



WETENSKAPLIKE BYDRAES VAN DIE PU VIR CHO
Reeks H: Inougurele Redes Nr. 16

3) **REALISME EN ABSTRAKSIE IN DIE
BEELDENDE KUNSTE – 'N KUNS-
TEORETIESE BESKOUIING**

G.M. Ballot

**Potchefstroomse Universiteit vir CHO
1976**

REALISME EN ABSTRAKSIE IN DIE BEELDENE KUNSTE — 'N KUNSTEORETIESE BESKOUIING

PROBLEEMSTELLING

In 1935, nadat Picasso alreeds vir meer as vyf-en-twintig jaar baanbrekerswerk in die kader van die sogenaamde moderne kuns gelewer het, maak hy die op-sienbarende verklaring dat daar wat hom betref geen abstrakte kuns bestaan nie. So bedoel, kan ook dadelik gesê word dat daar geen realistiese kuns bestaan nie — iets wat Picasso by wyse van implikasie met sy verklaring inderdaad onderskryf het, aangesien hy later die uitlating maak dat die realisme in die kuns 'n illusie is.

Vir die man in die straat is hierdie laaste woorde van 'n vakman soos Picasso waarskynlik meer aanneemlik as wat dit die geval is betreffende die ontkenning dat abstraksie in die kuns bestaan. Want as Picasso se woorde letterlik verstaan moet word, is dit tog baie aanneemlik vir almal. Dit is immers begryplik dat 'n sogenaamde realis nooit letterlik die werklikheid kan weergee nie. In die werk van die skilder as realis, sit daar altyd *nog iets anders* as bloot net die weergawe van wat sy oog in die natuur gesien het. Was dit nie so nie, sou hy nie aan ons as 'n skilderkunstenaar bekend wees nie, maar as 'n fotograaf. Hieruit volg dat die „nog iets anders” wat ons by die realis in sy skildery op die koop toe kry, as **sinnebeelding van homself met betrekking tot die visueel-waarneembare werklikheid bestempel kan word**. Sy doelstelling is met ander woorde 'n daarstelling van 'n *sinnebeeldige* realisme en nie 'n letterlike realisme nie.

Maar nou, wat van die sogenaamde abstraksie in die kuns en die betekenis van Picasso se woorde hieromtrent? Ek glo dat Picasso met sy verklaring bedoel het dat daar in die beeldende kunste geen plek is vir *abstraksie* vir sover die woord en begrip 'n letterlike betekenis sou hê nie — maar dat die abstraksie, net soos die realisme, alleen sinnebeeldig 'n bestaansreg in hierdie estetiese verband sou kon hê. 'n Bewys hiervan vind ons in 'n ander verklaring van Picasso waarin hy daarop wys dat 'n kunstenaar, hoewel hy in staat sou kon wees om „alle spore van die realiteit in sy werk uit te wis”, tog nie in staat sou wees om, soos hy dit stel, die *idee van die voorwerp* wat hy skilder geheel en al uit sy werk te weer nie.

En hier dan begin die dubbelsinnigheid wat elke diskussie oor die onderwerp waarmee ek my met hierdie geleentheid gaan besig hou, vertroebel.

Rondom die woorde *realisme* en *abstraksie* het 'n ingewikkelde spraakverwarring ontstaan — nie net binne die geledere van die publiek nie maar selfs en

veral by die kunswetenskaplikes van hierdie eeu. Wat die sogenaamde *abstraksie* byvoorbeeld betref, word daar in sinonieme verband gepraat van *onderwerploos, voorstellingloos, non-figuratief, absoluut, nie-konkreet, nie-realisties, superrealisties, outomatisasie, losgemaak van die stof, van die praktyk en van besondere voorbeelde*. Binne die domeine van watter soort kunsuiting ook al, is die toestand nie paradoksaler as wat dit in die visuele kunste en veral in die beeldende kunste die geval is nie. Dit wil voorkom asof in elk van die bogenoemde gevalle bewus met teenstellings wat betref die letterlike betekenis van hierdie twee woorde, gespeel word. Ten einde 'n antwoord te vind op die vraag wat realisme en abstraksie in die beeldende kunste presies inhoud, is 'n blote verklaring vir die verwarring ten opsigte van die terminologie seker ontoereikend. Desnieteenstaande is ek daarvan oortuig dat 'n beter begrip vir die sinnebeeldige betekenis van hierdie woorde ons nader aan 'n antwoord ten opsigte van hulle estetiese konsekwensies kan bring.

BEELDENE KUNSTE

'n Beter begrip vir en insig in die besondere doelstellings van die beeldende kunste as estetiese uitings sou die kern van die saak waarom dit hier gaan ook aansienlik kan ophelder — iets wat myns insiens in die hedendaagse kunskritiek op klaarblyklike wyse nie genoegsaam gedoen word nie en sodoende veel bydra tot die algemene verwarring. Vir die doel van my voordrag is dit dus ook nodig dat daar een en ander omtrent die beginsels van die beeldende kunste gesê word.

Met *beeldende kunste* word skilder- en beeldhoukuns bedoel. In elke wetenskaplike geskrif wat oor die geskiedenis en die filosofie van die beeldende kunste handel, staan skilder- en beeldhoukuns onder hierdie versamelnaam bekend. Dit is slegs hierdie twee kunsoorte wat as natuurlike opdrag het die esteties-verantwoordelike daarstelling van 'n sogenaamde *afbeelding*, dit wil sê 'n estetiese beeltenis van 'n objek of objekte wat volgens ons optiese vermoëns *vormlike* — dit wil sê driedimensionele waarde besit.

Deel van die doelstelling van die beeldende kunstenaar is om 'n totaliteit van bepaalde ruimtelike verhoudings in harmonieë van lyn, kleur, vlak en vorm uit te werk en dit dan esteties met behulp van 'n medium binne die ruimte van 'n artistieke werklikheid te konkretiseer. Wat vir die beeldhoukuns omtrent die estetiese vormideaal geld, geld ook vir die skilderkuns.

Om dan nou verder uit te wy oor sekere beginsels wat eie aan die beeldende kunste is, doen ek dit in die eerste plek aan die hand van die skilderkuns. Ten einde die implikasies van hierdie beginsels vir die toehoorder langs 'n kortweg te probeer verduidelik, neem ek voorlopig die begrip *realisme* as uitgangs-

punt. Uiteindelik sal ek dan trag om dienooreenkomstig die begrip *abstraksie* in die beeldende kunste — soos wat ek dit sien — hierby te betrek.

