

Hedendaagse kuns en die Christelike Godsdiens

Het die hedendaagse kunstenaar nog iets te sê aan sy medemens? Het hy nog 'n boodskap aan die Westerling? Sê hy nog iets aan die Christen? Hy praat nog maar sy sprake is bloot 'n skreeu in die leë ruimte. Ons hoor daarin die roep „Berge val op ons, heuvels bedek ons!” In sy oomblikke van optimisme mag dit nog wees: „Laat ons eet en drink en vrolik wees, want môre sterf ons!” En dan is die kunstenaar besig met sy ek, sy gebreekte ek. Sy ek is egter nie meer 'n redelik, sedelik en godsdienstige wese nie. Nee, hy het 'n dier geword wat kan praat en sy ek is blote liggaamlikheid. Sy eie liggaam veral in sy seksualiteit, hou hom tot walgens toe besig, terwyl tussendeur die doodsaans sy naakte liggaamlikheid steeds bedreig. Die kunstenaar sien homself en sy medemens in 'n gebreekte werklikheid as gebreekte wesens. En hy raas, hy skreeu, hy vloek teen wie? teen wat? Hy weet nie maar hy weet dit dat hy bedreig word deur 'n verwarde en bose werklikheid en hy is daarteen magteloos. Hy is die onskuldige slagoffer in die irrasionele dreiging. Skuldbesef het hy nie; hy weet net dat hy bedreig word.

Dit is 'n lang geskiedenis wat hieragter lê. Dit het begin by die Paradys. Die ongeskonde mens, geskape na die beeld van God, die ongeskonde mens in 'n ongeskonde skepping, want God het alles goed geskape, het die opdrag ontvang om die skepping te bewerk en te bewaak. Daarmee is aan hom 'n kultuurtaak gegee. Dit beteken dat hy objektief die gegewens in die skepping moes ontgin maar dat hy hom in sy kultuurtaak ook subjektief op homself moes rig. Hoe dit betrekking sou hê op die mens self voor die sondeval is nie, met die oog op die onderwerp, ter sake nie. Wat wel van belang is, is dat God die mens na die sondeval nie geheel loslaat nie. En dit geld nie alleen die gelowige sondaar nie maar selfs die ongelowige. Dit mag algemene genade of die uitstel van die oordeel van God genoem word, maar die kwaad het tog nie in sy uiterste konsekwensies deurgewerk en van die mens 'n volslae duiwel gemaak nie. Selfs in die gevalle mens het sprankies van die beeld van God nagelewe. Hy het nog 'n sekere idealisme behou en het nog die goeie en harmonieuse in algemeen menslike sin nagestrew.

Die kultuurtaak is nie nagelaat nie. Merkwaardig is dit dat ons van Jubal uit die geslag van Kain lees: „Hy was die vader van almal wat op sifers en fluite speel”. (Gen. 4:21). So was Tubal-Kain ook uit hierdie afvallige geslag, 'n smid wat allerhande koper- en ysterinstrumente gemaak het. Dit lyk asof die Here aan die ongelowige en heiden meer talente in die beoefening van die kuns gegee het as aan die gelowige. Deur die eeue heen het dit tot 'n groot mate so gebly. Tegnieiese ontwikkeling en natuurwetenskaplike vooruitgang kom tot in ons tyd meesal uit die kringe van die ongelowiges. Ook die kuns ontwikkel hoofsaaklik in heidense kringe. Die spoorslag tot kunsbeoefening het in die ou tyd wel gewoonlik gespruit uit die heidense afgodediens.

Tog was dit in die Midde-Ooste, in klassieke tye in Griekeland en Rome, die heiden wat presteer as kultuurbouer.

