

Binne die kring-dans van die Kuns

Die betekenis van estetika vir die gereformeerde liturgie



JOHAN CILLIERS





*Binne die
kring-dans
van die kuns*

Die betekenis van estetika vir die gereformeerde liturgie

JOHAN CILLIERS



Binne die kring-dans van die kuns: Die betekenis van estetika vir die gereformeerde liturgie
Johan Cilliers

Uitgegee deur SUN PReSS, 'n druknaam van AFRICAN SUN MeDIA (Edms.) Bpk.,
Stellenbosch 7600.

www.africansunmedia.co.za

www.sun-e-shop.co.za

Alle regte voorbehou

Kopiereg © 2007 Johan Cilliers

Geen gedeelte van hierdie boek mag sonder die skriftelike verlov van die uitgewer
gereproduseer of in enige vorm deur enige elektroniese, fotografiese of meganiese middel
weergegee word nie, hetsy deur fotokopiëring, plaat-, band- of laserskyfopname, ver-
mikrofilming, via die Internet of e-pos of enige ander stelsel van inligtingsbewaring of
-ontsluiting.

Eerste uitgawe 2007

ISBN 978-1-920109-20-2

Omslagontwerp en bladuitleg deur Liezel Meintjies

Geset in 12/14pt Bernard Modern Std

SUN PReSS is 'n druknaam van AFRICAN SUN MeDIA (Edms.) Bpk. Akademiese,
professionele en naslaanwerke word gedruk onder hierdie druknaam in druk en elektroniese
formaat. Hierdie boek ka aanlyn bestel word by www.sun-e-shop.co.za

Gedruk en gebind deur AFRICAN SUN MeDIA (Edms.) Bpk.

INHOUDSOPGAWE

INLEIDING

KUNS EN RELIGIE: PASSENDE DANSMAATS?

HISTORIESE PERSPEKTIEWE 1

HOOFSTUK 1

'n HERONTDEKKING VAN ESTETIKA? 19

- 1.1 Kan God afgebeeld word? Protestantse en
Katolieke gesigspunte 19
- 1.2 Resente ontwikkelings 34
- 1.3 Begripsverheldering 38
 - 1.3.1 Definisies van estetika 38
 - 1.3.2 Definisies van kuns 40
- 1.4 Estetika en kuns binne 'n teologiese raamwerk 42
 - 1.4.1 Teologiese en Praktiese Teologiese paradigmaskuiwe 42
 - 1.4.2 Estetiese teologie as locus theologicus? 45
 - 1.4.2.1 Estetiese teologie as kontekstuele singewing 46
 - 1.4.2.2 Estetiese teologie as uitdrukking van skoonheid 48
 - 1.4.2.3 Estetiese teologie as kreatiewe verbeelding 50

HOOFSTUK 2

WAAROM ESTETIKA BELANGRIK

IS VIR LITURGIESE NADENKE 55

- 2.1 Die onontkombaarheid van estetiese uitdrukking 55
- 2.2 Die herontdekking van ons liggaamlikheid 58
- 2.3 Die opkoms van 'n kultuur van beelde 62
- 2.4 Die Neuro-kognitiewe integrasie van verbeelding 71
- 2.5 Die Bybel as beelde-boek 73

HOOFSTUK 3

ESTETIESE PROSESSE IN LITURGIESE KONTEKS	79
3.1 'n Definisie van liturgie: spel en dans	79
3.2 Prosesse van 'n estetiese liturgie	95
3.2.1 Die kuns van observasie	97
3.2.1.1 Die liturgiese estetika van vas	107
3.2.1.2 Die liturgiese estetika van fees	111
3.2.2 Die kuns van interpretasie	112
3.2.2.1 Die anti-estetiese skoonheid van kenosis	114
3.2.2.2 Estetiese translokasie as self-kritiek	118
3.2.2.3 Liturgiese estetika as koinonia	121
3.2.3 Die kuns van antisipasie	124
3.2.3.1 Metaforiese taal as venster op die Onsienlike	126
3.2.3.2 Antisipatoriese tekens van die teenwoordige Afwesige	128
3.2.4 Die kuns van transformasie	134
3.2.4.1 Estetiese leitourgia as diakonia	136
3.2.4.2 Guernica	138
3.2.4.2.1 Historiese agtergrond	139
3.2.4.2.2 Kubistiese simboliek	141
3.2.4.2.3 Publieke protes	146
SLOTBESKOUIING	148
Stelling 1: Estetika bevestig die beeldmatigheid van God se openbaring	148
Stelling 2: Estetika herinner ons aan die beeldmatigheid van ons waarneming	149
Stelling 3: Estetika vind aansluiting by die beeldmatigheid van die Woord	149
Stelling 4: Estetika onderstreep die belang van beeldmatige prediking	150
Stelling 5: Estetika bied 'n prinsipiële struktuur aan 'n beeldmatige liturgie	152
BIBLIOGRAFIE	155

“You shall dance in the ring together with the angels,
around Him who is without beginning or end.”

Clemens van Alexandria

“Let us remember those who now, together with the
angels, dance the dance of the angels around God”

Basilus die Grote

VOORWOORD 1

Die lewe het êrens met 'n ligte tred te doen. Veral wanneer 'n mens die evangelie in die wet, die lewe in die gebod, die dank in die pyn ontdek. Christus het natuurlik self die bestaande, tradisionele godsdiens en verstaan van kerk met hierdie verrassende ontdekking uitgedaag en onkant gevang. Hulle wou nie feesvier, eet en drink terwyl die Seun van die Mens nou hier is nie. Vrate en wynsuipers kruisig jy sommer dadelik. Mense wou op die mark bly sit sonder om te dans terwyl God se fluit 'n nuwe deuntjie op die instrumente van die "oue" speel. Vir die dans op die mark moet 'n mens weer gaan kyk na God se kunsuitstalling: die geskende gesig van sy Seun. Die Golgota-kreet: My God, my God waarom het U my verlaat? Die estetika van God is binne die oomblik van verlatenheid "lelik", maar met 'n kykie in 'n oop graf, tog "mooi": Hy het waarlik opgestaan. Netjies, skoon, *mooi* opgestaan. Die doeke is opgevou, die dood is klaar.

Dit is oor hierdie "mooi", waardeur alles nuut gemaak word, dat die kringdans van die liturgie gaan. God se estetika versamel brokstukke, stukkende erdekruike om weer heel te maak. Heelmaak is "mooi-maak".

God se kuns maak mense kunswerke: "God het ons gemaak wat ons nou is ..." (Ef 2:10). Sulke kuns word in geloofstaal, martelaarskap genoem: *marturia*. Martelare in die kerk is nie pynvrate nie. Martelare is liturge: mense op straat (*leitourgia*), met God se lied. Dit is immers die wesenlike van jul godsdiens of liturgie, sê Paulus (Rom 12:1).

Dié boek gaan oor Christelike estetika. Daardie *verbeeldingryke* verwondering dat in die pyn van verwonding en broosheid, heling deurbreek. Soetigheid uit die eter. Die Lam is sterker as die leeu.

Christelike kuns wil oorstyg, transendeer en antisipeer – dit gryp vooruit op wat reeds is: genade, versoening, vergifnis, redding. Saligheid laat dit wat kruppel is, huppel. Die mank-mank huppel van die Christelike dans noem ons hoop. Nuwe wyn in sakke, ander sakke. Sakke maar anders. So kunstig dat ons in ons kruppel-huppel dank, loof, prys, aanbid, uitreik, dien, sorg. Kortom: saam ly, saam lief hê.

Wat in dié boek belangrik is, is dat Johan Cilliers die waarde van liggaamlikheid, lyflikheid, menslikheid in die proses van aanbidding vir die kerk herontdek. God se skoonheid moet ver-beeld word en kan ver-beeld word. Hierdie beeld is nie die grou graniet van 'n **idool**, of afgod nie, maar die vlees en bloed van 'n **ikoon**. Dit onthul die onbeskryflike in die beskryfbare, die onsienlike in die sigbare, die onvoorstelbare in die voorstelling. Ikone herinner via die alledaagse van brood en wyn, mense aan kruis en opstanding. Estetika in kerklike liturgie werk soos *eucharistie*, soos sakramentele tekens. Dit laat jou die goeie (mooie) in onbeskryflike genade ontdek. Daarom sing ons: "Amazing grace". Binne die pynlike ritme van angs, skuld, vertwyfeling, wanhoop en hulpeloosheid, ontdek ons lewe, vergifnis, hoop en gemeenskap/*koinonia*. Dit is presies die kernargument van dié boek.

Die lees van dié boek onderstreep die noodsaaklikheid dat kerkwees vandag, kom ons noem dit, 'n eietydse ekklesiologie moet ontdek – dat ons nie slagoffers van ons tydgees is nie. Filosofe beskryf hierdie tydgees as postmodernisme. Daarmee word onder andere bedoel dat ons intens besef hoe relatief alles is. Sin is verweef binne netwerke van verhoudinge en sisteme. Vanselfsprekende betekenis raak onvanselfsprekend. Juis daarom moet die kerk weet dat die vanselfsprekende van tradisionele rituele en simbole tot nuwe betekenisvelde getransformeer moet word. Hiervoor benodig die kerk verbeeldingryke, kreatiewe simbole en metafore. Doen ons dit nie, vervlak hedendaagse kerklike liturgie tot eksperimentele vermaak, "show business". Estetika in kerkwees, asook in die Praktiese Teologie, gaan nie om die modegril van aanpassing nie, maar om die kunsgreep van inpassing: hoe God inpas en hoe die drama van kruis en opstanding vertolk word in 'n "taal" of "beeld" wat mense verstaan, sin laat ontdek en weer opgewonde maak oor die Goeie Nuus.

Pyn en lyding is kernelemente in die tentoonstelling van God se kuns. Die kunsvorm is medelye, passie. Daarom gaan 'n Hoë Priester wat medelye met ons swakheid het (Hebr 4:15), in ons liturgie vóór. Hierdie waarheid is die ononderhandelbare "idee" in alle Christelike kunsvorme. Dit word vertolk in die kuns van die woord (prediking), die kuns van kommunikasie (luister), die kuns van gemeenskap (aangebidding) en die kuns van verbeelding (simboliek). Ons geboue, ons taal, ons houding, alles verpak die impak van God se *afdruk*, naamlik Christus, binne ons bedrukte bestaan. Dan begin die

vreugde te tintel as Christelike woordkuns, skryfkuns, spraakkuns, beeldkuns, skilderkuns. Lewe is verpak in die “kleur” van bloed-rooi. Hierdie palet bring muwwe siele en kerke in beweging met die fris bries van die opstanding. Dit is wat dié boek wil sê. Alle vertakkinge van die teologie moet hierdie Gees-veroorsaakte, Gees-gedrewe inspirasie adem. In akademiese taal noem ons dit pneumatologie.

Kerkvernuwing is ’n kunstige, pneumatologiese proses wat te doen het met:

- Nadenke, besinning, bepeinsing, verwondering.
- Absorbering, luister, ontvangs, internalisering.
- Vertolking, verstaan, interpretasie.
- Reaksie, doen, respons.
- Antisipasie, *verbeelding*, hoop.

Van wat?

Van opstandinghoop!

Prof Daniël Louw
*Voormalige Dekaan, Fakulteit Teologie,
Universiteit Stellenbosch;
voormalige President van die
International Academy for Practical Theology;
dosent in Pastorale Versorging,
Fakulteit Teologie, Universiteit Stellenbosch*

VOORWOORD 2

Shall we dance?

Só lui die titel van 'n film wat in 2004 onder regie van Peter Chelsom die lig gesien en heelwat reaksie uitgelok het. Die hoofrolle word gespeel deur Richard Gere, Jennifer Lopez en Susan Sarandon, en basies handel die film oor 'n gebeurtenis wat op die oog af nie veelseggend is nie, maar op 'n dieper vlak heelwat te sê het oor die mens se soeke na sin. Die film sou ook vanuit 'n religieuse perspektief geïnterpreteer kon word (vgl. verder 2.3 vir 'n uiteensetting van die relasie tussen religie en film).

John Clark (gespeel deur Richard Gere) is 'n man met 'n wonderlike werk, 'n elegante vrou en 'n liefdevolle gesin, maar nogtans voel hy dat iets in sy lewe kortkom terwyl hy elke dag heen en weer in die stad tussen sy huis en sy werk pendel. Elke aand, op pad terug van sy werk af, sien hy 'n pragtige vrou wat met 'n verlore uitdrukking by die venster van 'n dansskool uitstaar. Hy kom só onder die invloed van haar uitdrukking, dat hy een aand op die ingewing van die oomblik van die trein afklim en by die dansskool gaan inskryf vir danslesse – in die hoop om die geheimsinnige vrou te ontmoet. Aanvanklik lyk dit na 'n fout. Sy dansinstrukteur is naamlik nie Paulina (gespeel deur Jennifer Lopez) nie, maar die ouer Mevrou Mitzi, en John Clark kom net so lomp soos sy mede-beginners op die dansvloer voor. Wanneer hy Paulina uiteindelik ontmoet, deel sy hom boonop kil mee dat sy hoop hy nie aangesluit het met die oog op 'n verhouding nie, maar om te dans.

Soos die lesse vorder, raak John egter al hoe meer verlief op die kuns van dans. Hy bewaar die geheim van sy nuwe obsessie sorgvuldig van sy familie en kollegas, en oefen koersagtig met die oog op Chicago se grootste danskompetisie. Sy vriendskap met Paulina ontwikkel en sy entoesiasme laat haar verlore passie vir dans weer opvlam. Soos wat hy meer tyd weg van die huis af deurbring, groei sy vrou (gespeel deur Susan Sarandon) se suspisie dat hy dalk met iemand 'n buite-egtelike verhouding aangeknoop het. Die film beeld sy vernuftige voetwerk uit – nie net op die dansbaan nie, maar ook om sy geheim te bewaar totdat die groot dag van die danskompetisie uiteindelik aanbreek, hy sy droom kan verwesenlik, en dié dinge waarna hy ten diepste nog altyd gehunker het, gerealiseer kan word.

John Clark dans homself letterlik terug in 'n sinvolle bestaan. Met elke danspassie word 'n nuwe passie vir die lewe gebore. Uiteindelik verkry sy skynbaar vervelige roetine, sy werk en sy huwelik weer nuwe betekenis. Die kunsvorm van dans vervul die funksie van 'n soort *religie* in sy lewe: dit voeg die fragmente saam, gee 'n ervaring van nuwe heelheid en harmonie, en bring 'n bruisende ritme (vgl. verder 3.1 vir dans as *metafoor* van religie). Maar nie net hy verkry 'n nuwe sin in die lewe nie. Ook Paulina, die dans-ekspert, herwin haar sin. Haar verlore staar by die venster uit word opgehef, haar diepste verlangens vervul met die ervarings saam met haar nuwe dansgenoot. Binne die ritmiese kring van hul dansbewegings, word die sin-hunkering gestil.

Hierdie navorsing handel oor die rol van kuns, oftewel estetika, in die religieuse belewenis van 'n mens, in die besonder soos dit in die (gereformeerde) liturgie uitgedruk word. Dis inderdaad 'n opwindende tema, baie soos die dans-metafoor hierbo. Ek bedank graag 'n aantal mense wat my almal op een of ander wyse op die dansvloer van die estetika laat tuisvoel het: Die Universiteit van Stellenbosch en die Katolieke Universiteit Leuven (KUL) in België vir die drie maande navorsingsverlof wat ek by laasgenoemde instansie kon deurbring. Die biblioteekpersoneel van albei universiteite wat my toegang tot verskeie bronne vergemaklik het. Prof. Kristiaan Depoortere van KUL vir die uitnodiging om navorsing aan die historiese Universiteit van Leuven te kom doen; prof. Wilhelm Gräb van die Von Humboldt Universität, Berlyn, wat op 'n kreatiewe wyse as klankbord vir my opgetree het; dr Karsten Jung van die Universiteit Rostock, Duitsland, vir interessante perspektiewe veral op kuns in die vroeë Christelike Kerk; my kollega en vriend, prof Daniël Louw, Universiteit Stellenbosch, wat in baie opsigte die primêre motiveerder vir hierdie studie was.

Aan my gesin wat baie geduld met my tydens hierdie navorsingsperiode gehad het: Dankie, Elna, Jacques en Karen.

Johan Cilliers
Leuven
Advent 2005

Inleiding

KUNS EN RELIGIE: PASSENDE DANSMAATS? HISTORIESE PERSPEKTIEWE

Die verhouding tussen religie¹ en kuns² het 'n lang geskiedenis. Die eerste vorme van kuns, byvoorbeeld die rotstekeninge van dansende Khoi-San in Suider-Afrika, of die uitbeelding van mense, diere en simbole in die grotte by Lascaux, Frankryk, dui duidelik aan dat kuns en religie aanvanklik as identies beleef is. Die inrigting van die honderde uitbeeldings by laasgenoemde in

¹ Beide die begrippe religie en kuns word deur die konteks bepaal, dit wil sê die inhoud van beide is onder andere afhanklik van die perspektief van die gebruiker en die kultuur waarbinne hy of sy leef. Die omvang van hierdie begrippe is te wyd om in hierdie navorsing reg aan te laat geskied. Daarom beperk ek my by voorbaat tot (enkele) liturgiese verbande waarin hierdie begrippe funksioneer. Religie sou as volg gedefinieër kon word: "... het geheel van handelingen en ideeën van individuen en gemeenskappen waarin die relasie tussen die immanente werklikheid en die transcendente werklikheid (of aspekte daarvan) zichtbaar word gemaak via woord, beeld en handeling." (Hacking 2005: 6)

² Kuns is maar één uitdrukking van die sambreelterm estetika. 'n Voorlopige definisie van kuns sou hier wel kon lui: "... het proses en het resultaat van een bijzondere inspanning van een of meer personen om betekenis te geven aan (aspekte van) hun ervaringen binne de konteks van een kultuur." (Hacking 2005: 6; vgl. ook verder 1.3.2.)

die onmiskenbare vorm van 'n aanbiddingsruimte, dui ten minste aan dat religieuse en estetiese dimensies aanvanklik intiem oorvleuel het (vgl. García-Rivera 2003: 1-6). Blykbaar was kuns sedert oertye³ een van die belangrikste mediums om die sin vir die heilige en sublieme, en so ook die soeke na sin vas te vang. Rudolf Otto is waarskynlik reg as hy in 1917 in sy klassieke werk *Das Heilige* aanvoer dat daar 'n direkte verband tussen kuns en die “gans andere” bestaan, soos byvoorbeeld uitgedruk in die vroegste rotskuns, tot by die misse van Bach en Mendelssohn. Vir Otto was die estetiese die naaste wat 'n mens kon kom by die onbeskryfbare basiese religieuse ervaring wat tussen vrees en fassinerings ossileer (80-86).

Uiteraard bestaan daar ook eeue lank al 'n verhouding tussen estetika en die Christelike kerk.⁴ 'n Mens kan basies drie periodes⁵ in die ontwikkeling van die vroeë Christelike kuns onderskei: die voor-Konstantynse periode – voordat die Christendom religio licita geword het; die Konstantynse periode wat strek vanaf die Edik van Milaan (313) tot die ondergang van die Wes-Romeinse ryk (in hierdie tyd vind ook die konsilies van Nicea, Konstantinopel en Chalcedon plaas); en die Bisantynse periode, waartydens onder andere die indrukwekkende, argitektoniese geboue onder Justinianus (sesde eeu) verrys het.

³ Van Trooswijk maak die baie interessante opmerking dat westerse ekspressionisme, kubisme en surrealisme almal grondig deur Afrika-kuns geïnformeer, en inderdaad gevorm is. Hy verwys na Afrika-elemente (maskers, dansende vroue, sirkels – soos hutte) in werke van byvoorbeeld Picasso, Matisse, Lam en die Brücke-groep, en konkludeer dan vanuit sy oortuiging dat kuns en religie nou verweef is; dat Afrika-kuns “moeder van de theologie” is (2005: 18, 21-26). Picasso was inderdaad sterk onder die indruk van die magiese krag van die rituele houtbeelde uit Wes- en Sentraal-Afrika. Sy intense kleurgebruik, asook verwronge, anti-naturalistiese vormgewing sou, veral ná 1905, teruggevoer kon word na Afrika-invloede. In Afrika-beelde het hy 'n vorm gevind om “die bese te besweer”. Daarmee kon hy die drifte van die onderbewuste tem – sy obsessies met die dood, angs en seks. Kuns was dus vir hom 'n ritueel, en nie bloot bedoel om die oog te streef nie.

⁴ Hiermee word nie gesê dat die Christelike kerk 'n monopolie op die beoordeling van estetika het nie – inteendeel. Die vraag na die betekenis van estetika is 'n universele verskynsel. Vyf en twintig eeue gelede al het Plato byvoorbeeld heelwat te sê gehad oor die verderflike invloed van die digters in die Griekse stadstaat, en het Aristoteles hom besig gehou met 'n sistematiese analise van die Griekse teater – en so sou talle denkers in die loop van die geskiedenis opgenoem kon word.

⁵ Die opmerkings wat hier volg, is met dankbare gebruikmaking van ongepubliseerde navorsing deur dr. Karsten Jung, Universiteit Rostock, Duitsland.

Veral die voor-Konstantynse periode is met die oog op die verhouding tussen estetika en liturgie belangrik. Die probleem is egter dat baie kunswerke tydens die vervolging van die Christene deur die Romeinse keisers Decius en Valerian (voor 258) verlore gegaan het. Hulle het die bevel gegee dat alle kerke – en daarmee ook die kunswerke – afgebreek en vernietig moes word. Maar ons het wel nog enkele voorbeelde van die vroegste kuns: veral in die katakombes van Rome (wat 'n soort onderaardse begraafplaas én skuilplek van die gelowiges was) kom tekeninge voor wat die vervolgingstyd oorleef het. Daar vind 'n mens bepaalde motiewe wat dikwels herhaal word: die Jona-verhaal, die opwekking van Lasarus, die genesingswonders, die goeie Herder en simboliese voorstellinge van Jesus as vis, wingerd en lam (vgl. De Borchgrave 2000: 11-12).

Op een van die antieke mure van die katakombes is ook 'n uitbeelding van Sadrag, Mesag en Abednego, die drie Hebreuse jongmans wat geweier het om die goue beeld van koning Nebukadneser te aanbid (vgl. Daniël 3). Dit wil voorkom asof hulle dans, met hande uitgestrek na die Een op wie hulle vertrou, hulle klere en voorkoms onaangeraak deur die hittegloed van die vuur waarin hulle gewerp is. Saam met hulle is 'n duif – simbool van die teenwoordigheid en trou van dié God wat hulle in hierdie uur van loutering bystaan en uiteindelik red. Dansend in die vuur – vanweë die Duif.



Bron: www.wisc.edu

Opvallend is dat ons geen beelde van die kruisiging van Christus, van sy opstanding, van die einde van die wêreld of van die paradys in die katakombes aantref nie – hoewel hierdie motiewe later vir die Protestantisme van groot belang sou word. Die afwesigheid van beelde van hierdie aard moet ons egter verstaan in die lig van die vrese en hoop van die mense van die antieke tyd. Moontlik was die grootste ang in die antieke tyd die ang om te sterf, die gedagte dat die dood oënskynlik wel die laaste woord sou spreek – ’n verstaanbare ang, omdat die lewensverwagting van die mense, en Christene in die besonder, in daardie stadium van korte duur was. Die lewe was deurdronge van ’n eksistensiële doodsbeseft (vgl. E Mühlenberg 1999: 30). Die eerste estetiese motiewe word teen hierdie agtergrond begrypbaar: die tema dat die dood oorwin is, is in feitlik elkeen van die motiewe herkenbaar. Die beredenering sou kon wees: as Lasarus, en Jona uit die dood verrys het – dan kan ons tog ook. As mense deur Christus genees kon word – dan kan ons ook genees word. Die goeie Herder – ’n gewilde motief ook in die destydse pagane kuns – word as die Here geïdentifiseer wat ook besig is om die verlore skape te soek.

Die krag van die Christendom word in hierdie beelde weerspieël: Christus het immers beloof om die dood te oorwin. Sonder om groot teoloë te wees, en waarskynlik nie opgeleide kunstenaars nie, het die mense van die eerste eeue met hierdie beelde estetiese uitdrukking gegee aan die hoop wat in hulle harte geleef het (vgl. Finney 1994: 99 e.v.). Ons het rede om te vermoed dat die temas van hoop wat in die beelde uitgedruk is, ook in die liturgie ter sprake sou kom – as elementêre, maar verbeeldingryke geloofsbelydenisse, as verbeelde hoop.

Opvallend is die feit dat ons nie juis ’n teologiese beredenering oor die gebruik van beelde tydens hierdie periode aantref nie. Ten minste een naam kan wel hier genoem word, naamlik dié van Clemens van Alexandrië (150–215). Hy het die gelowiges daaraan herinner dat Jesus vreugde in die skoonheid van die wêreld geopenbaar het, en, as jou oë deur die genade geopen word, jy kan sien dat alles in die skepping deur die inkarnasie (herskepping) geheilig is, behalwe die sonde. Hierdie uitsprake van Clemens het die vroeë Christen-kunstenaars waarskynlik gehelp om skoonheid te koester tot verryking van denke en gees (Finney 1994: 7).

In die Middeleeuse kuns verander die konteks egter dramaties: mense is wel seker dat hulle ná die dood verder sou leef, maar dan in apokaliptiese terme, 'n mens sou kon sê tussen die vuur en die duiwel. Die Middeleeuse *wêreldbeeld* dra by tot 'n apokaliptiese stemming, met die geloof in, en ervaring van, 'n demone-realiteit wat mense van die wieg tot die graf sou begelei. Die lewe word 'n stryd, 'n wroeging – waarvan die uiteinde onseker is, en wat bydra tot 'n algemene, neerdrukkende lewensinstelling. Die *antropologie* wat agter die vroeë Christelike kuns gefunksioneer het, verander tydens die Middeleeue grondig. Vir die mense van die antieke tyd was dit gerustellend om te weet dat die siel vrede kan vind (*anima in pace*). In die Middeleeue verander dit: die siel ly (*anima patiens*). Die Reformatore, en in die besonder Luther, kon sterk hierby aansluiting vind – om die Middeleeuse mens in sy en haar wroeging weer vrede te laat ervaar.

In hierdie tyd word die kuns ook meer en meer verstaan as 'n onderwyser – as *biblia pauperum*, die Bybel vir die arme (wat nie kon lees nie). Daarom tref ons talle uitbeeldings van Bybelse verhale in die kerke uit daardie periode aan. In die Santa Maria Maggiore in Rome (omtrent 430) vind ons byvoorbeeld 'n ryk skat van motiewe uit die Ou en Nuwe Testament. Die Christendom word uitgebeeld as 'n volk wat op weg is soos Israel – talle beelde uit die Ou Testament handel hieroor. Maar anders as die volk Israel het die Christendom ook sy bestemming bereik: Christus is die bestemming. Pragtige mosaïeke wys hierop: in die sogenaamde Doop-Kerke (Baptisteria) van Ravenna is die doop van Christus te sien – dieselfde krag, dieselfde Gees wat uit die hemel tydens die doop van Christus op Hom gekom het, kom ook oor sy gemeente. En sedert die einde van die vyfde eeu word ook die lewe en sterwe van Christus afgebeeld. In die San'Apollinare Nuovo in Ravenna tref mens byvoorbeeld merkwaardige uitbeeldings van hierdie motiewe aan.

Saam hiermee maak eskatologiese motiewe wat die toekomstige lewe uitbeeld, hulle verskyning. Christus word as 'n ou man, as die Regter oor die wêreld voorgestel. In Sa. Pudenziana in Rome kan ons Christus byvoorbeeld in die nuwe Jerusalem sien: tussen die apostels, tussen die apokaliptiese diere, as die Heerser oor hemel en aarde. Ons vind talle voorbeelde van hierdie eindgerigtheid en heerskappy van Christus in onder andere Sa. Constanza in Rome – later voltooi in San Vitale in Ravenna. Uit dié Christusvoorstelling ontwikkel later die bekende *Christus-Pantokrator*, wat 'n gewilde ikonemotief sou word (vgl. die uitbeelding verder aan). En, interessant genoeg, verander

ook die liturgie saam met die beelde van die Pantokrator: die erediens raak al verder van die mense af. In die Ortodokse kerk word die ikone selfs ingespan om as 'n soort muur tussen die aanbidders en die priesters te dien. Alles wat heilig is, gebeur daaragter – sodat die eer van die Pantokrator nie aangetas mag word nie.

Hiermee word die kring in 'n sekere sin voltooi: die estetiese vrede van die eerste eeue word die wroeging, en afstandelikheid, van die Middeleeue – soos ook uitgedruk in die liturgie. Die nou verweeftheid van estetika en liturgie blyk egter duidelik uit beide hierdie periodes.

Tydens die voor-Konstantynse periode was daar dus nie juis sprake van Christelike kuns, in elk geval in die gewone sin van die woord, nie. Tog het Christene hulle geloofsoortuiging ook esteties uitgedruk, al sou dit as primitief beskryf kon word. Soos vermeld, tref ons tydens hierdie periode geen uitbeeldings van Christus se opstanding, of trouens van sy kruisiging, aan nie – laasgenoemde kom eers later, die vroegste waarskynlik teen die vyfde eeu. Van die eerste uitbeeldings van die kruisiging waarvan ons kennis dra, is in die Santa Sabina-kerk in Rome ontdek (foto onder). As deel van 'n deurpaneel, beeld dit Christus saam met die twee misdadigers uit, en dateer uit ongeveer 430-435 n.C.



Bron: www.bstorage.com

Breedweg gesproke sou 'n mens kon sê dat die vroegste Christelike kuns 'n eksistensiële aanloop het (dreiging van die dood), wat esteties uitgebeeld is. Eers tydens die vyfde en sesde eeue vind daar 'n teologiese besinning oor die betekenis van hierdie estetiese uitdrukkings plaas. Die volgorde is dus: *eksistensiële sinvrae – estetiese uitdrukking – teologiese refleksie*. Belangrik is ook die *kontekstuele inkleding* wat hierdie proses vanaf die begin begelei het – die gebruikmaking, en Christelike inkleding, van bepaalde paganistiese motiewe.

Tydens die na-Konstantynse periode begin die Kerk dan teologies oor die betekenis van kuns besin, veral met die stryd romdom die sogenaamde ikonografie. Talle invloedryke kerkvaders was voorstanders van ikonografie, byvoorbeeld Athanasius van Alexandria, Johannes Chrysostomus en Gregorius die Grote. 'n Belangrike figuur in hierdie verband was ook Johannes van Damaskus. Volgens hom probeer ikone nie om God op 'n eiesinnige wyse af te beeld nie – dit sou in elk geval onmoontlik wees; Hy is immers nie-liggaamlik, sonder gestalte, onsigbaar en oneindig. Die bedoeling is ook nie om ikone as gode te vereer nie – dit sou die vereerders goddeloos maak. Ikone is eerder uitdrukkings van dié God wat self besluit het om mens te word, wat Hom liggaamlik by ons bestaan ingemeng het, en in sy onuitspreeklike goedheid die aard, digtheid, vorm en kleure van die liggaam aangeneem het. Ikone is uitbeeldings van God-in-die-vlees, en is as sodanig paradigma van, en venster op, die ewigheid. In ikone sit daar altyd hierdie paradoks: dit kan God nie afbeeld nie, en tog beeld dit God uit, ooreenkomstig die paradoks (wonder) van Christus – waarlik God én mens (vgl. Zibawi 1994: 25-33).

By die tweede konsilie van Nicea (787) word aanvaar dat die inkarnasie die weg na die beeld en ver-beelding open, omdat God in Christus sigbaar mens geword het. Hiermee het God self die legitimiteit van liggaamlikheid en sigbaarheid aangedui. Kees Waaijman wys daarop dat daar al so ver terug as hierdie Konsilie 'n hupstoot gegee is aan die verhouding tussen kuns en mistiek toe aanvaar is dat ikone die soekende uitsien van die mens na God uitbeeld, dat ikone kan funksioneer as tekens wat heenwys na groter realiteite en dus ontsag vir die onsigbare kan bewerkstellig, en dat dit ook telkens die (geloofs)oorgang tussen die sigbare en die onsigbare op 'n ontroerende wyse kan bemiddel (2003: 108 e.v.). Ikone simboliseer die onlosmaaklike

verbondenheid tussen hemel en aarde (Mulders 2005: 7). Terwyl *idole*⁶ aan ons 'n eiemagtige greep op die “realiteit” wil bied (ons skep en beheer dit), vervul ikone 'n wesenlik ander funksie:

An icon, after all, is no more ‘purely representational’ than Picasso’s Cubist paintings were. This is because an icon’s purpose is to disclose the irreducible otherness between us and what it depicts. It is true, of course, that an icon also seeks to unite us with what (or better, who) is depicted; but it does this by separating, by distancing... An icon is thus a passageway, a portal, a transit ‘toward something other than itself, something else which is the other side of itself’ (Mitchell 2005: 150; vgl. verder 1.1).

Die bedoeling van die ikone was dus nie om 'n weergawe van die onsigbare te wees nie. In ikone word eerder “het onzichtbare *als* onzichtbaar zichtbaar.” (Van den Hoogen 2000: 157). Ikone skep nabyheid, maar ook afstand – wat by die waarnemer tot 'n gevoel van ontreddeering, of ongekende kalmte kan lei. Hierin lê dan veral die “familiegelykenis” tussen religie en kuns: beide verteenwoordig 'n paradoksale wyse van syn, waarin 'n mens min of meer tegelykertyd in twee realiteite verkeer.

