n Christelike benadering van die kuns nie. Teen sommige Christelike opvattinge insake kuns word in die tweede plek gepolemiseer: 'n Christelike wetenskaplike kritiek van Christelike kunsbeskouings het nodig geword. Dit bring my by my laaste en miskien

* Verwerking van 'n voordrag wat tydens 'n Kunsgeeskiedeniseminaar aan die Randse Afrikaanse Universiteit gehou is.

Snyman

oud-modiese motief: om 'n saak uit te maak vir 'n Christelike siening van kuns en kunsgeskiedenis.

Die verloop van my betoog het drie fases. Fase een het dit oor die betekenis van 'n kultuurstrategie vir kuns en wetenskap oor die kuns. Fase twee illustreer dit aan die hand van die opvatting van die kunshistorikus Erwin Panofsky. Die derde fase betoog vir en teen sekere opgewes vir 'n Christelike siening van die kunsgeskiedenis.

I

Ek wil met 'n paar gemeenplase begin.

Elke mens wat hom op wetenskaplike wyse met die kuns inlaat, het een of ander duidelik uitgesproke of uitspreekbare siening van wat kultuur is en kan wees. (Met wetenskap word hier nie iets in die uitsluitlike sin van natuurwetenskap bedoel nie. Argumentsonthalwe kan ons wetenskap hier beskou as die vind en aanvoer van redes vir verskynsels in hulle samehang.)

Ek stel met opset nie voorop dat elke mens wat een of ander belangstelling in die kuns het, 'n *kunsopvatting* het nie. Ofskoon vanselfsprekend en waar is die primêre gegewe in hierdie verband die raamwerk van 'n kultuurbeskouing. En hierdie kultuurbeskouing is van meet af waardebepelelend. Al mag hierdie kultuurbeskouing van so 'n aard wees dat dit haas enige ding wat die mens doen, as kultuur wil registreer, dan gaan dit tog nog van die veronderstelling uit dat wat die mens doen, die moeite (ook van wetenskaplike studie) werd is.

Kom dit by die afbakening van die besondere studieterrin in die verskillende kunsoorte, kan hierdie kultuuropvatting hom in die fokusse van wetenskaplike aandag laat geld. Daar kan gesê word dat 'n studie van die letterkunde as opgawe 'n oorsig van die "groot geeste" het, of daar kan by geleentheid — as literêre studie — op huisvroutydskriflektuur toegespits word. 'n Studie van literêre voortbrengsels gaan nie in een van hierdie twee fokusse op nie. Dit mag so wees dat 'n literatuurstudie wat hom met die groot bakens van die letterkunde besig hou, wetenskaplik respektabeler lyk as 'n studie van huisvroutydskriflektuur, maar dit is presies hierdie tweede soort wat die vanselfsprekendheid van die eerste soort fokus in die gedrang bring. Die beoefening van iets soos literatuurwetenskap word gelei deur die idee van wat *basies, belangrik en/of die moeite werd* is. Dit waarop 'n geesteswetenskap toespits, impliseer op een of ander wyse 'n *oordeel oor die stand van beskawing*.

Kunsgeskiedenis

Elke kultuurbeskouing verwerk in sy waardeskaal 'n soort kultuurstrategie — maatreëls om die welsyn van die mens ook vir die toekoms in stand te hou en te bevorder (Van Peursen, 1970, p. 200). In hierdie kultuurstrategie word die kunste sentraal of minder sentraal of selfs periferaal opgeneem. Daar is talle wyses waarop die “funksie” van kuns omskryf kan word deur net na die geskiedenis van die kultuur te kyk: opvoedkundig, polities of kerklik diensbaar, *l'art pour l'art*, verryking van die gees, openbaring van die waarheid, beskawingsbarometer en talle ander. Die vraag is nie soseer hoe die kunste tot hulle eie reg kom nie, maar hoe die kunste tot hulle reg kom met die oog op die lewe van die mens, die mensheid en dié se toekoms. Want per slot van sake moet 'n mens jou vrae stel oor die sin van iets soos die kuns, en as dit die moeite van wetenskaplike aandag werd geag word, sal hierdie soort vrae op een of ander manier beslis word voor of tydens die wetenskaplike omgang met kunswerke.

'n Tweede gemeenplaas: Alle kultuur word in gemeenskapsverband van een of ander aard, op een of ander wyse in diens van daardie gemeenskap gevorm onder leiding van of binne die bewuste of onbewuste maar uitspreekbare oogmerke van so 'n gemeenskap. 'n Mens kan dit ook anders stel: In alle vorme van kultuur het ons te make met 'n manifestasie van 'n gees waarin dinge gedoen word. Ons sou ook kan sê dat hierdie dinge draers van 'n wêreldbeskouing is. En in 'n wêreldbeskouing word 'n *grondinstelling teenoor die wêreld* kenbaar (Panofsky, 1932, p. 116). Wêreldbeskouings is verskillend en kan mekaar uitsluit of op sommige punte by mekaar aansluiting vind.

Genoeg om te sê dat hierdie grondinstellings verskeie variasies kan vertoon. 'n Insig van Gadamer, wat soos Panofsky sterk op dié van Heidegger steun, mag hier van pas wees: “Werklikheid’ staan altyd in 'n toekomshorison van gewenste en gevreesde, in alle geval onbesliste moontlikhede. Gevolglik is die werklikheid steeds sodanig dat verwagtings gewek word wat mekaar uitsluit en wat nie altyd in vervulling kan gaan nie” (Gadamer, 1975, p. 127). Die werklikheid is 'n spel van moontlikhede, en hierdie *spel* van moontlikhede (en nie die moontlikhede as sodanig nie) kom in die kuns tot openbaring, wat Gadamer tot die gevolgtrekking laat kom dat die geskiedenis van die kuns 'n geskiedenis van wêreldbeskouings is (*ibid.*, p. 93). Maar dit voer ons vereers 'n bietjie op 'n sylyn.

Kunstenaars werk op een of ander wyse met 'n (on-)bewuste kultuurstrategie, selfs al is die pretensie dat hulle net met die diepste probleme van die kuns alleen besig is. Kunstenaars (en hulle kunswerke) het een of ander posisiekeuse gemaak ten opsigte van die mensheid en/of die diepste waardes

Snyman

van die mensheid. Hiertoe word op mindere of meerdere wyse 'n bydrae gelewer. Wat vir kunstenaars (as een onderskeibare "sektor" van die kultuurproses) geld, geld met inagneming van die onderskeid tussen werkwyses en fokusvelde vir die wetenskaplike. Ook hy verreken in sy wetenskapsopvatting een of ander roeping: òf 'n roeping tot die wetenskap en kennis (met as onregstreekse fokus 'n vac of verwyderde siening van verantwoordelikheid en diens aan die mensheid), òf aan die waarheid, òf diens aan die samelewing. Hierdie opvatting plaas sy aktiwiteite binne die opset van 'n kultuurstrategie. En ook 'n wetenskaplike staan binne een of ander vorm van gemeenskap, sodat sy beoefening van die wetenskap deur die kultuurstrategie van daardie gemeenskap gelei word.

Wat dan ook in al die verskillende kultuursektore aan kultuur gelewer word, is nie sommer net geproduseer nie. Wat aan kultuur gemaak word, geskied met die oog op die ontwikkeling van 'n optimale lewensmoontlikheid vir die mens, so oop of geslote, so primitief of hoogs ontwikkelde die grondinstelling teenoor die werklikheid binne 'n gegewe gemeenskap ook al mag wees.