Merkwaardig dat die kunsbeoefening eintlik 'n insinking belewe, sedert die Christelike kerk beslag kry in die wêreld. Die Roomse Kerk lê in die Middeleeue sy hand op die kunstenaar en sy werk en beheers dit so dat dit tot 'n groot mate tot stagnasie gelei het. Dit word vandag nog die kerk verwytdat hy die kunstenaar en kunsbeoefening op Roomse wyse aan bande wil lê.

Toe kom die Renaissance. Dit was 'n direkte gevolg van die herontdekking van die klassieke tydperk van Griekeland en Rome. Oor die donker Middeleeue heen gryp die kunstenaars terug na die voorbeeld van die klassieke. En dit plaas ons binne die moderne tyd. By die Renaissance begin die moderne kuns.

Voordat ons die ontwikkeling van die kuns verder volg, is dit nodig om die begrippe kuns en skoonheid wat sedert die Renaissance as maatstaf dien van nader besien.

C. Rijnsdorp formuleer dit kortliks soos volg: „Men wijst er dan op die kunst met *kunnen* verband houdt, en ook, dat onder het begrip kunst niet alleen het *kunstvermogen* valt, maar ook de som van alle *kunstwerken*”.¹

Hierdie kundigheid word aangewend i.v.m. die skoonheid. Die begrip skoonheid het nog altyd, tot onlangs, gestaan i.v.m. 'n bepaalde wêreldbeeld. „Het sleutelwoord van dat wereldbeeld was harmonie. De harmonie er wel niet in werkelijkheid, maar men streefde ernaar de dingen zo te denken, dat men ze met elkaar in harmonie kon brengen. De idee der harmonie sweefde boven de gekende wereld als ideaal”.² Hierdie opmerkinge roep in gedagte die opvatting van Dr. A. Kuyper dat die kunstenaar profeties teruggryp na 'n vergange Paradysweelde en vooruitsien na die komende heerlikheid.

Wat op ander terreine, bv. staatkundig en maatskaplik, nie vermag word nie, naamlik om harmonie of vrede te bewerkstellig, moet in die kuns tog wel bereikbaar wees. In die kuns moet die droom van die harmonie werklikheid word. Hierdie droom of idealisme was die besieling van die kunstenaars vanaf die vroegste tye. Daar mag in 'n skildery beweeglikheid en selfs stormagtigheid wees, maar dit is georden en beheersd. Selfs in die beweeglikheid is harmonie en eenheid. Rangskikking en dieptewerking is van die uiterste belang. So was dit ook steeds tot onlangs met musiek en die woordkuns. Harmonie was die wesenstrek van elke kunsuiting.

Daarom kon ook die Christen die kunswerk onbevange geniet. Hy glo in 'n Skepper wat orde en harmonie geskape het. En ek dink dat ons maar gerus met Kuyper hierin iets profeties mag sien (Totius noem ook die digter 'n siener).³ Hierdie kunsbeskouing wat deur die Renaissance van die ou klassieke geërf is, het immers ook invloed ondergaan vanweë die Christelike bewussyn van die Renaissance kunstenaars. In die Bybel kry ons wel geen kunsteorieë nie maar die Bybel verwerp nie die werke van skoonheid deur heidene voortgebring nie. Dit word alleen verwerp indien dit in diens van die afgodiese praktyke

staan. Salomo huur bv. ambagsmanne van koning Hiram om te help met die tempelbou. Paulus sien nie alleen die Romeinse owerheid van sy tyd as 'n dienaar van God nie, maar verklaar selfs van die heidene dat „wat van God geken kan word, in hulle openbaar is. want God het dit aan hulle geopenbaar” (Rom. 1:19).