Aangesien die meeste visuele konsepsies by die mens in die eerste plek gebaseer is op die herinnering aan die verskyning van natuurlike objekte, sal die skilder in die reël by die aanvang van sy ontwikkeling as kunstenaar die natuurlike behoefte ondervind om skilderye te maak wat betrekking het op of ons herinner aan visueel-herkenbare objekte. Die realis se soeke na skilderkunstige vormharmonieë vir sy artistieke werklikheid en sy strewe na 'n sinnebeeldige ideaal, kom op 'n natuurlike wyse in konflik met die formele wetgewende eise van vormverhoudings soos wat dit in die visueel-waarneembare werklikheid aan hom opgelê word.

Aangesien 'n realis dus die wetgewende faktore van die visueel-waarneembare werklikheid en as uitgangspunt en aseinddoelstelling vir die skepping van sy artistieke werklikheid in aanmerking neem, kan hy nie anders nie as om 'n sekere kompromie tussen beide werklikhede te soek.

Ongelukkig word die skilder se soeke na 'n moontlike kompromieverhouding deur sy gelyktydige estetiese en sinnebeeldige opset nie maklik gemaak nie. Sy besondere moeite kan waarskynlik die beste verduidelik word deur die taak van die skilder in die algemeen met dié van 'n komponis te vergelyk. Uit die oogpunt van vorm besien, is die enigste verskil tussen 'n skildery en 'n musiekstuk dat die een ruimte en die ander een tyd inneem. Beide verteenwoordig 'n soeke na vormharmonieë; die een om die honger van die oor en die ander om die honger van die oog te stil. Wat die probleem van die skilder onderskei van dié van die komponis is dat, waar musiek 'n geestesoor nodig om ekspresie in ouditiewe vorm te bring, die skildery 'n geestesoor nodig om ekspresie in visueel-waarneembare vormgewing te bring. Die feit dat die skilder sy sinnebeeldige bedoeling in 'n uiterlik-waarneembare vormgewing met visueel-waarneembare estetiese elemente (lyn, kleur, vlak en vorm) moet konstrueer, baar 'n besondere problematiek. In vergelyking met byvoorbeeld 'n komponis het die skilder in plaas van twee, eintlik drie meesters wat hy gelyktydig moet dien: *vorm, ekspresie én afbeelding*.

Die resultaat van hierdie drievoudige verpligting is 'n splitsing van lojaliteite aan die kant van die skilder. Die skilder van 'n boom staan byvoorbeeld voor 'n onomstootlike keuse oor waar hy die aksent wil en moet plaas: òf op die formele vormgewing van die boom as afbeelding, òf op die ekspresiewe belewenis wat die boom as afbeelding inherent vir hom inhou. Waar hy die aksent ook al gaan plaas, moet hy sorg dra dat daar 'n maklike wisselwerking tussen hierdie *twee beeldende intensies* aangaande die boom kan plaasvind. Doen hy dit nie duidelik genoeg nie, kan sy besondere sinnebeeldige begrip van die boom 'n verwardheid in die gees van die toeskouer besorg. As sodanig kan dit tot 'n eidelose misverstand tussen skilder en toeskouer lei wat betref die estetiese mededeling omtrent die boom.

Só gesien, bestaan daar dus één van twee moontlike benaderingswyses waarvan die kunstenaar noodsaaklik kan en moet gebruik maak om sy doelstelling as beeldende kunstenaar konsekwent na te streef. In die kunswetenskap staan die twee benaderingswyses as die fisioplastiek en die ideoplastiek bekend. Die *fisioplastiese vormtaal* van 'n skilder veronderstel dat hy die aksent op die uiterlike, dit wil sê die formele hoedanighede van die esteties-verantwoorde vormgewing in sy skildery sal lê. Die *ideoplastiese vormtaal* van 'n skilder veronderstel dat hy die aksent op die innerlike, dit wil sê die ekspressiewe hoedanighede van die esteties-verantwoorde vormgewing in sy skildery sal lê.

As ons in gedagte hou dat in albei hierdie moontlike benaderingswyses die skilder noodwendig gebruik moet maak van 'n konkrete medium om 'n esteties-verantwoorde vormgewing te probeer bewerkstellig, volg dit dat die skilder ook 'n dienoreenkomstige tegniese vormtaal in sy werk moet handhaaf. Die besondere tegniese vormtaal ontvang sy opdrag en karakter van die skilder se besondere visionêre vormtaal wat dus óf oorwegend fisioplasties óf oorwegend ideoplasties gerig moet wees. 'n Oorwegende fisioplastiese visionêre vormtaal regverdig 'n oorwegend fisioplastiese tegniese vormtaal. Insgelyks is 'n oorwegend ideoplastiese tegniese vormtaal kousaal verbonde aan 'n oorwegend ideoplastiese visionêre vormtaal.

'n Verdere logies-geldende konsekwensie hiervan is dat die *tegniese vormtaalelemente* (lyn, kleur, vlak en vorm) in 'n beeldende kunswerk ook in 'n polêre verhouding ten opsigte van hulle fisio- en ideoplastiese hoedanighede tot mekaar moet staan. Aangesien lyn en kleur opties as vlakke waargeneem word en vlakke in hulle aaneenskakeling met mekaar vormgewing vir die oog tot gevolg het, behoort dit duidelik te wees dat 'n beeldende kunstenaar die analitiese en/of sintetiese hoedanighede van hierdie tegniese elemente in 'n skildery tot 'n oorwegend fisio-plastiese óf 'n oorwegend ideoplastiese same-spel kan inspan.