Dit bring my by my derde gemeenplaas. Die rigting waarin 'n kultuur as 'n strategie vir menslike welsyn ontplooi, is nie vanselfsprekend of selfs algemeen aanvaarbaar en motiveerbaar nie. Hier is ook die historiese gronde vir 'n Christelike wetenskapsbeoefening. 'n Kort historiese oorsig sal help verklaar wat ek hier probeer sê.

Dit was nie Calviniste wat die tema van wêreldbeskouing en wetenskap die eerste maal tot wysgerige tema verhef het nie, maar die vader van die positivisme, Auguste Comte. Die maatskaplike dilemmas van Europa in die dertigerjare van die vorige eeu het hy gewyt aan die gelyktydige bestaan van drie soorte werklikheidsvisies, te wete die *teologiese*, die *metafisiese* en die *positiewe* of wetenskaplike werklikheids sienings. Eintlik was Comte se diagnose geïnspireer deur 'n engtevreer wat hy as voorstander van die positiewe werklikheidsvisie ervaar het, want sy raat teen die siekte van sy tyd was die uitbou en bevordering van hierdie positiewe wêreldbeskouing en die uitban van teologiese versinsels en metafisiese spekulاسies. Dit het alles neergekom op die ontwerp van 'n streng wetenskaplike metodologie waardeur alles wat nie binne die grense van hierdie metodologie verklaar kon word nie, as onwetenskaplik en onvolwasse afgemaak is. Toe hierdie metodologie sy vrugbare aanwending begin vind in die biologiese wetenskappe en in die sosiologie (Darwin en Marx), het geen geringe kritiese vrae ontstaan nie — en nie net by reaksionêre of ander kultuurortodokse nie. Daar is teen die materialistiese kultuurstrategie van die positiviste sedert Comte wal gegooi,

Kunsgeskiedenis

deur filosofie en wetenskaplikes van verskillende oortuiging.

As 'n denkrigting soos die positivisme hom aanbied as 'n werktuig om die heil van die mensdom te bevorder deur onder andere die opruiming van enige Christelike reste wat nog aan die Europese beskawing kleef, dan moet hierdie aanspraak op sy minste toetsbaar wees — deur onder andere ook Christene. Word die nuwe post-Christelike kultuur, onder andere in die gedaante van die *Gesamtkunstwerk* van Wagner, as 'n plaasvervanging van die betekenis van die Christendom aangedien, is die minimumvereiste dat hierdie aanspraak op plaasvervanging aan kritiek onderworpe behoort te wees. Om kritiek op hierdie ontwikkeling van die sekularisasieproses uit te spreek, veral vanuit die oord wat daardeur die swaarste getref word, is nie sonder probleme nie.

Een van die eerste gevare is 'n reaksionêre verdoeming van die kultuurontwikkeling sedert die positivisme (en selfs vroeër). Die kenmerkendste eienskap van so 'n reaksionêre instelling is 'n onvermoë om homself te problematiseer en deur selfkritiek helderheid te verkry oor die (moontlike) eie aandeel in die ontsporing waarteen gereageer word. Die gevolg is dat die eie verlede as probleemloos geïdealiseer word, en dat in Biblisme en fundamentalisme verval word met 'n dikwels daarmee gepaardgaande afwatering van wetenskaplikheid.

Al sou 'n mens met stelligheid kan beweer dat van die eerste voorstanders van 'n Christelike wetenskapsbeskouing as teenvoeter vir die ontwikkelings sedert die negentiende eeu plek-plek, en dan veral met betrekking tot die kuns, reaksionêr was, het daar tog ook wins in hulle wetenskaplike onderneming gesit. Een van die belangrikste oogmerke vir die beoefenaars van 'n Christelike wetenskap is om veronderstellings eksplisiet te maak en die uitvloeisels daarvan te peil en te evalueer. 'n Mens sou kon sê dat die blootlê van veronderstellings, en die bevraagtekening van die vanselfsprekendheid daarvan, tot 'n kenmerkende wetenskaplike styl in hierdie kring ontwikkel het.

Die kern van my derde gemeenplaas is dit: Daar kan wetenskaplik besin word oor die rigting wat 'n kultuur (en/of sy verskillende sektore) ingeslaan het, en dit is ook deel van die wetenskaplike taak om hierdie rigting in die lig van ander moontlikhede te evalueer en selfs 'n strategie te ontwerp om 'n kultuur in 'n bepaalde rigting by te stuur of in 'n ander koers te beïnvloed.

Hier is nie sonder meer sprake van *ex cathedra*-voorskryf nie. As kultuur

Snyman

deur partye en ander magsinstansies georganiseer word (sodat 'n mens dan nie meer kultuur kry nie maar steriele gemanipuleerde goedere waarmee mense uiteindelik op aangename of minder aangename wyse in bedwang gehou word), is die ontwerp van 'n kultuurstrategie deur belanghebbendes in die kultuur self nie daarmee gediskwalifiseer nie. En dit is nie iets wat kunswetenskaplikes van buite die kunste op die kunste afdwing nie; in die kunste self word alternatiewe deur skeppende kunstenaars oorweeg en teen mekaar uitgespeel — daarvan getuig die talle en mekaar snel opvolgende ismes in die kuns. Die kunswetenskaplike kan hierdie verskillende moontlikhede en rigtings dokumenteer, in hulle diepte en omvang behoorlik oopdek en bekend stel en sy taak daarmee as afgehandel beskou. Teen hierdie benadering as sodanig wil ek nie kopsie maak nie, maar ek dink dat daar ruimte is vir dié soort kunswetenskaplike wat verder wil gaan en hom/haar in terme van sy/haar/'n kultuurstrategie — wat oop is vir kritiese bespreking — vir 'n bepaalde soort gees in die kuns wil beywer.

So 'n benadering is nie 'n algehele vreemdelling in die kunswetenskaplike studiesfeer nie. As hy hom graag as Christelik wil laat ken, is dit ook nie so drasties en radikaal nuut dat dit geen kommunikasie met enige tradisie of bestaande oriëntering bemoontlik nie. Die indringende grondslae-kritiek wat oor die jare heen deur figure soos Kuyper, Dooyeweerd, Stoker en hulle opvolgers ten opsigte van die kultuur gelewer is, het in die meeste gevalle die gevoeligheid vir dit wat hulle met die gekritiseerde kultuur gemeen het, stomp gemaak. 'n Selfstandige Christelike siening van kuns en kultuur begin as kantaantekeninge by 'n visie wat om een of ander rede problematies is of geword het. 'n Soort dialektiek van afstand en aansluiting is deel van die vind van 'n siening van kuns, kultuur en wetenskap — ook vir die Christen.

Die vraagstuk van die geldigheid van 'n Christelike benadering ten opsigte van die kunsgeskiedenis wil ek benader vanuit 'n bepaalde probleem van die sogenaamde *Geistesgeschichte*, naamlik die probleem van die tydgees ofstewel die eenheid en noodwendigheid van parameters vir 'n bepaalde soort kultuur, of dit nou 'n tipe (morfologies) of 'n periode (chronologies) is. Ek dink dat 'n oorwoekering van 'n logiese konsekwentheidsidee of 'n dwang tot 'n sisteem waarin al die verskynsels inpas en die geldigheid van die sisteem kwansuis bevestig — beide idee en dwang is die angels van 'n rasionalisme —, meebring dat die geldigheid van 'n uitgangspunt op uitgesproke Christelike gronde vir die kunsgeskiedenis, asook die aanvaarbaarheid van die detailresultate van so 'n soort ondersoek, bevraagteken word. Waar Wellek en Warren enige benadering ten opsigte van die kuns wat nie sy vertrekpunt in die (strukture van die) kuns self het nie, van 'n gebrek aan

Kunsgeskiedenis

rasionaliteit beskuldig, is die algemene beswaar teen 'n sogenaamde ekstrinsieke benadering soos 'n Christelike dat dit aan 'n oormaat rasionaliteit ly. Tussen hierdie twee opvattinge van rasionaliteit moet 'n weg gevind word. Daarvoor bied die opvattinge van Erwin Panofsky 'n aanknopingspunt.