In die verband verklaar Rijnsdorp van die Renaissancetydperk: „Weliswaar bleven die antieke bouwmeesters, beeldhouwers en skrywers de groote voorbeelden, maar men was zich toch ook van eigen scheidingskracht zeer bewust. Ik kom nu tot de verhouding van renaissance en christendom. Twaalf eeuwen christelijke geloofspraktijk, hoe gebrek-kig ook, waren niet spoorloos aan de Italiaanse samenleving voorbijgegaan. Wanneer ook in de Hellenistische sameleving de stoïcyn, persoonlikheidsvorming nastreefde, dan had dit toch een andere, ik zou bijna zeggen fletsere kleur dan het renaissance persoonlijkeidsideaal. Het evangelie had de onvergelyklike betekenis van de afzonderlijke mens in het licht gesteld”.¹ Hierdie opvatting, verklaar hy voorts, het so 'n ingang in die Westerse wêreld gehad dat dit vandag nog een van die geloofsartikels van die vrye Weste is, al hang hulle nie meer die christelike geloof aan nie.

Die kuns het ook nie geheel met die kerk van Rome gebreek nie. Die kerk was 'n belangrike opdraggewer met 'n groot verskeidenheid van onderwerpe, figure ens. vir die kunstenaar. Selfs al sou die gees van die kunstenaar heidens wees, het sy bewussyn op 'n insig herus wat aan die evangelie ontleen is. Die idealistiese kunsopvatting, gedra deur die begrip van harmonie, is derhalwe ten minste nie in stryd met die christelike godsdiens nie en die christelike bewussyn was ook medewerk-saam in die vorming van die hierdie opvatting van die Renaissance.

Basies het dit die algemene kunsopvatting gebly tot aan die begin van ons eeu. Wat die latere Romantiek hieraan toevoeg, is eintlik alleen maar om die hart van die mens, sy gevoel, tot sy reg te laat kom. Eintlik is die gevoel op die spits gedryf, maar hulle verdienste was dat die gehele mens nou tot sy reg kom: verstand en hart, liggaam en siel. „En het selfbewustzijn van de renaissance-mens wordt in de romantiek de soevereine vrijheid van het scheppend genie”.²

Rijnsdorp noem dan die kunsbeskouing wat via die Renaissance en Romantiek aan ons oorlewer is „humanisties-christelik”. Eintlik het die kunsbeskouing die Christelike lewens- en wêreldbeskouing nie aan-getas nie. Dit was algemeen menslik en nie anti-christelik nie. Die Christen kon dit onbevangene geniet en deel in die kunsprodukte wat die wêreldling of humanis voortgebring het. Sedert die werke van die Renaissance-kunstenaars, soos Leonardo da Vinci, Rafael, Michael Angelo ens., tot die Romantiek en selfs tot by die Impressioniste is kunswerke voortgebring waarin 'n mens iets kon sien van die werke van God. Dink bv. aan die Godverheerlikende musiek wat 'n humanis soos Beethoven gekomponeer het.

In die twintigste eeu kom daar in hierdie kunsbeskouing 'n radikale verandering. Die nuwe kunsbeskouing is 'n proluk van die nuwe tyd. Om te begryp watter magte hier aan die werk is, wil ek 'n kort

oorsig van die ontwikkeling van die beeldende kunste gedurende die laaste jare aan u bied. In die oorsig sluit ek aan by 'n insiggewende artikel van die bekende Franse kunskritikus, René Huyghe in „Larouse Encyclopedia of Modern Art”.

Uit die oorsig tree duidelik aan die lig hoe die konkrete kunsbeskouing afgebreek word en alleen onbestendige vloeibaarheid as resultaat het. Eintlik het ons tyd geen kunsbeskouing nie, behalwe dat gestrewe word na die nuwere en veranderlike teenoor die ouere en konstante. Geen beginsel of norm, hetsy esteties, eties of religieus, word erken nie.