Oor die algemeen kan as beginsel geld dat die skilder die statiese karakter van 'n lyn of 'n kleur uitbuit vir 'n fisioplastiese doel en dat die dinamiese karakter van hierdie elemente ten opsigte van 'n ideoplastiek gebruik word. As 'n verskynsel word dit in beginsel en na voorbeeld van die visueel-waarneembare werklikheid in alle visuele kunste toegepas. In die beeldende kunste kry hierdie verskynsel egter eers 'n estetiese geldigheid wanneer die statiese, dit wil sê formele, waarde van die lyn en van die kleur in 'n gelukkige balansverhouding gestel word met die dinamiese, dit wil sê ekspressiewe, waarde van die lyn en/of van die kleur. Voorbeeld: 'n realis met 'n ideoplastiese intensie sal wanneer hy 'n stillewe skilder, die statiese karakter van byvoorbeeld 'n bak met vrugte in sy artistieke werklikheid nie te veel beklemtoon met 'n formele beskrywende tegniese metodiek wat oorwegend liniêr verantwoord is nie. Gemotiveer deur sy besondere estetiese intensie, sal hy eerder die

grootste oorweging aan die dinamiese kragtigheid van ekspressiewe kleurgebruik gee. Op dié manier sal die vrugte en die bak binne die kontoer van hulle beskrywende lyne meer as net realisties-gekonstrueerde objekte word; hulle sal 'n sekere sinnebeeldige ekspressiwiteit aan ons oë openbaar wat die ideoplastikus juis as hulle primêre hoedanigheid aan ons wil meedeel. Alhoewel hierdie besondere program van die tegniese vormtaal nie die enigste metode is wat die ideoplastikus as realis kan volg nie, is dit vir hom seker die mees voor-die-hand-liggende metode. As ideoplastikus kon hy byvoorbeeld die akcent op die ekspressief-dinamiese kragtigheid van die liniêre waardes van die objekte lê en so 'n hoë mate van ideoplastiek in sy artistieke werklikheid bewerkstellig. Dit sou egter die kleur wat eintlik die natuurliker draer is van ekspressiwiteit, in die wesentlike gevaar stel om in dekoratiewiteit te verval. Ek sou nog 'n paar ander metodes vir 'n tegniese vormtaal vir die ideoplastikus as realis kon aanhaal, maar ek wil hiermee volstaan. 'n Bykomstige beginsel wat ek hier dus wil beklemtoon, kom daarop neer dat die beeldende kunstenaar vir sy besondere visionêre en tegniese vormtaal afhanklik is van die formele en ekspressiewe moontlikhede wat die tegniese vormtaalelemente hom kan bied.

Uit die voorafgaande behoort dit dus nou duidelik te wees dat die doelstelling van die beeldende kunste in beginsel onomstootlik verbonde is aan die beginsels van die fisio- en ideoplastiek, en wel vir sover hulle in 'n ideale polêre verhouding tot mekaar moet staan. Hierdie besondere verhouding is sinoniem vir die beeldende kunstenaar se strewe na 'n besondere intensie in sy visionêre vormtaal waarin *vorm en ekspressie* in gelukkige wisselwerkende verhouding tot mekaar staan en 'n dienooreenkomstige tegniese vormtaal regverdig.

DIE REALISME

Die essensie van hierdie laasgenoemde beginsels dui daarop dat kuns 'n taal is; en dat die beeldende kunste hulle eie besondere vormtaal het. Dit is alombekend dat 'n grondige kennis van die taal van 'n bepaalde volk onontbeerlik vir die waardering van sy kultuurgoedere is. Net so onontbeerlik is die kennis van die vormtaal van die beeldende kunste van 'n bepaalde lokaliteit en 'n bepaalde tyd vir die volledige begrip en waardering daarvan. In hierdie verband kan ons dus sê dat die Kunstgeskiedenis as 'n dissipline vir sover dit die beeldende kunste betref, hom in die eerste plek besig hou met die versameling van kennis van die vormtaal van die skilder- en beeldhoukuns. Gaan ons die ontwikkeling van hierdie vormtaal in die kunstgeskiedenis na, kom ons al gou onder die indruk dat daar altoos 'n sterk naturalistiese tradisie teenwoordig was — iets wat nie verrassend is nie, aangesien kuns 'n tipesie humane uiting is.

In die Westerse beskawing kom die realistiese tendens in die vormtaal van die beeldende kunste alreeds vanaf die bakermat daarvan voor, naamlik by die Grieke en Romeine. Die alfabet van hierdie vormtaal waarmee ons vandag nog grootliks vertrouwd is, kry eers sy volle beslag vanaf die tydperk wat bekend staan as die Quattro – en Cinquecentiese Renaissance in Italië. Vir die duur van die volgende vyf eeue, tot en met die Franse Impressionisme, 'n periode wat ek met die benaming van die sogenaamde *Groot-Renaissance-Epog* wil omskryf, ontwikkel daar 'n kunsebeseft wat vir die beeldende kunste die daarstelling van 'n *esteties-verantwoorde sinnebeeldige realisme* inhou. Vir die *kernideaal* van die visioenêre vormtaal van hierdie epog beteken dit dat daar met behulp van 'n ontwikkelende tegniese vormtaal en binne die begrensing van die dialoog van die fisio- en die ideoplastiek, progressief 'n versoening sou moes plaasvind tussen die wetgewende faktore van die visueel-waarneembare werklikheid en dié van die artistieke werklikheid. Dat daar inderdaad 'n progressiewe ontwikkeling in hierdie verband gedurende die Groot-Renaissance-Epog gebeur, word duidelik geïllustreer in die opeenvolgende oeuvres van beeldende kunstenaars soos onder andere Masaccio, Raphael, Michelangelo, Breugel, Dürer, Rembrandt, Rubens, Delacroix en Monet.

Elkeen van hierdie skilderkunstenaars verteenwoordig in 'n sekere opsig 'n hoogtepunt in die ontwikkeling van dieselfde kernideaal. Hierdie te onderskeie hoogtepunte binne dieselfde epog word deur die kunshistorici aangedui met bepaalde stylbenaminge soos onder andere die Barok, die Romantiek en die Impressionisme. Die rede hiervoor word geregverdig deur die feite dat die *intensiteit* van die *gemeenskaplike visioenêre vormtaal en die dienooreenkomstige karakter van die ontwikkelende tegniese vormtaal* van tyd tot tyd en van lokaliteit tot lokaliteit steeds verander. Die ontwikkeling van 'n esteties-verantwoorde sinnebeeldige realisme in die skilderkuns hou dus kousaal verband met die intensiteit van die gemeenskaplike kernideaal waarbinne die te onderskeie tegniese vormtale onderlinge verskille toon.