Religieuse beleving is hoe dan ook een beleving van een aan mens en wêreld transcendente werklikheid die het bewustzijn en het gevoel oproep van fundamentele verbondenheid met een mijn persoon overstijgende alomvattendheid. (Van den Hoogen 2000: 158-159)

Die stryd rondom die ikonografie verteenwoordig ongetwyfeld 'n interessante periode in die verhouding tussen kuns en religie, en was die impetus tot vele ontwikkelinge wat daarop sou volg. Moontlik sou 'n mens wel hierdie ontwikkelinge, en die betekenis daarvan vir die religie, aan die hand van die sogenaamde driedeling tussen premodernisme, modernisme en

6 *Idole* is beelde wat pretendeer om die absolute uitbeelding van God te wees. Die Bybelse beeldverbod is hierop gerig: dat mense nie beelde skep waarmee hulle onder die indruk kom of gebring word dat hulle God dus nou in sy absoluutheid vergestalt het nie. Die gevolg van só 'n skepping is, vanweë ons sondige geneigdheid om self God te wil wees, gewoonlik die miskonsepsie dat ons nou beheer oor hierdie ver-beelde en gekompakteerde God kan uitoefen. Die Bybelse beeldverbod wil, volgens Adorno, God nie versluier nie, maar eerder ons sondige geneigdheid ontsluit. Hy wys ook daarop dat die Joodse verstaan van die beelde-verbod nie 'n totale negering van alle uitbeeldings beteken nie, maar eerder van diesulkes wat voorgee om die absolute uitdrukking van God te wees (vgl. Pritchard 2002: 302; ook die verdere bespreking by 1.1).

postmodernisme⁷ kon beskrywe. Wat hier volg, is dus 'n aantal tipiese kunswerke uit hierdie premoderne, moderne en postmoderne era's, kunshistoriese voorbeelde wat na my mening kenmerkend van hierdie tydvakke is, en die prinsipiële uitgangspunte treffend uitbeeld.⁸ Die kunswerke is as't ware *grepe uit die verbeeldingswêreld* van hierdie periodes, en verteenwoordig geensins 'n volledige kunshistoriese oorsig nie. Om die tema verder af te baken, staan ek stil by kenmerkende uitbeeldinge van die *menslike gesig* – met die hoop dat ons daarin ook iets van die “gesig” van die onderskeie periodes kan herken. Thomas (1979: 153) maak die veelseggende opmerking dat die uitbeelding van Christus se gesig in die kuns deur die eeue heen ook 'n poging was om onself uit te beeld:

In looking on the face of Christ, the work of our hands and minds, we are looking at ourselves, both as we are and as we would like to be.

'n Tipiese voorbeeld van 'n ikoon uit die *premoderne tyd* (elfde eeu) heet *Christus Pantokrator*, en bemiddel 'n gevoel van sereniteit, transendaliteit en verering van die Ander:



Bron: www.udel.edu

⁷ Laasgenoemde word breedvoeriger bespreek in 2.3.

⁸ Ek maak in dié verband veral dankbaar gebruik van die standaardwerke van Richard Kearny (1988: *The wake of Imagination*), en Ray Linn (1996: *A teacher's introduction to postmodernism*).

Wat dadelik opval, is dat die kunstenaar dit nie onderteken het nie – kenmerkend van die vele ikone uit hierdie tyd. Daarmee word alreeds aangedui dat dit nie hier om individuele kreatiwiteit of originaliteit (mag) handel nie – hoogstens kan die kunswerk toegeskryf word aan een van die groot Bisantynse skole of in die algemeen aan die middeleeuse ikonografie. Die klem lê nie op die kunsproses nie, maar op die waarheid wat dit moet bemiddel.⁹ Die onderliggende boodskap is: hierdie werk het sakramentele karakter, dit wys ons heen na 'n groter Werklikheid, naamlik die Seun van God, en ten diepste God self. *Dit gaan dus eerder om die Misterie ágter die beeld, as die beeld self.*

Opvallend is die uitdrukkinglose oë van die ikone: dit nooi die kyker uit om daarin te kyk, en in die kalm poele daarvan glimpse van die ewige te sien. Die oë funksioneer as poorte na die suprasensoriese transendensie van God, eerder as om die kyker te laat vaskyk teen menslike gesigsuitdrukkings en sensasies. Die ikone het 'n soort *teosentriese kwaliteit*, deurdat dit die kyker wil help om God *deur middel van* die beeld te aanbid (Kearny 1988: 9). In hierdie sin sluit die vroegste ikonografie aan by sommige resente definisies van wat “goeie” kuns sou wees: dit ontsluit, maar versluit tegelykertyd; dit openbaar, maar bedek ook; dit verruim, maar reduseer in dieselfde moment. Só word afstand van, en respek teenoor, die “transendente” behou wat uitgebeeld word (Boehm 1990: 32).

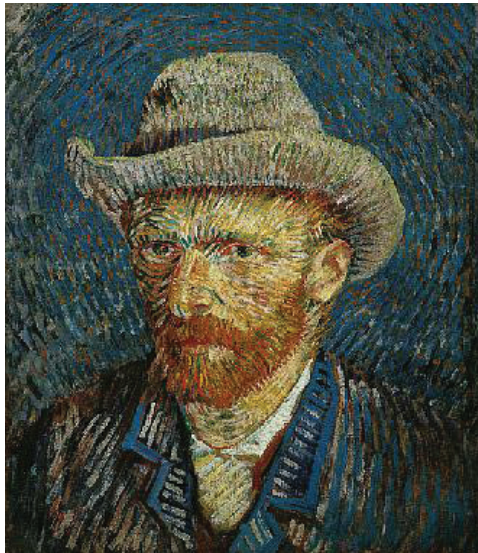
Vir baie eeue het kunstenaars hulleself op hierdie, en ander maniere aan die vroeë Christelike Kerk diensbaar gestel, deur estetiese ondersteuning aan die soeke na sin en aanbidding te gee. Die eerste, prinsipiële skeiding tussen kerk en kuns kom waarskynlik eers teen die sestiende eeu, met die opkoms van die Renaissance en die sogenaamde outonomie van die rede, alhoewel die Oosters-Bisantynse Christendom alreeds in die agste eeu 'n soort ikonoklasme beleef het (vgl. Lombaerts 2001: 20). Sedert 1800 sou ons in elk geval kon praat van die volledige *outonomie van kuns*. Met die aanbreek van moderniteit is

⁹ Uit kunshistoriese perspektief gesien, sou die volgende waarskynlik as kritiese opmerkings teenoor hierdie periode kon geld: In hierdie uitbeeldings word die spel van die verbeelding van meet af aan aan bande gelê en gestereotipeer; word enige ekspressiwiteit, realisme of lewensgetrouheid kerklik-institusioneel gekortwiek. Tekenend hiervan was die feit dat daar sulke streng reëls en formules bestaan het waarvolgens die kunstenaars in daardie dae moes werk, standaardprosedures in die aanwending van die verf en 'n kerklik voorgeskrewe en streng ingeperkte palet – om alle inmenging van die kunstenaar *as kunstenaar* uit te skakel in die bemiddeling van die Skepper self.

die egskending¹⁰ tussen religie en kuns tot 'n groot mate reeds voltrek (vgl. Bekkenkamp 2000: v).

'n Tipiese voorbeeld van kuns uit die *moderne era*, waarin bogenoemde outonimiteit van die rede, die kunstenaar én die kuns uitgedruk word, is die selfportret van Vincent van Gogh, waarin die klem lê op die beeld as 'n medium van *menslike* ekspressie.

Die teosentrisme van premodernisme maak hier plek vir *antroposentrisme*, vir 'n estetika van subjektiwiteit. Die basiese humanistiese inslag blyk alreeds – in teenstelling met premoderne kuns – uit die oorspronklikheid van kleur en forsheid van kwashaal. Hier is 'n *mens* aan die skep, wat nie skaam is om sy eksistensie op doek uit te druk nie – al is dit dan net sy gepynigde eksistensie. Die sakramentele gebed het 'n eksistensiële kreet geword. Die kalm, bodemlose oë van die ikoniese Christus het verander in oë vol pyn en angs, selfs waansin.



Bron: www.auralaura.com

¹⁰ Tog het die eksplisiet religieus-bybelse temas nie in die kuns opgedroog nie. 'n Mens staan eintlik verbaas as jy ontdek hoeveel kunstenaars tydens die twintigste eeu uitdrukking gegee het aan Bybelse gebeurtenisse soos die worsteling van Jakob met die Engel, die laaste nagmaal, die versoeking, Christus en die owerspelige vrou, ens. Name wat hier opduik, is byvoorbeeld dié van Gauguin, Emil Nolde, Schmidt-Rottluf, Kokoschka, Max Beckmann, Rouault, Marc Chagall, Stanley Spencer en abstrakte kunstenaars soos Paul Nash en Barnett Newman – om maar enkeles te noem (vgl. Usherwood 1987: 6).

In hierdie kunsvorm is daar nie meer 'n poging om 'n ewige realiteit te *reproduseer* nie, maar om self die (ontwykende) realiteit te *produseer* – tot waansin toe. Agter die ellende van Van Gogh sit daar die geloof dat die individu 'n greep op dié waarheid kan kry, of beter: dat die individu dié waarheid self kan verbeeld. Die moderne era is inderdaad uiters introspektief: die geskiedenis van kuns is die geskiedenis van bewussyn; die geskiedenis van moderne kuns is die geskiedenis van *self-bewussyn* (Usherwood 1987: 5).

Dit vra nie veel verbeelding (sic) om vanaf hierdie klemverskuiwing – wat al sy aanloop in die Italiaanse Renaissance het – tot by die humanistiese positivisme van volbloed modernisme uit te kom nie. Agter hierdie positivisme sit daar die geloof dat die mens tot oneindig baie in staat is, dat *homo sapiens* uiteindelik dié waarheid agter/onder/in alle ander waarhede deur wetenskap en rasonale denke kan laat uitkristalliseer. Hiervoor benodig jy óf geen religie nie, óf 'n soort religie wat juis alle antwoorde moet verskaf, wat op 'n modernistiese wyse alle misterie uit die godsdiens en kerk moet weer. Met hierdie soort religie kan jy inderdaad 'n greep op God verkry en Hom soos 'n handskoen op jou soeke na die waarheid laat pas.

Met die opkoms van die sogenaamde *postmodernisme* verkry die outonomieit van kuns weer 'n totaal ander gesig. Om die verskynsel van postmodernisme of postmoderniteit¹¹ te definieer, is geen geringe taak nie. Trouens, sommige volbloed postmoderniste sou beweer dat 'n definisie van postmoderniteit 'n *contradictio in terminis* is: wie 'n greep op die verskynsel wil verkry, verstaan dit nie (vgl. Adam 1995: 1). Postmoderniteit is juis

¹¹ Postmodernisme word inderdaad op 'n verskeidenheid van maniere getakseer en "beskrywe": vanuit literêre, estetiese, filosofiese, wetenskaplike, historiese, psigologiese en teologiese perspektiewe – dikwels op teenstrydige wyses (vgl. Linn 1996: xiii-xvi). Die begrip *postmodernisme* verwys gewoonlik na 'n vorm van kontemporêre kultuur, terwyl *postmoderniteit* 'n spesifieke historiese periode op die oog het. Ter wille van eenvormigheid gebruik ek deurgaans die bekender term *postmodernisme*. Vgl. Eagleton:1996: vii e. v.

Die begrip *postmodernisme* het na alle waarskynlikheid sy eerste verskyning juis in die wêreld van die kuns gemaak, toe kunstenaars soos Cézanne, Braque, Klee, Mondriaan, Malewicz en Picasso hulle teen mekaar verset, en byvoorbeeld geprotesteer het teen die sogenaamde skoonheidsideaal of die betekenisverlening van die impressionisme. Die skone en gestileerde weergawe van die werklikheid moes dan plek maak vir meerduidigheid, dissonansie en sinloosheid (vgl. Dingemans 1996: 121).

a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities ... Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between 'high' and 'popular' culture, as well as between art and everyday experience. (Eagleton 1996: vii).

'n Treffende voorbeeld van bogenoemde definisie vind ons in die werke van Pablo Picasso. In 'n reeks getitel "Picasso se huilende vrou", waarin sy kubistiese benadering onder andere blyk, word verskeie gefragmenteerde en subjektiewe perspektiewe van vrou gegee, eerder as 'n enkel, rasionele perspektief. Só dwing Picasso ons om nuut te dink oor ons kennislimiete.¹² Skilderye soos hierdie demitologiseer die siening dat ons vooropgestelde konsepte noodwendig "objektiewe duplikate" is van dit wat werklik is. Dit breek stereotiepe perspektiefvorming tot in die grond toe af.

¹² 'n Chauvinis sou byvoorbeeld deur só 'n uitbeelding gesteur word, aangesien die outonomie en objektiwiteit van sy stereotipe siening van vrou daardeur in sy kern aangetas word. Want wie is hierdie vrou nou eintlik? Moeder? Madonna? Slet? Of, aan die ander kant: 'n (geïndoktrineerde en gestereotipeerde) vrou sou kon vra: maar is ek dan meer as één gesig? Is daar vir my ánder bestaansmoontlikhede? Dimensies wat ek net nog nie ontdek het nie? Só forseer Picasso se nie-representatiewe, multi-perspektiwiese skilderye ons om opnuut na te dink oor die kloof wat bestaan tussen dit wat ons waarneem en dit wat in werklikheid is, en oor die moontlikhede van wat ons kan wórd.



Pablo Picasso: *Huilende vroue* (1937) [Bron: www.canvasreplicas.com]

Die estetiese gevolg van hierdie dekonstruksieproses is tegelykertyd sublieme onsekerheid én genot. Daar is die onsekerheid wat spruit uit die besef dat ons nie (meer) verseker, nie meer objektief kan wéét nie. Maar daar is ook die genot van ontsnapping uit 'n rigiede, konseptuele tronk. Om vars en nuut

te ervaar – daarin lê die ontdekkersgenot. Hier word uit die kollektiewe, die gemiddelde gebreek, en gewáág. Hier word gespeel met persepsies, eerder as om “absolute sekerheid” te pretendeer. Hier word rondom die waarheid gedans, eerder as om dit met ’n ystere greep vas te vang en na jou hand te vorm (vir ’n uitgebreide bespreking van Picasso se oeuvre, vgl. Linn 1996: 97 e.v.).

Ironies genoeg vervul postmoderne kuns tans vir sommige, nie net in die avant-garde weergawe daarvan nie, maar ook in sy populêre vorm met die vloed van beelde wat ons oorstroom, die funksie van religie (vgl. Kunstmann 2003: 405 e.v.; ook verder hoofstuk 2). Wilhelm Gráb wys daarop dat die huidige estetisering van die lewe daarmee saamhang dat mense, veral ook jongmense, in hulle blootstelling aan die beeldkultuur (televisie, rekenaar, film, teater, ens.) op soek is na dinge wat die lewe lonend, interessant en sinvol kan maak. Dit verteenwoordig ’n soort sinskonstruksie wat inhoud aan die lewe moet gee, wat alles die moeite werd moet maak en die lewe met vreugde moet vul. Die estetisering van die lewe is ’n gevolg van hierdie soeke na sin, wat uit ’n honger na ervaring gebore is. Daar word natuurlik ook gepoog om hierdie honger in die konsumpsiemanie van ons tyd te stil, maar ten diepste vervul bogenoemde soeke na sin vir talle ’n religieuse funksie (s.j. 43-44; vgl. verder by 2.3).

Die verhouding tussen kuns en kerk het inderdaad vele stadia deurloop. Miskien sou ’n mens breedweg kon sê dat kuns in die verloop van die kerkgeskiedenis basies vier funksies gehad het: vir kultiese gebruik (ortodoksie); as illustrasie van Bybelse tekste (Romeinse Katolieke Kerk); as interpretasie wat die heilsgeskiedenis nuut moet uitdruk (vgl. veral die interessante siening van Luther by 1.1); en as visioene van iets nuuts, van verrassende alternatiewe (vgl. Sundermeier 2005: 27-28).

Die kerk was wel by tye die felste opponent van kuns, omdat dit gesien is as die mees korrupte, afgodiese gestalte van die vervalle, menslike samelewing. Vir baie bestaan daar, ook vandag nog, ’n onoorbrugbare kloof tussen geloof en kuns. Binne hierdie dikwels fundamentalistiese denke het religie alles met geloof te make, kuns daarenteen, met twyfel. Terwyl religie die bewaarder van absolute sekerhede is, verteenwoordig kuns ’n vorm van “Selbstzelebration” (Mennekes 1990: 41). Tog het kuns, soos teologie en religie, veel met die mens se soeke na sin te make (hieroor meer in 1.4.2.1), alhoewel hierdie soeke, wat kuns betref, nie binne vasgelegde, kerklike sisteme of dogmatiese prinsipes plaasvind nie. Hierin lê waarskynlik een van die groot voordele van

kuns: dit is vry om ander perspektiewe te ondersoek, om te speel met insigte, ervarings, indrukke. Dit kan die teologie en religie daaraan herinner dat daar iets soos essensiële twyfel, sowel as eksistensiële twyfel bestaan, en op hierdie wyse meewerk aan die kweek van 'n gesonde twyfel teenoor 'n ongesonde sekerheid (Mennekes 1990: 43).

Gelukkig het die kerk ook by tye die intrinsieke waarde van kuns besef en dit ingespan om heiligheid, verering en ikonisiteit te versinnebeeld (Malan 2005: 1). Op kritieke tye in die kerkgeskiedenis was daar denkers wat prinsipieel oor die betekenis van estetika nagedink het. Augustinus skryf byvoorbeeld breedvoerig oor die betekenis van musiek,¹³ terwyl die begrip skoonheid¹⁴ 'n vaste staanplek in die filosofie van Plotinus en Pseudo-Dionisius verkry het. Tomas Aquinas en andere bepaal dat skoonheid een van dié transendentale begrippe is, en so sou ons kon voortgaan. Inderdaad: Kuns en religie is nie vreemde dansmaats vir mekaar nie.

Vir baie eeue was die kerk die *beskermheer*, en dikwels ook die enigste (toelaatbare) ruimte van kreatiwiteit vir Christen-kunstenaars. Michelangelo het byvoorbeeld van sy grootste werke vir die Vatikaan gemaak, soos die plafon van die Sixtynse kapel. Rembrandt van Rijn se indrukwekkendste skeppings was op Bybelse temas gegrond. Lucas Cranach was bevriend met Luther, en het in werklikheid 'n soort kunshistoriese nalatenskap van die Wittenbergse Reformasie tot ons beskikking gestel:

... the emerging Cranach paintings can be said visually to display what Luther has delineated as the pivotal points around which faith gravitates (Dillenberger 1999: 95).

Só het kuns die Christelike geloof dikwels ondersteun, dikwels as 'n katarsis gedien vir die openbaring van die religieuse dimensies van die lewe. Dikwels is religie “vrijgemaakt in verf”, soos Van Lier kleurryk beweer (2000: 12). Die geskiedenis het geleer dat kuns blykbaar die vermoë het om religieuse

¹³ Tipies van Augustinus se houding teenoor die estetiese is ook sy waardering van musiek: sy denke skommel tussen die gevaar van sinlike genot en die eksperiment (ervaring) van die saligheid. Dus moet musiek versigtig benader word, en tog kan musiek daartoe lei dat “door de strelingen van het oor in de zwakke zielen de emoties van de godsdiens ontstaan.” (De Bruyne 1954: 391).

¹⁴ Die begrip skoonheid word breedvoeriger in 1.4.2.2 bespreek.

vrae te opper, om profetiese oordeel en genade uit te beeld, om godsdienstige betekenis te kommunikeer en godsdienstige insigte oor die menslike eksistensie soos min ander media te genereer (vgl. Reiersen 1988: 7). Wat John Ruskin oor die groot nasies van die wêreld sê, sou net so van toepassing gemaak kon word op die religieë van die wêreld:

Great nations write their autobiographies in three manuscripts; – the book of their deeds, the book of their words, and the book of their art. Not one of these books can be understood unless we read the two others; but of the three the only quite trustworthy one is the last (aangehaal deur Viladesau 2000: 124).

As dit kom by die “lees van die tye”, is kunstenaars die kerk en die teologie soms ligjare vooruit, is hulle soos seismograwe wat die trillings registreer, lank voordat die kerk daarvan bewus raak:

Zijn openen nieuwe perspectieven, hebben een vermoeden van wat komen gaat, willen het overgeleverde nieuwe betekenis geven. Beelden maken vaak reeds zichtbaar wat filosofen en theologen pas later onder woorden vermogen te brengen (Sundermeier 2005: 28).

Dis egter ook ’n tragiese feit dat die kerk dikwels nie in staat was nie, of openlik geweier het, om die ryke verskeidenheid van religieuse impulse wat deur die eeue heen van kuns uitgegaan het, en as’t ware geróép het om gehoor te word, op te vang en te interpreteer (Van der Grinten & Mennekes 1984: 22).

Die basiese vraag waarmee ek my in hierdie navorsing besig hou, is: Watter prinsipiële belang hou estetika, en dus ook kuns, vir die gereformeerde liturgie in? Ek gaan van die standpunt uit dat estetika nie noodwendig kontra basiese Gereformeerde beginsels, ook in liturgiese verband, geëvalueer hoef te word nie – soos hierdie navorsing hopelik mettertyd sal laat blyk. Trouens, ek is van mening dat die Gereformeerde tradisie ’n waardevolle bydrae kan lewer in die huidige debat rondom estetika, en self ook daardeur verryk kan word. Dit is duidelik dat die prinsipiële-metodologiese nadenke oor die verband tussen estetika en liturgie in die Protestantse tradisie nog in sy kinderskoene staan:

Although theological research on the arts is part of the study of liturgy, a method of research has not yet been developed in Protestant theology. That lack of methodology is due to the fact that the arts have for long been neglected by Protestant theologians (Barnard 2001: 1).

In die eerste deel (Hoofstuk 1) let ek kortliks op die vraag of God afgebeeld kan word, veral in die lig van die Reformasie en die verskynsel van ikonoklasme.

Ek bespreek in hierdie hoofstuk ook enkele resente ontwikkelings rondom die verhouding tussen estetika en teologie, 'n moontlike definisie van estetika en kuns, asook 'n moontlike teologiese raamwerk waarbinne dit sou kon funksioneer. In hoofstuk 2 vermeld ek 'n vyftal redes waarom navorsing oor estetika tans na my mening van deurslaggewende belang vir die liturgie is, en in hoofstuk 3 word 'n definisie van liturgie aangebied, in samehang met vier basiese estetiese konsepte, wat hopelik as riglyne sou kon dien vir die inrigting van esteties-sensitiewe eredienste. Die navorsing word afgesluit met 'n aantal slotopmerkings.

Hoofstuk 1

'n HERONTDEKKING VAN ESTETIKA?

1.1 Kan God afgebeeld word? Protestantse en Katolieke gesigspunte

Die vraag of God afgebeeld kan word, is nie net wesenlik vir hierdie navorsing nie, maar waarskynlik so oud soos die fenomeen religie self. Saam hiermee gaan die verhaal van die beeldeverbod – 'n verskynsel wat oor eeue, maar ook verskillende religieë heen strek, en hier slegs in enkele, selektiewe penstrepe weergegee kan word (vgl. die volledige uiteensetting by Wachters-van der Grinten 1996). Die eerste opgetekende verset teen religieuse beelde hoor ons by die Griekse skrywer Herakleitos, wanneer hy beweer dat dit net so min help om tot 'n afgodsbeeld te bid as wat jy met die mure van 'n huis praat. Hierdie ironiese sentimente hoor ons ook by die Ou Testamentiese profete, byvoorbeeld by Jesaja as hy sê dat mense bome afkap om vuur te maak om hulle te verwarm, om dan brood op die vuur te bak, en dan die oorblyfsels van die hout te omskep tot 'n god voor wie jy kan kniel (Jes 44:9-20; vgl. ook Psalm 115:1-8).

Die verskynsel van die beeldeverbod is geen eenmalige gebeurtenis in die geskiedenis van religie nie. In die monoteïstiese godsdienste swaai dit trouens soos 'n pendulum heen en weer – daar was tye van sterk afwysing daarvan, maar ook tye waarin beelde meer aanvaarbaar was. Wat egter duidelik is, is dat hierdie houdings teenoor beelde, veral in die beeldeverbod, nie alleen uit teologies-filosofiese oorwegings ontstaan het nie, maar ook uit politieke, ekonomiese en sosiale motiewe. Beelde is byvoorbeeld dikwels verbied in 'n poging om die sentralisering van politieke en religieuse mag te dien, of om gewoon die suiwerheid en identiteit van een volk teenoor 'n ander te verseker (Wachters-van der Grinten 1996: 195).

In die Christelike tradisie loop die aksente van die beeldeverbod soos twee goue drade deur die geskiedenis. Die eerste vind uiteraard aansluiting by 'n bepaalde interpretasie van die Ou Testamentiese beeldeverbod, soos verwoord in Eksodus 20. God mag nie afgebeeld word nie, want Hy is wesenlik onafbeeldbaar. Hierdie verbod moet ook polemies verstaan word, binne die konteks van die stryd met talle ander gode. Die tweede goue draad vloei voort uit die inkarnasie van Jesus Christus. Volgens bepaalde interpretasies van hierdie gebeure het God hiermee self die weg tot uitbeelding geopen, en word die beeldeverbod van die Ou Testament hiermee ten minste gerelativeer. Die interessante is dat sowel beelde-aanhangers as beeldestormers die inkarnasie (wat by Chalcedon in die vorm van die tweenature-leer tot dogma verhef is), gebruik het om hulle standpunte te regverdig. Die beeldestormers het dit veral daarvoor gehad dat die ikoniese uitbeelding van Christus die goddelike en natuurlike uitmeekaarskeur; beelde-aanhangers soos Johannes van Damaskus het presies die teenoorgestelde beweer – ikone sou juis die spanning van God-in-die-vlees behou en honoreer.

'n Belangrike figuur in die ikone-stryd is Gregorius die Grote. Hy verteenwoordig 'n tipe kompromis tussen die sogenaamde Latynse en Rabbynse benaderings, aangesien hy die pedagogiese betekenis van ikone verdedig het (dit sou die ongeletterdes en swakkes in die geloof tot nut kon wees), maar ook duidelik enige verering van ikone as sodanig afgewys het. Luther sluit by hierdie meer gebalanseerde siening aan, alhoewel hy op sy beurt die rol van beelde as “boeke vir die leke” teengestaan, en 'n grondiger teologiese onderbou vir Gregorius se standpunte verskaf het. Vir hom was die hunkering na beelde en verbeelding in die eerste plek 'n antropologiese kategorie, oftewel deel van ons menslike wyse

van waarneming – alreeds ’n merkwaardige en volwasse standpunt, gesien die konteks waarbinne Luther geleef het. Die Derde Konsilie van Trent (1563) het grotendeels aansluiting gevind by hierdie uitgangspunte van Gregorius en Luther en dit verder uitgebou (Wachters-van der Grinten 1996: 196 e.v.).

Bogemelde swaai van die pendulum, oftewel haat-liefde verhouding tussen kuns en religie blyk inderdaad duidelik uit die tydperk van die Reformasie. In die debatte oor liturgie¹⁵ en estetika¹⁶ word dit dikwels beklemtoon dat reformatore soos Calvyn en Zwingli, en (aanvanklik) tot ’n mindere mate ook Luther,¹⁷ ’n oorwegend negatiewe houding teenoor die gebruik van kuns, veral in die liturgie sou inneem. En sonder twyfel is dit so dat ons sterk uitsprake in dié verband uit die monde van die reformatore hoor, uitsprake wat op die oog af, en veral ook in die nawerking van die Reformasie,¹⁸ gelei het tot ’n totale eliminasië van enige visuele kuns in die erediens en meditatiewe lewe van ’n groot deel van die Protestantse kerk (vgl Leith 1977: 166). ’n Mens sou waarskynlik heelwat Protestantse eredienste, ook tans nog, met reg saam met JF White kon beskryf as: “the most cerebral of the Western traditions ... prolix and verbose ... overwhelmingly cerebral.” (1989: 58 e.v.; vgl. ook Wheeler 2003: 348)

15 Die begrip Liturgie word in hierdie navorsing holisties verstaan: dit sluit ook die prediking as een van die sentrale momente van die liturgie in. In hoofstuk 3 word ’n definisie van liturgie, asook ’n beskrywing van die kernmomente daarvan gegee. ’n Voorlopige definisie van Liturgie sou hier kon lui: die ekklesiologies-estetiese uitdrukking van *perichoresis* (inter-trinitariese dans).

16 Die konsep estetika word breedvoerig in 1.3.1 omskrywe. ’n Voorlopige definisie daarvan sou hier kon lui: die wetenskap van sintuiglike kennis.

17 Lutherane het kuns beskou as ’n *ad iaforon* (iets waaroor geen prinsipiële oordeel voor of teen bestaan nie), dit verdra en as didaktiese medium aanvaar. Interessant is dan ook die feit dat die Lutherse Kerk talle opleidingsentra vir kuns tydens hulle sendingwerk gestig het, onder andere ook by Rorkes Drift in Zululand (vgl. Sundermeier 2005: 28).

18 Daar was natuurlik altyd teoloë wat oor die relasië estetika-teologie nagedink het. Augustinus en Aquinas tel onder die kerkvaders wat prinsipiël hieroor gedink en geskryf het. Meer resent is byvoorbeeld Gerard van der Leeuw en die Katolieke denker Hans Urs von Balthasar te vermeld. In Protestantse kringe is die oes in dié verband maar skaars, met die uitsondering van (uiteenlopende) denkers soos Paul Tillich (Lutheraan) en Neo-Calviniste soos Dooyeweerd, Seerveld en Rookmaker – op voetspoor van Abraham Kuyper. Hulle benadering tot die relasië is veral sistematies-filosofies, met weinig liturgiese refleksie (vgl. Begbie 2003: 1-166).

Ons moet die uitsprake en optredes van die reformatore egter in hulle historiese konteks verstaan, as 'n uitvloeiing van hulle beoordeling van wat hulle gereken het sekere Rooms Katolieke misbruike van beelde in die erediens was. Die reformatore was nie per se téén kuns nie, en kon hulle by geleentheid ook positief oor die kuns as 'n *gawe van God* uitspreek. Calvyn was in dié verband veel meer genaakbaar as Zwingli,¹⁹ en kon byvoorbeeld in sy preek oor Eksodus 20:4-6²⁰ sê:

There is no need of refuting the foolish fancy of some that all sculptures and pictures are here condemned by Moses, for he had no other object than to rescue God's glory from all the imaginations which tend to corrupt it.

Hierdie sentiment, naamlik dat die beeldeverbod verstaan moet word as beskerming en verklaring van die eerste gebod, hoor ons ook duidelik in die Institusies:

I am not gripped by the superstition of thinking absolutely no images permissible. But because sculpture and painting are gifts of God, I seek a pure and legitimate use of each, lest those things which the Lord has conferred upon us for his glory and our good be not only polluted by perverse misuse but also turned to our destruction ... (Institusie 3/20/32).

Alhoewel Calvyn nie teen kuns as sodanig was nie, vind ons by hom 'n diep bewussyn van die *moontlikheid en waarskynlikheid van idolatrie vanweë die sondige natuur van die mens* – daarom mag kuns nie in die kerk gebring word nie, maar slegs tuis en in publieke plekke tentoongestel word. Ander oorwegings by Calvyn was die vraag of bepaalde aspekte van kuns deur Jesus aanbeveel en deur die Skrif verkondig sou word (Wheeler 2003: 350).

Calvyn was natuurlik ook bewus van die rol van menslike waarneming in geloof. Deur ons sinne kan ons die eer van God in die skepping, die *theatrum*

¹⁹ Dis byvoorbeeld 'n bekende – en sekerlik tragiese – feit dat Zwingli, wat self 'n hoogs begaafde kunstenaar was wat verskeie musiekinstrumente kon bespeel, so ver gegaan het om nie net alle kuns nie, maar ook alle musiek uit die erediens te weer.

²⁰ Hierdie teks, in samehang met die Deuteronomium-weergawe, vorm inderdaad die spilpunt waaromheen Calvyn se denke in hierdie verband draai. Calvyn was natuurlik 'n toegewyde eksegeet, maar ook 'n kind van sy tyd. Sy konteks laat hom hierdie teks van toepassing maak op beelde in die kerk – wat hy summier met idole identifiseer. Tans sal eksegete meer holisties hieroor dink, en nie net die tweede gebod as deurslaggewende beginsel aanwend nie. Huidige Skrifuitleg kan dalk ander gevolgtrekkings as Calvyn bereik, beide wat betekenis en toepassing betref (vgl. Wheeler 2003: 363).

gloria dei, aflei (Inst I, VI, 1-10). Trouens, hy gebruik soms die metafoor van *God as kunstenaar* om sy werke te beskryf: God se krag word uitgebeeld soos in 'n skildery, sodat die ganse mensdom daarna kan kyk. Tog staan die beklemtoning van die *ontologiese onderskeid tussen Skepper en skepping*, asook ons geneigdheid tot idolatrie by Calvyn voorop. In die Institusie gee hy twee redes waarom God nie visueel uitgebeeld mag word nie. Eerstens, omdat Hy Gees, en dus nie-liggaam is ("incorporeal"); tweedens, omdat God die saad van die religie in almal geplant het, kan mense hulle maklik verbeel dat God in bepaalde beelde teenwoordig is, en laasgenoemde dan aanbid (I, XI, 12).

Calvyn se versigtigheid ten opsigte van die gebruik van kuns in die liturgie is verstaanbaar, veral ook gesien in sy konteks, maar roep na my mening om verdere diskussie. Hy maak byvoorbeeld die opmerking dat die Christelike kerk tydens die eerste vyf eeue van haar bestaan geen beelde in hulle plekke van aanbidding gehad het nie (Inst. I, II, 14-17). Dit is histories en argeologies gesproke nie waar nie. Ten minste vanaf die derde eeu vind ons definitiewe bewyse van beelde in die plekke van aanbidding, en dit is na my mening waarskynlik dat die voorkoms van beelde ook vroeër gedateer sou kon word. Verder moet ons begryp dat beelde in Calvyn se tyd 'n ander waarde as vandag gedra het. Beelde is naamlik nie noodwendig verstaan as vorme van kommunikasie, gelyksoortig aan metaforiese taal wat deursigtig is na ander werklikhede nie, maar veel eerder as letterlike representasie van objektiewe werklikhede, met inherente kragte (Wheeler 2003: 359). Die hele stryd rondom die ikonografie sou waarskynlik teen hierdie agtergrond verstaan moes word – as 'n poging om beelde juis van hierdie eensydige, gestolde perspektief te red.

Die verhouding tussen beelde en die onderwerp wat uitgebeeld word, het in elk geval sedert die tyd van die Reformasie grondig verander. Representatiewe kuns is maar een opsie wat tans deur kunstenaars benut sou kon word, trouens, die meeste hedendaagse kunsvorme staan hiervan weg, en wil juis die openheid, die multiperspektiwiteit en rykdom van interpretasiemoontlikhede koester. Met die opkoms van die informasietegnologie het beelde daarby ook 'n meer flietende en virtuele aard gekry. Kortom, idole neem tans ander vorme aan. Dis meer waarskynlik om dit aan te tref in institusies, in sekulêre en sosiale strukture en konsumpsiebeelde, as in voorstellinge in die kerk (vgl. verder 2.3). Calvyn se spesifieke vrees vir idolatrie moet teen hierdie agtergrond herevalueer word:

The fear of idolatry prevented Calvin from recognizing that people, viewing images that point to God as creator and redeemer, may respond as to the creation itself with the praise of God. He emphasized the difference between words and images, fearing the power of images to draw people into idolatry, without perceiving parallels in their function and a complementary in their use for human understanding. (Wheeler 2003: 361).