Elke beskawing, sê Huyghe, is 'n poging om die samelewing so te orden dat dit beter begryp kan word. In die loop van sy ontwikkeling bereik 'n beskawing 'n bepaalde orde wat uitgedruk word in 'n sisteem van paslike lewensvorme wat die innerlike gesindhede van so 'n beskawing tot uiting bring. Dit is nodig dat vorm en inhoud mekaar dek. Wanneer bloot terwille van die vorm aan die oorlewering vasgehou word, raak 'n beskawing onvrugbaar. Dit werk verstarring of stagnasie in die hand. Aan die ander kant bestaan die moontlikheid van reaksie wat daartoe kan lei dat 'n hele beskawing oorboord gegooi word. Nie alleen nuwe uitdrukkingsvorme word gesoek nie, maar ook die innerlike gesindhede, die inhoud van die uitdrukkingsvorme, word verwerp. Dan word ou waarhede nie alleen op 'n nuwe en prikkelende manier gesê nie, maar die waarhede self gaan verlore.

Teen die helfte van die negentiende eeu kry ons só 'n reaksie teen oorgelewerde vorme. Veral sedert die Romantisme en die Impressionisme word daar gegis en gesoek na nuwe uitdrukkingsvorme. Insiggewend is dat René Huyghe verklaar dat hier groter sake op die spel is as wat dit oppervlakkig lyk. „Dit wat onder ons oë verkrummel en verdwyn in die verwarring wat allerweë aangevoel word as 'n groeiende en oorweldigende krisis, is niks anders as die beskawing self nie”, sê hy.“ Hiertoë dra tegniese, wetenskaplike en sosiale, politieke en godsdienstige ontwikkelinge in die Westerse wêreld grootliks by. Kultuur wat altyd 'n geestelike weerspieëling van beskawing was, word nou bewus of onbewus aangewend om sistematies af te breek. Die voortskreiding van hierdie afbrekingsproses kan duidelik in die ontwikkeling van die kuns waargeneem word.

Reeds in die agtiende eeu het in Wes-Europa 'n belangstelling vir die Ooste en veral vir die Chinese kultuurerfenis ontstaan. In die negentiende eeu word dit 'n onversadigbare sug na die eksotiese Oosterse. Dit is die dageraad van die Orientalisme in die kuns. Romantiese en Impressionistiese skilders word ook geïnspireer deur Indiese en Japanese invloed. Selfs die opgrawings in Mesopotamië en Egipte laat sy spore na in die werk van Westerse kunstenaars. Die invloed van die klassieke Romeine en Grieke, wat die kunstenaars van die Renaissance tydperk so sterk beïnvloed het, word meer en meer afgeskud. Die neiging kom na vore om primitief en „barbaars” te skilder.

„Denkende mense kom so te staan op die drumpel van 'n nuwe fase in die ontwikkeling van hul kultuur. Hulle erken nie alleen die

waarde van die vreemde beskawing wat geen verband met hulle eie het nie, maar gee selfs voorkeur daaraan. Hulle aanvaar Jean Jacques Rousseau se stelling dat kuns meer „outentiek” is wanneer dit die minste onderwerp was aan die suiweringsproses van die kultuur”.⁷

Sedert die begin van die twintigste eeu verskyn die invloed van die Negerkuns uit Afrika ook. Danksy die kunswerke van Matisse en sy volgelinge soos Vlaminck, Derain, en Picasso vind hierdie Negerge-inspireerde werke spoedig hulle tuiste by belangrike versamelaars.

So word die sg. primitiewe of argatse kuns spoedig verkies bo die tradisioneel Westerse. Die kuns word teruggebring tot sy veronderstelde oorspronklike suiwerheid voordat dit „besmet” is met die glans van die beskawing. Nie alleen die kuns van die primitiewe mense nie, maar selfs van die kind of kranksinnige word die bron van die inspirasie. Die *primitiewe, kinderlike* of *onvolwassene* word sinoniem met die suiwere in die kuns. Aan die ander kant is *gekultiveerd* eintlik sinoniem met *besmet* en *verword*. Alles wat elementêr, ongeformuleerd is, alles gesimboliseer deur die brute natuur, is van waarde beskou. Kwaliteit word verwerp ten gunste van intensiteit. „Soos Pousin die kunstenaar tipeer wat sy inspirasie uit sy intellek put, so plaas ’n moderne kunstenaar soos Vlaminck sy swaartepunt veel laer by die buik of die heupe of die geslagsorgane. Die skokkende en gewelddadige kom nou in aanvraag. Deur die uitwerking van die kleed van die beskawing en kultuur af te skud, begeer hulle om nuutgebore en onskuldig terug te keer tot die oorspronklike impuls”.⁸