II

Kyk ons na 'n skildery, is die vraag nie net *wat* ons sien nie maar ook *hoe* ons *weet* wat ons sien. Sou ons na die Opstandingspaneel van Matthias Grünewald se Isenheimaltaarstuk kyk, kan ons sê ons sien 'n *mens* wat *swaef* teen 'n donker agtergrond met een of ander ligkol. Verder is daar in die skildery *verskrikte* mense, en 'n langwerpige, kisagtige voorwerp. Al het ons nie 'n titel gehad wat vir ons sou gesê het wat hier uitgebeeld word nie, sou ons almal die figuur in die middel van die skildery op een of ander wyse, sellens na 'n rukkie, as Christus kon dui. Kyk ons na 'n primitiewe rotstekening, sê ons ons sien (diere-)figure, en ons sou selfs verder kon gaan en sê dit stel 'n episode van 'n jag voor. En kyk ons na 'n sogenaamde moderne kunstwerk van byvoorbeeld Wassily Kandinsky of Jackson Pollock, sê ons ons sien net klatte of verfspatsels en ons verstaan dit nie.

Die feit dat ons mense of figure of spatsels sien, dat ons sê dit is 'n uitbeelding van Christus of van 'n jagtoneel of dat hierdie doek nie sin het nie, dui daarop dat ons die ruimtelike, bloot tweedimensionele konfigurasies geïnterpreteer het en as sodanig gedui het. Die vraag of ons duiding korrek was, is egter nog nie beantwoord nie en is ook nie vanselfsprekend nie. Die laaste voorbeeld (ons reaksie op Kandinsky en Pollock) dui daarop dat die wyse waarop ons na 'n skildery kyk, in 'n sekere sin gelei en gestruktureer word deur wat ons dink 'n skildery is of behoort te wees, en in terme van hierdie (dikwels histories gefikseerde) verwagting reageer ons dan op 'n kunstwerk.

Vergelyk ons ons drie voorbeelde met mekaar, blyk dit dat daar groot historiese afstand tussen ons en byvoorbeeld die prehistoriese kuns is en dat ons beleweniswêreld grootliks verskil. Die grotkunstenaar het nie self sy "kunstwerk" as 'n kunstwerk soos ons dit sien en ervaar, ervaar nie. Ten opsigte van Kandinsky en Pollock geld dat hulle histories nader aan ons staan maar dat hulle beleweniswêreld oënskynlik heeltemal vir ons geslote is. En tog veronderstel hulle dat 'n mens 'n bepaalde ervaring en verwagting van 'n kunstwerk moet hê, sodat hulle met hulle "kunswerke" teen hierdie ervaring kan ingaan. Hoe verstaan ons dan die rotstekening en Grünewald se oënskynlik gemaklik, terwyl ons 'n bevreemding ten opsigte van die

Snyman

eietydse kunstenaars ervaar? Die antwoord op hierdie vrac lê bes moontlik in 'n oopdek van ons verstaansproses, waarin teweens blyk hoe ons die probleem van 'n historiese distansie tussen ons en 'n kunswerk oorbrug.

Panofsky wil dit hê dat ons estetiese ervaring 'n sekere gelaagdheid vertoon. Wat daarmee gesê word, is dat dit nie sommer so vanself is dat ons weet dat die figuur in Grünewald se skildery Christus is wat uit die dood opgestaan en na die hemel gevaar het nie.

In die eerste laag van ons estetiese ervaring is ons visuele registrasie van die konfigurasie daarop uit om verbande te probeer lê tussen die verskillende elemente van hierdie konfigurasie. Ons probeer die verskyning beskryf en wel in tweërlei opsig: ons stel vir onself vas of die betekenis van hierdie spesifieke lyn-, kleur- en vlakkonfigurasie 'n mens is, en tweedens of dit 'n vrolike/verskrikte/lelike mens is. Volgens Panofsky stel ons dan die *saaklike* en *ekspresiewe* sin van die kunswerk in sy eerste visuele verskyning aan ons vas. Om 'n kunswerk te kan "lees" veronderstel (selfs maar net 'n elementêre) kennis van die ruimtelike vergestaltungsprinsipes daarvan. As ons sê dat die Christusfiguur in die skildery van Grünewald *sweef* of dat die jagters in die rotstekening die diere *jaag* of dat daar nie diepte in die skildery van Pollock is nie, gaan ons reeds uit van 'n soort kennis oor die beginsels wat 'n kunstenaar by die ruimtelike ordening van die elemente van die kuns kan inspan. Panofsky beweer dat ons selfs as sogenaamde naïewe kunsbeskouers, al is dit net vir 'n breukdeel van 'n sekonde, die kunswerk stylhistories "plaas" ten einde dit te kan "lees".

Maar hoe weet ons dat ons in die Grünewaldskildery met die *Christus*figuur te doen het? Of met 'n *jag*toneel in die rotskuns? En waarom wil Kandinsky en Pollock se skilderye vir ons niks sê nie? Die feit dat ons die mensfiguur in Grünewald se skildery as die opgestane Christus kan dui, appelleer nie net op ons kennis van die Christelike beleweniswêreld en sy inhoude nie maar ook op die uitbeelding van hierdie inhoude deur die eeue heen. Ons het een of ander kennis van die kunstaal, as gevolg waarvan ons weet dat 'n mens met 'n stralekrans in 'n skildery die uitbeelding van 'n heilige is, en as hierdie mens dan ook wonde aan hande en voete het, ons met 'n baie groot mate van waarskynlikheid kan aanneem dat dit Christus moet voorstel. Ons estetiese ervaring het ook 'n laag van betekenis-kennis of 'n kennis van die geskiedenis van *topoi*. 'n *Topos* sou dan een of ander saaksin wees wat hom met verloop van tyd aan 'n spesifieke voorstelling of idee verbind het, sodat hierdie saaksin nou die tradisionele draer van die besondere betekenis geword het.

Maar ons estetiese ervaring het ook 'n derde laag. Kyk ons na die rots

Kunsgeskiedenis

tekening, sê ons dit is die uitbeelding van mense en diere deur 'n *primitiewe* mens. In die geval van Grünewald sê ons dit is hoe die mens (en Christus) in die *laat Middeleeue* gesien is, en hierdie uitbeelding verskil “natuurlik” van 'n uitbeelding van Christus in die *vroeg Christelike tyd* of in die *twintigste eeu* (by byvoorbeeld Rouault of Chagall), en Kandinsky en Pollock is vir ons *modern* (in die goeie of die slegte sin van die woord). Met hierdie tiperings het ons nie bloot geperiodiseer nie maar implisiet die kunswerke kultuurhistories gesitueer en in terme van hierdie kultuurhistoriese plasings verstaan. Die kunswerk is gerelativeer: sy betekenis is bepaal deur dit in verband te bring met die verskillende fasette van die kultuur en die tyd waarin dit gemaak is. Dit noem Panofsky die vasstelling van die *wesentlike* betekenis van 'n kunswerk.