Dit is dus verstaanbaar dat Calvyn, in teenstelling met Luther, hom byvoorbeeld sterk teenoor Gregorius²¹ en Johannes van Damaskus uitgespreek het, en dat die liturgiese implikasies van sy standpunte medebydraend was tot die sogenaamde beeldestormery waartydens mense soos Zwingli hulle daarvoor beywer het dat alle vorme van kuns uit kerke gehaal en dikwels ook vernietig is. Latere filosofiese ontwikkelings, wat onder andere die mens as denkende wese tot die sentrum verhef het (*cogito ergo sum*), het ongetwyfeld die Reformatoriese tradisie beïnvloed om woorde en denke, die verbale en serebrale, verder in die liturgie te beklemtoon – tot nadeel van die ander, menslike waarnemingskapasiteite. Waar die tydperk voor die Reformasie gekenteken is deur 'n beklemtoning van kommunikasie deur die visuele, het die pendulum van die Reformasie ver na die ander kant geswaai, en die auditiewe, veral as hoor van die Woord van God (oor)beklemtoon.

Soos reeds vermeld, was Luther se posisie in hierdie stryd merkwaardig. Dit is insiggewend om die ontwikkeling in sy denke in hierdie verband na te gaan. In vroeë lesings oor Romeine (1515-1516) maak hy twee belangrike opmerkings. Eerstens wys hy in die lig van Romeine 1:19-21 daarop dat sondige mense die onsigbare dinge, naamlik God se krag en goddelikheid, wat evident in die skepping is en ons sonder verontskuldiging laat, verander in beelde van onself en die wêreld – dus in idole. God word dan nie meer as God aanbid nie, maar soos mense hulle verbeel Hy behoort te wees. Tweedens verklaar hy in sy kommentaar op Romeine 14 dat die nuwe wet, wat die evangelie is, nie meer spesifieke praktyke, kerke, musiek of versierings nodig het nie – hulle is blote skaduwees en tekens van die werklikheid; hulle is inderdaad kinderagtige dinge. Alles is geoorloof, so lank as wat dit met matigheid en liefde beoefen word (vgl. Dillenberger 1999: 89-95).

²¹ Dit was ook onder sterk invloed van Calvyn dat bepaalde Gereformeerde belydenisskrifte die waarskuwing teen kuns as “boeke vir die leke” opgeneem het (vgl. HK vraag en antwoord 96-98).

In sy stryd teen die pousdom verklaar Luther dat geld in die eerste plek aan die armes gegee moet word, dan moet kerke en hospitale gebou word, en daarna geboue wat die publiek kan dien. Hy gee wel toe dat die bou van geskikte kerkgeboue en die inrigting daarvan belangrik is, maar dat die versierings eerder opreg as duur moet wees. In sy stryd met Karlstad, sowel as met die sogenaamde profete van Zwickau, tree Luther as 'n gebalanseerde teoloog na vore, ook in sy beoordeling van estetika. Hy beklemtoon dat beelde in die kerk nie vernietig moet word nie – anders verword die evangelie weer tot 'n soort wet – maar dat dit ook nie as goeie werk- of aanbiddingsobjek mag funksioneer nie. Hy laat hom op sy gebruiklike, beeldryke manier hieroor uit: Die feit dat sommige die son en maan aanbid, beteken nog nie dat ons die sterre uit die hemel moet pluk, of die feit dat baie mans gekke van hulleself deur wyn en vroue maak, nie dat ons die vroue moet doodmaak en die wyn uitgooi nie!

In 1525 skryf Luther 'n uitgebreide werk, wat onder andere ook sy standpunte oor beelde bevestig en uitbou, getiteld: *Teen die hemelse profete rakende uitbeeldings en sakramente*. Beelde moet deur die Woord in konteks gebring en verklaar word. Alhoewel die aanbidding van beelde verbied word, mag hulle wel gemaak en reg gebruik word. Volgens Luther is die Bybel in elk geval vol beelde – van God, engele, mense, diere – en behoort hierdie prente nie net in kerke geteken te word nie, maar binne en buite op die mure van alle huise, in elke dorp, sodat almal die verhaal van God met die mense kan sien. Luther het hom selfs beywer vir 'n soort prenteboekie met die belangrikste stories van die Bybel daarin, sodat groot en klein dit kan sien, en verstaan. Hy het veral ook gereken dat beelde op die nagmaalsaltaar 'n groot bydrae kan maak, in ondersteuning van die Woord, om die waarheid van die sakramente tuis te bring.

By Luther tref ons inderdaad 'n paradoks, nee, eerder 'n gesonde spanning aan: Hy verklaar aan die een kant dat hy meer gedoen het as al die ikonoklaste saam om beelde te vernietig, maar aan die ander kant dat hy geen simpatie met hulle het nie, omdat die visuele van nut vir die geloof kan wees. Daar vind 'n duidelike klemverskuiwing by hom plaas, veral tussen 1525 en 1530, vanaf 'n meer neutrale houding ten opsigte van beelde tot 'n uitgesproke, positiewe houding. Hy beklemtoon dat God se genade vry is, en vry maak, maar dat hierdie genade aan mense gegee word in hulle historiese, verganklike

eksistensie; dit kom tot ons deur menslike, liggaamlike realiteite, en dus ook beeldmatig – ’n beklemtoning wat hom onder andere in skerp konfrontasie met die sakramentsleer van Zwingli sou bring.

Luther aanvaar dus dat alle kunsvorme, in die besonder die musiek, benut sou kon word in diens van God wat dit gemaak en geskenk het. Hy waarsku tereg sy oorywerige volgelingen wat ikonoklasme beoefen het om nie die baba met die badwater uit te gooi nie (“Dit is nie nodig om die Heilige Gees vere en al in te sluk nie!”; vgl. Fleming 1995: 338). Hy wys al in sy *Invocavit*-preke van 1522 daarop dat beelde inderdaad beelde is, en nie verwar moet word met dit wat dit wil beteken nie. ’n Mens moet beseft dat beelde en God twee onderskeie sake is. Volgens hom word in Eksodus 20:4 nie die maak nie, maar die aanbidning van beelde verbied – anders het Moses alreeds met die koperslang gesondig, asook Israel toe hulle Gerubs op die ark geplaas het.

Beelde kan volgens hom op só ’n wyse benut word dat dit diensbaar aan die lewe kan word. Ons mag nie beelde aanbid of daardeur onder ’n soort magiese beneweling gebring word nie. Soos reeds vermeld, wys Luther in ooreenstemming met sy klem op die *sola gratia*, beeldverering veral as vorm van verdienste af. Geloof het egter ook beelde nodig, want daarsonder kan ons nie die Woord van God in ons harte bewaar nie, veral in tye van versoeking en verdrukking, wanneer geloof teenoor ervaring te staan kom.

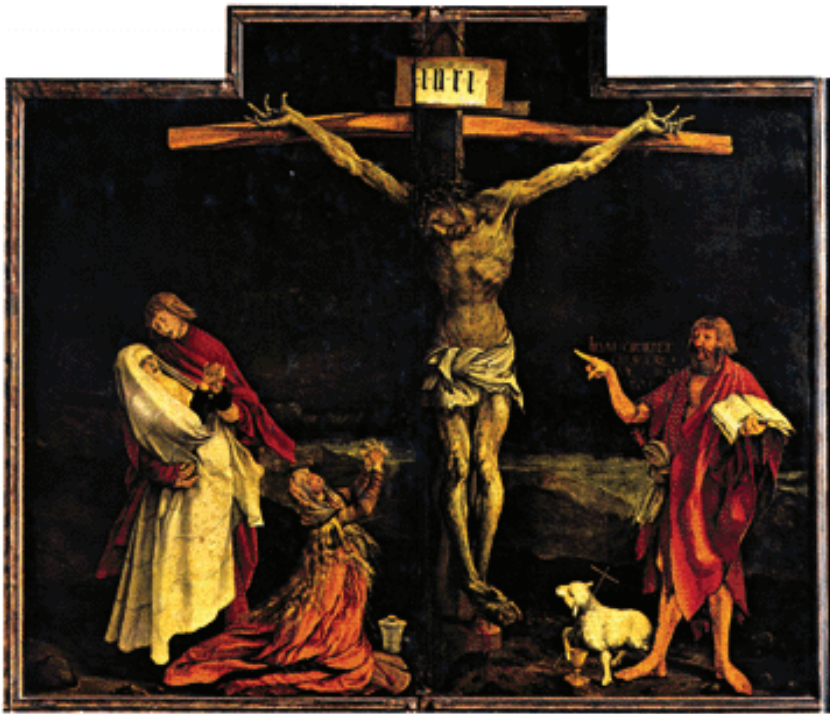
Luther het beelde verstaan as tonele van herinnering en hoop, tonele wat ’n visuele indruk op die beskouer daarvan kon bewerkstellig, omdat dit ’n illustrasie kan bied van Bybelse verhale en persone – daarom tref ’n mens vandag nog in Luthers-evangeliese kerke veral uitbeeldings van Bybelse gebeurtenisse aan, en selde, indien ooit, driedimensionele beelde van heiliges. Woord en beeld dra, as tonele van herinnering en hoop, saam God se heilsgeskiedenis oor. Die woord word geïllustreer deur die beeld. Net so moet God se Woord nie alleen gehoor word nie, maar ook gesien word. ’n Beeld is nóg profaan, nóg sakraal, en moet as “taal” verstaan word. Beelde is adioforon, iets waarvóór geen prinsipiële oordeel bestaan nie, wat geduld en as didaktiese medium aanvaar kan word. Met hierdie tipe beklemtoning neem Luther inderdaad ’n eiesoortige posisie tussen die Reformatore in (vgl. Wachters-van der Grinten 1996: 129).

Beelde het volgens Luther veral die vermoë om ons aan die unieke realiteit van Golgota te herinner. Die kruis word as’t ware daardeur telkens voor die

geestesoog geroep. 'n Uitbeelding van die gekruisigde Christus (crucifix) kan “zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeichen” wees (vgl. Wachters-van der Grinten 1996: 129). As mens die Naam Christus hoor, sê Luther, dan sien jy 'n gekruisigde mens soos jy jou eie gesig in die water weerspieël sien. “Warum sollts sunde sein, wenn ichs inn augen habe?” Hoewel beelde dus nie noodsaaklik is vanuit 'n religieuse oogpunt nie, is dit tog nuttig as tekens van herinnering en hoop (vgl. Invokavitpredigten 1522 WA 10, 3, 26 e.v.).

Dit is waarskynlik dat Luther saam met ander die atmosfeer help skep het (of was dit andersom?) vir 'n aantal Noord-Duitse kunstenaars om rigtinggewende werke op die breuklyn tussen die Gotiese en Renaissance eras te skep – byvoorbeeld Lucas Cranach, Albrecht Dürer, en veral Matthias Grünewald (1470-1528), wat een van die aangrypendste werke uit die Reformatoriese tydperk aan ons nagelaat het. Sy beroemde uitbeelding van Christus se kruisiging, voltooi twee jaar voordat Luther sy stellinge in Wittenberg opgespyker het, verteenwoordig 'n dramatiese paradigmaskuif, waarin Christus nie meer met 'n sentimentele stralekrans omring en sy lyding esteties versag word nie, maar presies omgekeerd. Die doringkroon en Christus se hare is verstrengel, vervleg – want in hierdie oomblik is Christus sy lyding. Gebroke. Vermink. Alleen. Godverlate – só hang Hy daar. Die hande is verwing, die voete uit vorm geslaan. Sy lippe pers, soos dié van 'n vermoorde. Die Makabere liggaam hang vooroorgeboë, só onder die swaar gewig van die sonde, dat selfs die houtkruis buig. Sy liggaam is blougrys en opgeswel, met afgryslieke detail van die geseling en lyding aan die kruis. Die diep, brak agtergrondskleure staan in skerp teenstelling met die figure op die voorgrond – 'n kenmerkende gebruik van lig en duisternis, 'n tegniek bekend as chiaroscuro (vir verder voorbeelde, vgl. 3.2.1),

Aan die linkerkant van die skildery, op haar knieë, wring Maria Magdalena haar hande in gebed saam. By haar staan 'n kruik met welriekende olie. Maria, moeder van Jesus, deins weg van die gruwelike liggaam en die verskriklike van die dood, ondersteun deur die dissipel Johannes. Aan die regterkant staan Johannes die Doper met 'n opvallende groot wysvinger, en verklaar: Daar is die Lam van God wat die sonde van die wêreld wegneem. Voor staan 'n lammetjie met 'n kruis en 'n nagmaalsbeker by sy voete – simbool van die oorwinning van dié Lam.



Bron: www.ibiblio.org

Wat hierdie klassieke werk nog meer indrukwekkend maak, is die feit dat dit geskilder is om in 'n kloosterhospitaal in Isenheim te hang (tans is dit in Colmar), 'n hospitaal wat gespesialiseer het in velsiektes soos ergotisme (kriebelsiekte). Die detail op die Gekruisigde se vel, sou in hierdie verband 'n onontkombare identifikasie, en dus troos bewerkstelling. Deur hierdie vreemde, anti-estetiese estetika, word die evangelie bemiddel (vgl. verder 3.2.2.1).

'n Mens sou inderdaad kon sê dat die Reformasie, en Luther in die besonder, 'n groot aandeel saam met die Italiaanse Renaissance gehad het in die *desakralisering van beelde*, en die moontlikheid om beelde as nuttig te verstaan en te gebruik. Die teologiese kritiek van die Wittenbergse Reformasie was gemik teen beelde wat *idole* geword het, nie beelde wat as *simbole* benut sou kon word nie.

Wat veral merkwaardig is, is die feit dat Luther van die begin af besef het dat die menslike waarnemingsvermoë beeldmatig funksioneer. Wanneer 'n

mens die Woord hoor en daaroor nadink, sê hy, dan kan daardie mens nie anders as om 'n beeld daarvan in die hart te maak nie. In 'n sekere sin is hy die enigste Reformator wat nie net teologies besin het oor die verskynsel van materiële beelde en uitbeeldings nie, maar ook oor die onontkombaarheid van verstandsbeelde.

De beeltnis krijgt bij hem een functie binnen een antropologisch argument en dient niet meer als instructie voor de ongeletterden (soos nog by Gregorius, JC), maar wordt tot een noodzakelijke, algemeen menselijke categorie waarbinne de openbaring, tezamen met het Woord, overgedragen kan worden ... Woord en beeld gaan bij hem een unieke relatie aan en beide zijn noodzakelijk voor de mens om Gods heilsgeschiedenis te begripen. (vgl. Wachters-van der Grinten 1996: 143).

In hierdie navorsing vereenselwig ek my met hierdie beklemtoninge van Luther, en vorm die simbiose tussen woord en beeld trouens een van die skarniere van die gebalanseerde benadering wat ek voorstaan (vgl. ook 2.4 en 2.5).

Die les wat die geskiedenis ons hier leer, is: Die religieuse misbruik van kuns regverdig nie die algehele vermyding, of selfs onderdrukking daarvan nie. Inteendeel, in ons *era van die visuele* staan die kerk voor die uitdaging om vernuwend oor die kuns te dink, in besonder oor die liturgiese benutting daarvan. Dalk het die tyd ryp geword dat die kerk haar diep gewortelde, en histories gesproke dikwels ook geregverdigde, suspisie jeens die kunste, laat temper deur 'n herontdekking van die potensiaal daarvan. Dalk is dit inderdaad 'n onderskatte bron van teologie (*locus theologicus*; Thiessen 2001: 214; vgl. verder 1.4.2).

What is needed is a disciplined theory of images, one that like all our sensibilities belongs to our creation and needs to be learned and cultivated. Without that, we give away too much of what belongs to life and, therefore, also to the life of faith. (Dillenberger 1999: 191)

Presies wat ons Reformatoriese vaders (en moeders) gedoen het, en waarom dit gedoen is, moet verstaan word vanuit hul sestiende eeuse konteks. Daarom is 'n lukrake veroordeling van hulle aksies bykans vyfhonderd jaar later, sonder 'n grondige histories-kontekstuele analise²² van hulle optrede, bloot

²² In hierdie ondersoek sal daar inderdaad nie 'n gedetailleerde histories-kontekstuele analise ten opsigte van ikonoklasme tydens die Reformasie gedoen word nie, maar slegs gelet word op enkele grondtrekke.

onverantwoordbaar. Volgens Lukken mag leeruitsprake van die kerk net gehanteer word binne die konkrete geloofsituasie waarin hulle geformuleer is (1974: 321). Wat dus gevra word, is 'n billike en gebalanseerde beoordeling van die standpunte van die Reformatore in verband met kuns of estetika as sodanig. In hierdie verband merk David Power op,

The history of religious devotion makes us appreciate Calvin's demurrals all too well. On the other hand, stripping down churches so that the celebration can take place with total attention on word and action deprives a congregation of one medium of entering the mystery (1999: 190).

Die gebalanseerde benadering wat ek bepleit – dit sou 'n tweede skarnier kon wees – sluit wel die (sterk Protestantse) insig in dat die skepping, en kuns, nie *in die plek van God, die Skepper, aanbid word nie*. Daar is ook iets soos die vervalte skepping, die ontaarde aarde. Dit wat goed is, kan ongelukkig ook in *idolatrie* verander word. Die kuns van teologiese estetika is om die duidelike onderskeid tussen God, as Skepper van skoonheid, en die skoonheid self te handhaaf.

Admiration for the beauty without grasping the intrinsic and intimate connection with faith may lead to idolatry. Such an attitude often correlates with the sentimental, the cheap and ersatz or with the pompous; here we often have both aesthetic and religious faithlessness. (Saliers 1974: 288)

Daarom word die skepping ook altyd in die (Protestantse) Christelike tradisie deur die herskepping gerelativeer, kom die skepping altyd weer na ons toe terug *deur die tregter van die herskepping. Skepping word gevier in die lig van die herskepping, ktisiologie staan onder die voorbehoud van die eskatologie.*²³ Daarom moet die doel van liturgiese kuns, benewens viering, altyd ook lering

²³ Hierdie relasie is van wesenlike belang as ons op 'n verantwoordelike wyse oor die funksie van kuns in die teologie en liturgie wil praat. Bekend in dié verband is die insigte van Noordmans, wat nooit oor die skepping as *vorming* wou praat nie, maar eerder as *skeiding*. Daarmee wou hy – teen die agtergrond van die opkoms van die Naziïsme – waak teen enige substansiëring of vergoddeliking van die skepping as sodanig. Volgens hom het God nooit “ambagtelik” geskep nie, en gaan die *Gees* krities en oordelend oor elke *gestalte* heen. Weliswaar skep God gestaltes, en kan ons ook nie sonder gestaltes wees nie, maar die wande tussen Gees en gestalte moet dun bly, mag nooit só vereelt dat die Gees nie meer die gestalte kan oorskrei nie. In Noordmans se denke is die Gees die groot Hermeneut wat ons op dié breuklyn begelei: pneumatologie en hermeneutiek is tot 'n groot mate vir hom identies. Wie die kuns – die skepping – wil benut, sal inderdaad teologies gesproke op die grenslyn tussen hierdie wande moet bly wandel. Vgl. De Krijff 1970: 159.

en onderrig wees (soos Calvyn ten opsigte van die liturgie as sodanig gesê het), dit wil sê die opbou van die gemeente, en nie as aanbiddingsobjek begin funksioneer nie.

Hierin sit daar egter altyd 'n soort paradoks: Die skepping mag saam met God geniet word, maar inderdaad altyd *saam met God*. Wie die skepping – of kuns – uit hierdie verband haal, loop gevaar om die oorspronklike bedoeling daarvan mis te loop. Wie daarenteen hierdie verband verstaan, ontvang vryheid om byvoorbeeld sogenaamde “nie-Christelike” kuns in hierdie verband in te trek en te interpreteer. Kortom: Ons moet nie aan 'n *ikonofobie* ly nie, maar mag wel 'n gesonde gebruik van beelde beoefen, ook in die erediens (Reiersen 1988: 29).

Hierdie gesonde gebruik kan rondom bogenoemde twee skarniere draai: die *Lutherse* beklemtoning dat beeldmatigheid wesenlik aan ons menslike wyse van waarneming is, en die *Calvynse* nadruk dat God nie uitgebeeld kan word nie, dit wil sê dat die onderskeid tussen God as skepper van skoonheid, teenoor skoonheid self, gehandhaaf moet word. Wanneer ons dus as mense God verbeeld (ons kan nie anders nie, dis hoe ons funksioneer) is dit met die wete dat alle uitbeeldings, of dit nou in taal, beeldende kunste, musiek of argitektuur is, metafories van aard is. Metafore beskik na my mening juis oor die unieke aard om reg te laat geskied aan beide bogenoemde skarniere (vgl. verder 2.5 en 3.2.3.1).

Die deur van hierdie navorsing draai egter nie net op twee (Protestantse) skarniere nie. 'n Derde skarnier is nodig. Ek is oortuig dat die Gereformeerde tradisie veel in verband met estetika, en veral ook liturgiese estetika by die Katolieke, en inderdaad ook Oosters-Ortodokse tradisies, kan leer, en dat hierdie leerproses waarskynlik wedersyds vrugbaar kan wees, juis in hierdie soeke na 'n verantwoorde en holistiese verstaan van die beeldmatige in ons godsdiens. Uit Protestantse perspektief sal ons JF Goud moet toegee:

The Protestant emphasis on Revelation of the Word and forensic justification – to name only two main issues, has made its relationship with art highly problematical. (2004: 129).

Hoewel konsepte soos “skoonheid” wel deur enkele protestantse teoloë ontwikkel is, staan dit nog tot só 'n mate in baie se denke onder bepaalde eskatologiese voorbehoude, dat dit 'n vraag is of (protestantse, Kuypertiaanse) konsepte soos 'n natuurlike teologie (*theologia naturalis*) en die algemene genade

van God (*gratia generalis*) werklik in estetiese sin toegelaat is om ontwikkel te word (Goud 2004: 130-138).

Maar waarin lê dan die groot estetiese verskille tussen die Protestantse en Katolieke tradisies? Andrew Greeley skryf insiggewend oor die eiendomlike van wat hy “catholic imagination” noem, teenoor protestantse verbeelding, oftewel sin vir estetika. Hy verklaar as volg: “Catholic sacramental imagination sees created reality as a ‘sacrament’, that is, a revelation of the presence of God.” (2000: 1) En ook: “As Catholics, we find our houses and our world haunted by a sense that the objects, events, and persons of daily life are revelations of grace.” (2000: 1) Hy interpreteer veral die klassieke werk van David Tracy, *Analogical Imagination*, en verklaar in die lig daarvan dat klassieke Katolieke estetika God se teenwoordigheid in die wêreld benadruk, terwyl klassieke Protestantse estetika daarenteen, God se afwesigheid beklemtoon. Katolisisme beoefen dus ’n soort estetiese *immanensie* teenoor ’n protestantse *estetiese transendensie* – alhoewel Greeley moeite doen om te benadruk dat dit nie gaan oor goeie versus slegte estetika nie, maar eerder daarom dat die twee komplementêrend en korrektief op mekaar kan inwerk.

Hy wys verder op die resente herontdekking van die belang van metafore – iets wat Katolieke blykbaar lankal weet:

Cognitive psychologists have recently begun to insist that metaphors – statements that one reality is like another reality – are the fundamental tools of human knowledge ... Catholic imagination ... tends to emphasize the metaphorical nature of creation. (2000: 6)

Hy beskrywe Katolisisme trouens as “a rainforest of metaphors” (13; vgl. verder 2.5 en 3.2.3.1 vir ’n bespreking van die rol van metafore). Binne die katolieke tradisie wil metafore ons dus via die bekende, aardse dinge iets van God laat snap, Hom aan ons teenwoordig stel – dit is die analogie waarvan Tracy praat. Hierdie teenwoordigheid is egter steeds fragmentaries, fliksend, broos – anders word dit maklik afgodery, word God vasgepen in die dinge,

soos dit helaas by tye in die geskiedenis van die Katolieke Kerk gebeur het.²⁴ Tracy noem Protestantse verbeelding daarenteen “dialectical imagination”, en noem as uiterste voorbeeld Paul Tillich se tese dat “God beyond God” is. Ons kan niks oor God sê nie, behalwe in negatiewe kategorieë. Ons weet daar is ’n God, maar kan verder niks oor Hom verwoord nie (vgl. verder 1.4.2 vir ’n bespreking van Tillich).

In die katolieke tradisie word hierdie metaforiese sensitiwiteit juis lewend gehou in die liturgie. Trouens, Greeley kom ná intensiewe godsdiens-sosiologiese navorsing tot interessante konklusies, byvoorbeeld:

There is a negative correlation for Protestants between religious imagery and frequent church attendance and a positive link for Catholics... frequent church attendance for Catholics enhances their gracious religious imagery and for Protestants frequent attendance diminishes such imagery. (2000: 44)

Volgens hierdie bevindings werk Protestantse (Gereformeerde) eredienste dempend in op die ontwikkeling van ’n religieuse estetika en ’n metaforiese sensitiwiteit. Gereformeerde eredienste laat skoonheid sneuwel, versmoor verbeelding, saboteer poësie. Dit sou inderdaad ’n kwade dag wees as dit waar moes wees ...

Verder bevind Greeley dat daar ’n definitiewe koppeling tussen Katolieke lidmate se metaforiese sensitiwiteit en hulle sterk sosiale bewussyn is (2000: 184) – omdat God (metafories) in die wêreld/werklikheid teenwoordig is, dra die kerk ook verantwoordelikheid vir laasgenoemde! Sê dit ook iets oor Gereformeerdes se sosiale onbetrokkenheid?

²⁴ Pastro beskryf sommige aspekte van die beeldegebruik van die Katolieke kerk byvoorbeeld as volg: “De beelden uit de kerken zijn melodramatisch, gekunsteld, sentimenteel en sensueel, ver van wat men beweert te vereren. Tot vandag, begin van het derde millennium, koestert het christendom het honingzoete figurativisme van die tijd. Lang niet altijd is Christus het middelpunt van het christendom, maar zijn ‘heilige’ mannen en vrouwen vergoddelijkt of worden buitengewone prestaties neergezet als christelijke heldendaden; alleen grote wonderen verschaffen het kenmerk van heiligheid.” (2005: 58).

1.2 Resente ontwikkelings

Talle teoloë en kunstenaars, en teoloog-kunstenaars, het opnuut in resente tye op die wesenlike verbande tussen kuns en teologie gewys.²⁵ Veral in die afgelope twee dekades word estetika as sodanig al hoe meer herontdek en gewaardeer as fundamentele teologie, as geloof op soek na beelde (*fides quaerens imaginem*; vgl. Van Erp 2003: 15 e.v.). Estetika is blykbaar nie meer 'n vergete hoofstuk in die teologie nie.

Dit is egter nie altyd duidelik hoe die estetika, of dan teologiese estetika, binne die huis van die teologie veronderstel is om te opereer nie. Soms word dit verstaan as bron van teologie self, ander kere weer as inherent deel van die struktuur van teologiese rasionaliteit. Wat egter merkwaardig is, is die feit dat estetika toenemend hoog aangeslaan word deur totaal uiteenlopende eksponente van byvoorbeeld kritiese, postkritiese, liberale en neo-ortodokse denkrigtings, wat 'n aanduiding is van die integreerende krag van die estetika.

Volgens Höhn is daar veral twee konsepte waarvan teoloë wat deesdae nalees oor estetika sal moet kennis neem, naamlik “Wahrnehmungskunst (Sinnlichkeit und Sinn) und Lebenskunst (Ästhetik der Existenz)” (2003: 242). In aansluiting hierby is die vraag wat teoloë hulle in die lig van bogenoemde integreerende aard van estetika moet afvra, die volgende: “Wie muss eine theologische Ästhetik aussehen, die Sinn und Sein, Design und Dasein reflektieren will?” (2003: 242).

Dit is egter ook so dat estetika wel nog met 'n mate van agterdog deur 'n groot deel van die (tradisionele) teologiese wêreld bejeën word. Die nalatenskap van die ikonoklasme is helaas in verfynde en minder verfynde vorms nog met ons, veral in Gereformeerde kringe. Sommige vrees dat teologiese estetika die

²⁵ Onder andere Horst Schwebel, Friedhelm Mennekes, Günter Rombold, George Pattison, Doug Adams, John Dillenberger, Diane Apostolos-Cappadona, ens. Vir 'n goeie oriëntering, vgl. Thiessen 2001: 213-222. Daar bestaan inderdaad duidelike *strukturele ooreenkomste* tussen die werkswyses van die teologie en estetika (kuns), byvoorbeeld in die prosesse van *waarneming, verbeelding (wat interpretasie en antisipasie insluit) en (re)konstruksie* (vgl. Van Erp 2003: 16; ook hoofstuk 3). Schmidt druk hierdie analogie byvoorbeeld as volg uit: “Kunst wie Religion sind damit Ausdruck von und Dialog über Erfahrung. Sie setzen in Bewegung. Und sie weisen über sich hinaus, sie verweisen auf etwas jenseits der unmittelbaren Erfahrung ... Beiden, Kunst wie Religion kommt eine kairologisch-diagnostische wie eine kritisch-prophetische Bedeutung zu.” (2004: 385).

Christelike boodskap eerder kan versluier as bevorder, dat dit die evangelie met te veel skoonheid²⁶ kan omhul. Die ander punt van beswaar is uiteraard dat estetika as bron van teologie die Skrif as openbaringsbron (algaande) kan verdring. By talle is daar gewoon misverstande rondom die woord “estetika”; dit roep by hulle beelde (!) van wierook en brandende kerse in Gotiese katedrale op, omring deur ’n waas van swewende, mollige engele – terwyl estetika tog, soos ons in die verloop van hierdie navorsing sal sien, veel meer insluit, en eerder ’n lewenshouding, oftewel ’n bepaalde hermeneutiese instelling op die oog het.

FB Brown wys in sy interessante werk oor estetiese smaak ook op hierdie tipies negatiewe instelling van die kerk, ’n instelling wat diegene stereotipeer wat hulle besighou met “such ‘trivial’ things as taste and aesthetics”. Mense wat tyd bestee aan estetika word gesien as ontrou aan die werklike sake waarom dit gaan, as ontwykers van die armes en gemarginaliseerdes vir wie Jesus so lief was (2000: 3). Inderdaad sien baie mense estetika as ’n soort luukse, bedryf deur ’n elite, terwyl daar tog dringender sake is waaraan die kerk aandag behoort te gee, dinge soos bevolkingskwessies, MIV/vigs, armoede, globale terreur ... (vgl. Begbie 2003: xvi).

Ons moet wél toegee: estetika vorm *op die oog af* nie die kern van ons religie nie. Jesus dryf nie die mense uit die tempel omdat die binneversiering nie op standaard was nie, en Hy leer ook – sover ons weet – nie sy dissipels om meer harmonieus te sing nie. En tog moet ons die belang en krag van estetika vir religie nie onderskat nie. In die woorde van Brown: “Art can sometimes mediate not only a sense of life but also a sense of grace and of the mystery that we call God.” (11) Hier lê alreeds ’n belangrike raakvlak tussen kuns en geloof – beide wil die geheimenisse van die lewe in die oë kyk, nie noodwendig om dit te beantwoord of te verklaar nie, maar moontlik selfs om dit te verdiep:

²⁶ Vir sommige teoloë is die verhandellegging tussen die openbaring (God) en skoonheid nog vreemd. Mense soos Augustinus het egter ’n passie vir skoonheid en die teologiese verstaan daarvan gehad, alhoewel hy ook bewus was van die gevare wat daarin kon skuil. Dit is duidelik dat ons hier met ’n vergete dimensie in die teologie te make het wat roep om ontginning. Richard Harries skryf as volg: “Experiences of beauty, whether in nature or in art, are among the most precious and powerful given to us. Beauty has the strange effect of at once beckoning us to itself and pointing beyond itself to that which seems tantalizingly unattainable. It draws us to itself and through itself ... If God is the giver of all good gifts and contains within Himself all possible perfections, then He must be beauty as much as He is goodness and truth.” (1993: 42, vgl. ook 37)

The function of art and the function of faith is not to reduce mystery to rational clarity, but to integrate the unknown and the known together in a living whole, in which we are more and more able to transcend the limitations of our external self. (Mennekes 1998: 28).

Op hierdie dimensies van kuns, onder andere dat dit *singewend* kan funksioneer in ons ervaring van ons konteks, sowel as in ons ervaring van die *openbaring* van God,²⁷ kom ons in 1.4.2 terug, saam met die beredenering dat skoonheid saam met waarheid en goedheid die essensie van God se openbaring aan ons uitmaak, wat alleen op 'n *verbeeldingryke* wyse vertolk kan word.

Volgens John Dillenberger (1986: 217 e.v.) is daar tans²⁸ ten minste drie benaderings tot die verhouding tussen kuns en teologie. Die eerste handhaaf die totale egskeiding tussen hierdie wetenskappe – soos byvoorbeeld aangevoer

²⁷ 'n Interessante voorbeeld in hierdie verband is die ervaring van Paul Tillich (juis hy met sy "God beyond God"!), toe hy vir die eerste keer die skildery *Madonna with singing Angels* van Sandro Botticelli in die na-oorlogse Berlyn gesien het. Hy beskryf hierdie oomblik van "openbaring" as volg: "Gazing up at it, I felt a state approaching ecstasy ... something of the divine source of all things came through to me. I turned away shaken. That moment has affected my whole life, given me the keys for the interpretation of human existence, brought vital joy and spiritual truth. I compare it with what is usually called revelation in the language of religion. I know that no artistic experience can match the moments in which prophets were grasped in the power of the Divine Presence, but I believe that there is an analogy between revelation and what I felt ... that moment of ecstasy has never been repeated." (1987: 234-235)

Hierdie ervaring was duidelik vir hom 'n epifanie, een van die mees betekenisvolle momente in sy lewe, 'n openbaring van goddelike teenwoordigheid. Vanaf daardie oomblik het hy begin om kuns, veral moderne ekspressionisme, in sy teologie te integreer. Trouens, hy sou selfs so ver gaan om te sê dat hy meer geleer het uit sy interaksie met kuns as uit baie teologiese boeke! Hy was dan ook van die eerste kontemporêre protestantse teoloë wat beweer het dat moderne kuns, ook kuns sonder 'n eksplisiet godsdienstige inhoud, sekere religieuse dimensies het omdat dit aspekte van die diepste Realiteit kan openbaar, en die diepste behoeftes van mense kan uitbeeld ("ultimate reality ... ultimate concerns"; vgl. 1987: 234-235). Tydens 'n lesing by die Museum vir Moderne Kuns in New York kon hy byvoorbeeld sonder skroom sê: "An apple of Cezanne has more presence of ultimate reality than a picture of Jesus by Hoffman, which can be found in the Riverside Church of this city." (1960: 3)

²⁸ Hacking maak die interessante opmerking dat kuns vroeër 'n onderdeel was van 'n religieuse betrokkenheid by die werklikheid – die religieuse is kunssinnig verbeeld; tans is dit omgekeerd: die religieuse is eerder 'n onderdeel van die kunswerk – laasgenoemde bestee aandag aan die religieuse dimensie van ons bestaan (2005: 11).

deur Rudolf Bultmann en Karl Barth. Laasgenoemde het wel publiek sy bewondering vir iemand soos Mozart uitgespreek, en 'n reproduksie van Grünewald se kruisigingstoneel op die Isenheimer-altaar in sy studeerkamer opgehang – sodat hy gereeld na die uitbeelding van Johannes die Doper as vingerwyser na Christus kon kyk en daaroor mediteer (vgl. die uitbeelding by 1.1). Ironies genoeg het hy hom egter ook fel verset teen die aanbring van gebrandskilderde vensters in die Baselse kerk. Sy oordeel oor beelde en simbole in die kerk was ondubbelsinnig: “.. they have no place at all in a building designed for Protestant Worship.” (Aangehaal deur Dillenberger 1986: 217)

Dillenberger wys tweedens op 'n meer gematigde toenadering tussen kuns en religie, soos bepleit deur George Lindbeck en Paul Tillich,²⁹ 'n benadering waarin kuns (ten minste by geleentheid) gesien word as uitbeeldinge van religie self, selfs as openbaringsmomente.