’n Soortgelyke teruggang vind plaas t.o.v. die keuse van materiaal. Marmer maak plek vir afvalyster en gruis, as materiaal vir die beeldhouer.

„Die gevoel van skaamte, soms van haat, vir wat ons was en nog is deur oorerwing, is ’n duidelike bewys van die strewe om opnuut te begin en ontslae te wees van alle struikelblokke wat die, tot nogtoe, onbepaalbare wedergeboorte verhinder”.⁹

Wat die kunstenaars en denkers nou in die verband ernstig begin besig hou, is die vraag: wat is kuns? Sommige sien dit as die ekspressiewe impuls; andere as die plastiese konstruksie wat die resultaat van die impuls is. Eersgenoemde sien dan die kuns as ’n middel om die vasstaande en outentieke realiteit van die mens bloot te lê. Maar waarin bestaan die outentieke realiteit van die mens? Soms word dit gesien as sy organiese natuur, soms as sy temperament. Veral nadat die sielkunde hulle teorie t.o.v. die onderbewuste geformuleer het, het die surrealisme in die kuns ontstaan en vinnig begin veld wen. Uiteindelik ontwikkel dit dan tot die informele kuns wat beide vorm en beeld verwerp en sigself in die lewensstroom werp en alleen die oerdrifte en vibrasies probeer weergee.

Benewens hulle wat die kuns sien as die projeksie van ’n ekspressiewe impuls, was daar kunstenaars wat alle beeldende kunste sien as vorme en kleure wat in ’n bepaalde orde gerangskik is. Hulle reduseer kuns dan tot ’n samevoeging van lyne en kleurvlakke. Die Franse skilder Cezanne het deur sy rekonstruksie van die natuur tot basiese vorme en

kleurvlakke 'n baie groot invloed in die rigting uitgeoefen. Dit lei tot die kubisme en uiteindelik tot die abstrakte kuns wat alleen die wette van harmonie en selfdissipline in ag neem en die natuur of werklikheid geheel verontagsaam.

Huyghe verklaar: „Werklikheid en redelikheid was die pilare van 'n tempel wat gebou is deur voortdurende inspanning sedert die Grieke tot die Romeine; vanaf die Renaissance tot die Neo-klassisisme. Die twintigste eeu het dit wreedaardig ontwortel en vernietig”.¹⁰

Sedert die impressionisme het die kuns vinnig wegbeweeg vanaf die werklikheid. André Breton som dit in 1955 soos volg op (aangehaal deur Huyghe)¹¹: „Ons het lank gestaar na die bewegende punt vanwaar ons sien hoe die dinge vervaag totdat dit geheel verdwyn. Alleen dan word die gees van die dinge blootgelê. Om die band wat ons bind deur te sny — beide van gewoonte en sentiment — en so te kom tot die banale waarneming”.

Skilderkuns raak nou suiwer en alleen gebind aan kleur en lyn. Dit bereik die absolute, die suiwere niks. Die vee alles weg om tot leegheid te kom. Elke spoor van tradisie moet geheel uitgewis word. Die voorwerp het geheel verdwyn en skilderkuns word bloot 'n abstrakte impuls.