Die kunsgeskiedenis trag dan volgens Panofsky om hierdie estetiese ervaring sodanig te struktureer dat dit 'n kunswerk voldoende kan verstaan. Ten einde 'n kunswerk so volledig moontlik te verstaan moet die kunsbeskouer die kunswerk wat hy wil verstaan, as 't ware self weer skep. Hierdie tradisionele (romantiese) hermeneutiese tradisie interpreteer Panofsky egter anders en “wetenskaplik”: die oorskep van 'n kunswerk, die herbeleving van die kunsskeppingsproses, is eerder 'n argeologiese opdiep van die verskillende moontlikhede wat daar in elkeen van die lae van die estetiese ervaring kan wees. Op aanname van die denkbeeld dat die geskiedenis van die kuns 'n neerslag in elke mens se estetiese ervaring vind, beteken die opdiep van verskillende moontlikhede van die onderskeie lae in die estetiese ervaring 'n delf in die geskiedenis van kultuur in die breë en in die geskiedenis van kuns in die besonder. Die oogmerk is om met so 'n breed moontlike kompendium van vergelykbare gegewens op elke vlak van die estetiese ervaring 'n verantwoordbare duiding te kan maak. Met hierdie benadering van die kunswetenskap, naamlik as 'n soort kunsargeologie wat as hulpmiddel en kontrole-instansie vir ons omgang met kuns moet dien, wil Panofsky veral op twee probleemkomplekse antwoord bied.

Eerstens wil hy met die opdiep van alle moontlike gegewens uit die styl-, tipologie- en kultuurgeskiedenis die distansie wat daar tussen kunswerk en kunsbeskouer is (en hierdie distansie is vir Panofsky uitsluitlik 'n kultuurhistoriese distansie), oorbrug — sonder om terug te val op allerlei mistieke opvattinge soos “inlewing”, “intuïsie”, eksklusiewe kunsaanvoeling en dergelike meer, en sonder om die verstaan van die kuns op so 'n demokratiese basis te plaas dat iedereen met sy duiding kan kom en op gesaghebbende mening aanspraak kan maak. As Panofsky die historiese distansie tussen kunsbeskouer en kunswerk oorbrug, wil hy hierdie brug aan weten-

Snyman

skaplike kontrole onderworpe hê.

Die tweede probleemkompleks wat Panofsky wil verreken, is die problematiek inherent aan die verstaansproses self. Uitgaande van 'n opvatting van Heidegger stel Panofsky dat elke interpretasie die saak wat geïnterpreteer word, geweld aandoen. Hierdie probleem spruit voort uit die feit van ons historiese gesitueerdheid en (Heideggeriaans gesproke) dat die tyd die horison van ons ervaring is. Bo hierdie horison kom ons nie uit nie. 'n Ontmoeting tussen 'n kunsbeskouer en 'n kunswerk is 'n ontmoeting tussen twee tydhorisone, waarin die kunsbeskouer trag om die betekenis van die kunswerk (binne die tydhorison van die kunswerk) binne sy eie tydhorison te peil en in te haal. Dit gaan vir die interpreteerder om dit wat nog ongesê gebly het binne die tydhorison van die te interpreteer voorwerp, gesê te laat word. Die groot vraag is dan: Wat en wie stel paal en perk aan hierdie interpretasie? Of dan: Wat is die basis van elke interpretasie? Hoe kan hierdie interpretasie gekontroleer word sodat dit enigsins betroubaar is? Is die interpretasie wetenskaplik houdbaar? Vir Panofsky beteken laasgenoemde vraag dieselfde as die vraag na die algemene toeganklikheid van toetsbare bronne van kennis en die algemene toetsbaarheid van die bronne deur vergelykende bevestiging.

Die wetenskaplike toetssteen van die estetiese ervaring is dan geleë in wat Panofsky die "oorleweringsgeskiedenis" noem. Hierdie oorleweringsgeskiedenis word wetenskaplik oopgedek en vasgestel en dien dan as wetenskaplike kontrole-instansie vir die houbaarheid van 'n interpretasie van 'n kunswerk. Belangrik is dat hierdie oorleweringsgeskiedenis nie sonder meer en net so daar is nie. Dit is eerder die resultaat van 'n argeologiese opdieping: die soek van dergelike voorbeelde in die verlede wat op een of ander wyse die hipotese kan bevestig wat as verklaring van 'n bepaalde geval dien. So kan dan gekom word tot 'n taamlik heg vasgestelde styltradisie en geskiedenis van *topoi* — wat die duiding van konfigurasies en die verklaring van onderwerpe en motiewe behulpsaam kan wees. Dog met die duiding van die "wese" van die kunswerk, naamlik wat dit ten diepste sê, is dit enigsins moeiliker gesteld. Want hier blyk 'n veronderstelling ten opsigte van die kuns wat Panofsky (en elke kunsbeskouer volgens Panofsky) van die begin af in die estetiese ervaring huldig as gevolg waarvan dit die moete werd geag word om op die estetiese ervaring en sy "inhoude" in te gaan.

Die veronderstelling is die volgende: "So lyk dit dan vir ons, net in 'n baie dieper en algemener betekenis, dat ook aan die voortbrengsels van die kuns bo en behalwe hulle betekenis wat hulle as verskynsels en as *topoi* mag hê,

Kunsgeskiedenis

'n laaste wesensmatige kwaliteit ten grondslag lê: die nie noodwendig gewilde en nie noodwendig bewuste selfopenbaring van 'n grondverhouding tot die wêreld — 'n grondinstelling wat vir die individuele kunstsepper, die individuele epog, die individuele volk, die individuele kultuurgemeenskap in gelyke mate kenmerkend is..." (Panofsky, 1932, p. 116). Wat ook al die Hegeliaanse belasting van Panofsky in hierdie formulering mag wees, wat hy egter te kenne wil gee, is dat 'n kunstwerk as kultuursepping en -produkt die merke dra van die tyd en konteks waaruit dit kom, waarmee ook gesê is dat alle kultuur gemeenskapsaktiwiteit is en slegs moontlik binne die grense van een of ander vorm van gemeenskapslewe, en dat 'n kunstwerk nie sonder inagneming van hierdie wêreldbeskoulike faktore verstaan kan word nie. Trouens, Panofsky gan verder: in 'n kunstwerk kom 'n sekere *Quantum von Weltanschauungsenergie* (*ibid.*) aan die lig. Presies hierdie "wêreldbeskouingsenergie" maak die wesentlike betekenis — die kultuurhistoriese relevansie — van 'n kunstwerk uit. As 'n mens die filosofiese idealistiese agtergrond van Panofsky se metodologiese opvatting hierby in aanmerking neem, dan strook hierdie "wêreldbeskouingsenergie" min of meer met die sogenaamde *Kunstwollen*: die oplossing van tipiese artistieke probleme waardeur die kunstwerk homself as 'n afgeronde eenheid vir die mens aanbied. As gemaakte iets word daardeur egter die heerskappy van die gees getoon. Deur disparate elemente tot 'n eenheid in die kunstwerk te sintetiseer druk die gees sy stempel op dinge af "en geniet in die gestalte van dinge slegs 'n uiterlike werklikheid van homself" (Hegel, 1973, p. 51). As kontrole-instansie vir hierdie laaste vlak van interpretasie van 'n kunstwerk appelleer Panofsky op die sogenaamde *Geistesgeschichte* of algemene kultuurgeskiedenis.