Derdens dui Dillenberger 'n benadering aan waarin kuns as ('n) model vir teologie kan funksioneer, soos byvoorbeeld by Hans Urs von Balthasar en Karl Rahner. Dillenberger bepleit self 'n benadering waarin daar 'n kritiese dialoog op dreef kan kom, 'n dialoog waarin beide hierdie wetenskappe hulle identiteit en unieke werkswyses behou, maar daar tog 'n wedersydse verryking kan wees, sonder dat 'n naatlose en kritieklose versmelting plaasvind.

²⁹ Tillich het ten minste vier vlakke in die verhouding tussen religie en kuns onderskei, naamlik:

Kuns met 'n nie-religieuse styl, en 'n nie-religieuse inhoud. 'n Landskapstoneel van byvoorbeeld Rubens sou in hierdie kategorie kon val. Sulke werke handel slegs oor “ultimate concerns” op 'n periferiese en indirekte wyse; *Kuns met 'n religieuse styl en 'n nie-religieuse inhoud.* Dit is kuns wat die eksistensiële nood van die mens uitbeeld, aangesien dit deur die uiterlike van werklikhede breek en die dieper betekenis daarvan blootlê. So kon Tillich byvoorbeeld sê dat Picasso se *Guernica*, wat die bombardering van 'n Spaanse dorpie uitbeeld, die mees Protestantse skildery van sy tyd is! Tillich was dan ook van mening dat hierdie vlak van kuns die beste geskik sou wees as bruikbare *teologiese bron*; *Kuns met 'n nie-religieuse styl en 'n religieuse inhoud.* Die tradisionele “religieuse” kuns van die Renaissance is voorbeelde hiervan, byvoorbeeld Raphael se *Madonna and Child*. Hier word eksplisiete religieuse simbole op 'n sentimentele en oppervakkige wyse gehanteer, sonder om noodwendig dieper teologiese en eksistensiële kwessies na vore te bring; *Kuns met 'n religieuse styl en religieuse inhoud.* Tillich dink hier aan werke van El Greco, Rouault en Grünewald, wat nie op die (sentimentele) oppervlak bly nie, maar ook dieperliggende lewensvrae laat ontstaan. Hierdie vlak verteenwoordig goeie en eksplisiete “Christelike kuns” (vir 'n indringende bespreking van die onderskeidings van Tillich, vgl. Reierson 1988: 9 e. v.).

1.3 Begripsverheldering

Die doel van hierdie studie is om na te dink oor die betekenis van estetika (wat kuns insluit) vir die gereformeerde teologie, maar veral ook die gereformeerde liturgie. Ter wille van helderheid eers ’n aantal begripsverklarings:

1.3.1 Definisies van estetika

Hoewel die *saak* van die estetika al eeue lank bestaan (vgl. die gesaghebbende historiese beskrywing van De Bruyne in sy reeks oor estetika tydens die Griekse, Romeinse, vroeë Christelike, Middeleeuse en Renaissance periodes), word die *begrip* “estetika” vir die eerste keer gebruik deur die Duitse filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten in sy werke *Reflections on Poetry* (1735) en *Aesthetica* (1750). Hiermee wou hy ’n nuwe wetenskap in die lewe roep, te onderskei van beide die logiese wetenskappe (formele reëls en norme vir denke) en die natuurwetenskappe – ’n wetenskap wat op ’n gedissiplineerde wyse navorsing sou kon doen oor sintuiglike ervaring. Met hierdie wetenskap van sintuiglike kennis, het Baumgarten die Griekse terme *aesthesis* (waarneming) en die samehangende naamwoord *aesthetika* (wat die waargenome objekte aandui), tot hulle reg laat kom. Baumgarten het aan hierdie sintuiglike kennis ’n outonomie ten opsigte van logiese kennis toegeken.

Die term estetika is egter gou verbreed om die konsep *skoonheid* in te sluit, aangesien mense hulle wêreld, byvoorbeeld die natuur, op ’n pre-logiese vlak nie as ’n versameling kwantiteite ervaar nie, maar as bevredigend, of mooi. Laasgenoemde ervaring lê egter ook aan die grond van ervarings van musiek, kuns en poësie. Dus is estetika gou verbind met die konsep skoonheid, en ook die (skone) kunste. Die gevolg was dat kuns (of die teorie van kuns) algaande begin het om estetika te definieër. Teen die einde van die agtiende eeu is estetika deur die romantiese filosofie as ’n filosofie van die kunswerk beskou. Kant het estetika as teorie van die skone verstaan, as smaakoordeel, en daarby ook nog as subjektiewe oordeel.³⁰ Alhoewel “skoonheid” nog ’n

³⁰ Die bydrae van Kant (1704-1784) tot die estetiese debat kan beswaarlik oorskakel word. Hy het die denke van sy tyd meesterlik gekonsolideer en die basis vir verder estetiese denke gelê. Vir hom was die meeste estetiese oordele bloot beriggewings van plesier of pyn – oordele van die sintuie. Sommige hiervan is egter ook waarderings van skoonheid

plek gehad het in hierdie definisies van estetika, het die primêre verstaan van estetika opgegaan in die filosofiese teoretisering rondom kuns. Skoonheid is bloot verstaan as deel van die definisie van estetika insoverre geleerdes skoonheid nog as onderdeel van kuns self wou sien. In die twintigste eeu is skoonheid as oorspronklike, sentrale konsep van estetika egter al hoe meer gemarginaliseer, en uiteindelik feitlik uit die definisie van estetika verwyder, onder andere omdat die begrip skoonheid al hoe meer in mense se verstaan van kuns self begin sneuwel het. Terwyl estetika 'n multidimensionele begrip is wat ten minste konsepte soos skoonheidsoordeel, estetiese waarneming en verbeelding (antisipasie en transformasie) insluit, word dit tans in die meeste gevalle verskraal (vgl. Farley 2001: x; ook Van Erp 2003: 17-18).

Die sleutelbegrip van estetika, naamlik skoonheid, voer selfs nou nog 'n stryd om oorlewing. Nie alleen word dit deur sekere elemente van die post-modernisme bedreig nie, maar ook deur 'n hermeneutiese erfenis wat skeiding voorgestaan het tussen etiek en estetika, religie en kuns en religie en genot. Voeg hierby nog die marginalisering van die begrip skoonheid deur sommige Christelike tradisies se ikonoklasme, asketisme en legalisme, en dis duidelik dat die konsep roep om vars ontginning. Alhoewel dit nog altyd deel was (in sommige vorme) van die Christelike kultus, in argitektuur, liturgie, ikonografie, ens., het dit egter ook tot 'n mate daar as randverskynsel gefigureer. In baie kerke het skoonheid gewoon verword tot kitsch.

– dus oordele van smaak. Teenoor die empiriste behou Kant die afstand en onderskeid tussen estetiese genot en sintuiglike ervaring, deur te onderskei tussen sintuiglike ervaring (*Empfindung*) en gevoel (*Gefühl*). Eersgenoemde is 'n objektiewe weergawe van die sinne, terwyl laasgenoemde inherent subjektief is. As 'n mens byvoorbeeld na 'n groen landskap kyk, ervaar jy die skoonheid daarvan sintuiglik, maar voel estetiese genot. Oordele van smaak se bepalende grondslag kan dus nie anders as om *subjektief* te wees nie – skerp te onderskei van kognitiewe oordele, alhoewel daar formele ooreenkomste kan bestaan. Estetiese oordele maak nie aanspraak op kennis nie; dis eerder neutraal, omdat dit oor genot as genot handel. Dit funksioneer in 'n ander sfeer as dié van kennis of moraliteit. Tog is estetiese genot nie arbitrêr nie, aangesien dit universele trekke vertoon, in dié sin dat dit met die (algemeen menslike) vermoëns van verbeelding en begrip funksioneer. Tydens estetiese ervarings het hierdie vermoëns vrye spel, wat lei tot 'n gevoel van genot, en dus 'n ervaring van skoonheid (vgl. Begbie 2003: 187-191; ook Betz 2005: 376 e.v.).

Opsommenderwys sou mens kon sê dat die begrip estetika, histories gesproke, altyd die volgende elemente bevat het: 'n ervaring van sintuiglikheid (“an experience of sensibility” – só veral in die begrip van die agtiende-eeuse Engeland). Hier handel dit, ooreenkomstig Baumgarten se oorspronklike bedoeling daarmee, om *observasie* (*aesthesis* = *om te sien*) van die *werklikheid*, 'n werklikheid wat as harmonieus beskrywe sou kon word (as “being”, “proportion or harmony” – só veral tydens die klassieke Hellenisme en Middeleeue), maar ook as chaoties (“non-being”). Baumgarten se intensie dat daar op 'n gedissiplineerde wyse navorsing oor die ervarings van sintuiglikheid gedoen moes word, impliseer verder ook dat daar 'n oordeel, 'n *interpretasie van dié ervarings*, moes plaasvind. Verdere ontwikkelings het beklemtoon dat hierdie interpretasie (van skoonheid) *etiese, transformerende dimensies* sou hê, dat dit sou oorloop in 'n “self-transcending disposition of benevolent caring” (Jonathan Edward); dat dit dus egosentrisme sou deurbreek in 'n “ethical, emphatic self-transcendence.” (vgl. Farley 2001: 118; ook 117-120) Dalk is dit nie vergesog om reeds hier te suggereer nie dat hierdie dimense van transformasie, hierdie etiese uitreik na die “ander”, berus op die verwagting, die *antisipasie*, dat hierdie “ander” inderdaad kan baat vind by so 'n empatiese sorgsaamheid. Die begrip estetika sluit dus ten minste hierdie vier konsepte in: observasie, interpretasie, antisipasie en transformasie – konsepte wat in hierdie navorsing later weer in liturgiese verbande aan die orde gestel sal word (hoofstuk 3).

1.3.2 Definisies van kuns

Wat is kuns? Dis geen maklike taak om hierop 'n antwoord te gee nie. Trouens, dit sou waarskynlik onmoontlik en voorbarig wees – veral as jy die moderne *avant garde* kuns se wantroue in, en afsku aan, tradisionele definisies van kuns in aanmerking neem. Die meeste mense dink by die hoor van hierdie woord waarskynlik aan dinge soos die visuele kunste, literêre kuns, teater, musiek, argitektuur, dans, ens. Deesdae word die term ook wyer verstaan om alledaagse dinge soos kookkuns, of oor die algemeen selfs “lewenskuns” in te sluit.

In die loop van die geskiedenis het daar 'n hele aantal kunsteoretiese voorstellings ontwikkel. In breë trekke sou sommige van hulle as volg beskryf kon word: Kuns as *techné* en *ars* (veral in die antieke Grieks-Romeinse wêreld), wat gewoon gedui het op 'n besondere kennis om dinge te kan doen. Dus

tegniek met 'n kunssinnige aanvoeling; kuns as *mimesis*, as nabootsing van binnewêreldse of transendente werklikhede; kuns as *epifanie* van skoonheid; kuns as *roep* uit die oneintlikheid tot die ware syn; kuns as *sinskepping*; kuns as lewensform; as *spel*; as *irritasie* (!) en *konfrontasie* met die eie werklikheid of dié van die wêreld; kuns as *deurbreking van geykte patrone en roetines*, ens. (vgl. die bespreking van Koch 2004: 389-391).

Miskien sou ons die rol van kuns en kunstenaars saam met Kearny (1988: 3 e.v.) aan die hand van die drie sogenaamde eras van premoderniteit, moderniteit en postmoderniteit kon beskryf (vgl. ook die bespreking in die Inleiding). Terwyl die premodernistiese paradigma *mimeties* van aard was (kuns is soos 'n *spieël* wat die Goddelike afbeeld), en die modernistiese paradigma op sy beurt *produktief* van aard is (die kunstenaar is soos 'n *lamp* wat self die lig skep), is die postmodernistiese paradigma voluit *parodies* van aard (dit reflekteer ook, maar nie soos 'n spieël nie, eerder soos 'n *spieël-in-'n-spieël*, 'n *labirint van nimmereindigende reproduksies* van alledaagse, gekommersialiseerde oppervlakkighede, soos mimiek sonder begin of einde). Tydens die premoderne fase is kunstenaars verstaan as *na-makers van die skepping*, oftewel dupliseerders van die "oorspronklike" skeppingsproses van die Skepper. Die moderne periode van die Renaissance, die Romantiese en Eksistensialistiese humanisme vervang die teosentriese paradigma van die mimetiese kunstenaar met die antroposentriese paradigma van die *oorspronklike uitvinder*. Die postmodernisme keer dit alles om: die produktiewe uitvinder word nou 'n *eklektikus*, iemand wat rondspeel met fragmente van betekenis wat hy of sy nie self geskep het nie. Die kunstenaar word 'n "speler", swerwend in 'n anonieme interspel van beelde wat hy of sy maar net kan parodieer, simuleer of reproduseer.

Dat daar 'n verskeidenheid van definisies bestaan, dikwels radikaal uiteenlopend, is seker. Daniël Louw, 'n bekroonde kunstenaar-teoloog, druk dit byvoorbeeld as volg uit:

The ability to express the movement of the human soul and the articulation of living forces in such a way that it stirs creative imagination and inspires to interpret, transform and transcend reality. (D Louw: 2000)

Maria Harris onderskei ten minste vier momente in die kreatiewe proses van kuns, naamlik: *contemplation, reception, interpretation, response* (1996: 9-13). Hacking noem dit:

... het proses en het resultaat van een bijzondere inspanning van een of meer personen om betekenis te geven aan (aspecten van) hun ervaringen binne die konteks van een kultuur. (2005: 6)

Die meeste definisies van kuns sou waarskynlik binne die raamwerk van die volgende drie teorieë van kuns uiteengesit kon word, hoewel hierdie teorieë uiteraard nou met mekaar verweef is:

Eerstens: Die *naturalistiese* teorie: Kuns is die mens se substituuat vir realiteit, hetsy as 'n replika van die (bestaande) realiteit of as 'n bloudruk vir 'n geïdealiseerde realiteit.

Tweedens: Die *funksionalistiese* teorie: Kuns word gewaardeer ten opsigte van sy funksies en gebruike as medium vir selfekspresie, vir kommunikasie van emosie en gevoel en as middel om die verbeeldingswêreld te verruim. Inderdaad: *Art is the signature of man* (G K Chesterton).

Derdens: Die *formalistiese* teorie: Kuns word verstaan as nuwe skeppinge met outonome kriteria en intrinsieke waardes, wat lei tot estetiese ervarings wat as sodanig gewaardeer kan word, en nie deur uiterlike voordele of funksies geregverdig hoef te word nie (vgl. Reiersen 1988: 34).

My eie, voorlopige definisie van kuns sluit by sommige basiese elemente van bogenoemde uitgangspunte aan, en wentel rondom die vier sleutelbegrippe van estetika wat reeds genoem is, naamlik: observasie, interpretasie, antisipasie en transformasie. Dit sou as volg kon lui: *Kuns is om die werklikheid met al jou sintuie waar te neem, dit te interpreteer deur spel en klag, en met antisiperende uitbeeldinge op helende alternatiewe te transformeer*. Hierdie elemente word, soos reeds genoem, in hoofstuk 3 in liturgiese verband weer aangebied.

Ons staan vervolgens kortliks stil by 'n moontlike teologiese raamwerk waarbinne estetika en kuns 'n tuiste sou kon vind.

1.4 Estetika en kuns binne 'n teologiese raamwerk

1.4.1 Teologiese en Prakties Teologiese paradigmaskuiwe

Geloof het met die verloop van die eeue in 'n hele aantal verbande – kom ons noem dit huwelike – gefunksioneer. Aanvanklik was dit getroud met die

filosofie, en hieruit is *teologie* gebore, wat gewentel het rondom dogmatiek, metafisika en wêreldbeskoulike denkstrukture. Nadat die filosofie haarself – by tye nogal driftig – uit hierdie huwelik onttrek het, het geloof haarself aan die praktiese Rede (Kant) verbind, en die gevolg was ’n klem op *teopraxis*. Hierdie verbintenis het egter ook algaande skipbreuk gely. Tans is geloof besig om ’n nuwe eggenoot die hof te maak, naamlik estetika. Van Troostwijk noem die kind wat besig is om uit hierdie huwelik gebore te word: teopatie. Want, sê hy: “Het is geen appèl op hoofd (logos) of handen (praxis). Niet in eerste instantie althans. Kunst appeleert aan het hart (pathos) (2005: 19).

Hierdie herontdekking en herwaardering van die estetika het uiteraard ook nie die vakdissipline van praktiese teologie onaangeraak gelaat nie. Binne die veld van die prakties teologiese metodologie het daar naamlik die afgelope aantal jare eweneens ingrypende paradigmaskuiwe plaasgevind. Sedert Schleiermacher het die fokus weggeskuif vanaf die objek van die geloof na die ervaring van geloof, en wat genoem word die *technè* van die bediening. Dit het opnuut die vraag laat opvlam of praktiese teologie ’n normatiewe wetenskap of ’n fenomenologies-empiries bepaalde wetenskap is wat vanweë die opkoms van die humaniora en die dwang van interdisciplinariteit ’n sterk behavioristiese inslag moet vertoon.

Die skuif wat gekom het, sou ook beskryf kon word as ’n beweging weg van ’n klerikale en kerklike raamwerk na ’n beklemtoning van *praxis*, met die aksent op bevryding, verandering en transformasie (vgl. Louw 2001: 91 e.v.). Met die opkoms van die menswetenskaplike metodologieë, wat voortvloei uit die fenomenologiese veld van observasie, eksperimentering en ervaring, het die empiriese komponent ’n dominante faktor in die formasie van teorie begin word. Waar die klem byvoorbeeld eers geval het op ’n logiese, en dikwels apodiktiese, interpretasie en verklaring van God se daade (in ooreenstemming met die slagspreuk *fides quaerens intellectum*), en dit algaande plek gemaak het vir ’n meer narratiewe en niedirektiewe benadering op maniere van kommunikasie en diskoers (*fides quaerens verbum*), het die pendulum nou deurgeswaai na ’n vollediger integrasie van teorie in praktyk, na maniere van doen (*fides quaerens actum*; vgl. ook die titel van Dingemans se boek: *Manieren van doen* 1996).

Dit word egter tans verder gekomplementeer met 'n ander invalshoek, 'n benadering wat nie noodwendig teenoor³¹ bogenoemde aksente staan nie, maar eerder soos 'n goue draad deur al drie loop, of ten minste behoort te loop, en die potensiaal het om dit sinvol te integreer. Dit hang saam met bogenoemde hernude belangstelling in die estetika, en kan kortweg as estetiese rede of estetiese hermeneutiek beskryf word (in aansluiting by die versugting: *fides quaerens imaginem* – geloof op soek na beelde, oftewel geloof wat langs die weg van *verbeelding* soek na simboliese uitdrukkingsvorme; vgl Van Erp 2003: 15; ook Louw 2001: 91 e.v.). Terwyl teoretiese rede byvoorbeeld te make het met die onderskeiding van waar en vals, en praktiese rede met die onderskeiding van reg of verkeerd, fokus estetiese rede op die verskynsels van mooi en lelik, op die waarneming, vertolking en, indien nodig, transformasie daarvan.

Breedweg gesproke sou mens die estetiese rede as volg binne die raamwerk van die praktiese teologie kon tuisbring: laasgenoemde het te make met die praxis van God se heilshandeling, wat in bepaalde ontmoetingsgestaltes na vore tree. Praktiese teologie bestudeer, binne ekklesiologiese verband, die wyse waarop mense sin probeer maak uit hierdie ontmoetingsgestaltes – daarom skarnier dit op 'n eksistensiële hermeneutiek. Een van hierdie wyses van singewing, oftewel ontsyferingsmetodes (Dilthey: *schiffre*) waardeur die ontmoetingsgestaltes van die heil vertolk kan word, is die estetika. Estetika is daarom veel meer as net 'n vorm van empiriese vraagstelling wat met fenomenologiese en semiotiese kategorieë vergelyk kan word (so Schmidt-Rost 2002: 4). Dit hang eerder saam met eksistensiële sinvrae, en dus ook met teologiese interpretasie.

Hierdie Prakties Teologiese metodologiese skuiwe het uiteraard verreikende implikasies ook vir die vakgebied Liturgiek, en daarom die liturgie van die kerk. Hierop kom ons later terug.

³¹ Kant het wel die estetiese as 'n soort teenpool van die rasionele beskou. Tog het hy en ander klassieke estetiese denkers soos Schiller en Baumgarten nie ontken dat estetika belangrik is vir die soeke na waarheid en wetenskap nie. (Vir 'n uitgebreide bespreking van die belang van Kant vir ons verstaan van estetiese denke, vgl. Begbie 2003: 187-191; ook Orth 2003: 250).

1.4.2 Estetiese teologie as locus theologicus?

Daar was veral drie teoloë wat tydens die twintigste eeu die eerste buitelyne van die profiel van 'n teologiese estetika begin trek het, naamlik Gerardus van der Leeuw (1890-1950), Paul Tillich (1886-1965) en Hans Urs von Balthasar (1905-1988). Die onderskeie beklemtoninge³² van hierdie drie sou bondig saamgevat kon word as: *verbeelding* as konsekwensie van die beeld van God; die funksie en betekenis (*singewing*) van die kunswerk self; en *skoonheid* as vorm en analogie. Volgens Van Erp (2003: 18-24) het hierdie drie foci die horison van die hedendaagse teologiese estetika deurslaggewend bepaal.

In 'n teologiese perspektief sou dit in die vorm van die volgende vrae vertaal kon word: Wat is die gevolg van die Bybelse beeld van God vir die outonomie van menslike verbeelding? Hoe gee 'n kunswerk uitdrukking aan 'n spesifieke religieuse lewensvisie oftewel soeke na sin? En: Hoe weerspieël die wêreldse skoonheid die goddelike heerlijkheid? Met hierdie vrae word estetika onder die aandag van die teologie gebring, word die teologiese begrippe-apparaat uitgebrei en die epistemologiese en etiese rasionaliteit van die teologie verbreed met die estetiese. Die drie sleutelwoorde waaroor dit hier handel, is *singewing*, *skoonheid* en *verbeelding*.

Van belang is hier dus dat wesenlik teologiese vrae in 'n estetiese kader geplaas word. 'n Teologiese estetika gaan verder as om bloot 'n fenomenologiese vergelyking van estetiese en religieuse ervarings te maak, of kuns slegs as illustratiewe materiaal by bepaalde teologiese inhoude te gebruik. Hier word egte teologiese vrae gevra, wat pas by die akademiese dissipline van teologie, maar dit kan met reg ook estetiese vrae genoem word.

Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat hierdie verhouding of analogie nie een van meerderwaardigheid (teologie) teenoor minderwaardigheid (kuns) is nie. Kuns is nie 'n minderwaardige vennoot of diensmaagd, 'n *ancilla theologiae*,

³² Dit sou buite die omvang van hierdie navorsing gaan om 'n uitgebreide beskrywing van elkeen te gee. Ek volstaan met 'n aantal penstrepe. Van Erp beskryf op voetspoor van bogenoemde drie teoloë vier hedendaagse tipes van teologiese estetika, naamlik teologie van die kunswerk, teologiese toepassings van filosofiese estetika, transendentiaal-teologiese estetika en 'n ondersoek na die verband tussen teologiese estetika en verlossing (2003: 24-31). Hy self verkies laasgenoemde, en vind daarin 'n samespel tussen teologies-estetiese konsepte soos singewing, verwysing na (antisipiasie van) 'n beter werklikheid en bevryding en aksie (etiese transformasie)

wat bloot as addendum by, of illustrasie vir, die teologie moet dien nie. Kuns is voluit *locus theologicus*, wat hoegenaamd nie beteken, soos reeds vermeld, dat die uniekheid van die openbaring in Christus in gedrang gebring word, of die basis van die Woord en Gees in ons (gereformeerde) denke oor die openbaring gerelativeer word nie. Inteendeel, dit word verdiep en verbreed, in dié sin dat dit aan ons 'n (opwindende!) bron bied om saam met ander *loci theologici* (byvoorbeeld die tradisie, kerkgeskiedenis, belydenisskrifte en uiteraard veral die Skrif) die unieke openbaring van God in Christus en deur sy Gees, beter te verstaan en te beleef.

In 'n sekere sin sou ons kon sê dat kuns nie alleen informasie oor tradisie bemiddel nie, maar dat dit self tradisie is, dit wil sê dat dit die inhoud en houding van geloof oordra (*traditio* in die aktiewe sin van mediasie). Dit dra dus dimensies van betekenis (beide kognitief en affektief) oor wat direk bydra tot die kommunikasie van God se Woord. Richard Viladesau waarsku in hierdie verband teen 'n *logosentrisme* wat veral dreig om die Westerse Christendom te oorheers, en stel as regstelling voor:

Moreover, in calling this mediation by art theological, I am implying that art's transmission of faith-meaning can take place not only on the level of receiving or celebrating of some aspect of the Christian message, but also as part of the process of interpretation, understanding, formulation, affirmation, and appropriation of the viewer's faith. That is to say, art can also operate on the level of faith's intellectual self – appropriation, or 'theology'. I will be contending, therefore, that the 'logos' of 'theology' may be taken in a wider sense than that usually at work in the verbally dominated Christian tradition. (2000: 135)

Watter vorm sal 'n esteties bemiddelde teologie dan aanneem? Bogenoemde drie sleutelbegrippe (singewing, skoonheid en verbeelding) bied aan ons 'n nuttige raamwerk waarbinne die profiel van 'n estetiese teologie as *locus theologicus* beskrywe kan word:

1.4.2.1 Estetiese teologie as kontekstuele singewing

Dit was veral Paul Tillich wat die konsep van singewing in 'n estetiese verband aan die orde gestel het. Hy maak onderskeid tussen wat hy noem die sinswerklikheid en die sinwerklikheid. Die sinswerklikheid is die konkrete realiteit van objekte, mense en gebeurlikhede; die sinwerklikheid lê agter, en

binne-in die sinswerklikheid. Alles, ook kuns, kan dus uitdrukkings wees van hierdie dieper sinswerklikheid, en uiteindelik ook: God. Religie het vir Tillich nie betrekking op 'n werklikheid bo of buite ons realiteit nie, maar op die sin-dimensie van ons eie realiteit. Dus handel dit in die teologie en religie nie om God as objek naas ander objekte nie, maar om manifestasies van die goddelike in en deur die realiteit van die *syn*. Oor ('n) God buite ons ervaring van die *syn* om, kan ons niks sê nie – Hy is inderdaad “God beyond God.” (vgl. die bespreking van Steensma 1998: 21 e.v.)

Kuns help teologie om sin te gee aan die konteks van ons werklikheid – om die sin in die *syn* te ontdek. Kuns *word* teologie in die mate waarin dit ons help om insig te verkry in die religieuse etos van 'n spesifieke tyd, en om die regte soort vrae te vra, vrae van “ultimate concern”. Kuns-as-teologie verwoord, verbeeld en verklank die wonder én pyn van menswees, en druk ons diepste drome en hunkerings – ons soeke na sin – uit. In hierdie soeke na sin benodig ons inderdaad ons sinne, maar ook insig; benodig ons die *kuns van observasie en interpretasie*. Estetika verbind ons sinne en ons sinvrae prinsipieel met mekaar: “Wer dazu anleiten möchte, sich mit Sinnfragen zu beschäftigen, darf dies nicht sinnlos tun.” (Höhn 2003: 242).

In klassieke teologiese terme³³ sou dit kon lui: Kuns-as-teologie verwoord, verklank en verbeeld ons ervaring van die *skepping* en aanbidding van die Skepper, ons lyding onder en aandadigheid aan die *sondeval*, ons behoefte aan en belewenis van verlossing uit ons nood, en ons vooruitsig op 'n nuwe werklikheid, ons *hoop* op die voltooiing van God se beloftes. Binne hierdie breë teologiese raamwerk van *skepping*, *sondeval*, *versoening* en *eskatologie* het kuns-as-teologie 'n deskriptiewe, kritiese en konstruktiewe rol om te speel.³⁴

33 Thiessen (1999: 272 e.v.) wys byvoorbeeld in haar omvangryke navorsing oor (nie altyd eksplisiet Christelike nie) Ierse kuns op 'n hele reeks *teologiese* temas wat hulle in hierdie werke as't ware aan jou opdring, en op 'n beeldryke wyse om nadenke en reaksie roep: skeppingsteologie, Christologie, eskatologie, etiese vraagstukke, ens.

34 Walter Brueggemann het 'n onderskeiding ten opsigte van die genres van die Psalms aan die hand gedoen wat na my mening in 'n aangepaste vorm ook met vrug hier benut sou kon word, naamlik dié van *oriëntasie*, *disoriëntasie* en *heroriëntasie* (1984: 15-23). Die Psalms is immers self 'n kunsvorm (musiek, digkuns), wat die diepste (“ultimate”) ervarings en hunkerings van mense uitdruk, spesifiek dan mense wat in 'n verhouding met God staan. My uitgangspunt is dat kuns – in die breedste sin van die woord, as visuele kuns en woordkuns, as musiek en liriek, kortom, as kreatiewe ekspressie van ons diepste

1.4.2.2 Estetiese teologie as uitdrukking van skoonheid

Hans Urs von Balthasar was by uitstek dié denker wat die begrip skoonheid opnuut weer op die teologiese agenda kom plaas het. Dit is 'n klassieke estetiese begrip, wat egter van die begin af deur die kerkvaders in verband met God se openbaring gebring is. Saam met skoonheid het klassieke denkers soos Augustinus en Aquinas ook die goeie en die ware geklassifiseer: God se openbaring aan ons is 'n eenheid, is afgerond as *skoonheid*, *goedheid* en *waarheid* (vgl. Pasto 2005: 56). Hierdie drie dimensies van God se openbaring kan en mag nie geskei word nie:

Beauty, truth and goodness can never be seperated. It is questionable whether we can ever know one except in intimate connection with the others ... There is a truth – a reality, an authenticity – about beauty and goodness. There is goodness – a wholesomeness, salutariness, a sacredness – about both beauty and truth. There is beauty in truth – in its self-evidence, its simplicity, its transparency – and in goodness, especially in the comeliness of moral character. (Avis 1999: 78-79).

Veral Augustinus het indringend oor die teologiese betekenis van skoonheid nagedink. Skoonheid het volgens hom veel met harmonie te make, met 'n ordening van gewaarwordinge, 'n sintese van sintuiglike indrukke, 'n eweredige sameklank van die diverse in 'n geheel (De Bruyne 1954: 335). Augustinus het 'n gebalanseerde betekenis aan skoonheid gegee: aan die een kant vra hy: waar kom 'n kunswerk in laaste instansie vandaan, behalwe van God? God het immers die kunstenaar se hande geskep, asook die materie waaruit die kunstenaar die kunsvorm haal. God gee die inspirasie in die gees, ook die kreatiewe bewussyn om te kan skep. Onder sy toesig geskied die oorgang van die verbeelding na die uitdrukking van die kunswerk; onder sy lig groei die besef van dít wat kwalitatief verwesenlik word; onder sy leiding kan geoordeel word of die kunswerk artistiek is of nie. Nie alleen natuurwesens loof God dus nie, maar ook kunswerke.

Aan die ander kant waarsku Augustinus egter ook teen die “skoonheid” van die oortollige en beuselagtige, die *superflua et nugae*. Die ganse skoonheidsdrang van die kunstenaar moet eerder gerig wees op die enigste, ware skoonheid,

mensewees, as eksplisiet religieus en Christelike kuns, of nie – ons menslike ervarings van oriëntasie, disoriëntasie en heroriëntasie beter as enige ander medium uitdruk.

naamlik dié van God. Alle dinge is mooi, omdat God dit gemaak het; God is egter onuitspreklik mooi. God is meer as wat ons met die sinne kan ervaar. In Hom sien ons die oneindigheid en word ons “naar U verrukt door uw schoonheid (*rapiebar ad Te decore tuo*)” (De Bruyne 1954: 395).

Uit talle tekste van die Apologete en Kerkvaders blyk dit dat die ganse werklikheidsgevoel van die vroeë Christelike denkers esteties getint was en in estetiese terme uitgedruk is – en meer nog: “De aesthetiek van de Christelijke Oudheid staat volledig in het teken van God.” (De Bruyne 1954: 451).

Vir die kerkvaders, soos ook vir Von Balthasar,³⁵ was Christus die volmaakte openbaring van God se skoonheid, goedheid en waarheid aan ons. Waar ’n mens dit as ’n eenheid ervaar, word God se heiligheid (*kabod*) geopenbaar. Dus, om die konsep van skoonheid te herwaardeer, is om iets van die openbaring opnuut te snap; om estetika, of die huidige gebrek daaraan, te beoordeel, is om dit terug te bring na die bron: God.

Die oer-estetiese oordeel wat ons hoor, kom immers uit die mond van God: Kyk, dit is goed, dit is baie mooi! (Gen 1:31). Uit hierdie mooi skepping van God kan ons iets aflei van die skoonheid wat daar binne God self is. Harries stel dit mooi:

All that is, is fundamentally good; so all that is, radiates with the divine splendour. This means that truly to discern the existence of anything, whether a flower or a grain of sand, is to see its finite existence rooted in the ground of being, God himself; it is to discern the glimmerings of eternal light, flames or flashes of divine beauty. (1993: 36).

Interessant genoeg antwoord God ook nie op Job se lydingsklag met ’n sistematies-dogmatiese uiteensetting van die teodisee nie, maar met ’n estetiese toer deur die kosmos. Job, kom kyk, en sien ... (vgl. Job 38–39).