Hiërmeë behoort dit vir die toehoorder al duideliker te wees dat dit onjuis is om sonder meer aan te neem dat 'n Impressionis soos Monet noodwendig 'n daadwerkliker realisme in sy oeuvre bewerkstellig het omdat hy 300 jaar na 'n held van die Barok soos onder andere Rembrandt geskilder het. Andersom is dit beslis ook nie die geval nie. Wat wel waar is, is dat elkeen 'n andersiening van die visueel-waarneembare werklikheid gehad het, en dat daar noodwendig intensiteitsverskille ten opsigte van die gekonkretiseerde sinnebeeldige realiteite in elkeen se oeuvre aangetref word. Trouens, die gekonkretiseerde, tegniese vormtaalverskille is 'n bewys van die visioenêre vormtaalverskille.

Rembrandt onderskei hom hoofsaaklik van Monet in die opsig dat hy deur middel van 'n hewig met emosie gelaaide koloriet en met skerp ligdonker-teenstellings dramatiese belewenisse van die natuurwerklikheid op sy doeke vertolk – 'n duidelike ideoplastiese vormtaal. Monet, egter, beleef die natuur

op 'n ander wyse. Hy interesseer hom vir die skoonheid van die ligwerking op voorwerpe vir sover hy die waarheidsgetrouheid daarvan met die suiwerheid van kleur op die doek wil bring. Hier vind ons 'n meer verstandelike benadering van die visueel-waarneembare werklikheid as dié van Rembrandt. En dit is om hierdie rede dat hy 'n duidelike fisioplasties-verantwoorde sinnebeeldige interpretasie van die realisme in sy artistieke werklikheid lewer.

So kan ons byvoorbeeld sê dat Rembrandt en Monet albei 'n eie vormtaal uiter. Hulle *praat* van dieselfde verskynsel, die visueel-waarneembare werklikheid, maar elkeen sê vir ons heeltemal iets anders daaromtrent. Om hierdie rede moet hulle hul woorde anders kies en selfs ander nuanseringe aan dieselfde woorde gee; so veel so, dat dit as twee te onderskeie dialekte van dieselfde taal in ons ore klink, 'n duidelike fisioplastiek van Monet gestel teenoor 'n duidelike ideoplastiek van Rembrandt vir sover ons oë dit kan waarnem.

OORGANG NA FIGURATIEWE ABSTRAKSIE

Die verloop van die kernideaal gedurende die opeenvolgende stylrigtings van die Groot-Renaissance-Epog bring één opvallende saak na vore, naamlik dat dit 'n tydperk is wat oorwegend in die teken en in die guns van die fisioplastiek staan — met ander woorde 'n fisioplastiese daarstelling van 'n sinnebeeldige realisme. Hierdie ontwikkelende fisioplastiek bereik sy grootste hoogtepunt met die Franse Impressionisme aan die einde van die negentiende eeu. Naas en gelyktydig met hierdie hoogtepunt ontstaan daar ook 'n *krisis* wat die suiwerheid van die kernideaal van hierdie Epog se beeldende kunste ernstig sou raak — iets wat inderdaad ook in die visioenêre en tegniese vormtaal van die Franse Impressionisme al sterk na vore kom en inhou dat hierdie stylrigting nie net die hoogtepunt nie, maar ook die *keerpunt* vir die ontwikkeling van hierdie kernideaal verteenwoordig.

Herbert Read beskryf hierdie bovermelde krisis as 'n *bankroetskap* van die sogenaamde *Akademiese Tradisie*. Die Akademiese Tradisie verteenwoordig in die eerste plek die fisioplastiese beeldende kunstenaar se oordrewe verstandelike gemoeidheid met die probleem om 'n gelukkige kompromie tussen die wetgewende faktore van die visueel-waarneembare werklikheid en dié van die artistieke werklikheid te probeer sluit — 'n tradisie wat tendensieus hoe later hoe meer gedurende hierdie epog 'n negatiewe karakter vertoon, en uiteindelik die krisis in die beeldende kunste veroorsaak.

Die Akademiese Tradisie vind via die Italiaanse Renaissance alreeds in die Klassieke Oudheid sy voedingsbron. Eers gedurende die agtiende en negentiende eeue met die toenemende invloed van die rasionalisme en die algemeen-geldende posivisties-wetenskaplike estetika sou dit 'n wesenlike gevaar vir die

ontwikkeling van die beeldende kunste word. Bygevolg bots die wetenskap en die kuns. Twyfel ten opsigte van die kernideaal en die fisioplastiese benaderingswyse hieromtrent ontstaan. 'n Revolusie in die teoretiese en praktiese konsepie van die kuns is 'n onafwendbare gevolg hiervan. 'n Vernuwung kon nie uitbly nie. 'n Ander weg moes gevind word om die beeldende kunste se doelstellings steeds getrou na te kom, naamlik om 'n sinnebeeldig-verantwoorde werklikheid te konkretiseer en nie 'n wetenskaplik-gemotiveerde, letterlike realisme nie. 'n Nuwe visioenêre vormtaal en dienooreenkomstig 'n nuwe tegniese vormtaal — kortliks, 'n *nuwe kerdinaal* vir die beeldende kunste — moes gevind word.

Verbasend is dit nie dat die eerste generasie van vernuwers gedurende die tagtiger- en negentigerjare van die vorige eeu te Parys en in ander sentra waar die positivisties-wetenskaplike estetika in die kunsbeoefening 'n vaste voet gehad het, meesal sonder uitsondering met behulp van 'n Impressionistiese of 'n Luministiese tegniek — sy dit dan nie altyd volgens die suiwer voorbeeld van 'n Monet nie — as *avant-garde*-skilders debuteer. Die deformatiewe vormtaal — met ander woorde die *sinnebeeldige abstraksie* wat die twintigste-eeuse beeldende kunste in die algemeen later sou kenmerk, staan enigszins in die skuld by die generasie sogenaamde Post-Impressioniste, soos onder andere Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Ensor en Munch. Elkeen van hierdie kunstenaars het op sy eie manier en as gevolg van sy eie persoonlike visioenêre impuls wat in hoofsaak beantwoord aan sy volkseie oorspronklikheid, 'n sekere onvoldaanheid oor die tegniese vormtaal van die Impressioniste te kenne gegee. Die begeerte om terug te keer na 'n vaster sinnebeeldige vormgewing, ordelikheid en harmonie wat vlak- en volumeverhoudings binne die plan van die skildery betref, en boweal die daarstelling van 'n ekspressiewer inhoud, sou alreeds 'n eerste stap in die rigting van die waardebesef wees ten opsigte van 'n bereiking van 'n *outonomer* tegniese vormtaal.