Skematies kan Panofsky se oorsig van die taakstelling van die kunsgeskiedenis soos volg saamgevat word:

<i>Voorwerp van interpretasie</i>	<i>Subjektiewe bron van interpretasie</i>	<i>Objektiewe korrektyf van interpretasie</i>
(1) Verskynsel (saak en uitdrukking/voorstelling)	Eie lewenservaring	Stylgeskiedenis (as die totaal van alle uitbeeldingsmoontlikhede)
(2) Betekenis	Literêre en ander argivale bronne, konvensie/tradisie	Tipologieskiedenis (as die totaal van alle moontlike wyses van voorstelling)
(3) Wesentlike betekenis	Wêreldbeskoulike grondinstelling	<i>Geistesgeschichte</i> (as die totaal van die moontlikhede van die wêreldbeskouing)

Snyman

Twee sake uit hierdie skema verdien nadere aandag met die oog op die problematiek van 'n Christelike beskouing oor die kuns en die kunsgeskiedenis: die kwessie van 'n "wêreldbeskoulige grondinstelling" en die idee van 'n totaal van moontlikhede wat telkens in die derde kolom genoem word.

Die wêreldbeskoulige grondinstelling van die kunsbeskouer funksioneer as 'n heuristiese instrument (as ek Panofsky se siening van hierdie saak so kan stel): dit lei die kunsbeskouer by die vasstelling van die wesentlike betekenis van 'n kunswerk en sluit sekere moontlikhede vir hom toe en maak ander vir hom oop. Dit kom daarop neer dat hy vanweë sy wêreldbeskoulige grondinstelling bepaalde affiniteite sal hê vir elemente wat geheel of gedeeltelik in die kunswerk aanwesig is en wat onmiddellike aansluiting vind by sy eie subjektiewe grondinstelling. Om egter te verhoed dat die subjektiewe wêreldbeskoulige grondinstelling van die kunsbeskouer die wesentlike betekenis van die kunswerk sodanig oorwoeker dat die kunsbeskouer daarin alleen 'n bevestiging of 'n ontkenning van sy eie grondinstelling sien, appelleer Panofsky op 'n algemene kultuurgeskiedenis of *Geistesgeschichte*.

Dit bring my by die tweede kwessie. Die algemene kultuurgeskiedenis is nie sommer net 'n geskiedenis van die kultuur wat in breë trekke as 'n kontrole-instansie geld nie. Die bron vir 'n korrektyf van die subjektiewe interpretasie is telkens as 'n *totaal van moontlikhede* geformuleer. Hierdie moontlikhede is tweërlei: dit is die totaal van moontlikhede wat volgens beskikbare kennis bekend is aan style, *topoi* en wêreldbeskouings, en dit is ook die totaal van moontlikhede wat in die styl(-e), *topoi* en wêreldbeskouing(-s) sit. Wat hiermee gesê is, is dat die kunswerk in sy volle omvang van betekenis-momente en -lae nie 'n vanselfsprekende of 'n noodwendige uitkoms van bepaalde gegewens is nie maar die resultaat van 'n keuse wat die kunstenaar ten aansien van gegewe en bepaalde moontlikhede moes uitoefen. Elke interpretasie wat reg aan die kunswerk wil laat geskied, moet dan volgens Panofsky neerkom op 'n soort probleemhistoriese benadering ten opsigte van die gegewenhede van die kunswerk.

Daarmee wil Panofsky die evalueringselement wat immanent is aan die geskiedenis van die kuns — evaluering ten opsigte van die vind van die geskikste styl, die sinvolheid al dan nie van kuns, die "geestelike" kwaliteit van kuns en dergelike meer wat by die totstandbrenging van kuns blyk — in die wetenskaplike rekonstruksie van die ontwikkeling van die kuns en die wetenskaplike uitleg van kunswerke verreken. Maar dan is hierdie evalueringselement ook begrens: die kunshistorikus sluit by die evaluering immanent aan die kunsgeskiedenis aan in die sin van die kies en afweeg van

Kunsgeskiedenis

moontlikhede en in die aanvaarding van die sinvolheid van die moontlikhede op 'n gegewe tydstip. Dit is nie die taak van die kunshistorikus om die geskiedenis van die kuns te fynkam op soek na moontlike meesterwerke wat modelle van tydlose volmaaktheid is nie.

Daar is problematiese kante aan Panofsky se gebruik van *Geistesgeschichte*. Panofsky gaan skynbaar uit van die gedagte vervat in Kant se vierde moment van die estetiese oordeelskrag: "In alle oordele waardeur ons iets as skoon verklaar, laat ons niemand toe om 'n ander mening toegedaan te wees nie" (Kant, 1968, p. 322). Estetiese oordele is algemeen, omdat daar 'n *sensus communis* onder die mensheid is oor skoonheid — Kant praat van 'n "noodwendige idee" van skoonheid vir elke mens. Op die spits gedryf beteken dit dat hier 'n bepaalde antropologiese veronderstelling is: die algemeenheid van estetiese oordele is in die idee van 'n algemene menslikheid gefundeer. Waar daar nie menslikheid aanwesig is nie, is daar ook geen vermoë tot estetiese beoordeling nie, en omgekeerd: waar daar esteties algemeen, in noodwendige ooreenstemming met ander, oor skoonheid geoordeel kan word, kan die hoë en verhewe predikaat van menslikheid aan die beoordelaars toegevoeg word. Estetiese oordeelsvaardigheid word 'n deurslaggewende faktor in die humaniteitsideaal. Verskille wat in die estetiese oordeel mag optree, sou as histories individualiserend en as toevallig afgemaak moet word. Tydhorisonne kan oorbrug word omdat daar 'n algemene menslikheid is wat oor historiese kontekste heenreik. Dilthey (1924, p. 249) — en hierin volg Panofsky hom konsekwent — maak hiervan 'n metodologie ten einde kultuurprodukte en historiese dokumente uit die verlede te verstaan. Kultuurprodukte is objektiverings van een en dieselfde gees wat deur die geskiedenis van die mensheid werksaam is, op grond waarvan dan van 'n "algemeengeldigheid van denkprosesse, oordraagbaarheid van gevoelens" gepraat kan word. Kultuur gee deur die eeue heen uitdrukking aan slegs een ideaal. Die ontwikkeling van kultuur is hiervolgens nie ambivalent nie, hoogstens minder of meer menslik. Ten diepste vertoon die geskiedenis van die kultuur 'n eenheid — die eenheid van een gees, die gees van die humaniteitsideaal. En hierdie ideaal is die mens se strewe na selfverbetering en selfbeskikking. Sy kultuur is monumente langs hierdie weg.

Twee motiewe speel hulle dan in Panofsky se gebruik van *Geistesgeschichte* teen mekaar af. Daar is aan die een kant 'n duidelike besef van die historiese betreklikheid van tydhorisonne wat mekaar in die hermeneutiese situasie tussen kunswerk en kunsbeskouer ontmoet. Die diskontinuiteit tussen die historiese ervaring van die kunsbeskouer en dié van die kunswerk bemoeilik

Snyman

'n volledige verstaan, indien dit nie so iets heeltemal in die weg staan nie. Aan die ander kant word die historiese betreklikheid opgehef deur die algemeenheid van die menslike gees in die geskiedenis van die gees en sy objektiverings. Om dit soos Dilthey te formuleer: Die kern van enige verstaansproses is 'n *Wiederfinden des Ich im Du* (1958, p. 213-16). Die vraag wat dan opkom, is die volgende: Kan 'n *geistesgeschichtliche* benadering werklik reg laat geskied aan die historiese individuele voorkoms en vorm van enige kultuurprodukt? Word dit nie 'n imperialisme van die *praesens*, terwyl dit aanvanklik die diskontinuiteit tussen hede en verlede ernstig wil neem nie? As dit egter laasgenoemde motief konsekwent ernstig moet neem, word 'n verstaan van kultuurgoedere uit ander milieus onmoontlik, terwyl die ander moontlikheid, naamlik om vanuit die eie huidige stand van die kultuur met behulp van "analogieë" (Dilthey, 1924, p. 67) die stand van sake in ander tye en milieus te belig, nie die eie aard van sodanige stand van sake kan erken nie. Die oopheid vir die verskeidenheid van die geskiedenis dreig om opgehef te word deur die vooropstelling van die eie bereikte stand van die geskiedenis in die hede.