In hierdie navorsing gaan ek uit van bogenoemde klassieke verbandlegging tussen estetika en die Godsleer.³⁶ Skoonheid is in God begrond. Skoonheid

³⁵ Die drie basiese beginsels wat Von Balthasar se siening van estetika dra, is: Christus as die unieke en sentrale gestalte van die openbaring; die kerk as die mediator van hierdie gestalte, en die Maria-analogie van die kerk, wat op totale ontvanklikheid dui (vgl. Hofer 2005: 21–24).

³⁶ Sommige geleerdes bring kuns eksplisiet in verband met die teologiese raamwerk van die Triniteit (Vader, Seun en Heilige Gees), of ook die drie ampte van Christus as Koning, Profeet en Priester (vgl. verder hieroor Reiersen 1988: 36–40).

(“beauty”) is in estetiese sin veel meer as “the pretty, the merely decorative, or the inoffensively pleasant.” (Hart 2003: 15). Dit beoog veel meer as ’n sentimentele gevoel oor mooi sonder gange en kunstige blommeranskikkings. Skoonheid het te make met God se wese en bedoeling met sy skepping, naamlik harmonie en heelheid. Dit vloei voort uit die diepste wese van die Triniteit:

The Christian understanding of beauty emerges not naturally, but necessarily, from the Christian understanding of God as a perichoresis of love, a dynamic coinherence of the three divine persons, whose life is eternally one of shared regard, delight, fellowship, feasting, and joy. (Hart 2003: 155, vgl. ook verder 155-249).

Weliswaar het die konsep van skoonheid in onbruik verval, moontlik omdat mense dit as illusie, of erger nog, as ’n leuen, beskou. Immers, die wêreld is dikwels allesbehalwe “mooi”. Kan ’n sneeubedekte berg met pieke wat deur wit wolke steek, wêrklik asemrowend “mooi” wees – as daar ’n dorpie aan die voet daarvan lê waarin almal, onskuldige vrouens en kinders ingesluit, deur moordende bendes gemartel en uitgewis is? Was die kleurvolle blomme op die Kambodjaanse “killing fields”, waar die pangas geflits en die bloedstollende krete van soldate en burgerlikes opgeklink het, “mooi”? Of die strelende klanke van Bach, voortgebring deur geïnterneerde Joodse musici, wat Nazi-offisiere aan die slaap moes sus?

Dit is nie so maklik om hierdie vrae te beantwoord nie. En tog moet ons vashou aan die begrip skoonheid. Dit bly ’n openbaringsrealiteit, en dus ’n ontologiese werklikheid, en is ook deurdronge van eskatologie. Dit is *heelheid* en *harmonie*, maar leef ook in die *antisipasie* daarvan. Teologies-estetiese skoonheid word nie deur die lelike en grusame genivelleer nie, maar kom juis op ’n vreemde wyse daarin te voorskyn. Om dit te begryp, benodig ons nie alleen die *kuns van interpretasie* nie, maar ook die *kuns van antisipasie* (meer hieroor in hoofstuk 3).

1.4.2.3 Estetiese teologie as kreatiewe verbeelding

Gerardus van der Leeuw was die teoloog wat in die eerste helfte van die vorige eeu die belang van verbeelding vir ’n estetiese teologie opnuut onder ons aandag gebring het. Kortweg sou ’n mens kon sê dat jy in beide teologie en kuns – indien dit ten minste “goeie” teologie en kuns is of wil wees – die verskynsel

van *kreatiewe verbeelding*³⁷ aantref, dit wil sê die uitgesproke of onuitgesproke bedoeling om iets van die transendente op 'n *innoverende* wyse waar te neem en uit te druk of uit te beeld. Die soeke na sin, asook die onderskeiding van skoonheid, kan slegs via die verbeelding plaasvind. In die verbeelding verdig 'n hele aantal estetiese prosesse, onder andere die kuns van observasie, *interpretasie*, *antisipasie* en *transformasie* (meer hieroor in hoofstuk 3).

Thiessen wys op talle kunstenaars se merkwaardige, inherente “awareness of the intimate relationship between religion/theology and art due to the revelatory dimensions and the power of the imagination in both.” (1999: 9) In beide estetika en teologie is daar die intensie om alleedaagse, dikwels verskriklike realiteite, maar ook dieperliggende (“ultimate”) realiteite in die oë te kyk en aan die lig te bring, gekoppel met die skepping, herskepping en benutting van beelde en/of metafore om hierdie proses uit te druk.³⁸

37 John Hacking wys in 'n uitstekende artikel daarop dat die raakvlakke tussen religie en kuns waarskynlik veral in die verbeelding en die menslike soeke na sin lê: “Wie kunst zegt, zegt verbeelding. Wie religie zegt, maakt beelden of spreekt van een beeldverbod. Kunst en religie hebben dus alles met elkaar te maken ... Kunst en religie zijn beide een wijze van betekenis geven ...” (2005: 4, 10) Die term verbeelding (*imagination*) het 'n ryke geskiedenis, en kan inderdaad uit 'n verskeidenheid van perspektiewe en wetenskaplike dissiplines beskrywe word. Vir 'n uitstekende voorbeeld, vgl. Ross-Bryant 1981: *Imagination and the life of the Spirit*.

38 In die teologie word immers ook gebruik gemaak van beelde, simbole en metafore om oor God te praat: “Both, religion and (visual) art search for truth; both do so in their exploration and use of symbols.” (Thiessen 1999: 266). Daar sou trouens gevra kon word of alle taal nie metafores is nie? Taal ver-beeld altyd. Veral taal wat oor God wil praat. Teologiese taal ver-beeld die openbaring van God. Jaap Durand druk dit pregnant uit: “Thus theology without metaphors is unimaginable. To be precise: theology itself is metaphor.” (2001: 15) Hy skryf oor die onsekerheid van sy eie teologie en teologiese metafore, en konkludeer: “There is, however, I am sure, one metaphor that cannot and will not be replaced, the cross – God’s greatest metaphor to the world, the most profound expression of the most inexpressible, God’s love for us.” (2001: 16)

Dit kan egter op 'n beter of slegter wyse gedoen word. Wat nodig is – in die teologie en kuns – is *goeie, kreatiewe ver-beelding*,³⁹ nie drogbeelde of sentimentele fantasie nie. Ons word trouens in ons beeld-oorklading saamewerking ook gebombardeer met “slegte” beelde, met destruktiewe metafore (vgl. Cilliers 2002a: 1 e.v; ook verder 2.3). Hier moet kuns en teologie hande vat, aangesien dit in beide tog handel, of behoort te handel, oor die soeke na die skoonheid en die sin van die lewe, en die verbeeldingryke uitdrukking daarvan.⁴⁰

Met die oog op hierdie navorsing aanvaar ek, in die lig van bogenoemde drie sleutelbegrippe, die volgende: eerstens, dat daar *duidelike ooreenkomste en verbande* is tussen sentrale teologiese konsepte en bepaalde estetiese prosesse; en tweedens, dat hierdie ooreenkomste en verbande sekere *voordele vir die liturgie* inhoud.

Eerstens: Daar bestaan duidelike ooreenkomste en verbande tussen sentrale teologiese konsepte en bepaalde estetiese prosesse. So korrespondeer die *teenwoordigheid van God as Skepper en Herskepper*, en die onderskeidende geloof hierin (of: die soeke na sin), byvoorbeeld met die kuns van *observasie en interpretasie*; die leerstuk van die *eskatologie* (of: die verrekening van die werklikheid en voorlopigheid van skoonheid) met die kuns van *antisipasie*; en 'n nuwe *identiteit in Christus* as herskape *imago dei* (of: die gawe van verbeelding)

³⁹ Ek gaan van die standpunt uit dat daar definitiewe verbande is tussen verbeelding en die estetiese prosesse van observasie, interpretasie, antisipasie en transformasie. Oor die belang van verbeelding vir antisipasie, druk Thiessen haar byvoorbeeld as volg uit: “It is the unifying power of the imagination that allows and enables us to envision that nature and grace, immanence and transcendence, the sacred and the secular are distinct, yet interdependent, ultimately striving towards a dynamic whole.” (1999: 269) Meer oor hierdie verbande in hoofstuk 3.

⁴⁰ Talle outeurs gee aan kuns 'n belangrike, provokatiewe plek in die interpretasie van die immanente in terme van die transendente; dit help ons as't ware om telkens die grense tussen die immanente en die transendente te trek én te oorskry, om die sin daarin, en daartussen, te onderskei. Hacking (2005: 15-16) som die denke van vier invloedryke figure in hierdie verband op: Paul Tillich: religieuse kuns is die handhawing en benadering van die andersheid van die sakrale en goddelike; George Steiner: religieuse kuns is die verwerkliking en uitvoering van 'n basiservaring, naamlik dat God bestaan – estetika is dus “vorm geworden epifanie”; Gerard Larcher: moderne kuns is die tematisering van 'n transendentale horison; Friedhelm Mennekes: religie en kuns reflekteer beide oor die sinvraag, en is as sodanig 'n vorm van refleksie oor die transendentale betrokkenheid van die mens.

onder andere met die kuns van *transformasie*. Ek staan in hoofstuk 3 verder stil by 'n uiteensetting van bogenoemde estetiese prosesse van observasie, interpretasie, antisipasie en transformasie, en poog dan om enkele verbande met, en praktiese implikasies vir, die liturgie uit te lig.

Tweedens: Dié interaksie tussen kuns en teologie hou inderdaad bepaalde voordele vir die liturgie in – en waarskynlik ook omgekeerd. Die erediens is immers 'n belangrike ruimte waarbinne *waarneming, verbeeldingryke interpretasie en antisipasie, en rekonstruksie* as geloofskategorieë in die spel kom. In die erediens gaan dit onder andere oor die waarneming van God en sy wêreld, van onself en ons medemense (Godsbeelde, wêreldbeskouings en identiteit); gaan dit oor die vertolking (verbeelding) van hierdie waarneming; ons antisipasie van alternatiewe; en uiteindelik ook ons reaksie daarop (die rekonstruksie van ons werklikheid). In die erediens handel dit by uitstek om die soeke na sin, die belewenis van (God se) skoonheid, en die verbeeldingryke vertolking en uitdrukking hiervan.

Ons het sonder twyfel baie om van die kuns te leer, veral met die oog op die prediking en liturgie. Janet Walton skryf na aanleiding van haar besoek aan 'n kunsmuseum:

While standing in the line as it slowly inched forward, I wondered: Why are museums, concert halls and theaters more crowded than churches? Do encounters with art change more profoundly the way people understand, and live their lives than encounters with 'religion'? Apparently artists have something to share with liturgists. (1988: 14; vgl ook Cilliers 2003: 20 e.v.)

Wat hét kunstenaars om aan liturgiste te bied? Voorlopig moet ons sê dat dit in beide handel, of behoort te handel, om die *effek van 'n ontmoeting*. Kunswerke het 'n performatiewe krag, dit transformeer mense, bring hulle in beweging, laat hulle as veranderde mense die kunsmuseum (of filmteater) verlaat. Dit spreek mense aan op vlakke waar blote woorde nie alleen reik nie. Estetiese ervaring is geïntensiverende sinlike ervarings. Dit kom tot jou deur al die sintuie, verruk jou om jouself te oorskrei, te transendeer. Presies hier lê die raakpunte met die religie, en in die besonder ook die liturgie. In die liggaamlike, sintuiglike ervaring wat ek in die liturgie opdoen, gaan effek uit, 'n effek wat selftransendering moontlik maak. Ek oorskrei myself in die rigting van die Numineuse, die Objek van my aanskouing en hunkering. My horisonne word verbreed. My hart geopen. Ek verkry 'n aanvoeling van wat dit

beteken dat alles nie net om hierdie wêreld en werklikheid handel nie. Ek word in staat gestel om myself geheel en al in die gans Andere te verloor. Die verskil tussen dié twee ervarings (esteties en liturgies) lê uiteraard in die wyses waarop dit geïnterpreteer sou kon word (vgl. Gräß s.j. 48-49; ook verder hoofstuk 3).

Die voordele wat 'n sensitiwiteit vir die kuns inhou, is na my mening van wesenlike belang wanneer ons op 'n verantwoordelike wyse *liturgiese vernuwing*, wat meer is as modieuse kosmetiek, wil bevorder. 'n Grondige begrip van die estetika bied moontlikhede vir diepgang, teenoor die onverantwoordelike liturgiese eksperimentering⁴¹ wat blykbaar tans aan die orde van die dag is. Hieroor meer in hoofstuk 3.

Die tyd is waarskynlik ryp dat Protestante, en dus ook Gereformeerdes, nuut moet dink oor die moontlikhede wat in estetika opgesluit lê. Ek noem vervolgens vyf redes⁴² wat verband hou met bogenoemde herontdekkings en paradigmaskuiwe; vyf redes waarom hernude nadenke oor estetika na my mening inderdaad van groot belang is veral ook vir die gereformeerde liturgie.

⁴¹ Vgl. in hierdie verband RR Ganzevoort: "This revival of rituals has become the major feature of present-day religion, overwhelmingly manifest even in mainstream Calvinism. Preachers have evolved from Verbi Divini Minister into liturgists and priests. The sermon is less proclamation and more experience or event. More and more rituals have entered the congregation, both on the collective level of worship and on the individual level of pastoral care and counselling. Some of these rituals lean heavily on the reformed tradition, others scrounge unabashed from a variety of Christian and non-Christian sources as well as from the realm of therapy. All that seems to count is the question how we can aid people in experiencing God, the divine, the supernatural, meaning, or whatever." (2004: 152)

⁴² Hierdie redes sou uiteraard uitgebrei kon word. Sigurd Bergmann lys byvoorbeeld die volgende vier redes: "First, apart from the production of texts, the history of Christianity has created a great number of pictures, sculptures and buildings through which artists have interpreted the Christian faith and worldview ... Second, visual arts represent an intuitive and rational interpretation of reality, which deserves the designation science ... Third, pictorial art offers an alternative of action, which may win great importance for the fellowship of the faithful ... A fourth reason lies in the fact that since the breakthrough of modernity in the first world pictorial art in the third and fourth worlds has had a very significant meaning for art's critical perspective on the industrialized form of life." (2003: 113-115)

Hoofstuk 2

WAAROM ESTETIKA BELANGRIK IS VIR LITURGIESE NADENKE

2.1 Die onontkombaarheid van estetiese uitdrukking

As beelddraers van die skeppende God het ons die gawe van kreatiewe verbeelding ontvang. Estetika is ten diepste 'n uitdrukking van die *imago dei*. Hiermee word nie gesê dat ons skeppers op 'n gelyke voet met God is nie, maar dat ons deur ons verbeelding, en deur die versoening heen, in staat gestel is om uitdrukking te gee aan die wesenstrekke van God se openbaring, naamlik skoonheid, waarheid en goedheid (vgl. Northcott 2005: 230-234; ook verder 3.1).

Hoewel God in geen beeld vasgevang kan word, en geen beeld genoegsaam is om sy geheimenis uit te druk nie, kán ons as mense nie anders as om by wyse van beelde hierdie beeldlose, onuitspreeklike Geheimenis te nader nie – soos Luther al tereg ingesien het. Ook die Bybelse beeldverbod staan nie kontra hierdie verbeeldingryke benadering tot God nie (vgl. 1.1). In oud-Israel, wat onder die beeldverbod geleef het, tref ons byvoorbeeld talle kreatiewe (en

ook antropomorfe) beelde en metafore van God aan. God is Koning, Herder, Vader, Moeder, Knecht, Lam, Rots, Arend, Vuur, Lig, ens. Die probleem kom in wanneer een, of enkele van hierdie beelde uit hulle konteks geabstraheer en gefikseer word, asof dit die absolute en finale uitdrukking van God sou wees (vgl. Sauer 1996: 139).

Vanaf oertye druk mense hulleself esteties uit. In hierdie verband kan ook die kerkhistoriese nalatenskap nie geïgnoreer word nie. Die vroeë Christene het hulle diepste eksistensiële sinvrae onder andere ook esteties versinnebeeld – al was dit dan by wyse van eenvoudige voorstellings teen katakombemure. Deur die eeue heen het die kerk haar geloofservarings en -oortuigings beeldmatig uitgedruk, met ’n rykdom van kunswerke, argitektoniese vormgewings, musikale en poëtiese inkledings, ens. Dit sou gewoon dwaas wees om hierdie gegewene te ontken. Veel eerder moet dit op ’n verantwoordelike wyse, ook liturgies, verreken word – deurdadig die dieperliggende motiewe en intensies van hierdie estetiese uitdrukkings opnuut beoordeel en vrugbaar gemaak word.

Estetika/kuns is in elk geval oral om ons, ook in die erediens. Elkeen wat ’n erediens binnestap, ook in ’n Gereformeerde kerkgebou, word deur hierdie gegewene gekonfronteer: ’n gebou met ’n bepaalde argitektuur, en ’n vasgestelde manier van dinge doen – ’n soort liturgiese “choreografie”, of ons dit nou wil toegee, of nie – én of ons dit nou beter of slegter inkleed, of nie. Dit is nie waar dat daar geen estetika in Gereformeerde kerkgeboue is nie – eerder ’n bepaalde tipe estetika. Wit mure is vol estetiese betekenis. Ruimtes – niks – is ’n vorm van kuns. In die Gereformeerde tradisie was daar – ten spyte van Zwingli – ook altyd nog musiek. Wat is musiek anders as geïntensiverende estetika, as gekompakteerde uitdrukking van woorde, as ’n vorm van waarneming (hoor) wat alle rasionele omskrywing oorskrei? Geen wonder Luther kon dit ’n troosteres (*Trösterin Musica*) noem nie, die grootste gawe aan ons benewens die teologie.

In Christelike kerke is daar inderdaad – ook binne die verskeidenheid van Gereformeerde kerke oor die wêreld heen – musiek en literatuur (die Bybel – by uitstek). Daar is kandelare, doopvonte, nagmaalbeker, kandelare met kerse, soms gebrandskilderde vensters. En so sou ons kon voortgaan. Of die kerkgebou nou die Anglikaanse St George’s-katedraal in Kaapstad, of die skynbaar esteties gestroopte VGK in Guguletu is, die simboliek is daar. Of dit nou ’n gedekoreerde altaar in ’n massiewe Europese katedraal, of ’n eenvoudige

houtkruis in 'n katakombe is, die estetiese uitdrukking van dinge wat nie nét onder woorde gebring kan of moet word nie, tref jy orals aan. Trouens, dis 'n goeie vraag of die erediens nie dié plek is waar ons meer deur kuns begroet word as op enige ander plek nie.

Dis ook te verstane: ons kan nie sonder kuns leef nie, dis deel van ons menswees, dis deur God aan ons gegé. Net sodra ons probeer om dit te onderdruk, duik dit weer op 'n ander plek op. Dis byvoorbeeld interessant om te let op die voorbeeld van die Puriteinse predikers. Hulle het 'n verwoede stryd gevoer teen die gebruik van enige vorm van kuns in die erediens – en toe word die meeste van hulle self woordkunstenaars. 'n Mens kan beswaarlik een van hulle preke deurlees sonder om onder die indruk te kom van die verbale versierings daarin – egter nie altyd as goeie kuns nie (vgl. die analise van Reiersen 1988: 28 e.v.). Dit sou ook 'n vraag kon wees watter vorme van kuns die Gereformeerde tradisie as't ware by die agterdeur ingevoer het om te kompenseer vir die gebrek aan estetiese uitdrukking binne-in die kerkgebou. Dalk hét dit deur die konsistoriedeur gekom, in die vorm van die talle dominee-portrette wat feitlik al wat NGK-konsistorie is, versier (vgl. die analise van Cilliers en Wepener 2004: 341).

Guardini, een van die belangrike figure in die liturgiese beweging van die vorige eeu, wys daarop dat diegene wat steeds met die skeiding tussen gees en materie werk, ook liturgies bevry moet word van hulle puritanisme. Gees en materie is immers één. Só 'n hereniging van gees en materie kan lei tot 'n nuwe warmte en diepte in die liturgiese belewenis. Aan die ander kant moet diégene wat hoë waarde aan die liggaamlike en sintuiglike heg, ook besef dat die liturgie, vanweë die intrinsieke aard daarvan, altyd vry moet bly van 'n onderworpenheid aan die materie. Tog kan 'n herontdekking van die liggaamlike en materiële van groot waarde vir die liturgie wees:

The people who really live by the liturgy will come to learn that the bodily movements, the actions, and the material objects which it employs are all of the highest significance. It offers great opportunities of expression, of knowledge, and of spiritual experience; it is emancipating in its action, and capable of presenting a truth far more strongly and convincingly than can the mere word of mouth. (1997: 60; vgl. verder die bespreking van Guardini se bydrae by 3.1)

2.2 Die herontdekking van ons liggaamlikheid⁴³

Die gedagte dat die mens nie net 'n liggaam het nie, maar ook 'n liggaam is, bestaan al vir 'n geruime tyd. Gevolglik wys al meer wetenskaplikes, onder andere Gerard Lukken,⁴⁴ op die belangrikheid van liggaamlikheid binne die liturgie, en die gevaar van 'n skeiding van die mens in die kategorieë liggaam en siel. Volgens Lukken het daar veral sedert die sestigerjare 'n antropologiese wending in die teologie plaasgevind, en het die verhouding tussen liggaamlikheid en liturgie opnuut onder die soeklig gekom (1990: 6-7). Die mensbeeld wat al hoe meer begin funksioneer het, sluit volgens hom nader aan by die Semitiese mensbeeld van die Skrif, as die Grieks-Hellenistiese.

Belangriker egter is die teologiese agtergrond van die herontdekking van liggaamlikheid. Met die *inkarnasie* van Christus word die betekenis van liggaamlikheid in die openbaring van God geradikaliseer (1990: 16). God openbaar Homself nêrens anders as binne die ruimtes van ons liggaamlikheid nie – daarvan is Christus die be-liggaamde bewys. Maar daar is ook sprake van 'n *verdere radikaliserings* met die uitstorting van die Gees. Die Gees is nie 'n ontwykende, amorfe identiteit nie, maar word uitgestort op alle vlees (Hand 2). Die inwoning (*inhabitatio*) van die Gees onderstreep die liggaamlikheid van God se openbaring – daarvan is die kerk die be-liggaamde bewys. Terwyl die Oosterse tradisie sterker die klem laat val het op die “al reeds” van die *inhabitatio spiritus sancti*, oorheers die “nog nie” in die Westerse tradisie (1990: 18-19).

Teen hierdie agtergrond maak Scheer in sy verkenning van die terrein van liturgie en liggaamlikheid dan ook die opmerking dat, “De manifeste aan-

⁴³ 'n Uitbreiding, en dankbare gebruikmaking, van uitgangspunte van Cas Wepener, soos verwoord in ons gesamentlike artikel *Portrette wat praat*.

⁴⁴ Lukken, G. 1990. Liturgie en Zintuiglikheid, over de betekenis van de lichamelijkheid in de liturgie. Hilversum: Gooi & Sticht. Al so vroeg soos 1949 merk Gerardus van der Leeuw op dat 'n mens nie 'n liggaam het nie, maar 'n liggaam is. Van der Leeuw, G. 1949. Sacramentstheologie. Nijkerk: Callenbach, p. 9. In sy mees resente werk merk Lukken ook op dat in ons kultuur (Europese) die beeld, die visuele oorheers. Lukken, G. 1999. Rituelen in overvloed. Een kritische bezinning op de plaats en de gestalte van het christelike ritueel in onze cultuur. Baarn: Gooi & Sticht. Met betrekking tot die krag van die visuele in die kommunikasie van die Evangelie, vergelyk ook hoofstuk 6 “Seeing Is Believing: The Force of the Visual” van, Power, D.N. 1999.

wezigheid van de kunsten is te verstaan as een kompensatie voor die lichamelijke bouwvalligheid” (1996: 8). Wanneer daar van liggaamlikheid gepraat word, word uiteraard die mens se hele liggaam bedoel, wat al vyf sintuie insluit.⁴⁵

Die gereformeerde godsdiens en liturgie is, soos ons reeds aangetoon het, tradisioneel ’n meer lerende, kognitiewe aangeleentheid met meer klem op ouditiewe kommunikasie.⁴⁶ ’n Ontwikkeling wat verstaanbaar en verantwoordbaar is vanuit die Reformatoriese *sola Scriptura*, asook die onlosmaaklike verbondenheid van Woord en Gees. Desnieteenstaande kan ‘Woord’ breër verstaan word as slegs die gesproke en geskrewe Woord.

The Reformatory saying *Praedicatio verbi Dei est verbum Dei* is still mainly and exclusively interpreted as the preaching being an auditory medium, and something like *See/ Smell/ Feel/ Taste verbi Dei est (also) verbum Dei*, is largely downplayed. (Wepener 2002: 13; vgl. ook verder 2.5)

Hierdie situasie, te wete ’n erg serebrale, kognitiewe en ook ouditiewe liturgie, doen sigself in die een-en-twintigste eeu voor, ’n era wat deur verskeie

⁴⁵ Fjodor Dostojevski vertel aangrypend van een van sy eerste ervarings as kind in ’n (Russies-Ortodokse) erediens – ’n ervaring wat inderdaad al sy sintuie in beslag geneem het: “Nog voordat ek geleer het om te lees, nog voor my agste jaar, het ek ’n geestelike ervaring gehad. My moeder het my eenkeer alleen (ek weet nie waar my broer dié keer was nie) op die Maandag van lydingsweek na die nagmaal gebring. Dit was ’n helder dag, en ek herinner my nog, asof ek dit nou voor my sien, hoe die wierook uit die wierookbak saggies opgestyg het. Van bo af, deur die smal venster van die koepel bokant ons, het die lig van God ingestroom, en die opstygende wierook het met die sonstrale vermeng. ’n Heilige ervaring het deur my gegaan, en vir die eerste keer het ek doelbewus die Woord van God in my ingeneem. ’n Seun met ’n groot Boek het na die middel van die kerk gestap, en so groot was die Boek dat dit vir my gelyk het of hy dit net met moeite kon dra. Hy het dit op die kateder neergesit, dit oopgeslaan en begin lees, en skielik het ek iets daarvan verstaan, en het ek vir die eerste keer in my lewe begryp dat daar in die kerk uit die Boek geles word.” (vry vertaal uit: Die Brüder Karamasoff 1959. München: Piper, p. 584)

⁴⁶ So wys Barnard, M. en C.J.A. Vos. 2001. “’n Besinning oor die liturgie. Teorievorming, ondersoek en praktykvorming”. *Praktiese Teologie in Suid-Afrika* 16/2, p. 25, byvoorbeeld daarop dat die Nederlandse liturgiese tradisie tradisioneel meer ’n lerende vorm van maaltydviering gehad het, en De Gruchy huldig ’n soortgelyke opinie met betrekking tot die gereformeerde kerke in Suid-Afrika, De Gruchy, J. 2001. “The Future of the Reformed Churches in South Africa. Some Random Notes and Reflections”. *Scriptura* 76, 49.

wetenskaplikes⁴⁷ as die tydperk van visuele kommunikasie beskou word (vgl. verder hieroor 2.3). Hierdie leemte ten opsigte van die visuele as kommunikasie-medium in die liturgie word alreeds op verlerlei wyses aangespreek,⁴⁸ maar daar is nog heelwat ruimte vir verbetering.

Postmoderne mense, veral jongmense, is besig om hulle liggame te herontdek. In 'n era waarin alle "objektiewe" oriënteringspunte asook verwysingspunte vir identiteit aan die verdwyn is, word die liggaam, en die versiering en versorging daarvan, al hoe belangriker. Die liggaam word in 'n sin die ankerpunt, die openlike en sosiale vergestaltung van die feit dat ek iemand is – nie niks nie. Mode is tans vir baie jongmense veel meer as net 'n uitdrukking van die tydsgees – dit is 'n kwasi-religieuse ritueel, wat moet help om die identiteit te bepaal. By hierdie gegewene durf die kerk nie verbygaan nie (Sellmann 2003: 259).

In Afrika is daar 'n feitlik natuurlike liggaamsbewussyn, in die besonder ook in samelewingsverband. Oor die algemeen kom uitdrukking via die liggaam veel meer spontaan in Afrika as by Westerlinge voor. In die Onafhanklike Swart Kerke, die NGK in Afrika, en sommige gemeentes van die VGK word hierdie Afrika-kultuur van liggaamlikheid en sintuiglikheid⁴⁹ duidelik in die liturgie weerspieël. Sang met ritmiese musiekinstrumente, dans en liggaamsbeweging dra alles by tot 'n polsende uitdrukking van die geloof. Só word byvoorbeeld die opname van die dankoffers, wat in Westerse tradisies 'n redelik onderspeelde liturgiese element is, 'n soort klimaks, waartydens die hele gemeente singend

⁴⁷ Vergelyk, onder andere, Babin, P. 1991. *The New Era in Religious Communication*. Minneapolis: Fortress Press, Cilliers, J.H. 2002. "Prediking as ver-beelding: moontlikhede vir eietydse verkondiging" waar hy praat van 'n "kultuur van beelde", asook Lukken wat in sy mees resente werk opmerk dat in ons kultuur (Europese) die beeld, die visuele oorheers, Lukken, G. 1999. *Rituelen in oervloed. Een kritiese bezinning op de plaats en de gestalte van het christelijke ritueel in onze cultuur*. Baarn: Gooi & Sticht, en, Power se hoofstuk 6 getiteld "Seeing is believing: The force of the visual", Power, D.N. 1999, p. 178-208.

⁴⁸ Byvoorbeeld deur middel van beeldryke liturgiese voorstelle soos dié van Buvton, vergelyk, Heyns, M. et al. (reds.). *Preekstudies met liturgiese voorstelle gebaseer op die leesrooster vir lidmate*. Stellenbosch: Buvton; asook deur beeldryke prediking, vergelyk, Cilliers, J.H. 2002.

⁴⁹ 'n Goeie voorbeeld van die rol van ikone in Afrika-religie vind ons in Ethiopië. Vgl. Die beskrywing van Kaplan 2002: 403-421.

en dansend hulle offers na die tafel bring, totdat almal romdom die tafel in die kring-dans meedoen.

Mary McGann het 'n indringende ondersoek na liturgiese vormgewings binne Afro-Amerikaanse en Afrika-kontekste gedoen, en meld 'n sewetal elemente daarvan: die eksplisiete rol wat aan die (soms onkonvensionele, selfs animistiese) werk van die Heilige Gees toegeken word; die bewussyn dat die skepping inherent goed is – basies 'n sakramentele wêreldbeskouing;⁵⁰ 'n klem op die bevrydende handeling van God in kontekste van onderdrukking; die responsoriese rol van die gemeente as primêre getuie van die geloof – 'n soort ekklesiologiese inversie; die rol en plek van emosie in die kennis en ervaring van die Heilige – ook die basis van koinonia; die liturgie as geleentheid vir metanoia en katarsis (net soos goeie teater – jy kom veranderd daaruit); en die eskatologiese perspektief van die dinamiese oordra van die tradisie van geslag tot geslag (2002: 5-13).

Volgens McGann spreek Afrika die tipies Westerse liturgie op 'n hele aantal vlakke aan, in die besonder op die vlak van dramatiese strukturering en artistieke ekspressie. Volgens haar word Westerse liturgiese tradisies nog tot 'n groot mate gevange gehou deur die gees van die puritanisme: 'n ontkenning van liggaamlikheid, 'n wantroue van alles wat genot via die sinne kan bemiddel, 'n vrees vir emosie, ens. Terwyl Westerse tradisies meer okulêr is, is Afrika daarby ook nog oraal en aural. Kortom, in Afrika funksioneer 'n holistiese estetika van waarneming en ervaring:

There is a natural tendency for interpenetration and interplay, creating a concert or orchestration in which the ear sees, the eye hears, and where one both smells and tastes color, wherein all the senses, unmuted engage in every experience. (2002: 18-19)

Interessant is veral haar opmerkings oor dans en musiek in 'n Afrika-konteks. Oor dans skryf sy:

⁵⁰ “... all aspects of creation can be channels of God’s grace. In contrast to the God often projected in Christian ritual – one who requires reserve, decorum and propriety – Black people have envisioned a God who is lover of singing and dancing, of human expressiveness, of color and dress. Worship that is truly human and truly Godlike requires a broad sensorium that reflects the ‘fertile genius’ of God exhibited in creation.” (2002: 8)

In contrast to Descartes' 'I think, therefore I am,' a Black African perception might be summarized, 'I am, I dance the other.' In Black Africa, you dance because you feel. And to dance is a verb with precisely that object-complement; you never dance without dancing something or someone. Now, to dance is to uncover reality, to re-create, to fill one's being with vital force, to live a fuller life, to BE, which, after all, is the highest mode of knowing. (2002: 19)

Ek kom in 3.1 terug op dans⁵¹ as metafoor vir die liturgie.

Wat musiek betref: terwyl westerse tradisies met hulle okulêre/liniêre instellings meer melodieus ten opsigte van musiek geïntereerd is, tref jy in die Afrika orale kultuur eerder ritmiese en inderdaad poliritmiese strukture aan wat diskontinuiteit in die musikale lyn bewerkstellig. In Westerse tradisies is daar steeds 'n degradering van ritmiese musiek op morele gronde, terwyl die Westerse, melodieuse versie van musiek tot 'n groot mate as superieur beskou word, in elk geval as dit kom by die uitdrukking van "geestelike" en "transendentale" waarhede. McGann is waarskynlik reg as sy sê dat hierdie tradisies veel by mekaar kan en moet leer – op weg na 'n meer holistiese estetika, in die besonder ook in liturgiese verband (2002: 20).

2.3 Die opkoms van 'n kultuur van beelde

Beelde⁵² begin al hoe meer die botoon in ons samelewing voer. Höhn skryf in hierdie verband:

Die moderne Welt ist schon seit geraumer Zeit panoptisch. Ihre Parole lautet: 'Zeig's mir!' Sie setzt alle Verständigungsbemühungen und Geltungsansprüche unter Veranschaulichungsdruck. Was für wichtig gehalten werden will, muss sich sichtbar machen. (2003: 242)

⁵¹ Navorsing het getoon dat dans 'n besondere uitdrukking van God se teenwoordigheid ook vir die inheemse mense (*Aborigines*) van Australië is: wanneer hulle dans, is God nie meer verlede tyd nie, maar realistiese teenwoordigheid (Jordan en Tucker 2002: 308).

⁵² Ter wille van duidelikheid onderskei ek tussen ten minste vier vlakke waarop die uitdrukking "beelde" kan funksioneer:

* As onuitgesproke, en dus nieverbale voorstelling wat in die menslike brein voorkom. Die (nag én dag!) drome wat ons droom, sou hieronder verstaan kon word. Sommige psigoloë verwys in dié verband na argetipiese droomstrukture, as 't ware primordiale inprentinge waarin die menslike eksistensie verdig word, en wat te make het met geboorte, lewe, seksualiteit, angs, skaamte, dood, ensovoorts (die argetipiese psigoloog James Hillman (1979: 108) noem dit "the soul's language").