Soos hierbo aangetoon het versal die sielkundige ontwikkeling van die begrippe i.v.m. die onderbewuste van die mens veel bygedra tot die verwerping van die rasonele en selfs die wil van die mens by die beoefening van die kuns. „Idees, logika, orde, Waarheid (met 'n hoofletter W), rede — ons sal dit alles oorsgee aan die „niksheid” van die dood” (Huyghe).¹² Nie alleen redelikheid nie, maar selfs die bewustheid word uitgeban. Alleen onredelike en onbewuste willekeur bly oor. Na die tweede wêreldoorlog probeer die s.g. abstrakte ekspressionisme of informele kuns om die beperkings van die verbeelding verby te strewe — strepe en verfspatsels op die doek is die poging om uitdrukking te gee aan oer-emosies. Alie bewuste kontrole van die wil of rede word verwerp.

„Point Zero” is bereik. „Ons ken die risiko — die risiko van absurditeit. Ons aanvaar die verantwoordelikheid van die risiko. Ons, diere wat kan praat, is die tolke van die stomme wêreld”.¹³

Indien die moderne kunsrigting glo dat hulle hulself geïsoleer het in wat hulle „suiwerheid” of „pretensieloosheid” noem, bevry van elke uitwendige konsensie, bedrieg hulle hulself, beweer Huyghe (p. 250).

Deur te kyk na hulle werke sien ons hulle siel. 'n Kunstenaar kan nie anders as om sy eie innerlike en sy eie tyd te weerspieël nie. Die kunstenaar wend steeds 'n poging aan om deur te dring tot die kragte of motiewe wat agter die uiterlike en sigbare dinge lê. Die surrealiste glo dat hulle deurgedring het na die kragte wat in die geheime arsenaal van die onderbewussyn opgesluit lê. Op die surrealiteit volg 'n geslag, bv. die Neohumanistiese skilders, wat die tema van leegheid uitbou. So begin die leegheid vorm aanneem as die angs van die eensaamheid, verlatenheid en namelose ellende. „Alterweë sien ons die mens geteken as verlore in 'n vreemde wêreld waarin die mense vreemdelinge vir

mekaar is".¹³ Van 'n beeldhouwerk van Giacometti sê 'n kritikus bv.: „Wat bly oor van die mens? 'n Figuur op die rand van die niksheid. Hierdie beeldhouwerk van die leegheid grens aan die absurditeit. Dit is die beeldhouwerk van die wanhoop".¹⁴

Nou verskyn die tema van die hindernis of die grens. Diepte verdwyn uit die skilderye. Geen opening of uitsig word gelaat nie. Die skilder laat ons vaskyk teen 'n ondeurdringbare muur. Leegheid, vrugtelosheid, eensaamheid, ellende — alles loop ten slotte uit op vrees. Niks word meer begryp nie, behalwe dat alles bedreig word. Onafwendbaar verskyn die monster weer in die kuns. Die monster is vir eeue teruggedring deur die humanisme, maar het opgestaan, want die humanisme het gefaal en die mens het ook elke ander houvas verloor. Allerweë, in elke denkbare vorm gryns die monster uit skilderye — selfs rotse en plante dreig soos afgryslike monsters.

Hou die beoefening van die kunsrigtings van ons tyd esteties die gevaar van kunssinnige selfmoord in, dan is dit ideologies nog veel gevaarliker. Die kunstenaar hanteer 'n wapen wat subtiel en geraffineerd gerig is op die mens se hart. Bloot deur te breek met alles wat in die verlede as goed en edel beskou is, wil die kunstenaar daarmee aan die Westerling sê: „Jou erfenis is waardeloos. Dit is verwerplik. Jy behoort jou daarvoor te skaam”. Selfs 'n kunskritikus soos Huyghe verbind die strewe van die Weste om die Oosterse en sg. „ongerepte” barbaarse te verheerlik, met die liberale slagspreuke wat ons so goed ken. Hy skryf „Dieselfde gees word noodwendig weerspieël in die politiek. Europa en die blanke rasse in die algemeen is aangegryp deur 'n soort skuldkompleks teenoor die mense aan wie vroeër bloot gedink is as wesens om te oorheers. Hierdie kompleks het in sommige opsigte 'n soort rusteloos masochisme” geword”.