III

Watter waarde het Panofsky se kunshistoriese metodologie dan wel vir 'n Christelike benadering ten opsigte van die kunstgeskiedenis? Na aanleiding van Panofsky kan op 'n paar moontlike besware teen 'n spesifieke Christelike benadering van die kunstgeskiedenis beantwoord word.

Beswaar 1: 'n Christelike benadering ten opsigte van die kuns en sy geskiedenis kom met gesigspunte wat vir die kunswerk nie ter sake is nie.

Hierdie beswaar kan beteken: Christelikheid as sodanig het niks met die kuns te make nie, of Christelike wetenskaplikheid het niks met die kuns as iets a-wetenskapliks te make nie. Of hier kan gesinspeel word op die problematiek soos Panofsky-Heidegger dit kon bedoel: met watter Christelike benadering 'n mens ook al kom, hierdie benadering is deur 'n sekere tydhorison begrens, en as dit 'n kunswerk ontmoet, het ons hier met twee tydhorisonne te doen, met die gevolglike probleem van die geweld van 'n verstaan vanuit die een tydhorison.

Die beswaar dat Christelikheid niks met die kuns te make het nie, kan deur die kultuurgeskiedenis weerlê word. As egter na die kultuurgeskiedenis gekyk word, beteken dit nie dat Christendom en kuns iets is wat tot die Middeleeue of tot bloot kerklike kuns beperk is nie. 'n Kennis van die Chris-

Kunsgeskiedenis

tendom is ten minste ook belangrik vir 'n volledige verstaan van byvoorbeeld Rembrandt se naakfigure teenoor dié van Rubens. Blote stylverskille is dit nie.

Selſ in kontekste in die jongste tyd, die sogenaamde post-Christelike era, het 'n Christelike benadering ten opsigte van die kunsgeskiedenis sy waarde behou, mits hy afsien van die verleiding tot reaksionêre kultuur- en kunskritiek. Die sogenaamde post-Christelike tyd is nie so 'n brute feit as wat graag voorgegee word nie. Daar is nog kunstenaars wat weier om die vervloënhed van die Christendom as 'n vanselſprekende of selſ bevrydende gegewe te aanvaar en wat nie met heimwee na die goue eeu van Christelikheid (wanneer?) terugverlang nie, terwyl hulle terselfdertyd die seggingsmoontlikhede van eietydse artistieke middele raakgesien en gebruik het. Georges Rouault is hiervan 'n uitnemende voorbeeld. Volgens watter reëls is 'n twintigste-eeuse Christen 'n *contradictio in adiectu*?

Die vraagstuk van tydhorisonne wat mekaar in die hermeneutiese situasie ontmoet, sluit nie van die begin af 'n spesifiek Christelike benadering uit nie. Die soort probleme wat Panofsky voorsien, is ook die soort probleme wat ontstaan in 'n ontmoeting tussen 'n Christelike kunshistorikus en enige kunswerk. As Panofsky ruimte laat vir die subjektiewe wêreldbeskoulike grondinstelling van die kunsbeskouer, dan sluit dit seker alle grondinstellings wat van huis uit a-esteties is, in. Waarom dit wel vir hom gaan, is 'n bepaalde kontrole oor hierdie subjektiewe grondinstelling — wat ook vir die Christelike kunshistorikus belangrik is. Panofsky gee in alle geval speelruimte vir die heuristiese funksie van 'n wêreldbeskouing in die omgaan met kuns: die wêreldbeskouing speel nie 'n legitimerende funksie aan die einde van die verstaansproses nie — dit is die reaksionêre benadering wat wil vasstel watter kunswerke met die eie wêreldbeskouing strook, en verdien daarom die stempel van estetiese aanvaarbaarheid. Soos Panofsky dit bedoel — en dit lyk my 'n houdbare bedoeling — speel 'n wêreldbeskouing heel aan die begin van die verstaansproses 'n rol. Op grond van my sogenaamde grondinstelling teenoor die wêreld is ek oop en geslote vir sekere betekenis en ervaringsmoontlikhede in 'n kunswerk, en hierdie eerste momente van my ervaring lei my verdere oopdekking van die kunswerk. Op grond van hierdie grondinstelling van die kunsbeskouer het hy 'n heeltemal geldige affiniteit vir sekere (soorte) kunswerke, wat sy wetenskaplike bestudering en waardering van ander (soorte) kunswerke nie ophief of noodwendig minder maak nie.

Snyman

'n Benoudigheid wat ek dikwels by kunswetenskaplikes opmerk as 'n mens van 'n Christelike kunsbekouing praat, is die volgende: 'n Christelike kunsbenadering kom met bepaalde voorskrifte van hoe 'n kunswerk moet lyk om waarlik en werklik 'n kunswerk te kan wees, en dit kan meebring dat sulke voorskrifte 'n mens van heelparty ontwikkelings in die kuns afsluit. Ek dink nie dat hierdie beswaar vir egte Christelike kunshistorici geld nie dog eerder vir baie teoloë en predikante wat met 'n sogenaamde Christelike estetika of selfs kunsetiek teen veral hedendaagse kuns in reaksie kom. Baie gewild in hierdie reaksionêre kring as 'n "Christelike" kunsbeskouing is Plato se skoonheidsteorie, wat in die kern geen kunswetenskap is nie maar 'n kosmologie wat deur die Romantiek van die vroeë negentiende eeu aangegryp is en tot kunswetenskap verhef is as plaasvervanger van die Christelike geloof. Die Platoniese triade van "die goeie, die ware en die skone" is sedertdien slagspreuk van 'n gesekulariseerde humaniteitsideaal, wat ondertussen in sy teendeel omgeslaan het en vir die besmetting waarvan 'n mens op jou hoede behoort te wees (kyk Adorno, 1972, p. 144). Dikwels word hierdie reaksionêre estetika versterk met 'n terugval op 'n sewentiende-eeuse, klassisistiese vormideaal (kyk Wencelius, 1959, p. 417). Geen wonder dat hierdie soort estetika so baie probleme met die twintigste-eeuse kuns het nie!

In die geval van 'n Christelike kunshistorikus soos H.R. Rookmaaker kan gesê word dat hy met bepaalde estetiese en wêreldbeskoulike parameters die gang en rigting van die kunsgeskiedenis evaluerend wil beskryf — 'n benadering wat 'n bepaalde Christelike insig as oriënteringsmodel gebruik om die gegewens van die kunsgeskiedenis te orden, soos Panofsky dit met behulp van 'n Renaissance-humanisme en 'n Kantiaans geïnspireerde metodologie doen. Waarom die Christelikheid van iemand soos Rookmaaker se insig verdag sou wees, is moeilik om te sê, behalwe as hy hom skuldig maak aan flagrante onverdraagsaamheid en vooroordeel (wat nie met sy gevoel van medelye met die worsteling van kunstenaars in die kultuurkrisis strook nie), of as hy nie die problematiek eie aan 'n geskiedskrywing van die kuns nie behoorlik in ag geneem het nie. Maar dan lê die problematiek op 'n ander vlak. Ek kom later hierop terug.