Vandat ons as gemiddelde (postmoderne)⁵³ mense in die oggend ons oë oopmaak, totdat ons die lig in die aand afskakel, storm die een beeld na die ander – of soms tegelykertyd – op ons af, in koorsagtige mededinging om

* Beelde wat in taal geverbaliseer word. Hieronder val 'n hele spektrum van grammatikale moontlikhede, soos *allegorie* (sinnebeeldige voorstelling van 'n abstrakte begrip); *vergelyking* (stylfiguur waarin twee dinge met mekaar vergelyk word, gewoonlik met gebruikmaking van die woordjie soos); *gelykenis* (sinnebeeldige verhaal uit die daaglikse lewe, veral om 'n godsdienstige waarheid tuis te bring, byvoorbeeld wanneer Jesus sê: Die koninkryk van God is soos ...); *metafoor* (oordragtelike uitdrukking wat op 'n vergelyking berus), ens. Vir die verantwoordelike gebruikmaking van allegorie, vgl. Burrows 2002: 168-180.

* Visuele beelde – soos dié waarvan ons samelewing (televisie, rekenaar, filmbedryf, ens.) vol is, en wat daarop gemik is om 'n sekere reaksie by mense te ontlok.

* Beelde wat in tekste, en in die besonder in Bybelse tekste, opgesluit lê. My uitgangspunt is dat daar sekere basiese beelde in die Bybelse teks gegee is, waaronder ons as mense nie kan lewe nie; beelde van onself, van God, van ons wêreld; beelde wat uiteraard ook taalmatig uitgedruk moet word, in die vorm van metafore, gelykenisse, ens.

53 Ek gaan die verskynsel van postmodernisme nie hier in detail bespreek nie. Breedweg sou mens wel die volgende kon sê: *Postmodernisme is 'n konklusie, nie 'n carte blanche nie*. Postmodernisme protesteer (met reg) teen die modernisme, maar hierdie protes is, histories gesproke, al lankal gepredisponeer. Postmodernisme is nie 'n onverwagse verskynsel uit die niet nie, maar in 'n sin die logiese (!) konsekwensie en kulminasie van die modernisme. Dis 'n soort her- en terugskouing, 'n lykskouing, en in dié sin glad nie van die modernisme los te dink nie. Trouens, sommige volbloed postmoderniste sou waarskynlik skrik as hulle besef watter voltrekte moderniste hulle in werklikheid is. Wolfgang Iser praat met reg van “unsere postmoderne Moderne” en waarsku teen die “Magie des falschen Namens” (1988: 9-14). Daar bestaan geen waterdige skeiding tussen die sogenaamde premodernisme, modernisme of postmodernisme nie, eerder 'n ineenvlegting, soos die ondersese yslande van ysberge wat teen en by mekaar inskuif. Die kiem van elke epog is alreeds in 'n voorafgaande en/of opeenvolgende epog teenwoordig. Wat ná die postmodernisme sal kom, is dus ook alreeds in sy kern met ons.

Postmodernisme is repetisie, nie revolusie nie. Wie enigiens 'n historiese bewussyn het, weet dat die woord van die Prediker wáár is: Wat was, sal weer wees; wat gebeur het, sal weer gebeur. Daar is niks nuuts in hierdie wêreld nie (1:9). Talle van die uitgangspunte van die postmodernisme kan in ander tydvakke aangetref word, wel in 'n ander historiese baadjie, maar tog in wese dieselfde. Byvoorbeeld: word die postmoderne beklemtoning van relatiewiteit nie al vroeër deur die Griekse filosoof Heraklitus verwoord met sy *panta rei* nie (letterlik: alles vloei; realiteit kan nooit gefikseer word en daarom ook nooit gedefinieer word nie)? En, het die Joodse tradisie van *midrash* nie al lank terug (baie mooier!) gesê dat daar 'n multidimensionaliteit van teksbetekenis is nie? Word tekste nie juis in die Judaïsme verkeer ten opsigte van hulle teenstellings, paradokse, ironieë en skandaligheid nie? Vgl. Janse van Rensburg 2000: 13; ook Brueggemann 1993: 55 e.v.). Inderdaad: Die postmodernisme neem ons nie deur 'n 180 grade revolusie nie, maar doen

aandag. Die oggendkoerant brand die eerste beelde in ons bewussyn in: die oorstroming in die plakkerskamp op die Kaapse Vlakte; die president wat vir getroue ondersteuners wuif; die bonkige rugbyspeler wat met drie spelers om sy nek oor die doellyn beur vir sy drie.

Op pad werk toe begelei 'n beeldegalerie ons: advertensieborde, verkiesingsplakkate, padtekens – saans afgewissel met neonligte wat flikkerend hulle boodskappe vir ons knipoog. As ons by die werk die rekenaar aanskakel, neem die ikone ons op 'n toer die kuberruimtes in, waar klank en kleur, beeld en beweging nuwe wêreldes voorhou en oopvou: eendimensioneel, tweedimensioneel, driedimensioneel, multidimensioneel – wie weet waar dié “virtuele realiteit” nog gaan eindig?

In die aand neem ons soos verslaafdes ons plekke voor die Beeldboks in. In die flikkerende lig daarvan sien ons die ellendes van ander mense in ander kontinente, beelde van vegtende faksies in die Midde-Ooste, of honger kinders wat kosbakke met benerige hande en groot, vraende oë na jou toe ophou. Gelukkig is dié beelde van korte duur, en kan ons ons regskuif vir 'n beeld uit die buiteruim, 'n satellietblik op ons blou planeet, gepaardgaande met die weersvoorspellings vir die dag.

Die filmindustrie het 'n onuitwisbare merk op ons kultuur gemaak. Films het 'n merkwaardige vermoë om te vermaak, om ons emosies op te wek, om ons horisonne te verbreed, om verrassende perspektiewe te open. Dit het egter ook die vermoë om ons in die misterie van die lewe, en daarom ook van religie, in te lei (vgl. Hill 2002: 14; ook Wall 2002: 21–36). Verskeie navorsers wys daarop dat films se potensiaal om media vir religieuse ervarings te wees, nog totaal onontgin is (vgl. Minten en Ostermann 2003: 255). Is die filmteater die kerk van vandag, waar religie nie net gesitêr word nie, maar geskep word? Het die filmteater die rol en funksie van die kerk as sinskepper oorgeneem? Inge Kirsner vra toegespits: “Ist film die Religion bzw. eine populäre Religionsform

eerder koersaanpassings op wendinge wat al vroeër gemaak is. Maar dis aanpassings wat later wêreld aangepas sal moet word – op grond van aanpassings wat reeds gemaak is. Dis in elk geval 'n ope vraag hoe duursaam die postmodernisme sal wees – sommige reken ons is al daardéur, terwyl ander meen ons het nog nie eers daar gekóm nie. Terwyl sommige al anderkant die postmodernisme wil wees, het ander nog nie uit die premodernisme vervel nie. Dit alles roep tot nugterheid, en onderskeidingsvermoë, om te weet waarop dit werklik aankom (Fil. 1:10). Vgl. ook die kunshistoriese bespreking in die Inleiding.

von heute?" (2003: 75). Die Amerikaanse sosioloog Andrew Greeley se opmerkings stem 'n mens tot nadenke:

Let us suppose that, since as God You are everywhere, You are also present for the homilies and sermons which Your people hear every weekend. You would have difficulty in recognizing Yourself in most of these orations. BORING, You would agree with the teens. If Your folk do not find the God of the homilies as attractive, as appealing, as irresistible as You claim to be, then You might turn to Hollywood. Perhaps, You think, a God of the Movies might reveal more of Your overwhelming beauty, Your implacable mercy, and Your dazzling goodness than the weekend sermons disclose. (2000: 5)

Films kán sekerlik 'n *destruktiwe* kulturele faktor wees: wanneer sinnelose geweld byvoorbeeld dag na dag gebeeldsind word, sou dit 'n legitieme vraag wees of kykers nie op die lang duur daardeur gekondisioneer en afgestomp word nie. Films is egter ook 'n *uitdrukking* van bepaalde kulturele verskynsels. Interessant is die feit dat die meeste populêre films ("blockbusters") meerdimensionele betekenis het, en selfs nog meer verrassend, dat hierdie meerdimensionaliteit definitiewe *religieuse elemente* insluit. Die klassieke film *Matrix* (een van 'n trilogie) handel byvoorbeeld oor temas soos die ewige stryd tussen goed en kwaad, die bevryding van die mensdom van onderdrukking, die onoorwinbare mag van die liefde, 'n postmoderne weergawe van hemel en hel, die bevraagtekening van wat werklikheid is, ens. (vgl. Minten en Ostermann 2003: 256). 'n Mens hoef maar net na een episode van die klassieke trilogie van Tolkien, *Lord of the Rings*, te kyk om onder die indruk te kom van die rol van verbeelding en diepgesetelde religieuse vrae in postmoderne mense se bestaanswerklikheid. *The Lord of the Rings* is wel vol fantastiese figure, maar ten diepste handel dit om 'n verlossingsgeskiedenis, waarin die swakke en klein op 'n lydensweg is om die bose te oorwin deur die ring (simbool van die bose) te vernietig. Tolkien se wêreld is 'n wêreld sonder religie. God is nie teenwoordig nie. Tog word die boek en film gedra deur 'n bewussyn van 'n hoër Mag. Sentrale begrippe van die Christendom, soos offer, naasteliefde, geloof en verlossing bepaal die struktuur van die hele verhaal (vgl. Ostermann 2005: 52).

In talle films tref 'n mens bepaalde Christologiese subtekste aan, met "normale", buitewêreldse, vroulike, dierlike en robotagtige, tegnologiese Christusfigure (vgl. Punt 2002: 259-274). Die kerk kan beswaarlik nié kennis neem van estetiese uitdrukkingsvorme soos die filmindustrie en die genre van televisiespeletjies ("PC Games"), en veral die religieuse hunkering wat daaragter

lê nie.⁵⁴ Of ons dit wil weet of nie, hierdie industrie bou brûe, open deure, maak weë gelyk – ook in ons soeke na sin (vgl. Ostermann 2005: 52).

Film has the capacity to probe the stuffness of existence and discover gifts of the holy and visits of grace in a variety of degrees of intensity, at times as a gentle rain and at other times as a raging storm of joy. (Wall 2002: 36)

Beelde het feitlik elke ruimte van ons bestaan ingeneem. Ook die sogenaamde “ongerepte” ruimtes word daardeur gekontamineer – die konsumpsie-ikone van die advertensiewese bly soos goeie bloedhonde op ons spoor. Die strand roep beelde van sonbruin lywe en Ambre Solaire sonroom op; die wuiwende koringlande impressies van Weetbix-etende families; die plaasstal met die ou Ford-bakkie wat aangery kom, herinneringe aan sweterige mense wat Coca-Cola afsluk. Selfs die intiemste ruimtes word betree: die kraamsaal word ’n lanseerplatform vir ’n pasgebore baba se naelstring-reksprong; die begraafplaas die agtergrond vir ’n herinnering aan die noodsaaklikheid van lewensversekering. Van die wieg tot die graf, van die oggend tot die aand, ja, van die een seisoen van ons lewens tot die volgende, bly die beelde op ons spoor, roep dit ons, lok dit ons – en nie altyd ten goede nie. Harvey Cox het al hierteen gewaarsku. Hy skryf in 1969 in verband met die neokultuur:

... it relies on sensory overload. It induces a different dimension of awareness, not by depriving the senses of stimuli, but by pounding the senses with so many inputs and at such speed that the normal sorting mechanisms cannot cope ... The effect is quite accurately described by the phrase, ‘mind-blowing’. (1969: 109)

Dis inderdaad die ironie van ons postmoderne tyd: terwyl ons omring word deur beelde (film, televisie, rekenaar), word verbeelding, oftewel kreatiwiteit, in sy diepste kern bedreig (vgl. Kearny 1988: 3). Ons vermoë om met ons sinne waar te neem, word afgestomp en afgeskakel; ons sinne tot só ’n mate bedreig en bedrieg, dat mens selfs van ’n heersende *anti-estetika* sou moes praat (vgl. Höhn 2003: 244). Daar bestaan tans, en was trouens nog altyd, iets soos

⁵⁴ Martin Nicol en andere het al gewys op die interessante verband tussen die wyse waarop films gekonstrueer word en die wyse waarop die Bybel funksioneer. Dit handel naamlik in laasgenoemde eerder om “plotted stories” as om ’n eksakte historiese handboek. Preke wat oor Bybelse tekste handel, moet uiteraard hiervan kennis neem (vgl. Nicol 2004: 14–15). Selfs die veld van die pastoraat begin van hierdie genre gebruikmaak in die heling van mense. Vir ’n interessante bespreking, vgl. Suarez 2003: 259–261.

'n *skyn van skoonheid*, waarin kommersiële strategie, monetêre gewin en die regte “label” die oorhand kry; 'n skyn van skoonheid wat niks anders as kitsch is nie, 'n mooi, maar gevaarlike leuen, wat die realiteit van die lewe probeer wegsteek, en dus nuttig en handig is vir destruktiewe ideologieë (vgl. Brown 2000: 129; ook 1.3.1 en 3.1 vir 'n bespreking van skoonheid).

Northcott waarsku ook teen wat hy die *ont-estetisering van kuns* in ons sogenaamde postmoderne tydvak noem: alles word op 'n narsissistiese wyse teruggebui na die ego van die kunstenaar, wat aanspraak maak op 'n eksklusiewe ervaring van die werklikheid:

Neo-avant garde art makes no claim to be therapeutic, to bring forth the true divinity of existence. Far from it, it proclaims the meaninglessness of everything except itself and its creator. And this is why this kind of art exists for fame and publicity. (2005: 221)

Laat ons daarvoor nie illusies (drogbeelde!) hê nie: kuns kan só in die greep van die heersende verbruikersmentaliteit kom, dat dit destruktief, eerder as esteties, in elk geval in die oorspronklike sin van die woord, word.

'n Interessante eksponent hiervan is die kunstenaar Andy Warhol. Hy verbeeld tipies postmoderne perspektiewe – om dit te kritiseer?⁵⁵

⁵⁵ Dit is byvoorbeeld 'n ope vraag wat Warhol met sy voorstelling van die Laaste Nagmaal wil bereik – indien daar wel 'n intensie is. In hierdie voorstelling maak hy (doelbewus) gebruik van 'n goedkoop swart-wit reproduksie van klassieke uitbeeldings van die Laaste Nagmaal, maar val só ten prooi van 'n “commonplace mass media motif.” (Van de Hoogen 2000: 170). Deurdat hy die cliché-geworde dimensies benadruk, verloor die motief sy oorspronklike, spirituele resonansie. Maar, wil Warhol hiermee nie juis die cliché-verwording in ons samelewing, en hier in die besonder in ons religie, esteties onder ons aandag bring nie?



Andy Warhol: *Marilyn Monroe serigrafie* (1987) [Bron: www.globalgallery.com]

'n Tipiese voorbeeld van sy werk is sy *Marilyn Monroe serigrafie*. Hier sien ons hoe die teosentriese paradigma van die ikonografie (premoderne fase) en die antroposentriese paradigma van selfuitbeelding (moderne fase) plek maak vir 'n *eksentriese paradigma van parodie* (eksentries hier verstaan à la Jacques Lacan: die onbewuste subjek is eksentries, dit funksioneer nie as 'n kontrollerende oorsprong van selfekspresie nie; vgl. Moyaert 1981: 35-67)). Al die tipiese kenmerke van postmodernisme kom in hierdie kunswerk na vore: dit is eklekties van aard, en pretendeer nie om oorspronklik te wees of 'n "objektiewe werklikheid" af of uit te beeld nie. Trouens, hierdie vorm van postmoderne kuns produseer nie oorspronklik nie, dit reproduiseer bloot wat alreeds is of was. Dit staan geheel en al skepties teenoor enige vorm van kuns wat op (die uitbeelding van) waarheid aanspraak wil maak, en parodieër dit. Die diepste dryfveer van hierdie vorm van postmoderne kuns is om die pretensies van modernisme te ontluister; om die aansprake van 'n kontrollerende outeur, narratiewe orde en metafisiese diepsinnigheid tot op die been toe bloot te lê en as vals te ontmasker. Dit verwerp die magiese status van 'n humanistiese

verbeelding en verkondig die “einde van kuns”. Kuns word anti-kuns; dit word nie meer gesien as ’n sprong die toekoms in nie, maar bloot ’n herhaling van gegewens uit die verlede, soos die vervelige herspeel van ’n ou film, tot sterwens toe. Kuns lui die doods-klok vir kreatiwiteit, verbeelding en “die oorspronklike waarheid”. *Postmoderniste dans al parodiërend op die graf van die moderne idealisme*. Jy sou hierdie dans dalk nog “dans” kon noem, maar dis dans wat draaksteek, wat afbreek – tot op die bodem toe.

Al wat volgens hierdie parodiërende grafdansers oorgebly het, is om die konsumpsientaliteit en die kommersialisering van die huidige tydsges uit te beeld, of beter: tegnologie te reproduseer. Individue inisier nie meer nie; die verglobaliseerde sisteem reproduseer slegs. Dis ’n wêreld vol Coca-Cola-blikke en Hollywood Marilyn Monroe’s. ’n Wêreld sonder diepte of originaliteit. ’n Wêreld waarin daar ’n volledige inversie van feit en fiksie plaasgevind het (soos die trotse moeder wat vir haar vriendin wat haar spelende kind bewonder, sê: “Dis nog niks nie, wag tot jy sy foto sien!”). Trouens, dis ’n wêreld waarin daar ’n totale subversie van feit en fiksie plaasgevind het: jy weet nie meer wat is wat nie. Tipiese postmoderne kuns van hierdie aard verlustig homself in sy eie oppervlakkigheid, sy eie pseudo-status, sy eie representatiewe kunsmatigheid. Dit hekel met konsepte soos “diepte”, “waarheid”, “objektiwiteit”, “normatiwiteit”.

Na my mening moet daar inderdaad op ’n genuanseerde wyse oor die sogenaamde nuwe media-religie (*mediareligion*) gepraat word. Dit sou naïef wees om te dink dat die kerk en geloof hulleself in dieselfde gestalte as hierdie sogenaamde media-religie moet poneer (vgl. Kunstmann 2003: 418). Die estetika van die evangelie staan dikwels lynreg teenoor die gangbare estetika; dikwels is dit ’n kontra-estetika. Wat inderdaad nodig is, is ’n verantwoordelike *teologiese beoordeling* van die sogenaamde media-religie. Die outonomie van hierdie religie kan ook ’n tirannie wees of word. In hierdie teologiese beoordeling sou temas soos die skeppingsleer, die inkarnasie, en veral ook die pneumatologie in spel moet kom (vgl. Grethlein 2003: 431-432; ook Moxter 2004: 486-488). Die implikasies van die pneumatologie vir die wyses waarop die kerk haar geloof bemiddel en vergestalt, open ander horisonne as wat noodwendig in die wêreld van die media geopen word, horisonne soos byvoorbeeld die persoonlike, “face-to-face” karakter van die evangelie en die verkondiging daarvan, die spanning tussen teenwoordigheid en afwesigheid, representasie

en presensie, afskeid en kommunikasie, feitelikheid en herinnering, ens. Dis juis die pneumatologie wat 'n stimulerende konteks vir 'n besinning oor 'n teorie van mediasie bied (Moxter 2004: 487-488). 'n Konteks waarbinne ontdek mag word dat beelde nie noodwendig onskuldig en neutraal is nie.

Beelde kán byvoorbeeld by die werklikheid begin oorneem. Dan gaan dit *vooraf* aan die werklikheid wat dit veronderstel is om uit te beeld. Of anders gestel: die werklikheid het dan maar 'n bleek afskynsel van die beeld geword. Dit sien 'n mens op verskillende vlakke van die samelewing. In die politiek is dit dikwels die mediaveldtog wat die man of vrou máák. Politici word verkies op grond van die mediabeeld wat hulle vertoon – dikwels 'n opgeblaaide en onrealistiese beeld. Die stertjie van die beeld swaai dan die hondjie van die realiteit. In die ekonomiese wêreld is dit 'n algemene reël: skep die behoefte deur beelde en nogmaals beelde van “suksesvolle” en “gelukkige” mense wat die goue, geadverteerde produk gebruik. Trouens, in ons konsumpsiesamelewing het die advertensiewese 'n uiters gespesialiseerde wetenskap geword: om die realiteit (behoefte) te skep deur strategiese beplande, maar dikwels vir die blote oog verborge kodes, of gewoon deur massiewe advertensieveldtogte wat mense teen wil en dank moet oorreed om tot dié produk, tot bekering te kom.

Die wêreld het inderdaad klein geword. Globale beelde maak hulle verskyning in ons televisiekamers. Die blote noem van *11 September 2001* roep so 'n beeld voor ons geestesoë op. Wie sal die spuitvliegtuie vergeet wat soos brandende missiele deur die tweelingtorings van die World Trade Centre in New York gebars het? Woorde kon so 'n gebeurtenis nie beskryf nie. *Dit was te verskriklik vir woorde*. Beelde moes die volle grusaamheid daarvan aan ons ontvou – en is ook deur eindelose herhaling op al wat 'n televisiekanaal is, by ons ingeprent. Dit was duidelik dat die indruk van die vliegtuig wat deur die wolkekrabber vlieg, 'n soort ikoon van hedendaagse stedelike terreur, van globale terrorisme, geword het.⁵⁶

En dit is nog maar die ore van die seekoei. Waarnemers voorspel dat die volgende vyf tot tien jaar 'n informasietegnologiese ontploffing gaan meebring

⁵⁶ Daar bestaan natuurlik ook heelwat ánder interpretasies van hierdie gebeure. Billy Graham het die val van die World Trade Centre byvoorbeeld met die val van die toring van Babel (Gen. 11) vergelyk. Die beeld van die Bybel word dus hier gebruik om die beeld van die koerant en televisie op 'n manier te *ontmitologiseer*.

soos nooit tevore nie. Die internet gooi sy web al hoe wyer en dieper in die kennispoel in. Rekenaars word al hoe kleiner, vinniger, effektiewer. Selfone word sentra vir feitlik alle vorme van kommunikasie. Gaan ons later álles wat ons nodig het om getroos te kan lewe en sterwe met die druk van ’n enkele knoppie op ons horlosies of persoonlike mikroskryfies kan bewerkstellig?

Die Gutenberg-era van die gedrukte media is vir sommige amper al net ’n herinnering: die kultuur van die boek word vervang met die kultuur van die beeld. Trouens, sommige beweer dat ons ’n era betree waarin die kuns om te lees ’n anachronisme kan word, weinig meer as ’n nostalgiese luukse (vgl. Kearny, 1988: 2). Die eeu van die geskrif moet plek maak vir een van uitbeelding. Konsepte word vervang deur ikone; begrippe deur die visuele. Konseptuele taal vervaag ten gunste van simboliese taal. Kortom: die Beeld vier hoogty.

Die kerk en teologie móét eenvoudig van hierdie beeldekultuur kennis neem, nie deur noodwendig ’n nuwe ikonoklasme aan te voor nie, maar deur op ’n teologies verantwoordelike wyse te vra na die dieperliggende betekenis en potensiaal van hierdie konteks-van-beelde – ook vir die liturgie.⁵⁷

2.4 Die Neurokognitiewe integrasie van verbeelding

Om “beeldend te dink” is niks nuuts nie – dis ’n neurologiese gegewene. Ons moet egter versigtig wees om nie eensydig oor hierdie funksie van die brein te dink nie.

Neuroloë identifiseer nie minder nie as agt neurokognitiewe sisteme wat moet saamwerk om die brein optimaal te laat funksioneer. Du Preez (1991: 26–27) wys op die volgende sisteme binne hierdie *neurokognitiewe model van integrasie*: Kortikale energie, kodering, beplanning en kontrolering, verbaal-

⁵⁷ Daar bestaan ’n interessante verhouding tussen beeld en kleur. Dit is ’n bekende feit dat bepaalde kleure ’n sekere invloed op gemoedstoestande kan uitoefen. Daar is egter nog weinig resente navorsing oor die gebruik van kleur in eredienste gedoen. Dit wil voorkom asof die wetenskaplike nadenke oor die vraag van liturgiese kleure sedert die sewentigerjare opgedroog het. Die gebruik van bepaalde kleure vir verskillende kerklike seisoene, ens. het in elk geval ’n resente oorsprong. Klaarblyklik was *wit* die enigste kleur wat gebruik is tot ten minste die vierde eeu. Die eerste korrelasie tussen die gebruik van ander kleure en kerklike seisoene, feeste en vaste vind ons eers aan die begin van die twaalfde eeu (vgl. Bates 2003: 75).

sekwensiële, nie-verbaal-holistiese, fisiek-motoriese, sosio-affektiewe en die subbewustelike sentra.

Die onderskeiding tussen sogenaamde “linkerbrein” en “regterbrein” mense is ’n ooreenvoudiging. Wat ons hoogstens kan sê, is dat die regterhemisfeer van die brein (wat met beeld en verbeelding te make het) beter tot sy reg kan kom as dit ondersteun word deur die ander neurokognitiewe sisteme, en dat dit *waarskynlik ook ’n area is wat baie beter in die kommunikasieproses (en dus liturgie en prediking) benut behoort te word.*

Die regterhemisfeer funksioneer nieverbaal, visueel-ruimtelik, musikaal, taalprosodies en geheelsienend (holisties) van aard. Om kommunikasie-inhoude byvoorbeeld visueel te verbeeld, kan kognitiewe prosessering in sy geheel bevorder. Dit beteken: die verbaal-sekwensiële sisteem van die brein, oftewel linkerhemisfeer, kan deur *visuele ondersteuning* beter in die regterhemisfeer, en dus totale breinfunksie, geïntegreer word. Woorde wat beelde dra, kommunikeer byvoorbeeld oneindig beter as woorde wat bloot (abstrakte) konsepte op ’n logies-analitiese wyse aaneenryg.⁵⁸ Daar is ’n hemelsbreë verskil tussen die uitspraak: “’n Mens help jou vriend op só ’n manier dat jy hom/haar nie in gevaar stel nie”, en die beeldspraak of metafoor: “’n Mens verwyder nie ’n vlieg met ’n voorhamer van jou vriend se neus nie.” Die een hoor jy, maar die ander een hoor én “sien” jy!

Die vraag is natuurlik: Hoe doen dié taal dit? As vertrekpunt sou ons – hier spesifiek in die lig van die liturgie – moes sê: deurdat dit op ’n *metaforiese wyse* verbande lê tussen die bestaande werklikheid en ’n ander, Goddelike, werklikheid. Metafoor beteken letterlik: *om oor te dra*, en in hierdie geval beteken dit: om die wêreld en waarheid van die evangelie oor te dra, en in te dra, in die werklikheid waarmee ons elke dag gekonfronteer word, op só ’n wyse dat laasgenoemde werklikheid al hoe meer verander word, omgebuig word in die rigting van die werklikheid van die evangelie. Metaforiese taal skep *ruimtes en spanninge* (vgl. Vos 1996: 71) waarbinne nuwe, kreatiewe persepsies gebore kan word, ruimtes en spanninge wat voortydige konklusies en

⁵⁸ Iemand wat hom-/haarself in woorde wil uitdruk, loop altyd gevaar om die werklikheid wat beskrywe word, te verteken en misverstaan te word. ’n “Treffende” woord word selde gevind. Min kry dit reg om die on-sêbare in woorde te sê. Beelde, metafore en simbole het hier gewoon ’n beter kans (vgl. Jorissen/Meyer 1977: 13).

sekerhede weerstaan, om op ryker verskeidenhede en ongedagte moontlikhede te wys. In dié sin “arriveer” metaforiese taal nooit nie – dit oorskrei telkens ons vaste persepsies, en besit as metafoor die merkwaardige, inherente vermoë om in verskillende tye weer ander kante van die waarheid na vore te laat kom. Metaforiese spraak, ook deur sommige *ikoniese taalgebruik* genoem (bv. Lukken 1990: 26) nooi ons om in ’n nuwe taalruimte in te kom waarbinne ons kreatief kan raak, verander kan word – sodat ons ook onder andere op ’n nuwe manier oor God kan praat. Metaforiese taal verset hom/haar teen geykte, vasgeloopde taalformules oor God, en wil God nuut uit-praat.

Metaforiese taal is as woordkuns ook *multisensoriese taal*. Dit spreek nie net een of twee sintuie van die mens aan nie, maar bewerkstellig holistiese kommunikasie. Dit is opvallend dat die preke van effektiewe predikers altyd deurspek is met taal wat vensters oopmaak vir meer as één sintuig, dat jy as’t ware die alternatiewe wêreld van die evangelie in sulke preke kan hoor, sien, proe, ruik én voel. Luther is hiervan ’n uitstaande voorbeeld (vgl. die analise van Josuttis 1995: 30 e.v.).

Hierin lê die kuns van die prediking: om die totale mens op ’n metaforiese wyse “oor te dra” na die wêreld van God, sodat die wêreld van God oorgedra kan word na die wêreld van mense. ’n Mens dink aan die klassieke onderskeidings van Jung ten opsigte van holistiese kommunikasie, naamlik dat jy “aangespreek” word in jou *sensasie, intuïsie, denke en gevoel*. Die uitdaging van prediking as woordkuns is om weë te vind om al hierdie kanale van resepsie so goed as moontlik te benut, byvoorbeeld deur die gebruik van verhale, metafore, beelddraende woorde, preekstruktuur-strategieë, ens, kortom, in die hele “plot” van die preek (Lowry 1980: 15; vgl. ook verder 3.2.3.1 vir ’n voortgesette bespreking van metafoor).

2.5 Die Bybel as beelde-boek

Daar is ’n nóg fundamentele rede waarom ons ver-beeldend moet en mag preek, en ons eredienste dienooreenkomstig moet inruim. Die Bybel self bestaan naamlik nie bloot uit ’n aaneenryging van woorde, soos pèrels op ’n stringetjie nie. Dit vertel eerder die verhaal van God se bemoeienis met die mens, van sy groot daad in die geskiedenis (vgl. Hand. 2:11), daad wat taalmatig en veral verhalend uitgebeeld word. Die Bybel is ons oerbron van beelde – hierheen

moet ons telkens maar weer terugkeer indien ons verbeeldingryke teoloë en predikers wil bly. Garrett Green (1989: 106) wys in sy klassieke werk op hierdie belang van die Skrif:

God has im-pressed his image, embodied in Jesus Christ, on the original witnesses, who have in turn ex-pressed that image in certain texts; these writings, which we therefore call sacred, once more im-press their form on us, the modern hearers, reshaping us in the image of God ... Revelation is an act of imagination; scripture is a work of imagination; and theology is an interpretation of imagination.

In die Bybelse tekste sit daar inderdaad 'n rykdom van beelde of metafore opgesluit, beelde wat mense in hulle diepste nood skilder, maar ook God metafories uit-beeld. Die taak van die prediking en liturgie is na my mening onder andere om hierdie lewensnoodsaaklike, en lewensveranderende beelde te herwin, en te vertaal, of eerder: te ver-beeld vir die mense van ons tyd. Om te midde van die sensoriese oorprogrammering mense voor die eintlike metafore, die kontrabeelde wat saak maak, te bring.⁵⁹ Wallace (1995: 10) skryf mooi:

Images such as the garden, the new heaven and earth, the banquet, bread and wine, oil poured over the head, tears washing feet, fire from above, a newborn infant, and a crucified figure are only some of the ones that continue to throb with numinous power. The task of the preacher is to recover and renew them for the present generation and those to come, so that they are not lost in the mindless haze of imagery substituted by modern technology. Images will continue to be cast and sown into the field of human consciousness; the issue is which of them will take root and flower.

Die Bybel is nie bloot 'n Boek wat historiese feite as *bruta facta* verkondig nie. Eerder beelde en ver-beelding van hierdie feite, beliggaam in woord én beeld. Paul Evdokimov druk dit s6 uit: "In the Bible, the word and the image are in dialogue, they call to one another and express complementary elements of one and the same Revelation." (1996: 32-33). Hierdie beelde moet voortdurend besoek word, hernuwe word, anders bly dit gefikseer in die Skrif. Die taak van liturge en predikers is om ver-beeldingryk met die beelde van die Skrif om te

⁵⁹ Volgens De Gruchy vind Christelike formasie nie net plaas deur lering en voorbeeld nie, "but also through the cultivation of a sense of taste for what is genuinely beautiful in a world of competing images and ugliness" (2001: 242).

gaan, om telkens, en opnuut, soos Jesus self te sê: “Die koninkryk van God is soos!” (vgl. Matt. 13:31, 33, ens.)

Agter hierdie soos sit daar ’n werklikheid wat die beeld of metafoor wat volg, altyd oortref.⁶⁰ Terwyl die Bybel wel aan ons die eerste, en primêre, verbeelding van die heilshandeling van God bied, en ons dus telkens daarheen moet terugkeer, is die bedoeling tog nie dat ons die beelde daarin moet laat fossileer nie. Die beelde het voortskeidende krag, dit roep om kreatiewe, en dus eietydse, verbeelding. Beelde kán dormant of uitgeslyt word. Dan verloor dit hulle seggingskrag, hulle verbeeldingryke werking. As beelde eers verduidelik moet word, is dit gewoonlik ’n teken dat hulle nie meer as *beelde* funksioneer nie (vgl. Riebert, 1990: 73-74).⁶¹ Trouens, beelde wat stol (hulle deursigtigheid verloor), loop gevaar om valse profesie te word, monumente van ’n teologie-wat-te-laat-gekom-het. Ikone kán idole word. Hiervan dra die tweede gebod deeglik kennis: “Jy mag nie vir jou ’n beeld of enige afbeelding maak nie ...” (Eks. 20:4)

Die Bybel bevat talle basiese beelde, beelde waarmee ’n mens kan leef en sterf, waarin ons opnuut ons eie gesig, maar veral ook dié van God, weerspieël kan sien. ’n Mens dink aan Luther wat telkens van een van hierdie primêre

⁶⁰ Teologiese taal en die metafoor loop natuurlik al ’n lang pad saam. Janet Soskice (1985: 148) skryf as volg oor die voordele wat die gebruik van metaforiese taal juis vir die religie inhou: “Our concern is with conceptual possibility rather than proof, and with a demonstration that we may justly claim to speak of God without claiming to define Him, and to do so by means of metaphor. Realism accomodates figurative speech which is reality depicting without claiming to be directly descriptive.”