Dat die soeke na 'n nuwe tegniese vormtaal volgens die doelstelling van die beeldende kunste nog steeds sou inhou dat òf die uiterlike vormgewing òf die inhoud daarvan 'n dominerende rol in die artistieke werklikheid sou kon inneem, word inderdaad deur die verskillende Post-Impressionistiese oeuvres geïllustreer. 'n Goeie bewys hiervan vind ons byvoorbeeld in die oorwegende fisioplastiek van Cézanne enersyds vir sover hy hoofsaaklik die objek as uitsluitende vertrekpunt neem en in die oorwegende ideoplastiek van Van Gogh andersyds vir sover hy hoofsaaklik die subjek as uitsluitende vertrekpunt neem. Dit beteken verder dat die strewe na 'n nuwe visioenêre vormtaal en 'n dienooreenkomstige tegniese vormtaal ingehou het dat albei hierdie moontlikhede 'n bestaansreg het en daar steeds gesoek is na 'n ideale balansverhouding tussen fisio- en ideoplastiese waardes; insgelyks dat daar weer eens getrag is om subjek en objek in 'n gelukkige sintese te verenig — ongeag waar die aksent mag val.

FIGURATIEWE ABSTRAKSIE

In 'n sekere opsig vind die eerste gelukkige eenwording van subjek en objek onder nuwe voorwaardes uiteindelik gedurende die eerste dekade van hierdie eeu plaas toe die Kubisme in Parys en die Ekspressionisme in Duitsland hulle ongeveer gelyktydig as die twee eerste selfstandige stylrigtings van die Moderne Epog se kuns manifesteer. Hier word nou vir die eerste keer 'n kernideaal vir die Moderne Epog geformuleer. Waar die Groot-Renaissance-Epog in die teken van die realisme gestaan het, staan die Moderne Epog in die teken van die abstraksie — *aanvanklik Figuratief Abstrak en later Non-Figuratief Abstrak*. In die Kubisme en die Ekspressionisme word die analiserende waarneming van die visueelwaarneembare werklikheid vervang met 'n sinteties-skouende ervaring daarvan. Terselfdertyd ontvang die funksionele wette van die beeldende kunswerk deur middel van die tegniese vormtaaelemente outonomie — die Kubisme met Cézanne as voorloper ter wille van 'n duidelike fisioplastiek, die Ekspressionisme met Van Gogh en Munch as voorlopers ter wille van 'n duidelike ideoplastiek.

Beide die Kubis en die Ekspressionis skep 'n deformatiewe maar steeds 'n esteties-verantwoorde en herkenbare afbeelding van die visueel-waarneembare werklikheid. Ons kry hier dus te doen met 'n *figuratiewe, sinnebeeldige abstraksie* waarin die wetgewende faktore van die natuurwerklikheid nie as 'n doelstelling nie maar as 'n middel tot 'n met-opset-vereenvoudigde werklikheidsbeeld gebruik word. In hierdie opsig is die vormtaaelemente of primêr formeel of primêr ekspressief ter wille van hulle beskrywende outonomieit gebruik. Waar die wisselwerkende verhoudings van die vormtaaelemente gedurende die Groot-Renaissance-Epog hoofsaaklik deur middel van die oog gemeet is, word dit tans gedurende die *Moderne Epog* deur middel van *en die oog en die intuïsie gemeet*.

Prakties gesien, kan ons die volgende sê: Die liniêre kwaliteite in 'n kubistiese skildery word volgens 'n intuïtief-estetiese maatstaf oor die algemeen as die belangrikste formele hoedanighede gebruik. Vandaar dat die kleur in hierdie fisioplastiek sekondêre betekenis as komposisie- en as ekspressiemiddel kry. In teenstelling hiermee ontvang die koloristiese kwaliteite in die Ekspressionisme die predominerende emosionele betekenis terwyl die lyn as 'n ekspressiemiddel 'n bykomstige diens verrig. In die duidelike ideoplastiek van die Ekspressionisme word die formele funksies van lyn en kleur as sekondêre kwaliteite in die opbou van 'n artistieke werklikheid gebruik. In albei hierdie stylrigtings geld die estetiese intuïsie as die belangrikste maatstaf, hoewel die verstand deur middel van die oog steeds 'n medeseggenskaplike rol vervul.

Die verskynsels van deformasie, vereenvoudiging en ontwyking van die wetgewende faktore van die visueel-waarneembare werklikheid is dus sinoniem vir die sinnebeeldige abstraksie in die beeldende kunste. *Figuratief* word hier

as 'n kwalitatiewe begrip in samehang met die begrip *abstraksie* gebruik om die *vorm-betekenis* van die afbeelding in 'n artistieke werklikheid nader te omskryf. Figuratiewe vormgewing in 'n sogenaamde abstrakte skildery beskryf vir die oog die logiese, dit wil sê herkenbare, en noodwendig van die natuurwerklikheid afgeleide vormgewing, en wel vir sover dit as 'n vorm-outonomieit vir 'n beeldende kunstige doel gebruik word. Die intuïsie en die oog, in hierdie volgorde van belangrikheid, tree albei as gemotiveerde meetinstrumente in die estetiese proses op.

In die vroeë twintigste-eeuse filosofieë van onder andere Croce, Bergson en Husserl wat nie die verstand nie maar die intuïsie as die belangrikste kennis-bron erken, vind hierdie nuwe en revolusionêre benadering van die werklikheids-beeld sy neerslag. Alhoewel nie met dieselfde woordgebruik nie, weerspieël hulle onderskeie beredeneringe dieselfde klimaat met betrekking tot die nuwe inhoud waarna die moderne kunstenaar as mens soek, naamlik om via 'n innerlike, skouende aksie — met ander woorde langs die weg van verdieping in die sigbare werklikheid — 'n nuwe inhoud en 'n nuwe waarheid agter die verskynsels op 'n intuitiewe wyse te verwerklik.