Wat die predikante-estetika betref, is die beskuldiging van voorskriftelikheid in die meeste gevalle geldig. Hierteenoor geld dan met reg dat as ons aanvaar dat die omgang met 'n kunswerk die ontmoeting van twee tydhorisonne is, ons ons wyses van verstaan van kunswerke oriënteer op die soort kenwyse wat vir die kunswerk in daardie konteks geldig is. Ons verstaan nie 'n kunswerk uit die Renaissance soos een uit die vroeë twintigste

Kunsgeskiedenis

een nie. Ons “lees” ’n prehistoriese “kunswerk” anders as ’n eertydse. Die verskil in tydhorisonne vra van ons ’n *behoorlike* relativering van ons kenvermoëns en ’n soort perseptuele fiksheid: dit impliseer nie ’n totale opskorting nie maar ’n aktivering van die paslike elemente van ons estetiese ervaring en ’n metodiese uitskakeling van ander en vir daardie konteks nie-paslike elemente van ons estetiese apparatuur.

Die diskontinuiteit in ons hermeneutiese oriëntering beteken egter nie ’n diskontinuiteit van ons evaluering van die rigting van die ontwikkeling van die kuns nie. As ons praat van ’n grondinstelling teenoor die werklikheid (om in Panofsky se terminologie te bly), gee ons daarmee te kenne dat ons in die kuns ’n manifestasie sien van iets basies baie eie aan die mens sonder om ook te sê dat hierdie grondgegewe onder alle omstandighede en vir alle mense noodwendig dieselfde is. Die meeste wat ons kan sê, is: Omdat iets soos ’n grondinstelling teenoor die werklikheid aan die mens basies eie is en tog verskillende gestaltes (kan) aanneem, is sulke grondinstellings vergelykbaar. En nogmaals: dit sluit evaluering nie uit nie. As ’n mens na die opset van die kultuurproses kyk en hoe dinge in hierdie proses voortgebring word, veral deur integrasie — ’n proses waardeur op grond van affiniteite en verwantskappe tussen grondinstellings elemente uit kontekste oor en weer oorgeneem word (’n *absolute* heidense leefwyse en kunsstyl bestaan net so min as ’n *volstreckte* Christelike leefwyse en kunsstyl), het ’n mens eenvoudig te doen met ’n evalueringsproses wat immanent aan die gang van kultuurontwikkeling is en wat in ’n kultuurwetenskap soos die kunsgeskiedenis tot wetenskaplik kritiese refleksie gebring kan word. En dit is presies by hierdie moment in die gang van die kultuurproses wat ’n Christelike kunsbenadering en ’n beskouing van die kunsgeskiedenis wil aansluit, nie uit betersweterigheid nie maar uit die oortuiging dat daar in die kultuur kragte aan die werk is wat liefds gekeer of in ’n ander rigting gestuur kan word. Ook Christelike kunsgeskiedenis is kultuurbevordering en nie louter sensuur nie.

As ’n mens die gegewenhede van die integrasie-aktiwiteite in die kultuurproses, waardeur historiese kontinuïteite geskep word, ernstig neem, is hier ’n waarskuwing ook aan die voorstanders van ’n Christelike kunsbeskouing en siening van die geskiedenis van die kuns. Die evaluering wat in die rigting van bepaalde kultuurontwikkelings gemaak word, kan die verkeerde indruk wek dat Christelike kuns *das ganz Andere* is, en die Kuyperiaanse antitesis so oordryf dat geglo word dat Christelike kuns geheel en al vreemd aan die geskiedenis van die kultuur en totaal nuut is. Só anders is Christelike kuns nie: dit vind ook aansluiting by die peil van die kuns van die dag en is ook histories gedateer. Tydloosheid en ewigheidswaarde is nie kenmerke van

Snyman

Christelike kuns nie maar stam uit die klassisisme en het bes moontlik meer te make met die belang van die burgery by hulle besittings as met die inherente kwaliteit van kuns (Adorno, 1972, p. 49, 265). So is dit byvoorbeeld onbillik om Bach se Passies teen Penderecki se Lukaspasie af te speel, omdat laasgenoemde kakofonies sou wees. Die integrasie van die kakofoniese in die musiek is by Penderecki moontlik vanweë die wysiging in die opvatting van harmonie wat aan die kakofoniese funksionele betekenisdimensies verleen. Nou kan dit saam met harmoniese akkoorde gebruik word en iets soos totale kosmiese ontredding suggereer — iets wat Bach moes doen deur die harmonie en kontrapunt tot op sy uiterste te rek. Maar daar is ook 'n waarskuwing na die kant van die kunswetenskaplike toe: as Troeltsch se opvatting van die absoluutheid van die Christendom hom in die arms van 'n kulturele relativisme gedryf het, moet die kunswetenskaplikes nie uit reaksie teen die verabsoluttering van ouere kunsmodes deur kulturele reaksionêres op loop gaan met al wat blinknuut is nie. Maar ook dit is moeiliker gesê as gedaan. Die André Malraux en Marcel Brions onder ons is skrikkeljaarverskynsels.

Beswaar 2: Of dit nou 'n Christelike of watter ander soort grondinstelling is wat in die kuns tot uitdrukking sou kom, is nie ter sake nie. Of hierdie grondinstelling nou ook al aanvaarbaar is of nie, doen niks af aan die grootheid van die kunswerk nie.

Ek wil nie hier breedvoerig op die problematiek van die sogenaamde esteties goeie en eties verderflike ingaan nie. Wat wel hier in die geding is, is so 'n variant of laaste res van die Renaissancistiese teorie van die kunstenaar as profet of as openbaarder van insigte wat bo enige verdenking is. Hierdie teorie koppel ook die betekenis en/of inhoud van die kuns aan 'n waarheidsopvatting wat volhou dat die struktuur van waarheid 'n ongedeelde geheel en vir alle mense met die nodige rasionele of intellektuele insig dieselfde moet wees. Panofsky huldig ook iets hiervan as hy van kunsgeskiedenis as 'n *humanistic discipline* praat en hy onder *humanistic* iets Renaissancisties verstaan: die volle grootheid en waardigheid van die mens wat selfs die gode in hulle spore laat omdraai. As hy dit het oor kuns wat uiteindelik verstaan moet word soos wat filosofie is, en hy huldig die opvatting dat kuns die selfopenbaring van 'n grondinstelling teenoor die werklikheid is, loer hierdie Renaissance-erfenis van kuns as die openbaringsinstansie by uitnemendheid by hom oor die skouer. Ek vra my af of daar werklik in *alle* (selfs groot) kuns die *positiewe* boodskap van *die humaniteit* sit. Ek dink dat Christelike kunshistorici hier 'n beter greep op die geskiedenis van die kuns het. Die verloop van die kultuur- en kunsgeskiedenis is eenvoudig nie so eenvoudig nie en verloop nie so homogeen en identies nie.