⁶¹ *Beelde ver-beeld die werklikheid.* Dit gebeur soos volg: Eers is daar ’n moment van *oriëntasie*, waarin jy sekere bekende dinge in die beeld herken: die beeld spreek iets van jou werklikheid aan. Dan volg die fase (nie noodwendig sekwensieel nie; meestal gelyktydig) van *disoriëntasie*, wanneer die beeld jou werklikheid bevraagteken, en in ’n sin omvergooi. Die beelde van die Bybel werk meestal só: ’n bekende metafoor word skielik uitdagend, dit werk subversief op die status quo in. Die klein stukkie suurdeeg word beeld van ’n onstuitbare koninkryk (Matt. 13:33). Die beelde van die Skrif is inderdaad dikwels kontra-beelde, beelde wat ’n “imaginative shock” op ons bewerkstellig, wat as ’n “counter-as” die andersoortige “soos” van die koninkryk aan ons voorhou (vgl. Riebert 1990: 72-74; ook Brueggemann 1993: 15). Ná die disoriëntasie volg ’n fase van *heroriëntasie*, waarin die beeld die vooruitsigte van nuwe moontlikhede en wêreld aan ons open, en inderdaad as wêreldskeppende kragte funksioneer. Die Bybelse beelde is soos vingers wat in die rigting van God se alternatiewe wys, en naderwink ...

geloofsbeelde kon sê: “Of ek wil of nie, altyd wanneer ek die naam Christus hoor, sien ek in my hart die beeld van die man aan die kruis.” (Vgl. Milk, s.j: 62.)

Geen wonder hy kon so verbeeldingryk oor Christus preek nie!

Luther het ook gesê dat die kerk ’n mondhuis (“Mundhaus”) is. Dit sou verkeerd wees om hierdie uitspraak van hom eensydig te verklaar, asof die kerk se verstaan van die Bybel en prediking slegs *verbaal*, en daarby ook nog *kognitief* verstaan moet word. Die Woord – waarvan die Skrif getuig – bestaan immers nie net uit woorde nie, en beslis nie net uit konsepte nie. *Ons* siening van die Woord is waarskynlik sterk Grieks-Hellenisties gekleur, met ’n voorkeur vir retoriese logika. Ons maak ons maklik skuldig aan ’n ver-saakliking, ’n ver-dingliking, in plaas van ’n ver-beelding van die teks. Die Hebreuse verstaan van *dabâr* bring ons nader aan die waarheid: die Woord is tegelykertyd ook daad, dis altyd ’n Woordgebeure. Die Woord is nie iets wat ons bloot moet analiseer om dit linguïsties te kan ontrafel nie, maar ’n wêreld waarin ons ingenooi word, ’n Woordwêreld waarbinne óns verander word.

Die Woord het in-der-daad mens geword (Joh. 1:14), en is as sodanig verbaal én nieverbaal. Dit sou verkeerd wees om die verbale bloot te sien as iets onliggaamliks, en die nieverbale as iets liggaamliks (Lukken 1990: 21) Nee, ook die Woord is liggaamlik, oftewel visueel en ver-beeld. Wie dus oor hierdie Woord wil preek, kán dit nie bloot met ’n aaneenryging van woorde doen, en dink dat die visuele en ligaamlike, ja, die presensie van die een wat preek, nie ook ’n lyflike basis aan die Woord bied, of behoort te bied nie. Die Woord – soos dit opgeteken is in die Skrif – roep om ’n holistiese uitbeelding in die verbale én nieverbale, wil inderdaad telkens onder ons méns word.

In die simboliek word daar soms ook in dié verband tussen ’n *presentatiewe* en ’n *diskursiewe simboliek* onderskei. Tiperend van die *presentatiewe simboliek* is die verdigting van betekenis in ’n simbool, van ’n gelyktydigheid en ’n totaalwaarneming (Lukken 1990: 31-32). Een beeld – of dit nou ’n visuele voorstelling of ’n metafoor, dit wil sê ’n voorstelling in woorde, is – kan ’n hele reeks herinneringe of emosies in ’n oomblik oproep. Wie byvoorbeeld afkom op ’n foto van ’n gelade gebeurtenis of tydperk in jou lewe, lank-lank gelede, “sien” dinge wat nie noodwendig in ’n logiese sekvensie van woorde uitgedruk kan word nie. Dalk word jou hele lewe in daardie foto verdig en gepresenteer. Dit spreek moontlik al jou sintuie aan: die reuk in Ma se kombuis met die

AGA-stoof, die tekstuur van Pa se hoed, die herinnering aan die klank van jou broer se voetstap in die lang gang van jou ouerhuis.

Daarenteen word in die *diskursiewe simboliek* veral taal ingespan om verskillende betekeniseenhede logies op mekaar te laat volg. Ek is van mening dat beide⁶² hierdie vorme van simboliek, oftewel verbeelding, van belang is vir die kommunikasie in die prediking en liturgie, dat die een ingebed in die ander moet lê. Op die vind van hierdie balans kom dit aan wanneer ons op 'n verantwoordelike wyse vir die mense van ons tyd – wat deur beelde van alle kante gebombardeer word – wil preek.⁶³

62 *Dit handel hier oor die verhouding tussen beeld en seggenskrag.* Beelde dien woorde, of beter: bring dimensies van woorde na vore wat andersins ongesiens verby sou gegaan het. In 'n sin *vertraag* beelde die (vinnige, dikwels onnadenkende) vloeï van woorde, ten einde dit *te verruk en te intensiveer*. Beelde help ons om van “thin” na “thick descriptions of reality” in ons kommunikasieprosesse te beweeg (vgl. Brueggemann 1997: 73 e.v.). Woorde alleen kan baie skraal en klinies wees. Beelde, daarenteen, verander ons (modernistiese) neiging tot *digitale* kommunikasie na *analogiese* kommunikasie, maak vensters op die werklikheid oop wat woorde alleen nie sou kon doen nie. 'n Interessante voorbeeld is die gebruik van beelde deur digters soos byvoorbeeld Sheila Cussons. By haar is daar blykbaar 'n voortdurende spel tussen beeld en woord aanwesig – soos blyk uit 'n voordrag van me. Amanda Botha, besoekende kuratrise van die Sasol-Kunsmuseum op Stellenbosch, tydens die jaarlikse Woordfees (27 Februarie 2002), met die bekendstelling van sommige van Sheila Cussons se kunswerke. Ook saamgevat in Die Burger van 4 Maart 2002, p 4: “Vir haar (Cussons) staan beeld en woord altyd in wisselwerking met mekaar. Skilderye word gedigte, gedigte word skilderye – letterlik en figuurlik. Haar lewe is verdeel tussen tekening en gedigte – vir haar is dit net belangrik om te werk.”

Soms skilder Cussons letterlik eers 'n beeld uit haar gemoed op doek, voordat sy dit omsit in die woorde van 'n gedig. Soms loop die twee prosesse gelyktydig, word skilderkuns en digkuns in één kreatiewe fase vermeng. Soms maak Cussons eers nadat sy die gedig geskryf het, 'n skildery of uitbeelding daarvan. As haar vriende haar by geleentheid skakel om te vra wat sy doen, antwoord sy: “Ek dink”. Sy weet uit ervaring dat kreatiwiteit tyd nodig het. Dat dit lank kan duur vir die *engel om deur jou kop te gaan*, soos die titel van haar digbundel (*'n Engel deur my kop*: 1997) sê. Cussons se kreatiewe interspel met beelde en woorde illustreer hoe opwindend, maar ook kompleks hierdie verhouding kan wees: daar is naas die verbeelding van woorde in beelde, ook naas die ver-taling van beelde in nuwe beelde, ook nog iets soos die verwoording van beelde.

63 Na my mening ontbreek juis hierdie balans in die andersins uitstekende werk van Albrecht Grözinger (1991). Hy wil estetika vrugbaar maak vir die Protestantse tradisie, maar konsentreer uitsluitlik op die verbale, en dus ook literêre dimensie daarvan. Moet die visuele – om maar een bykomende dimensie te noem – nie ook in *concreto* verreken word nie?

Die Woord het vlees geword, en die Skrif getuig daarvan. Die Bybel bevat die verhaal van die beliggaming van die Woord, van die uit-beelding daarvan. Daarom is die Bybel beeldryk, praat dit 'n "highly imaginal language" (Wallace 1995: 9). Die woorde in die Bybel skilder prente; dit praat prentetaal. Vir hierdie Boek, wat die oorkonde, dit wil sê die oerbron van die Naam van God is (Bohren, 1974: 109), moet ons respek hê: daarin lê die beelde wat deur die eeue heen vir ons bewaar is, en wat wag om op 'n kreatiewe wyse ontgin en opnuut losgelaat te word. *Daar skuil engele in die woorde van die Skrif*, engele wat onder andere ook in die liturgie vlerke kan ontvang om nuut te vlieg. Helaas kortwiek vele preke en liturgieë hierdie engele; knip dit voortydig die vlerke van verbeelding kort.

Hoofstuk 3

ESTETIESE PROSESSE IN LITURGIESE KONTEKS

In die voorafgaande het ons veral gelet op die intrinsieke verbande tussen estetika en teologie, en waarom estetika belangrik is vir liturgiese nadenke. Vervolgens moet dit nou vanuit 'n liturgiese perspektief beoordeel en vrugbaar gemaak word. Eers egter 'n uiteensetting van wat ek onder liturgie⁶⁴ verstaan.

3.1 'n Definisie van liturgie: spel en dans

Binne die klassiek gereformeerde verstaan van liturgie word groot klem geplaas op die ontmoetingskarakter van die erediens, bemiddel deur Woord en Gees. Terwyl die *tafel* breedweg gesproke sentraal staan in die Katolieke en Ortodokse tradisies, die *gemeente* in die Charismatiese tradisies, staan die *kansel*

⁶⁴ Ek gaan hier nie in detail in op bepaalde volgordes wat in eredienste gevolg word nie, ook nie in besonderhede op die klassieke drie- of vierdeling wat dui op die toenadering tot God, sy openbaring deur Woord en Sakrament, en die uitsending nie. Vir 'n bespreking hiervan, vgl. Webber 1992: 45-61.

sentraal in die Gereformeerde tradisie, as simbool van die sentraliteit van die Woord waardeur hierdie ontmoeting bemiddel word (vgl. Richter 1998: 19). In feitlik alle tradisies kan 'n mens, in minder of meerdere mate, onderskei tussen vier (of drie) klassieke komponente van die ontmoetingsgestalte van die erediens, naamlik ons toenadering tot God, sy toenadering tot ons deur sy Woord, maar ook die Sakrament, en ons toenadering tot die wêreld (of ons uitsending deur God; vgl. Webber 1992: 45-61).

In hierdie navorsing vorm hierdie *ontmoetingsgestalte* van die erediens met sy drie basiese komponente die agtergrond van alles wat verder gesê word. Ek wil egter die tipies Gereformeerde klem op die ontmoetingsgestalte van die erediens op 'n ander, spesifiek *estetiese* wyse beskryf. Ek het lank nagedink oor wat die beste roete sou wees om hier te volg, en uiteindelik besluit dat drie sleutelbegrippe my gedagtes in dié verband moet rig, naamlik *intertrinitariese vreugde*, *metaforiese uitdrukking* en *liturgiese inkorporasie*. Met eersgenoemde bedoel ek dat die liturgie sy begin, en eindpunt, binne-in die *intertrinitariese vreugde* van God (moet) vind. Volgens Van Ruler is vreugde selfs belangriker as liefde, wat op sy beurt geloof en hoop oortref. Vreugde wat God het oor sy skepping, oor die wonder dat daar iets is, en nie niks nie; vreugde oor elke sandkorrel in 'n kosmos van onmeetbare, uitdyende omvang. Maar veral ook vreugde oor die geskiedenis wat Hy met die mensdom gemaak het, 'n geskiedenis wat wel vol pyn en teleurstelling is – ook vir God – maar wat uiteindelik tog uitloop op die voltooides herskepping. Die verhaal van die God van Abraham, Isak en Jakob, en van Jesus, is die verhaal van God se ontembare vreugde. Dis presies hier waar die liturgie na my mening sy oorsprong, motief en hoogste vervulling vind: “De vreugde over God en over al zijn daden. De vreugde over onszelf en over al onze naasten. De vreugde over de totale werkelijkheid.” (Van Ruler s.j. 156).

Die vraag waarmee ek my besig gehou het, was: hoe word hierdie vreugde van God esteties op die beste wyse moontlik uitgedruk? Woorde, begrippe en definisies sê nie genoeg nie. Wat nodig is, is 'n beeld, 'n *metafoor* van God se intertrinitariese vreugde – en daarmee is ons by die tweede sleutelwoord. Ek het besluit om die metafoor van spel en dans te benut – 'n benadering tot die liturgie wat na my wete nog nie in die Gereformeerde tradisie gevolg is nie. Dus: hoe druk God sy diepste vreugde oor die skepping en herskepping uit? Spelend, dansend – feesvierend. Binne hierdie perspektief is die erediens dan

nie primêr 'n reeks handeling of vasgestelde volgordes wat deurloop moet word nie, maar 'n uitdrukking van die vreugde wat daar binne God self leef – oor dit wat was, is, en sal wees.

Die erediens handel in die eerste plek oor God. Maar uiteraard handel dit ook om mense. God wil sy vreugde, sy louter, intertrinitariese genot oor alles wat *is*, met iemand, met sy (her)skepsels deel. Hy wil nie alleen speel nie, en Hy wil nie alleen dans nie. Hy *inkorporeer* ons in sy vreugde. Ons mag meedoen, meespeel, meedans. In hierdie derde sleutelbegrip herontdek ons na my mening belangrike dimensies van die liturgie – dimensies wat veral ook vir die Gereformeerde benadering van nut sou kon wees.

Daar is reeds daarop gewys dat Gereformeerde eredienste, wat in die Protestantse tradisie staan, soms só op (kognitiewe) prediking afgestem is, dat dit kan verword tot 'n voordrag met liturgiese omramings (Meyer-Blanck 2005: 134). Daar is egter 'n groeiende bewussyn dat die liturgie nie bloot omramings vir die preek kan wees nie, maar dat dit 'n soort beliggaamde uitdrukking van geloof in eie reg is. Die liturgie het ook 'n (estetiese) lewe van sy eie. Hierin sit daar altyd 'n spanning: liturgie is estetiese, en dus ook kulturele, uitdrukking, wat dus op baie punte met iets soos teater⁶⁵ vergelyk sou kon word, maar dis tegelykertyd ook uitdrukking van geloof: “Die Sache der Liturgie ist nichts anderes als ästhetische Praxis. Aber sie ist diese ästhetische Praxis als eine andere, eben als die Sache Jesu Christi.” (Meyer-Blanck 2005: 136).

Die punt is: liturgie is liggaamlike, visuele uitdrukking van ons geloof, en omdat die Bybel nie 'n uitgewerkte bloudruk vir die liturgie bied nie, is dit ook 'n kulturele en kerkhistories bepaalde uitdrukking van ons geloof. Liturgie is onlosmaaklik aan ons lewenswêreld⁶⁶ verbonde, is verdigte ritueel en simbool, ja, kunstgeworde vormgewing van ons omgang met die lewe, maar ook van ons ontmoeting met God, wat in die erediens gevier word (vgl. Odenthal

⁶⁵ Die Duitse regisseur en toneelspeler Thomas Kabel wys byvoorbeeld op interessante raakpunte: die publieke karakter van liturgie en teater, die kulturele inkleding, die belang van artistieke (of dan liturgiese) “presensie”, die “kuns van die eerste moment”, die spelkarakter van beide, ens. (2004: 394-397).

⁶⁶ Dit beteken nie dat die erediens moet opgaan in 'n soort populêre religie nie. “Nicht alles, was gut läuft, geht im Gottesdienst.”, skryf Ralph Kunz (2003: 194). Die erediens is ook *kontra-kultuur*, verteenwoordig ook 'n stuk *ongelyktydig* met die heersende kultuur. Dit staan in 'n *diakroniese en sinkroniese* verhouding tot kultuur.

2004: 409). Mense kan nie sonder simbole en rituele lewe nie, en die unieke rol van die liturgie is om 'n integrasie van ons simbool-ervaring te bewerkstellig. Liturgie is by uitstek 'n simboolgebeure (die Griekse *symbollein* beteken letterlik: om saam te voeg), waarin lewe en geloof, menslike en religieuse ervarings tot 'n sinvolle eenheid saamgebring word. Liturgie nooi mense trouens uit om hulle lewenservarings te bring, dit "in te meng" in die liturgie, en so in verband te bring met die heilsgeskiedenis wat God met mense maak, met die evangelie (vgl. Odenthal 2004: 412).

Hierdie (simboliese) samevoeging, of in meer Gereformeerde terme gesê, hierdie ontmoeting tussen God en sy mense, wil ek dan met die estetiese (en hier ook metaforiese) terme *spel* en *dans* beskrywe. Hierdie terme is die eerste keer in liturgiese verband deur onderskeidelik Romano Guardini en Hugo Rahners gebruik – twee belangrike eksponente van die liturgiese beweging tydens die twintigste eeu – maar dis opvallend dat dit nie werklik verder ontwikkel is nie – nie in Katolieke, maar ook nie in Protestantse of Gereformeerde kringe nie. Ek gebruik hierdie terme hier, omdat die wyse waarop God ons in die ontmoeting nader, en ons Hom, asook die wyse waarop ons die wêreld met die wegsending nader, nie 'n kognitiewe of bloot verbale gebeurtenis is nie, maar 'n estetiese gebeure, waarin kognisie en die verbale uiteraard ook hulle plek het.

Indien die klem in die ontmoetingsgebeure slegs val op praat en hoor, of hoor en antwoord, sou dit maklik tot kognitiewe en serebrale eensydigheid, en dus 'n soort tirannie van die rede, kon lei. In my verstaan van liturgie is die ontmoeting eerder 'n *meedoen* (*meespeel* en *meedans*), waarin God wel die inisiatief behou en die eer ontvang, maar steeds 'n *egte* meedoen waarin ons liggaamlik en sintuiglik meegevoer word in die skoonheid, waarheid en goedheid van God se openbaring aan ons. Hierdie meedoen vind spelenderwys plaas, dansend, as uitdrukking van die vreugde wat daar in die Triniteit self oor die skeppingswerklikheid, en veral ook die versoende skeppingswerklikheid, is.

Liturgie is volgens Romano Guardini primêr 'n *spel*, 'n skynbare doellose oefening – in elk geval gemeet aan funksionalistiese standaarde:

It must learn not to be continually yearning to do something, to attack something, to accomplish something useful, but to play the divinely ordained game of the liturgy in liberty and beauty and holy joy before God. (1997: 71-72).

Terwyl álles in die skepping op die oog af funksioneel is – van die kaleidoskopiese kleure van visse diep onder die see, waar geen mense-oog dit kan sien nie, tot die ragfyn vorm van boomblare in die reënwoude – is dit ook daar om ’n ander rede, naamlik om deel te wees van die spel, die drama, in die *theatrum Gloria dei*. In die liturgie word dié spel op die spits gedryf, word dit aangewakker en belééf, soos op geen ander plek nie. Die waarheid kom spelenderwys aan die bod (vgl. Leuenberger 1970: 250-262; vgl. ook verder 3.2.1).

Daarom kan die liturgie nooit bloot soos ’n tipe gimnasium funksioneer, waar dissipline en ontwikkeling die hoogste doel is nie, maar eerder soos ’n woud, waar uit die natuur geleef word, en waarin ’n innerlike groei teenwoordig is. Die woud se bestaan *as woud* is genoeg. In hierdie bestaan lê vryheid en betekenis. So ook in die liturgie: die blote daar-wees voor God is waaroor dit gaan, nie net om sin te *soek* nie, maar veral ook om dit te *vier*. Ralph Sauer druk dit só uit:

Zum fest gehört das Spiel, das keinem Zweck huldigt, sondern in sich ruht, es ist selbst Zweck. Liturgie als zweckfreies Spiel ist Abbild des in sich ruhenden Gottes, der Sinn schlechthin ist. (1996: 56)

Guardini vind die verband tussen liturgie en kuns juis in hierdie skynbare doelloosheid wat beide kenmerk. Liturgie is kuns, vertaal in die terme van die lewe. Guardini beskryf hierdie analogie tussen kuns en liturgie meesterlik:

Has art any aim or purpose? No it has not ... The work of art has no purpose, but it has meaning – ‘ut sit’ – that it should exist, and that it should clothe in clear and genuine form the essence of things and the inner life of the human artist. It is merely to be ‘splendor veritatis’, the glory of the truth ... Liturgy has no purpose, but it is full of profound meaning. It is not work, but play. To be at play, or to fashion a work of art in God’s sight – not to create, but to exist – such is the essence of the liturgy. (1997: 64, 70; vgl ook Barnard 2001: 12)

Hiermee ontken Guardini geensins dat die liturgie inderdaad ook ander dimensies het, en dat dit bepaalde pastorale, didaktiese en etiese “oogmerke” kan en moet najaag nie. Intendeel, die kerk het volgens hom nie die *Opus Dei* opgebou bloot vir die genot om pragtige simbole, kerklike taal en statige gebare te vorm nie, maar ter wille van ons desperate, geestelike nood. As ons aan laasgenoemde ontrou is, is ons ontrou aan die evangelie self. Van belang is dat die inherente verband tussen skoonheid, waarheid en goedheid

hier gehandhaaf word (vgl. ook 1.4.2.2). *Pulchritudo est splendor veritatis – est species boni* – skoonheid is die uitnemende volmaaktheid wat woon in die openbaring van essensiële waarheid en goedheid. In die liturgie gaan dit dus nie om skoonheid ter wille van skoonheid self nie, maar altyd in samespel met waarheid en goedheid. Waarheid is die hart van skoonheid, en goedheid is die hande van waarheid. Juis daarom is die kinderlike spel van die liturgie – die vreugde oor skoonheid, waarheid en goedheid – nie kinderagtigheid of liturgiese lawwigheid nie. Waarheid en goedheid waak daarvoor dat skoonheid nie tot kitsch verword nie.

Die liturgiese spel waarvan hier sprake is, het dus bepaalde kenmerke. Dit is nie bandeloos nie. Dit speel af op 'n speelveld, en verloop volgens spelreëls – soos alle goeie vorme van spel. Dit sluit aan by die feit dat ons spelende wesens is (*homo ludens*); dat ons waarlik mense is, wanneer ons speel – soos Schiller digterlik beweer het. In hierdie spel weet ons: wie nie speel nie, is 'n barbaar. Ons weet egter ook: wie net wil opgaan in genotsugtigheid, is óók 'n barbaar. Hierdie spel is nie 'n wedstryd, soos 'n toets tussen die Springbokke en die All Blacks nie. Die doel is nie wen nie: “Het spel in de zin van iets voorstellen, dansen, spelen met klank, kleur, lijn en taal is iets anders dan het spel om overwinning.” (Hoenderdaal 1977: 60) Die “doel” is die eer van God – *Soli Deo Gloria* – en, as dit verwesenlik word, val ook die ander dimensies van die liturgie in plek.

Dié spel is dus nooit 'n oppervlakkige vrolikheid nie, maar vol erns, dikwels vol tranes – omdat God se bedoeling met die lewe, sy skoonheid, waarheid en goedheid, op soveel terreine gedwarsboom en omgekeer word. Trouens, die spel waarvan hier sprake is, word gekenmerk deur *ambivalensie*, deur 'n polariteit, 'n voortdurende wisselwerking tussen wat ís en wat behoort te wees (Paus 1983: 300-301). Dis voluit spél, maar tegelykertyd ook *voor-spel*, vol antisipasie van 'n wêreld waarop spelenderwys gehóóp word. In dieselfde sin moet die liturgie nie net kan lag nie, maar ook huil, moet dit ook deurdronge wees van weemoed, moet dit ook sug in die pyne van verwagting van 'n beter wêreld (vgl. Rom. 8:22). 'n Liturgie wat hierdie ervarings van disoriëntasie uitdruk, hoef en kan daarom nie wegstroom van die realiteit van wonde en verwonding nie (vgl. verder hieroor 3.2.1). Liturgie is die spel van God se gryse kinders.

Die gebruik van die term *spel* is natuurlik nie iets nuuts in die teologie nie – in die Skrif hoor ons al dat die wysheid soos 'n kind voor die Vader op die

vooraand van die skepping gespeel het (Spr. 8:30). Uiteenlopende denkers soos Hieronymus, Origines, Gregorius van Nissa, Maximus en ander mistieke denkers verteenwoordig 'n teologie wat as teenstroom tot die offisiële onto-teologiese tradisie beskou sou kon word, en wat as dikwels miskende bewegings die mens as *homo ludens* wou herwin, 'n spelende mens wat mede-skeppend aan die Koninkryk werk, saam met die spelende God (*deus ludens*).

Die diepste motivering vir die metafoor van spel, lê inderdaad in die feit dat God self spelende is. Dit blyk duidelik uit sy skeppende én herskeppende handeling. God het die wêreld geskep vir sy eie genot, en ons hoogste doel as geskapenes is dan ook: om God te verheerlik en Hom vir ewig te geniet (Kategismus van Westminster, 1647). Ons lewens handel minder oor “sukkses” as oor die oneindige *vryheid* wat ons het om mee te doen aan die oneindige vreugde van die Skepper.

Die koms van Christus versterk die beeld van die spelende God. Sy verlossingswerk is nie bloot 'n noodmaatreël om die ou spel van die skepping te herstel nie, maar om 'n nuwe spel te skep. Jesus het gely, sodat ons weer kan lag. Sy kruis – wat geen grap was nie – maak 'n nuwe spel, 'n verdiepte genot met God moontlik. By die kruis lyk dit of alle vreugde verdwyn, maar:

Easter is an altogether different matter. Here indeed begins the laughing of the redeemed, the dancing of the liberated and the creative game of new, concrete concomitants of the liberty which has been opened for us, even if we still live under conditions with little cause for rejoicing. (Moltmann 1971: 50)

Al spelende leer ons ook om die inkongruensies van die lewe te hanteer (vgl. Theron 1996: 212; ook sy uitgebreide literatuur oor die *teologie van humor*). Trouens, die Christelike spel is gewortel in die geloof in die gróót inkongruensie: *Christus, die Gekruisigde, is die Koning*. Ons is waarskynlik gans te ernstig, te verbete op soek na die waarheid. Ons verstaan nie die hartklop van die liturgie nie:

Grave and earnest people, who make the knowledge of thruth their whole aim, see moral problems in everything, and seek for a definitive purpose everywhere, tend to experience a peculiar difficulty where the liturgy is concerned. (Guardini 1997: 61).

Ons onvermoë om te speel, dui op ons ongeloof in die werking van die Gees. Ons vertrou Hom nie om nuwe, ongekende geheimenisse aan ons te openbaar

nie. Ons is spelbrekers – teen die bedoeling van die spelende God in. Daarom is ons preke en liturgieë waarskynlik ook so vervelig.

Om 'n liturg te wees en te preek, is om te speel. Bohren praat van 'n *heilige spel*, 'n spel met moontlikhede, met woorde, met die Woord, met die gemeente, met die lewe, met ervarings, met geleentheid, met rituele en simbole, kortom, met alles wat oor die pad van die prediker kom. Wie hom of haar aan hierdie spel wil onttrek, is 'n homiletiese nar (1971: 372). Teologie, en daarom liturgie, mag nooit 'n afgeronde, geslote sisteem raak waarbinne alles vas en seker binne geÿkte patrone en volgordes verloop nie.

Om 'n teoloog te wees, is eerder om te dans, het Van Ruler ook gesê (1969: 16). Teologie is wesenlik dispaaraat. Dit leef van alternatiewe. In sinkretisme sit daar daarenteen altyd iets verstikkends. 'n Mens kan alleen asemhaal, alleen maar speel en dans voor en met God, as jy in die vars lug van teenstrydighede gebring word. Wie alle oneffenhede in die Bybelse teks en teologie wil afskuur, kan nie dans nie. Wie alles “tot 'n punt wil bring”, kan nie lag nie. Wie alle misteries probeer oplos, alle teenstrydighede probeer rasionaliseer en uiteindelik ook “opklaar”, verstaan nie die spel van God nie. In al sulke pogings tot ontluistering sit die gees van die kettery (Van Ruler 1969: 39). Wie 'n liturg wil wees, word nie bloot 'n kenner van erediens-volgordes nie, maar 'n danser – saam met God.

Hugo Rahners ontwikkel 'n *teologie van die dans* omdat hy belang het in die herontdekking van 'n teologie van beweging, asook die bewegingsdimensie in die liturgie. Dans en beweging is sinoniem, dis as 't ware 'n eietydse liturgiese bewegingstaal (vgl. Sequeira 1977: 35). Dus handel dit nie in die eerste plek om die fisiese gebeurtenis van dans nie (alhoewel dit uiteraard ook nie uitgesluit hoef te word nie) maar om die liggaamlike daar-wees van mense in die liturgie, om hulle liggaamlike lewe en dus beweeglikheid. Vir Rahners, soos ook vir Guardini, word hierdie liggaamlike beweeglikheid veral uitgedruk in vorme van gebed, simbole en elementêre gebare van toewyding. Daar is iets soos die dans van die liggaam, maar ook die dans van die hande, die knieë, die gees. Rahners open só die weg vir die ontwikkeling van 'n antropologie van biddende uitdrukking, deur woord, klank en beweging (vgl. Sequeira 1977: 169 e.v.)

Opvallend is veral die gewig wat Rahners toeken aan die verband tussen 'n teologie van die dans en die antisipiasie van 'n ander, beter wêreld. Dans is

die Sehnsucht nach dem endlich gelungenen Sichtbarmachen des Unsichtbaren ... Alles, was der tanzende Fromme mit Geste und Musik andeutet, ist nur eine heimliche Einübung auf das, was er ersehnt, auf den Reigentanz des ewigen Lebens ... Was der Mensch am Urbeginn verloren hat, soll er wiedergewinnen, die begnadeten Harmonie von Seele und Leib. (Sequeira 1977: 44)

Dit handel hier inderdaad om 'n *teologie* van spel en dans, en dus om 'n bepaalde siening van die Triniteit, soos onder andere verwoord deur Tertullianus, die vierde eeuse Kappadosiërs en Johannes van Damaskus. Tertullianus, die tweede- en derde-eeuse kerkvader uit Afrika, het voorgestel dat ons oor God dink as “een God in drie persone”. Die woord “persoon” het vir Tertullianus beteken 'n rol in 'n drama – die Latynse woord *persona* het oorspronklik beteken “masker”, en later in oordragtelike sin: 'n rol wat in 'n teateropvoering gespeel word. Die Romeinse akteurs het verskillende maskers gedra om die verskillende karakters te verteenwoordig wat hulle moes uitbeeld. Dus kon die uitdrukking “een God in drie persone” geïnterpreteer word as die groot drama van God se geskiedenis met, en versoening, van die mens, 'n drama waarin (een) God die rolle speel van Skepper, Verlosser, en Heiligmaker (Voleinder).

Die Kappadosiërs en later veral ook die agste-eeuse Johannes van Damaskus het hierdie gedagtes verder gevoer met die begrip: *perichoresis*, wat beteken: 'n verhouding van resiprositeit, waarin elke persoon sy/haar identiteit vind in die verhouding met die ander. Johannes van Damaskus beskryf sy standpunt hieroor in sy klassieke Exposition of the Orthodox Faith:

The subsistences [i.e., the three Persons] dwell and are established firmly in one another. For they are inseparable and cannot part from one another, but keep to their separate courses within one another, without coalescing or mingling, but cleaving to each other. For the Son is in the Father and the Spirit: and the Spirit in the Father and the Son: and the Father in the Son and the Spirit, but there is no coalescence or commingling or confusion. And there is one and the same motion: for there is one impulse and one motion of the three subsistences, which is not to be observed in any created nature. (OF 1.14)

Hierdie resiprositeit word ook beskrywe as 'n ekstatiëse soort dans waarin die persone van die Triniteit letterlik “buite hulleself staan”, terwyl hulle die lewe van die goddelike vennote na vore roep. Dis 'n soort beweging, 'n interspel van selfoorgawe wat 'n wederkerige deelgee en deelneem van die lewe moontlik maak. Die term *perichoresis* is waarskynlik die eerste keer in 'n trinitariese

konteks deur Pseudo-Cyril gebruik (sesde eeu), alhoewel die term al vroeër deur Gregorius en Maximus in 'n christologiese sin benut is om uitdrukking te gee aan die menslike en goddelike verhouding in Jesus. Hoewel die woord *perichoresis* wel nie letterlik beteken “om saam in die rondte te dans” nie (dit kom vanaf *perichoreo*, nie *perichoreuo* nie), het 'n aantal teoloë al gewys op die veelseggende sinspeling tussen die twee Griekse woorde. Mettertyd het *perichoresis* wel die dimensie van dans aangeneem, en dit druk in elk geval iets uit van die sirkulêre karakter van die ewige, goddelike lewe. Veral sedert die resente, ekumeniese oplewing in belangstelling in die triniteitsleer, het hierdie begrip 'n kreatiewe ruimte gebied om opnuut te besin oor sake soos pluraliteit en eenheid, etiek en gasvryheid, ens. (vgl. Vosloo 2004: 85; ook 2002: 97; ook 1999: 22).

Hierdie heerlike, goddelike choreografie – dis die wonder van die genade – bly immers nie net binne die triniteit opgesluit nie. *Perichoresis* druk nie net God se *intertrinitariese transendensie* uit nie, maar ook sy *immanensie*. Die sirkulêre dans word naamlik oopgestel, word verruim, deurdat God as Skepper, Verlosser en Voleinder as 't ware sy arms oopmaak⁶⁷ vir sy ganse skepping om saam te kom dans, saam die vreugde van 'n uitkringende “reidans” (Van Ruler) te kom smaak (vgl. die bespreking van Marshall 2004: 765-767). Thomas Merton beskryf dit op sy onvergelyklike manier:

To hear His call and follow Him in His mysterious, cosmic dance ...when we see the migrating birds ... when we see children in a moment when they are really children ... For the world and time are the dance of the Lord in emptiness. The silence of the spheres is the music of a wedding feast ... Yet the fact remains that we are invited to forget ourselves on purpose, cast our awful solemnity to the winds and join in the general dance. (1972: 296-297)

In al die elemente van die liturgie, van die toenadering, tot die openbaring deur die Woord en Sakrament en die uitsending, moet die ritme van hierdie immer uitkringende triniteitsdans pols – totdat almal kom meedoen in dié feestelike teobal.

⁶⁷ Interessant genoeg handel, volgens Pecklers, vele debatte in die Katolieke liturgiese tradisie tans juis oor aangeleenthede soos gasvryheid, multikulturele aanbidding, inkulturasie, 'n herontdekking van liturgiese simbole en die nieverbale, ekumeniese en interreligieuse dialoog, ens. – dus 'n soort “oopmaak van die arms” (2005: 200-209; vgl. ook Shawyer 2002: 326-334, asook Jordan en Tucker 2002: 302-309).