Tereg beweer Huyghe dat hier groter dinge op die spel is as bloot die kuns. Ons beskawing is hier op die spel. En nie alleen die beskawing nie. Ook en veral die christendom word in sy wese aangedurf. Die kunstenaar gebruik sy talent om dit wat vir die Christen onwankelbaar en heilig is, eers met 'n vraagteken te laat besien. Spoedig word die vraagteken vervang deur openlike bespotting.

In 'n bespreking van die werke van die skilder Wols skryf Platschek o.a. in die Nederlandse tydskrif: „Nieuwe Figuratiewe Kunst”: „een nulpunt waardeur niet alleen de schilderkunst maar ook de kenmerken van de werkelijkheid overboëig worden gemaakt. Voor Wols is dit punt het centrum van zijn bestaan en schilderkunst is voor hem de belichaming van de twijfel. Hierdoor stond niet alleen de schilderkunst op het spel, maar meer dan dat: de symbolen der werkelijkheid en de elementen der eigen existentie. Dat desondanks deze schilderijen tot stand kwamen is in elk geval een daad van zelfbehoud” (aangehaal deur Rookmaaker).¹⁵

Selfbehoud? Wat 'n vreugdelose selfbehoud! Bly daar in 'n skildery nog iets oor wat leesbaar is, dan word selfs die leesbaarheid daarvan problematies. Agter alles wat werklik is, word die groot vraagteken geplaas. Die kunstenaar se sg. werklikheid wat hy aan ons voorhou is volslae irrasioneel. Elkeen kan na eie willekeur 'n eie sin daarin lees

of geen sin daarin vind nie. Hierdie skilderkuns gaan uit van die vernietigde wêreldbeeld – alle gevestigde waardes het verdwyn. Die wêreld het naamloos en daarom waardeloos geword. Norme en waardes is vervang deur 'n grenslose relatiwiteit. Elke poging om sin en betekenis in die wêreld te ontdek, is sinloos. Dit is die taal van Wols en sy geesgenote. Rookmaaker haal bv. ook die volgende uitspraak van René Huyghe in *Kroniek van Kunst en Kultuur* 1947 p. 47 aan; waar Huyghe sê dat die moderne kuns gekarakteriseer kan word met die woorde: „Ons voel ons sweef in 'n leë ruimte”.¹⁶

Volgens Rookmaaker het die surrealisme die geykte wêreldbeeld oorgelewer aan die irrasionele spel deur skynbare werklike gestaltes. Dit word met opset weergegee deur die bekende uitbeeldingswyse op 'n vreemde, toevallige en onwerklike manier te verbind en saam te voeg. Daarmee word aan ons 'n spieël voorgehou met die vraag: „Dit lyk vir jou wel gek, maar is dit eintlik nie net so gek as die bekende werklikheid nie. En waarom kan dit nie die normale wees en jou opvatting die abnormale nie?”¹⁷

So word gewone bestaanvorme in die werklikheid, so word tradisionele beginsels, norme en waardes vernietig. „Hoeveel angst, hoeveel vlucht, hoeveel haat er in vele zgn. non-figuratieve werke is neergelegd, wie sal het ons zeggen? Hier word schilderkunstig gevloekt. Gnostiesch wordt God verweten dat Hy een rotte wêreld maakte – of neen, dat kan ook niet meer, want God is er niet”.¹⁸

Rijnsdorp verklaar in die verband: „De kunst is de vaste grondslag, de statische basis van de renaissance kwijtgeraakt. Ze zweeft in een vacuum. De werkelijkheid heeft zich in het recente verleden zo onbetrouwbaar, verraderlijk en absurd getoont, dat men het geloof in haar heeft verloren. Ze bied ook geen waarborg van bestendigheid meer. Bovendien ze heeft duizend gezichten. Wat moet de schilder afbeelden, wat moet de beeldhouwer vormen? Men experimenteert, of knoeit als kinderen.”¹⁹