ORGANG NA NON-FIGURATIEWE ABSTRAKSIE: 'N REVOLUSIE

Gaan ons die ontwikkeling van die beeldende kunste in Wes-Europa verder na, blyk dit dat die meeste stylrigtings direk vóór en direk ná die Eerste Wêreldoorlog, soos onder andere die Futurisme, die Purisme, die Ofrisme, die Neo-Realisme en die Neue Sachlichkeit as òf Post-Kubisties òf Post-Ekspressionisties bestempel kan word. Sonder uitsondering vertoon al hierdie stylrigtings 'n figuratief-abstrakte karakter. Dit is opvallend dat die meeste van hierdie epigonismes eerder in die raamwerk van die fisioplastiek as in dié van die ideoplastiek gebeur. In feite word hier nou 'n beweging aan die gang gesit wat hoe later hoe meer die karakter van 'n *revolusie* gaan aanneem; 'n revolusie wat soos 'n stormwind die onderbou van elke kunsoort so gevaarlik sou skud dat die mens van vandag nog die sterkste gerammel daarvan moet verduur. Een van die simptomaties verskynsels van hierdie revolusie is die ingewikkelde spraakverwarring rondom die woorde en begrippe *realisme* en *abstraksie*, selfs binne die geledere van die kunswetenskaplikes.

Die aanhitser van die winde van verandering is Picasso. Met sy ontwikkeling in die Kubisme open hy as't ware die Doos van Pandora, na die woorde van prof. Rookmaker, waaruit al die nodige impulse vir die verwarring wat sou volg, losgelaat is. Vanuit die oogpunt van die beginsels van die beeldende kunste gesien, kom dit daarop neer dat Picasso met sy verandering van 'n analities-kubistiese na 'n sinteties-kubistiese vormtaal onvermydelik die pad na 'n *wanbalansverhouding tussen vorm en inhoud*, dit wil sê tussen fisioplas-

tiese en ideoplastiese waardes in die artistieke werklikhede van sy tydgenootlike vakgenote uitgelok het.

Dit is verstaanbaar dat die grootste verwarring aanvanklik juis onder die fisioplastici sou ontstaan, aangesien hulle oorwegende, verstandelike soeke na 'n figuratiewe sinnebeeldige abstraksie die gevaar ingehou het dat die oog as maatstaf té veel verantwoordelikheid sou verkry. Dit gebeur inderdaad dan so dat hulle in hulle strewe na die eenwording van subjek en objek nie kans gesien het om die objek se absolute waardes alleen maar 'n medeseggenskaplike rol te gee nie. Volgens hulle siening moes die waarheid van waarhede agter die visueel-waarneembare werklikheid in die absolute feitlikhede van die objek gesoek word.

Hoe paradoksaal dit ook al mag klink, verteenwoordig hierdie oordrewe verstandelike strewe na absolute waardes van die objek 'n *antinaturalisme*. Eintlik is dit ook 'n openbaring van die outonomie wat die verstand vir homself opeis — 'n beweging in die rigting van 'n *irrasionalisme*. As sodanig kan dit gesien word as 'n afskynsel en 'n voortsetting van die positivisties-wetenskaplike gebaar van die vorige eeu toe die Akademiese Tradisie 'n breuk met die realisme in die beeldende kunste aan die gang gesit het.

Die snelle vooruitgang van hierdie oordrewe fisioplastiese tendens kan duidelik geïllustreer word, sou ons die antirealistiese vormtaal van die abstraksies van avantgardiste soos Delaunay, Derain en Duchamp vanaf die twintigerjare tot en met die Tweede Wêreldoorlog in oënskou neem.

Daar moet egter nie uit die oog verloor word nie dat die steeds aanwesige ideoplastiese tendens in die beeldende kunste gedurende hierdie periode óók aan die slegte vrugte moes mee eet. Aanspraak op intellektuele vryheid in 'n ontstuiimige soeke na die absolute waarheid deur middel van 'n oordrewe ekspressie, is byvoorbeeld kenmerkend van die kuns van die sogenaamde *nuwe saaklikheid* gedurende die dertigerjare in Duitsland. Die verstrakking wat in hierdie ekspressiewe sfeer van die beeldende kunste merkbaar is, is 'n getuienis van die invloed van die antirealisme — iets wat saamhang met die voorspel tot die nasionaal-sosialistiese staatsgreep gedurende 1933.

Hierdie revolusie op die gebied van die kunste vind sy gelyke teenhanger in die veranderde lewens- en wêreldbeskouing gedurende die jare tussen die twee wêreldoorloë. Die geweldige belangstelling in Freud wat naas Spengler een van die grootste opinievormende magte van die jare twintig is, lê in dieselfde sfeer van die opkomende gety van 'n irrasionalisme wat tegelyk bevrydend en gevaarlik was. Eksistensie-filosofieë van onder andere Kierkegaard, Nietzsche en Dostojevski vind direk daarna geredelik en byna outomaties hulle weerklink in die beeldende kunste.

Uit dit alles word langamerhand via die Dadaïsme en die Pittura Metafisica vir die beeldende kunste die sogenaamde *surrealisme* gebore. Hier het ons nie te

doen met 'n stylrigting in dieselfde sin as die Kubisme of die Ekspressionisme nie, maar eerder met 'n wêreldbeskouing waaraan beide die fisio- en die ideoplastici vanaf ongeveer 1925 deel gehad het. Die surrealistie hou hulle hoofsaaklik besig met wetenskaplike ondersoek van die intuïsie en die probleem van die skepping van 'n intuitief-verantwoorde vormgewing in die artistieke werklikheid. Deur die bewussyn soveel moontlik te probeer uitskakel, hoop hulle om 'n toestand te bereik waarin hulle die onderbewuste 'n vrye aandeel in die estetiese proses kan gee. In hierdie verband groei die belangstelling vir parapsigologiese verskynsels soos onder ander die droomwêreld van die mens. Langsamerhand ontstaan daar twee, dikwels verstrengelde maar tog wesenlik teenstellende style in die skilderkuns. Die fisioplastiek sorg vir die sogenaamde *realistiese surrealisme* soos wat ons dit onder andere in die werk van Salvador Dali aantref. Sy werk is slegs psigologies interessant. Weens die geweldige wanbalans in die guns van die fisioplastiek is dit esteties nie hoogstaande nie. Die ander styl is meer verdienstelik as 'n estetiese uiting en is tegelyk ook ideoplasties gemotiveer.

Die sogenaamde *geoutomatiseerde* abstraksies van Paul Klee is onder andere 'n getuienis hiervan.