Kunsgeskiedenis

Panofsky is in hierdie opsig nog te veel van 'n humanis om uit te gaan van die gedagte van 'n pluraliteit van grondinstellings wat mekaar in hulle aansprake op waarheid kan uitsluit. Kuns as *humanistic endeavour* sou hiervolgens altoos iets te sê hê wat die mens as verryking van die gees ten goede kom. Hierdie hoogtel van kuns in die saal het veral Christene begin skepties stem (en deesdae heelparty Neo-Marxistiese esteties ook) — juis omdat taakstellings vir die kuns geformuleer is (tydens die Renaissance) wat bedoel is om die betekenis van die Christendom as kultuurmag te vervang. As 'n Christelike benadering van die kunsgeskiedenis krities staan ten opsigte van die waarheidsaansprake van die kuns, het dit sy goeie gronde in die ontwikkeling van bepaalde kunsopvattinge as deel van die sekularisasieproses wat die ontwikkeling van die Westerse kultuur veral sedert die Renaissance kenmerk. Daarom is 'n Christelike benadering van die kunsgeskiedenis, veral as die op die kunsgeskiedenis van Europa sedert die Middeleeue aankom, uiters wantrouig teenoor die beskouing dat alle groot kuns “geestelik” van dieselfde kwaliteit is of behoort te wees. Daar is verskillende grondinstellings teenoor die werklikheid wat op gespanne voet met mekaar staan en as gevolg waarvan kwalitatief of essensieel verskillende kuns moontlik is.

Beswaar 3: Die Christendom is nie altyd dominant in 'n bepaalde kultuur nie. Daarom is 'n tydges nie altyd Christelik nie. En of dit nou Christene is of nie wat kuns maak, hulle werke vertoon hierdie tydges in dieselfde mate as wat enige ander produk van die tyd dit vertoon. Dit het dus geen sin om na 'n Christelike lyn in die kunsgeskiedenis te soek nie.

Panofsky en die Warburgskool in die kunsgeskiedenis het belangrike insigte oor die hermeneutiek van die kuns geformuleer, waarmee die houvas van die positivisme ook op die kunswetenskap verbreek is. Ek meen dat een van die grootste verdienstes van hierdie skool sy beklemtoning is van die samehang van die kultuur waarbinne kuns verstaan moet word. Die gevolg hiervan is 'n prysenswaardige geïntegreerde aanpak van die kunsgeskiedenis as dissipline. Maar Panofsky het hierin ook sy probleme: die samehang van 'n kultuur word te simplisties as 'n eenheid opgevat. 'n Mens het hier te doen met bepaalde probleme uit die metodologie van die kultuurgeskiedenis, naamlik om die kenmerke van 'n bepaalde tipe of periode in die kultuur *ex post* te abstraher en hierdie kenmerke dan te veralgemeen om alles in hierdie tipe of tydperk te kan verklaar, of so nie die kenmerke as 'n soort glyksaal binne die raamwerk van 'n algemene noemer te hanteer, soos byvoorbeeld “die eeu van die Verligting” of “die atoomeeu”.

Snyman

Wat Panofsky myns insiens nie genoegsaam verreken nie, is dat 'n grondinstelling teenoor die werklikheid elders in die kultuur krities gereflekteer word en dat dit nie heeltemal so outomatics aanvaar word as wat hy wil voorgee met sy opvatting dat dit gelykelyk vir alle mense in 'n bepaalde milieu geld nie. Verder is 'n grondinstelling nie bloot een van die parameters van die kultuur van 'n tyd of 'n bepaalde plek nie, maar een van die grondliggende faktore in die gestaltegewing van antwoorde op probleme uit die kultuurhistoriese konteks. As ons almal in die atoomere leef, mag hierdie feit sy merk op ons laat in dié sin dat dit 'n sekere horison aan ons fokusse in ons kulturele bedrywigheid verskaf, maar dit beteken nog eensins dat dit vir 'n kultuurhistorikus moontlik gaan wees om eendag te kan beweer dat ons almal in die atoomere dieselfde grondinstelling teenoor die werklikheid gehad het nie. Die *probleem* van 'n atoomere mag 'n komplekse eenheid vorm dog nie die *reaksie* daarop wat sy neerslag in die maakselfs van die mens vind nie. Tydgeeste is ambivalent, of anders gesê: kontekste is nie so homogeen nie. Daar heers nie een gees in 'n tydperk nie, al mag een dominant wees.

Beswaar 4: *'n Christelike benadering ten opsigte van kunsgeeskiedenis verdraai die kunsgeeskiedenis.*

Ek wonder of ons hier te doen het met 'n beswaar wat kritiek uitoefen op die vlak van die metodologie van die geskiedskrywing, en of dit 'n beswaar is wat teen die gebruikmaking van bepaalde Christelike kategorieë in die geskiedskrywing ingebring word. Moontlik is dit beide. Die probleem is dat enige geskiedskrywing 'n ordening ten opsigte van die veelheid van sy materiaal moet maak. Dit is 'n prinsipiële onmoontlikheid om die geskiedenis aan te bied *wie es eigentlich gewesen war*, omdat dit onmoontlik is om die geskiedenis te herhaal soos dit werklik plaasgevind het. Wat 'n geskiedskrywer doen, is om soveel moontlik tersaaklike fasette van gegewens te rekonstrueer ten einde die gang van die geskiedenis in die lig van een of ander probleemstelling wat buite die konteks van daardie gegewens belangrik is, te verklaar. Maar daarby bly dit nie: hierdie verklaring lê een of ander verband tussen die konteks onder bespreking en 'n vroeëre of latere konteks. Die probleemstelling kom uit 'n latere konteks, en aan die hand hiervan word die geskiedenis oopgedek. In hierdie proses vind modifikasies plaas na die kant van die geformuleerde probleemstelling sowel as na die kant van die gegewens wat oopgedek word. Dit gaan egter daarom dat ons met 'n geskiedskrywing 'n geskematiseerde oorsig wil bewerk ten einde perspektief te kry op die verskuiwing wat in die geskiedenis plaasvind. En hierdie oorsig word in terme van grondprobleme verkry. Elke geskiedskry-

Kunsgeskiedenis

wing is noodwendig 'n vertekening in die sin wat dit 'n skematisering is. Die vraag na 'n histories betroubare relaas kom op as bepaalde gegewens buite die raamwerk te staan kom en die geskiedskrywer die uitsondering op sy reël ontken of as betekenisloos afmaak of uit verleentheid verontagsaam.

LITERATUURVERWYSINGS

- ADORNO, Th.W. 1972. *Ästhetische Theorie. (Gesammelte Schriften 7)*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- DILTHEY, W. 1924. *Gesammelte Schriften Bd. 5*. Leipzig-Berlyn : Teubner.
- DILTHEY, W. 1958. *Gesammelte Schriften Bd. 7*. Stuttgart : Teubner.
- GADAMER, H.G. 1975. *Wahrheit und Methode*. Tübingen : Mohr.
- HEGEL, G.W.F. 1973. *Vorlesungen über die Ästhetik Bd I*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- KANT, I. 1968. *Werke Bd. 8*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- PANOFSKY, E. 1932. "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst." *Logos*, 21:103-19.
- PANOFSKY, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City : Doubleday.
- PANOFSKY, E. 1970. *Iconologie*. Utrecht/Antwerpen : Spectrum.
- ROOKMAAKER, H.R. 1970. *Modern Art and the Death of a Culture*. London : Inter-Varsity Press.
- VAN PEURSEN, C.A. 1970. *Strategie van de Cultuur*. Amsterdam : Elsevier.
- WELLEK, R. & WARREN, A. 1968. *Theory of Literature*. Harmondsworth : Penguin.
- WENZELIUS, L. 1959. *L'esthétique de Calvin*. Parys : Aubier.