Eintlik kan ons ook op die beeldende kunste toepas wat Rijnsdorp beweer van die literatuur: „Ze is, om die Apocalyps te citeren, een mond die groten dingen spreekt”.²⁰

Die Renaissance se kunsbeskouing is in likwidasie. Die Christelike opvattinge het vir alle praktiese doeleindes opgehou om 'n faktor van belang te wees in die kulturele lewe. Met die Romantisme is afgedaan as 'n idealistiese negerende eeuse verskynsel, „de fondamenten onder de kunstvisie zijn weggebroken, zodat het hele gebouw der kunst op instorten staat. Er is een mondiale heroriëntering aan de gang, waarbij het christendom geen rol meer speelt en de postchristelike mens al experimenterend heenleeft naar een situatie, waarin hij misschien op waarden zal stuiten, die de moeite van het proberen lonen. Hoe de eventuele nieuwe waarden er uit zullen zien, weet niemand, maar ze zullen onvermijdelijk religieuze trekken vertonen. Men moet aan iets of iemand geloven en daarvan vrij getuigenis kunnen afleggen”.²¹

Wat gaan die anker van die mensdom wees? Wie sy inspirasie? Sien ons ook hier hoe die toneel reggeskuif word vir die aanbidding van die dier uit die see?

In die hedendaagse kunsbeskouing sien ons iets van die angskreet van die apokaliptiese mens: „Berge val op ons!”²² Ons sien wat deur die Bybel die mens van die wetteloosheid genoem word, wat hom verhef teen al wat God of voorwerp van verering genoem word (2 Thess. 2:4). Dit is duidelik dat die nuwe irrasionele wêreldbeeld opkom uit ’n nihilisme, wat meen dat hulle geheel met God afgereken het.

Soms word gepoog om ’n soort mite op te bou, ’n irrasionele mite, verklaar Rookmaaker.²³ Maar die christendom het deur sy evangelieverkondiging alle mite-vorming reeds te vër ontmasker en aan die kaak gestel, sodat dit alleen maar ’n leë skreeu in die leë ruimte bly.

Kyk ’n mens ernstig na die beeldende kunste, dan kan jy nie daarvoor lag nie. Jy vra alleen maar: „Wagter hoe laat is dit in die nag?”

M. J. BOOYENS.

VERWYSINGS:

1. C. Rijnsdorp: „Aan de Driesprong”. (Bosch & Keuning.) p. 47.
2. C. Rijnsdorp: „Aan de Driesprong”. (Bosch & Keuning.) p. 47.
3. P. J. Nienaber: Totius — Digter en Profeet. (Afrikaanse Pers Beperk. 1948) p. 229.
4. C. Rijnsdorp p. 48
5. C. Rijnsdorp p. 49.
6. Larousse Encyclopedia of Modern Art — General Editor René Huyghe p. 243
7. ” ” ” p. 244.
8. ” ” ” p. 244.
9. ” ” ” p. 244.
10. ” ” ” p. 246
11. ” ” ” p. 248.
12. ” ” ” p. 248
13. ” ” ” p. 250
14. ” ” ” p. 250.
15. Dr. H. R. Rookmaaker: Kunst en Amusement. (J. H. Kok N. V., Kampen 1962) p. 15.
16. ” ” ” p. 16.
17. ” ” ” p. 17.
18. ” ” ” p. 19.
19. C. Rijnsdorp, p. 51.
20. ” ” p. 52.
21. ” ” p. 53.
22. Rookmaaker, p. 18.
23. ” p. 19.

Erkenning: Die hoofsaak van die gegewens in bostaande stuk vervaar is ontleen aan ’n praatjie wat in opdrag van die S. A. U. K. uitgesaai is.