In die werk van Paul Klee vind ons 'n duidelike illustrasie van hoe die ideoplastikus die fisioplastiese elemente op 'n intellektuele wyse aan bande lê terwyl hy die intuïsie as die belangrikste bron vir sy ekspressiewe doel erken. Hiermee verkry die onderbewussyn 'n sekere vryheid om 'n medeseggenskaplike rol in die *geoutomatiseerde* estetiese handeling te vervul. Van alle gevaar om 'n té subjektiewe mededeling in 'n artistieke werklikheid te gee, bly dit hier nie ontdaan nie.

Gesien die stimulus wat die surrealistiese wêreldbeskouing aan die vooruitgang van die antirealisme gegee het, moet ons besluit dat dit eerder negatiewe as positiewe kwaliteite vir die beeldende kunste gebaar het. Die enigste positiewe kwaliteit wat in hierdie verband genoem kan word, is dat dit die ideoplastiese beeldende kunstenaar deur middel van eksperimente in die abstraksies tog nader gebring het aan die ontsluitingsmoontlikheid waar die intuïsie selfstandiger deel kon hê aan die estetiese proses. Ongelukkig, soos in die geval van Klee, is die ekspressief-estetiese proses meestal ondergeskik gestel aan die oorwegend intellektuele benadering.

NON-FIGURATIEWE ABSTRAKSIE

Buite die estetiese klimaat van die surrealisme, maar tog nie ontdaan van die anti-realistiese wêreldbeskouing daarvan nie, is daar nog twee beeldende kunstenaars wat net soos Klee langs 'n oorwegend ideoplastiese weg en hoofsaaklik met behulp van die intuïsie as kennisbron 'n oplossing probeer soek

vir 'n gelukkige eenwording van subjek en objek. Hulle is Piet Mondriaan en Wassily Kandinsky.

Kandinsky wat alombekend staan as die eerste skilder van die Non-figuratiewe Abstraksie, lewer alreeds voor die Eerste Wêreldoorlog sy bydrae tot die revolusie terwyl Mondriaan dit direk na die wêreldskok sou doen.

Hulle oeuvre verteenwoordig twee uiterste standpunte van die ideoplastiek vir sover elkeen op sy eie manier via die intuïsie na 'n absolute waarheid in die abstraksie soek. Saam met Klee bied hulle deur middel van hulle praktiese werk en teoretiese geskrifte die nodige inspirasie vir die jongeres wat direk na die Tweede Wêreldoorlog 'n nuwe moontlikheid ten opsigte van 'n verdieping in die abstraksie sou ontgin. Hierdie moontlikheid regverdig die benaming Non-figuratiewe Abstraksie in 'n ideoplastiese sin en staan oor die algemeen vandag bekend onder die gewilde titel: Ekspressionistiese Abstraksie.

Soos in die geval van die woord *figuratief*, word die woord *non-figuratief* as 'n kwalitatiewe begrip in samehang met *abstraksie* gebruik om die *vorm-betekenis* van die afbeelding in 'n artistieke werklikheid nader te omskryf. Non-figuratiewe vormgewing in 'n abstrakte skildery beskryf vir die oog die onlogiese, dit wil sê onherkenbare, maar *noodwendig van die natuurwerklikheid afgeleide vormgewing*, en wel vir sover dit as 'n vorm-outonomie vir 'n beeldende kunstige doel gebruik word. *Die intuïsie én die oog* – in hierdie volgorde van belangrikheid – tree albei as gemotiveerde meetinstrumente in die estetiese proses op.

Net soos in die geval van die verskillende opeenvolgende stylrigtings gedurende die Groot-Renaissance-Epog is ook in die Figuratiewe en Non-Figuratiewe Abstraksie *intensiemoontlikhede* van òf fisio- òf ideoplastiese vormgewing deur middel van 'n visioenêre vormtaal en 'n dienooreenkomstige tegniese vormtaal van toepassing.

Dit is belangrik om in te sien dat by sowel die Figuratiewe as die Non-figuratiewe Abstraksie, die begrip *vormgewing* in visueel-estetiese verband steeds as 'n voorwaarde vir en doelstelling van die beeldende kunste toepaslik bly. So iets is byvoorbeeld vir die *Ontwerpkuns*, hetsy dit in 'n geskilderde of 'n gebeeldhoude medium uitgevoer word, nie van toepassing nie. Ontwerpkuns het sy eie beginsels as 'n visuele kunsuiting. As sodanig verskil dit integraal van die beeldende kunste. 'n Ontwerpkunsuiting se doelstelling is niks meer en niks minder as om 'n plesier vir die oog te wees nie; bygevolg, om sy omgewing en sigself te behaag. Aangesien dieselfde tegniese elemente (lyn, kleur, vlak en ook vorm, indien enige) in beide die beeldende kunste en die *Ontwerpkuns* aangetref word, kan daar heelwat verwarring by die aanskouer met betrekking tot die eintlike visueel-estetiese doelstelling van 'n betrokke kunsuiting ontstaan. Sedert die koms van die Non-Figuratiewe Abstraksie in hierdie eeu kom hierdie verwarring daagliks voor – ook nog met betrekking

tot die werke van erkende kunstenaars soos onder andere Kandinsky, Mondriaan en Klee.

Hoe dikwels lees of hoor ons die bewering dat die werk van Mondriaan en Kandinsky as ontwerp-kunsuitings — dit wil sê as sogenaamde geskilderde abstrakte versierings — gewaardeer moet word. So 'n uitlating is tiperend van die spraakverwarring wat daar met betrekking tot die abstraksie oor die algemeen gehuldig word. Die bewys dat hierdie twee skilders beeldende kunstenaars is, lê opgesluit in die beginsels wat daar uiteraard vir die twee soorte kunsuitings steeds geldig is — selfs ten opsigte van die abstraksie. Waar Kandinsky en Mondriaan in hulle soeke na die absolute waardes van estetiese vormgewing noodwendig onderwerplose skilderye produseer, strewe hulle as beeldende kunstenaars steeds na 'n ideale balansverhouding tussen die fisio- en ideoplastiese hoedanighede van 'n onherkenbare objek wat in hulle artistieke werklikhede uiteindelik tot stand kom. So iets doen die ontwerp-kunstenaar volgens die beginsels van sy doelstelling juis nie. 'n Ontwerp-kunsuiting handhaaf altyd 'n opsetlike wanbalansverhouding tussen hierdie twee hoedanighede, en wel so dat die fisioplastiese hoedanighede van die tegniese elemente in hulle of figuratiewe of non-figuratiewe en in hulle of tweedimensionale of driedimensionale verskyning altyd die duidelikste aksent ontvang.

Die styl van Mondriaan heet die Neo-Plastisisme. As sodanig is dit 'n soeke na die ewige en universele waardes van visuele harmonieë in strak vertikale en horisontale verhoudings van lyn, kleur, vlak en vorm vervat. Die vormgewing wat hy bereik, is voorstellingsloos en verteenwoordig 'n eindpunt in die soeke na 'n balansverhouding tussen vorm en inhoud in die skilderkuns, aangesien die betekeniswaarde van die objek hier tot die absolute as vormgewing gebring is — so ook wat die inhoud betref. *Afbeelding* is gereduseer tot sy sinnebeeldigste betekenis: „die Non-figuratiewe Abstraksie in sy allernaaktheid self”, so het 'n kunshistorikus eenmaal gesê. Mondriaan se werk grens hier aan die anti-realisme, maar dit is dit nie. Aan die ander kant grens dit aan die uiterste konsckwensie van die realisme self, maar dit is dít ook nie. So perfek het die eenwording van subjek en objek geword dat die een nie meer van die ander onderskei kan word nie. Hy self noem dit 'n nuwe beelding en 'n nuwe simboliek.

Die weselikste waarde van Mondriaan se laaste werk is die groot betekenis wat hy via die Bauhaus vir die Argitektuur, Ontwerpkuns en Toegepaste Kunste het. Die Bauhaus wat in 1919 deur die argitek Walter Gropius te Weimar opgerig is, was 'n skool vir Skilderkuns, Beeldhoukuns, Toegepaste Kunste en Argitektuur. Hierdie skool propageer die eenheid van alle visuele kunste en voed jong kunstenaars in die grootste vryheid van vormgewing op. Kandinsky en Klee was dosente aan hierdie skool.

In sy boek *Über das Geistige in der Kunste*, wat Kandinsky in 1910 geskryf het en wat eers in 1912 gepubliseer is, verklaar hy self hoe sy intuïsie hom

die weg gewys het na bepaalde beelde wat die verstand dan rangskik. Laasgenoemde, sê hy, speel 'n dienende rol in die ideale toestand waarna hy streef, naamlik om 'n uitdrukkingsvorm te vind vir wat hy die *Geistige* in die kuns noem. Met *Geistige*, 'n woord wat moeilik uit Duits te vertaal is, bedoel hy *abstraksie*, in besonder die non-figuratiewe abstraksie, soos wat dit in hierdie relaas gebruik word.

In die werk wat hy gedurende 1910 tot 1914 maak en waarvan daar afbeeldings in sy boek verskyn, sien ons dat hy nadruk lê op die vormtaalelemente se samespel om vormlike waardes binne 'n ruimte te vermag. Die suggestie van die visueel-waarneembare werklikheid is vaag. En tog is die vormgewing in sy artistieke werklikheid vol inhoudelike waardes, aangesien hy die oog van die beskouer deur middel van veral meesleurende kleurharmonieë lei tot 'n sintese van die selfstandige *gevoelskarakter* daarvan. Die outonomie van die element *kleur* as 'n ekspressiemiddel – dit was sy doelstelling.

Wat die ekspressioniste in Duitsland met kleur as 'n selfstandige beskrywende element gedoen het, soek hy om te oortref. Die selfstandige suggestierykheid van kleur as vormlike waarde met die doel om gevoelsassosiasies weer te gee, bring hy in verband met die musiek wat met klank wel daarin kan slaag. Uiteindelik besef Kandinsky dat die musiek oor vasgelegde wetmatighede van harmonie beskik en dat so iets vir die skilderkuns – indien moontlik – nog bepaal moet word. Miskien was dit dan die rede waarom hy vanaf 1914 geometriese vormgewings in sy werk tuisbring. Van toe af het die gevaar om na dekoratiewiteit oor te hel, nie uitgebly nie.

Wanneer 'n mens die kwaliteite van die werk wat sedert 1945 in Europa aan die voorpunt van die skilderkunstige front gelewer word, in oënskou neem, is dit opvallend dat subjek en objek gewis en steeds na 'n sterker en 'n gelukkiger sintese ontwikkel. Ek skaar my nie by die pessimiste wat wil beweer dat die kuns oor die algemeen nog steeds in 'n stadium van algehele verval verkeer nie.

Hierdie laasgenoemde feit is vir my eerder 'n belangrike aanduiding dat die beeldende kunste tans op die vooraand van 'n duideliker ideoplastiek staan en dat dit na 'n moontlike hoogtepunt in hierdie verband kan stuur. Dit is ook nie meer nodig om na die Europese of Amerikaanse fronte vir aanduidings hiervan te kyk nie. In ons Suid-Afrikaanse midde beskik ons oor beeldende kunstenaars wat, hoewel klein in aantal, nogtans grootse bydraes binne die domein van 'n oorspronklike Non-figuratiewe Abstraksie lewer.

Uit die inhoud wat ek voorgehou het, kan ek die gevolgtrekking maak dat wanneer ons die doelstelling en beginsels van die beeldende kunste goed begryp, ons geredelik kan aanneem dat 'n skildery en 'n beeldhouwerk 'n sinnebeeldige afbeelding, met ander woorde 'n werklikheidsbelewens wat esteties verantwoord is, moet wees.

Hierdie werklikheidsbelewenis kan hoofsaaklik met behulp van die oog vanuit die visueel-waarneembare werklikheid herlei word na 'n sinnebeeldige realisme. Insgelyks kan die werklikheidsbelewenis hoofsaaklik met behulp van die intuïsie as kennisbron herlei word tot 'n sinnebeeldige abstraksie in die beeldende kunste — sy dit dan òf figuratief òf non-figuratief in verskyning. Hieruit volg dat in die beeldende kunste alle voorstellings — hetsy realisties of abstrak — sinnebeeldige afbeeldings van 'n werklikheidsbelewenis is.

Ten slotte kan in hierdie verband gesê word dat in die beeldende kunste 'n realisme inderdaad 'n abstraksie is en dat 'n abstraksie inderdaad 'n realisme is.