Die konsep van dans, en dit ook nog in verband met liturgie, was nog nooit in die kerk en teologie baie gewild nie, trouens dit is vir baie eeue, veral vanaf die patristiese era, met groot agterdog en selfs vyandigheid bejeën. Augustinus het al gewaarsku teen wulpse dansery in die kerk. Innocentius III verbied in 1207 amptelik dans in die kerk – en noem dit “narre-feeste”. Calvin was ook in hierdie opsig rigied: géén vorm van dans is in Genève getolereer nie. Luther was hier, soos in baie ander gevalle, ruimer in sy denke – dans was in orde, byvoorbeeld by troues, solank dit net met “modesty and decorum” gepaard gegaan het (vgl. Davies 1984: 29 e.v.). Vir baie eeue was dit inderdaad só: dans en kerk was onverenigbaar, soos olie en water. En, uit ’n sekere gesigspunt gesien, is dit ook seker te verstaan: dans is, soos enigiets anders, nie noodwendig ’n eties neutrale gegewene nie – dikwels is dit in die geskiedenis al in verband gebring met magie, besetenheid, onwelvoeglikheid, ens. Die Israeliete het immers ook rondom die goue kalf *gedans*!

Die hartseer is egter dat die kerk dikwels nie die bevrydende *teologie* agter hierdie metafoor verstaan het nie. ’n Groot figuur soos Gerardus van der Leeuw het akuut hieronder gely. Hy druk sy pyn oor ’n statiese, gefosilleerde (en dus: uit-ritmiese) kerk as volg uit:

De Kerk ... danst niet, of althans niet meer. Want vroeger deed zij het wel. En hier en daar, in een verborgen hoekje, danst zij nog. Maar haar dans is een survival geworden, en herinnert ons, dat de christelijke kerk niet alleen een kerk, maar ook een voortreffelijk museum is.

Gelukkig kon hy ook daaraan toevoeg: “Tijdelijk, want sterven kan de dans niet.” (aangehaal deur Barnard 2004: 54-55).

Daar was vanaf die begin van die menslike geskiedenis ’n relasie tussen dans en religie – soos byvoorbeeld uitgedruk in die religieuse dans van drie figure in die grotte by Cuevas del Civil, Spanje, daterend uit die paleolitiese era (vgl. Davies 1984: 3 e.v.). Oud-Israel was by uitstek ’n religieuse dansende gemeenskap – in die positiewe sin van die woord. Die Griekse gode word in sommige geskrifte as dansende gode beskryf. Afrika-religie is by uitstek ’n dansende religie. En so sou ons kon voortgaan.

Interessant is ook die populêre verband wat tussen dans en Jesus getrek word in die musiek van Sydney Carter, getiteld *Lord of the dance*. Die vyf strofes daarvan lui só:

*I danced in the morning
when the world was begun
and I danced in the moon
and the stars and the sun
and I came down from heaven
and I danced on the earth,
and at Bethlehem
I had my birth*

*Koor:
Dance, then, wherever you may be,
I am the Lord of the dance, said He,
and I'll lead you all, wherever you may be,
and I'll lead you all in the dance, said He.*

*I dance for the scribe
and the pharisee,
but they would not dance
and they wouldn't follow me.
I danced for the fishermen,
for James and John
they came with me
and the dance went on.*

*I danced on the Sabbath
and I cured the lame;
the holy people
said it was a shame.
they whipped and they stripped
and they hung me high,
and they left me there
on a cross to die.*

*I danced on a Friday
when the sky turned black
it's hard to dance
with the devil on your back.
they buried My body
and they thought I'd gone.
but I am the dance
and I still go on.*

*They cut me down
and I leapt up high;
I am the Life
that'll never, never die;
I'll live in you
if you live in Me
I am the Lord
of the dance, said He.*

In hierdie navorsing gebruik ek dans as *metafoor van die liturgie*, in ooreenstemming met dans as metafoor vir die Triniteit. Ek propageer dus nie (noodwendig) liturgieë wat letterlik beset word met liturgiese danse nie, maar wel 'n *liturgiese struktuur* waarin die diepste betekenis en religieuse grondtrekke van religieuse dans op een of ander wyse tot uitdrukking kom. Opsommenderwys sou die volgende oor hierdie wesenskenmerke gesê kon word (soos beskrywe deur Davies 1984).

Eerstens: religieuse dans druk beweging en progressie uit, maar nie as 'n kliniese vooruitgang nie. Dis eerder ritmies, esteties, mooi. As sodanig versinnebeeld dit die geskiedenis wat God met ons maak, die progressiewe ontvouing van sy bedoeling met ons – wat ook liturgies gevier moet word:

I found that I was worshipping a Divine Dancer – I could not conceive of God being without rhythm, without grace, without intelligent expression, nor without possession of infinite forms of beauty through which to express his infinite rhythmic being. (Ted Shawn, aangehaal deur Davies 1984: 100).

Dans word dus hier 'n metaforiese uitdrukking van die waarneming van God se skoonheid.

Tweedens: religieuse dans druk 'n holistiese mensbeeld uit, waarin liggaam en siel nie van mekaar geskei word nie, maar prinsipiëel saamhoort. 'n Siel kan nie alleen dans nie. 'n Liggaam ook nie. 'n Mens het nie 'n siel nie, maar is 'n siel; 'n Mens het nie 'n liggaam nie, maar is 'n liggaam. Hoogstens kan ons sê dat liggaam en siel twee aspekte van presies dieselfde realiteit is – en op die dansvloer (van die liturgie) kan jy by uitstek nie aan hierdie realiteit ontsnap nie. Ons aanbid God as heel mense. Dans funksioneer hier dus as metafoor van 'n antropologie wat nie bloot met kognitiewe en/of verbale konsepte funksioneer nie, en dus die mens in al sy/haar liggaamlikheid en sintuiglikheid ook liturgies wil verreken.

Derdens: religieuse dans maak ons kreatief, in ooreenstemming met ons rol as beelddraers van die kreatiewe God. Wie dans, is skeppend, en word al dansende herskep na die beeld van God. Religieuse dans weerspieël die estetiese drif in God – soos dit vergestalt word in die verbeeldingrykheid van mense. Hier verteenwoordig dans op 'n metaforiese wyse die gawe van verbeelding en kreatiwiteit, wat by uitstek ook om liturgiese inkleding vra.

Vierdens: religieuse dans is sakramenteel van aard. Dit stel Hóm sakramenteel teenwoordig wie dit wil simboliseer, en simboliseer Hóm wie dit wil teenwoordig stel. In religieuse dans, as be-liggaamde metafoor van die Triniteit, word 'n oordrag van betekenis bewerkstellig, 'n sakramentele raakpunt tussen dansers en Danser. Hier open die metafoor van dans op 'n sakramentele wyse die visie op die trinitariese dans, op só 'n wyse dat die dansers opgeneem word in die trinitariese dans, en omgekeerd: op só 'n wyse dat die Triniteit teenwoordig gestel word in, en meedoen aan, die liturgiese dans.

Vyfdens: religieuse dans is wesenlik eskatologies, aangesien dit sakramentele antisipasie is van die getransformeerde kosmos, en aangesien die toekoms deur religieuse dans sakramenteel teenwoordig gestel word. Ons “dans van vreugde” – in antisipasie van die toekoms. Ons dans ook in rou – omdat hierdie toekoms nog nie aangebreek het nie. Hier geld dans as metafoor van blye hunkering, en hartseer verlanget, na dít wat dansend uitgebeeld word.

Sesdens: religieuse dans druk die drang na gemeenskap uit, waarin jy volledig aangewese is op die ander. 'n Mens wat alleen dans, is potsierlik. Dis hier waar die gedagte van 'n sirkel, sekerlik een van die oudste simbole van geborgenheid en gemeenskaplikheid, ter sprake kom. Waarskynlik is 'n kring-dans (*tripudium*)

die mees volledige simbool van ons hunkering na mekaar, en na God, die sentrum van ons bestaansirkeel:

A circle dance expresses and creates unity. Each individual is on equal terms in relation to the centre and to one another; each is part of a whole and while those to right and left are, as it were, one's immediate partners, it is possible when facing inwards to see all the others. There is a sharing in a joint action and a joint experience; indeed it is a natural posture to adopt when feelings are in common ... (Davies 1984: 212).

'n Mens word herinner aan die aangrypende moment aan die einde van die film *Babette's Feast* (Karen Blixen), waar die inwoners van die dorpie ná die (eucharistiese) maaltyd wat Babette voorberei het, in die sneeu onder die sterreheem hande vat en in 'n kring rondom die dorpsput dans, en sê: *Vanaand lyk die hemel nader aan ons as ooit tevore ...*

Die gedagte van liturgie as deelnemende dans met die Triniteit kan op die hoor af vreemd klink, maar berus, in aansluiting by bogenoemde, op ten minste vier Bybels-teologiese beginsels (soos saamgevat deur Wright 2002: 183-188):

Eerstens, dit behou en verruim die belydenis dat dit in die erediens om die aanbidding van Vader, Seun en Gees handel, en fokus so op 'n *teosentriese basis* vir die liturgie. In hierdie siening vorm die Triniteit inderdaad die inhoud en *motivering* vir die erediens. Dit bring mee dat beide sy transendensie en immanensie in die liturgie tot uitdrukking kom (verder hieroor in 3.2.1).

Tweedens, die *deelnemende en responsoriese aard* van die erediens word beklemtoon, en so word gefokus op die ware *ontmoetingskarakter* van die liturgie. Hierdie deelneming is wel 'n respons op die inisiatief van God, en Hy behou die eer daarin, maar tog is dit 'n egte deelname waarin ons deelgenote word van die inherente trinitariese vreugde oor die werklikheid.

Derdens, 'n *geïntegreerde menswees* word in hierdie erediens gehonoreer, en so kom 'n *geloofwaardige antropologie* in spel. In hierdie simboliese samevoeging (symballein) word die mens in al sy/haar dimensies (hart, verstand, emosies, liggaam) betrek – so ook die hele gemeente en gemeenskap, en uiteindelik die ganse skepping. Hierdie integrasie werk verskeie dichotomieë en versplinteringe teen, byvoorbeeld tussen formalisme en informalisme, liturgiese kontrole en chaos, magiese ritualisme en antiritualisme, tussen die eskatologiese alreeds en nog-nie, ens.

*Vierdens, die apologetiese aard van die liturgie word verreken, as versinnebeelding van die strydende aard van die kerk as *ecclesia militans*. Hierdie element word treffend uitgebeeld in die Middeleeuse kerk van die Heilige Petrus in Chauvigny. In 'n kunswerk, waarskynlik geskep deur ene Gofridus, 'n man wat duidelik die angste van die Middeleeue verstaan het, sien ons 'n dansende figuur tussen leeus. Die figuur het twee liggame, vier voete en een kop. Terwyl die leeus hom in die skouers byt, hou hy twee van hulle aan die agterpote vas – en dit wil voorkom asof die diere hierdeur magteloos gemaak word. Die twee liggame en vier voete gee aan die man 'n groot beweeglikheid – hy dartel as't ware tussen die diere deur. 'n Mens word herinner aan Picasso, wat ook verskillende stadia van beweging in één liggaam kon uitdruk, byna soos 'n kompendium van stadige aksiefoto's.*



Bron: www.metmuseum.org

Op die danser se gesig is geen teken van angs nie, eerder rus, speelsheid, onaantasbaarheid en oorwinning. Die paradoks is merkwaardig: dis duidelik 'n gevaarlike, riskante dans, en tog is die danser soewerein, oorwinnend. Hierin vind ons 'n metafoor vir die liturgie: Liturgie is dans tussen die diere. Ons vier ons fees in 'n wêreld wat dreig om ons te verslind (vgl. Hoenderdaal

1977: 195). Liturgie is dans voor die Here, dans wat die demone in hulle onmag ontmasker. Opvallend is die feit dat die danser se oë nie gesluit is nie, maar dat hy die diere voluit in die oë kyk. Daar is op die oog af baie magte wat die danser – die feesvierende kerk – in die spore kan stuit, en tog het ons die demone aan die agterpoot beet! Vir buitestaanders mag so ’n toneel dwaas voorkom. Maar dié wat dans weet: die bose is aan sy agterpoot gegryp, en só by die hemel uitgegooi dat hy soos ’n bliksemstraal op die aarde geval het (vgl. Luk. 10:18).

Hoe moet dit alles nou in die praktyk van die erediens vertaal word? Die antwoord sou oorvereenvoudig kon lui: op ’n estetiese wyse. Dans – indien ons vir ’n oomblik binne hierdie metafoor wil bly – is immers ’n kunsvorm, wat onder andere ook geleer kan word. Hierdie leerproses kan in die oefen van ’n aantal danspasse, oftewel in prosesse, verloop. Met die oog hierop staan ons vervolgens stil by die prosesse van ’n estetiese liturgie.

3.2 Prosesse van ’n estetiese liturgie

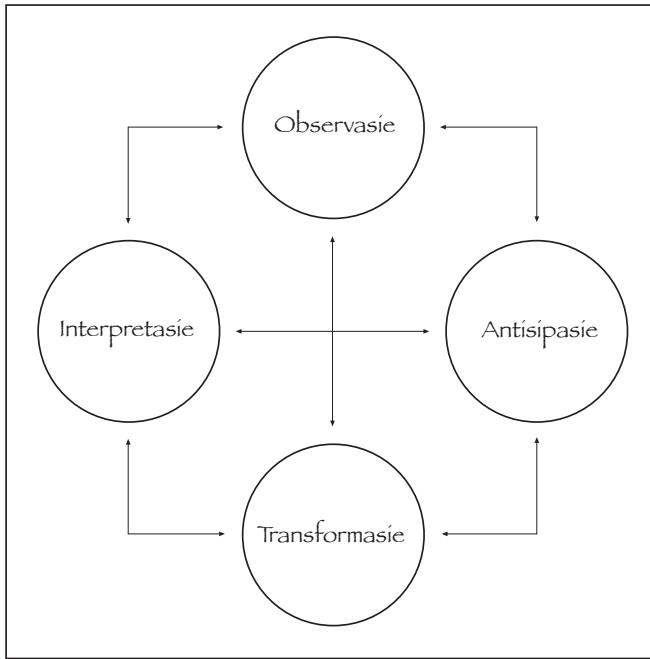
Die viertal estetiese konsepte waarby ons nou stilstaan, kom, soos ons telkens sover gesien het, dikwels in fyner onderskeidings en nuanses na vore (vgl. Ploeger 2002: 10 e.v.). Dit is egter opmerklik dat hulle in feitlik alle nadenke oor die fenomeen estetika in een of ander vorm hulle verskyning maak, te wete: *observasie*, *interpretasie*, *antisipasie* en *transformasie*. Hierdie vier konsepte kan in werklikheid nie van mekaar geskei word nie, en word slegs hier ter wille van bespreking onderskei. Die inherente verband tussen hierdie konsepte sou voorlopig as volg omskryf kon word: observasie van die werklikheid vind deur die sinne plaas; dan moet daar sin van gemaak word deur interpretasie; interpretasie werk veral met behulp van verbeelding en metaforiese denke wat oordragtelik is: nuwe wêreld word só geantisipeer dat dit (of die sin daarvan) alreeds oorgedra word na die huidige realiteit; in laasgenoemde proses vind (etiese) transformasie, en dus nuwe singewing, plaas.

’n Mens sou die verband tussen die vier konsepte ook in terme van ons dans-metafoor kon beskrywe. In dans is daar immers ’n eerste kennismaking met jou dansmaat, ’n waarneming van die ander, van die realiteit van die dansvloer. Daar is egter ook die moment van singewing aan die dans, die interpretasie van die beweging via jou liggaam. Eweneens is ’n antisipasie van die ander

se dansbewegings uiters noodsaaklik vir harmonieuse dans. Net so is dit 'n realiteit dat dans jou verander, dat jy al dansende getransformeer word. Kortom, om te dans, benodig jy die kuns (die danspasse) van observasie, interpretasie, antispasie en transformasie.

Dalk kan ons nóg 'n tree verder gaan, en die vier konsepte van die estetiese proses in verband bring met die vier klassieke bewegings van die (Gereformeerde) erediens, naamlik toenadering tot God, sy openbaring aan ons deur Woord en Sakrament, en ons wegsending na die wêreld. In die erediens nader ons tot God, en om dít te kan doen, benodig ons 'n visie van God, 'n *visio dei*, 'n waarneming en herkenning van dié Een met wie ons te make het. Sonder die kuns van observasie is dit onmoontlik. Maar in die erediens word daar ook sin gemaak van hierdie ontmoeting met God, word sy teenwoordigheid geïnterpreteer. Dit vind plaas deurdat ons die Skrif lees, daaroor preek en nadink – dus deurdat God sy interpretasie aan ons skenk deur sy Woord, en só ons verbeelding inspireer om sin te gee aan ons ontmoeting met Hom. Hier kom dus die kuns van interpretasie in spel. Hierdie ontmoeting met God is reël, maar ook voorlopig. Dit vervul ons, maar skep ook in ons 'n hunkering, 'n antispasie van die toekoms. In die nagmaal word hierdie vervulling en hunkering, hierdie werklikheid en antispasie konkreet en beeldmatig uitgedruk. Deur die sakrament leer ons die kuns van antispasie aan. Die ontmoeting met God is 'n doel in sigself – om Hom volmaak tot in ewigheid te geniet (Kategismus van Westminster); dit is egter ook spel met die oog op die ander – daarom word ons uitgestuur, as veranderdes, om mee te werk aan die verandering van die wêreld. Hiervoor benodig ons die kuns van transformasie.

Die volgorde van hierdie gebeure is nie noodwendig kronologies nie, en vorm ook nie 'n afgeslote hermeneutiese sirkel nie. Dit kan soms in bepaalde groeperinge saamval. Die leser sal hierdie oorvleueling op meer as een vlak aanvoel in die beskrywing wat hierop volg, soos dit ook in die onderstaande sirkelskema uitgedruk word:



Ek lig vervolgens enkele verbande uit tussen *liturgie* en (hierdie vier komponente van) die *estetika*. Ek verwys op bepaalde punte na voorbeelde uit die Westerse, maar ook Afrika-kunswêreld – nie soseer om hierdie kunswerke as blote illustrasies by bepaalde liturgiese inhoudes in te voer nie, maar veral om op die intrinsieke korrelasie tussen die liturgiese en estetiese prosesse te wys.

3.2.1 Die kuns van observasie

In dans is daar 'n eerste kennismaking met jou dansmaat, 'n waarneming van die ander, van die realiteit van die dansvloer ...

In die erediens nader ons tot God, en om dit te kan doen, benodig ons 'n visie van God, 'n visio dei, 'n waarneming en herkenning van dié Een met wie ons te make het. Sonder die kuns van observasie is dit onmoontlik ...

Hoe moet ons *observasie*, wat waarskynlik die mees basiese konsep van estetika is, definieer? Berger sê in die bekende BBC-reeks getiteld *Ways of Seeing* die volgende:

The way we see things is affected by what we know or what we believe ... Yet this seeing which comes before words, and can never be quite covered by them, is not a question of mechanically reacting to stimuli (It can only be thought of in this way if one isolates the small part of the process which concerns the eye's retina). We only see what we look at. To look is an act of choice. As result of this act, what we see is brought within our reach – though not necessarily within arm's reach ..." (1975: 8).

Om te observeer, hang dus saam met bepaalde keuses om te observeer, met 'n tipe lewensinstelling. 'n Mens sou hierdie instelling onder andere kon beskryf as geloof. Daar is 'n bepaalde verband tussen ons geloofswaarneming en ons sintuiglike waarneming.⁶⁸ Trouens, waarneming is 'n primêre aspek van geloof.⁶⁹ Deur geloof neem ons op 'n bepaalde wyse waar, en hiervoor benodig ons uiteraard ook ons sintuie:

⁶⁸ Waarneming sluit meer as net sien in. Voordat kinders sien-indrukke kan verwerk, moet daar eers 'n hele aantal ervarings uit ander sintuie in die brein genetwerk wees – ervarings soos aanraking, sin vir ewewig en beweging, ens. Waarneming is 'n holistiese ervaring wat op liggaamsbewussyn berus (vgl. Buck 2003: 273). Daarom is 'n nuwe kultivering van gehoor ook so belangrik, 'n nuwe waardering vir die relasie tussen beeld en klank, sien en hoor. Waarneming as holistiese begrip het ook te make met dinge soos stemming, resonans en die akoestiek van ons lewenservarings. In teologiese sin vra dit 'n nuwe opmerkzaamheid vir die klassieke stelling dat geloof uit die hoor kom (*fides ex auditu*; vgl. Kunstmann 2003: 218-227).

⁶⁹ In die geloof staan of val alles by die *Visio Dei*, die waarneming van die onsienlike God (vgl. Heb 11:27). Hiermee bedoel ek nie 'n biologiese sien nie, want wie kan God sien en bly lewe? Daarom weier God ook dat ons Hom só sal sien (Vgl. Eks. 33:20). Dit handel om 'n geloofsvisie.

Die begrip "sien" word in 'n verskeidenheid van nuanseringe in die Bybel gebruik, en is in die loop van die kerkgeskiedenis ook op verskillende maniere geïnterpreteer. In die Skrif neem dit soms die vorm van 'n visioen aan, met 'n gepaardgaande ekstاتiese toestand, in die besonder by die Ou Testamentiese profete (vgl. Jes. 1; Eseg. 12, ens.). In Jesaja tref ons byvoorbeeld 'n aantal *visionêre liturgieë* op bepaalde kritieke tye aan, as 't ware as brug-liturgieë na 'n ander bedeling: "They are invited to see things as God sees them, and trusting in the final fulfillment of his mighty purposes, to envisage those sinful settings as transformed by the forgiving and renewing mercy of God. They are to see visions in those moments of worship; they are to dream dreams of a new order of earthly things." (Thompson 2002: 332-333). Sulke visioene lei altyd, ook in die Nuwe Testament, tot 'n nuwe openbaring van die waarheid (onderstreep deur 'n hoor van "onhoorbare" woorde) en 'n nuwe bewuswording van God se teenwoordigheid (vgl. Hand. 9 en 16). Die onderskeid tussen hierdie visioene en drome is vloeibaar, en dit handel gewoonlik oor beide onmiddellike situasies (vgl. Hand 12) én die vooruitsig op dit wat nog ver in die

Der Glaube kann nur dann einen sensus für eine andere oder bessere Welt wecken, wenn er zu einer Haltung führt, durch die man in dieser Welt ganz und bei allen Sinnen ist ... Hier geht es um Sinn im Plural, um die fünf Sinne. Und ebenso geht es um Sinn im Singular, um den Sinn, der hinter den Sinnesphänomenen steht. (Höhn 2003: 243).

Observasie het dus alles met ons sintuie te make, maar oorskrei dit ook telkens; ons sintuie word poorte tot groter dinge, om onder andere ook uit die perspektief van die geloof sin van die waargenome werklikheid te maak. In geloof kan ons die werklikheid met ons sintuie inderdaad *waar-neem*; as ware werklikheid van, en voor God, takseer.

Estetika is, soos oorspronklik deur Baumgarten voorgestaan, wetenskap van sintuiglike kennis. Daarvoor het jy sintuie, het jy 'n liggaam nodig. Juis daarom is 'n teologie van liggaamlikheid en sintuiglikheid, wat die laaste twee dekades veral deur feministiese teoloë ingevoer is, van so 'n groot belang. Dit bevat gewoon die potensiaal om bestaande visies te deurbreek en tot nuwe teologiese insigte te lei. Met sy klem op kreatiewe verbeelding (wat nie sonder waarneming kan plaasvind nie), liggaamlikheid en sintuiglikheid het die estetika impetus

toekoms mag lê, maar aan die kom is (vgl. veral Daniël en Openbaring).

In die Evangelies verkry dit uiteraard ook die betekenis van 'n biologiese sien van Jesus tydens sy aardse optrede deur die dissipels, en ook ná sy opstanding. In talle van die verskyningsverhale word berig: "Ek het die Here gesien!" (Joh. 20:18) Veral Johannes span die begrip "sien" doelbewus in die opbou van sy Evangelie in, en meestal op 'n dubbelsinnige wyse: Daar is meer te sien as wat jy met die eerste oogopslag kan waarneem, meer as net byvoorbeeld brood of water of lig – dit het alles dieper dimensies en betekenis. In feitlik elke hoofstuk van sy Evangelie demonstreer Johannes dat *kyk* nie altyd *insien* is nie. Daarom kan die manier waarop jy "sien" vir jou óf verlossing óf oordeel beteken (vgl. 9:35-41). Dit geld veral die manier waarop jy na Jesus kyk. Op die oog af lyk Jesus van Nasaret soos 'n gewone mens. Maar kyk weer! Die dissipels het Hom met hulle (biologiese) oë gesien, en tog méér gesien. Hulle het sy heerlikheid gesien, die heerlikheid wat Hy, as die enigste Seun van die Vader, het vol genade en waarheid (1:14; vgl. ook 1 Joh. 1:1-4). Hulle het sy "onheerlike heerlikheid" gesien.

Ek gebruik die begrip "sien" veral in laasgenoemde sin as 'n sien-teen-die-oënskynlike in, as 'n sien al sien jy die teendeel, as 'n sien van God in die paradoksale, as 'n oortuiging van die dinge wat ons nie (nou met ons biologiese oë) sien nie (Heb. 11:1). Dit is uiteraard ook iets anders as 'n *mistieke vereniging* met God, soos dikwels in die mistisisme beweer is (vgl. die bespreking van Schwanda 2003: 102 e.v.). Dit handel hier eerder oor God wat Homself aan ons op 'n unieke wyse openbaar, sodat ons tot 'n nuwe siening kom van ons plek voor God, en ook tussen ons medemense.

gegee aan hierdie en ander vorme van teologie, en inderdaad ook die liturgie 'n groot guns bewys.

My eie, voorlopige definisie van observasie sou kon lui: Om deur middel van al jou sintuie, wat direk in verband staan met jou totale menswees, 'n basiese openheid te hê vir alle impulse uit die werklikheid, en jou dus te verset teen vooropgesette en oorhaastige konklusies, om ook ontvanklik te wees vir die skynbare paradokse van die lewe – ten einde uit geloofsperspektief sin daarvan te maak.

Waarneming is só 'n sentrale konsep in estetika, dat daaromheen selfs 'n hele subdissipline ontwikkel het, te wete *resepsie-estetika* (vir 'n bespreking, vgl Cilliers 1994: 583-588). Die uitgangspunt hiervan is, oorvereenvoudig gestel, dat “waarheid” en “betekenis” en “sinvolheid” nie alleen verborge lê in die oorspronklike skepper of sender daarvan (byvoorbeeld in 'n outeur of 'n teks) nie, maar ook in die resipiënt daarvan. In elke teks leef alreeds 'n implisiete leser wat medekonstituerend is vir die teks as sodanig.

Estetiese denke stel ons fyner in op die prosesse en realiteite van die resepsieproses. Om op 'n holistiese wyse na die werklikheid te “kyk”, met al jou sintuie betrokke te raak by die profetiese, mistiese, estetiese en etiese dimensies wat deur estetika aan ons gebied word – dit is die ideaal.

Kunstenaars het, soos ek reeds voorheen opgemerk het, nog altyd 'n merkwaardige vermoë geopenbaar om dieper en verder as die oënskynlike te kyk, om onderskeidingsvermoë aan die dag te lê, waar die kerk helaas dikwels klaaglik misluk het. Met hulle waarneming (*aesthesis*) het kunstenaars dikwels die kerk daaraan herinner om nie te vergeet (*amnesis*) nie. Kunstenaars was nog deur die eeue heen mense wat die realiteite van ons bestaan op 'n helderder wyse in die oog gekry het as vele ander – helaas meestal ook as die teoloë.⁷⁰ Kunstenaars is waarnemers wie se sintuie voortdurend ingestel is op alles wat hulle pad kruis – sensitief vir letterlik alles wat daar is.

Goeie kuns neem altyd die *konteks waarbinne dit opereer*, uiters ernstig op. Omdat kunstenaars observeerders is, kan hulle die klanke en kleure, die hoop en wanhoop, die vibrasies en dissonansies van die samelewing waarbinne hulle

⁷⁰ Campbell maak die opmerking dat kunstenaars in werklikheid die egte ikonoklaste is – hulle help die teologie om gestolde beelde te dekonstrueer, en met nuwe, relevante beelde te vervang (2002: 25).

lewe, vasvang soos min ander. *Estetika/kuns grond ons in die lewe en die aarde.* Dit gee vlees en bloed aan ons sosiale en kulturele kontekstualiteit.

'n Mens hoor en sien die klanke en kleure van 'n groot deel van ons Afrika-konteks byvoorbeeld helder in die werke van Willie Bester, kunstenaar van Kuilsrivier.⁷¹ Die media wat hy gebruik, is meestal alledaagse objekte: stukke staal, papier, ens. – omdat hy aanvanklik te arm was om ander materiaal te bekostig.



Willie Bester: *Township plight* [Bron: www.williebester.co.za]

⁷¹ Willie Bester, gebore 1956 te Montagu, Wes-Kaap, word beskou as een van Suid-Afrika se belangrikste weerstandskunstenaars. Hy inkorporeer herwinde materiaal in sy skilderye, samestellings en beeldhouwerk. Hy lewer veral kommentaar op menseregte-aangeleenthede en politieke onreg.

Sy kleurvolle skildery *Township Plight* is vol betekenisvlakke: daar is die realiteite van die plakkerskamp, die brose behuisingstrukture, die kultuur van geweld (geweer met koeëls), stootskraper wat huise kan platvee, 'n blik met brandstof wat vuur kan stig, gesigte wat vrees uitbeeld, ens. Maar, sentraal in die skildery is daar ook 'n vis, teken van voeding, maar ook oer-Christelike simbool van vrede en lewe. Daar is 'n doek – beeld dit huislikheid en warm menslikheid uit? Daar is ook 'n boek. Is dit 'n Bybel? Is dit in kettings? Dié kunswerk beeld die verwoestende effek, die nalatenskap van apartheid uit, maar tegelykertyd ook die triomf van die menslike gees, die (kleurvolle) oorskreiding van die groue werklikheid van die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Teologies gesproke beteken estetika: om die realiteit van God, van die onvergelyklik Werksame (Wolff 1969: 400 e.v.) in die konkrete van ons bestaanswêreld raak te sien, veral ook in die realiteite van menswees. Estetika herinner ons daaraan dat *alle teologie tegelykertyd ook antropologie* is, dat enige persepsie van God ook 'n persepsie van jouself is, en omgekeerd (Tracy 1981: 429, 435). Teoloë kan nie net oor God praat nie. Immers, die Joods-Christelike God is altyd op mense gerig. Daarom is elke woord oor God ook 'n woord oor mense.

Dit is egter ook 'n feit dat teoloë nie beskik oor 'n waarnemings-apparaat wat breed genoeg is om die rykdom van menswees volledig onder woorde te bring nie. Daarvoor benodig hulle ook die ander (mens)wetenskappe, die sosiologie, filosofie, pedagogie, ens. Binne hierdie ry van gespreksgenote staan in die besonder ook die kuns. Kuns gaan verder as die woord en wetenskaplike analise. Dit bly in al sy variante oop vir die onuitspreeklike, intuïtiewe, geheimenisvolle van die lewe. Die kleur, die materie, die aanskoulikheid van kuns help ons hier meer as abstrakte woorde en omvattende definisies. Met hulle verbeeldingryke uitdrukking en interpretasie van die roue realiteite van bebloede teerstrate, skeidende lemmetjiesdraad, met koeël-gepokmerkte kerkgeboue, kortom, van die verskriklikhede van die lewe, raak kunstenaars beter as enigiemand anders aan die slagaar van mense, veral die huidige geslag mense; roer dit aan hulle angste en hoop, hulle lig en donker, hulle lewensgevoel en drang, hulle spanninge en ontvlugtinge, hulle vreugdedanse en rollemaskers, hulle idole en ikone, hulle vrees vir die toekoms en die dood, asook hulle gefassineerdheid met die bonatuurlike (vgl. Van der Grinten/Mennekes 1984: 283-284). 'n Mens moet maar net een draai in die filmteater gaan maak, om agter te kom hoe

dikwels die realiteit van die dood, van verganklikheid, en veral ook verskillende vorme van bonatuurlikheid, deur die filmkuns aan die orde gestel word.

Teologiese estetika beteken om teologie-deur-die-oë te beoefen. Om nie net tevrede te wees met lees en hoor nie, maar om ook die sien te betrek. Om, soos Luther al gesê het, jou oë in jou ore te sit! Kunstenaar-teoloë is daarop ingestel om alles *coram Deo* waar te neem, dit in verband te bring met die skeppende en herskeppende handeling van God. 'n Kunstenaar soos Dürer het blykbaar hierin uitgemunt:

Dürer onderzocht de oppervlakte, de structuur en de vezels van het leven, hij boog zich daarbij over de kleinste schepselen en vond daarin de eerste Tuin van Eden en de belofte van een tweede. (JL Koerner, aangehaal deur Van Lier 2000: 12)

McFague ontwikkel haar teologiese estetika vanuit die inkarnasiemotief, 'n denkraamwerk waarin "die wêreld as God se liggaam" voorgestel word, en laat haar onder andere as volg hieroor uit:

Jesus Christus is de lens, het model, met behulp waarvan christenen God, de wereld en zichzelf interpreteren ... In deze visie is de wereld niet louter materie, terwijl God geest is; integendeel, er is continuïteit (maar geen identiteit) tussen God en de wereld. (2002: 54)

Volgens haar is die universum die sakrament van God se aanwesigheid by ons, en is die mees verregaande interpretasie van God se transendensie dus ook tegelykertyd die mees verregaande interpretasie van sy immanensie (2002: 58). Ons beleef die Transendente nie anders as die Immanente nie, en andersom.

Die realiteit is egter ook dat God se (mooi) wêreld vol letsels is. Naas die skone skepping staan die afgrylike, die terreur van die lelike. Verwondering en verwonding is meestal twee sye van dieselfde munstuk. Don Saliers voer aan dat die poësie van die alledaagse sy ontstaan het juis op die snypunt van skoonheid en terreur:

We live in a world of immensely beautiful and wondrous things. This same world, though, is also terrifying. Side by side with senseless loss and despair lies the mystery and beauty of being (2002: 6).

Dis 'n wêreld wat nie net die klanke van Bach en Beethoven voortbring het nie, maar ook die waansin van Hitler se skreeuende toesprake; wat nie net mense op die maan, of ruimtetuie op Mars, kon plaas nie, maar ook die tweelingtorings van New York tot betonstof kon versnuif.

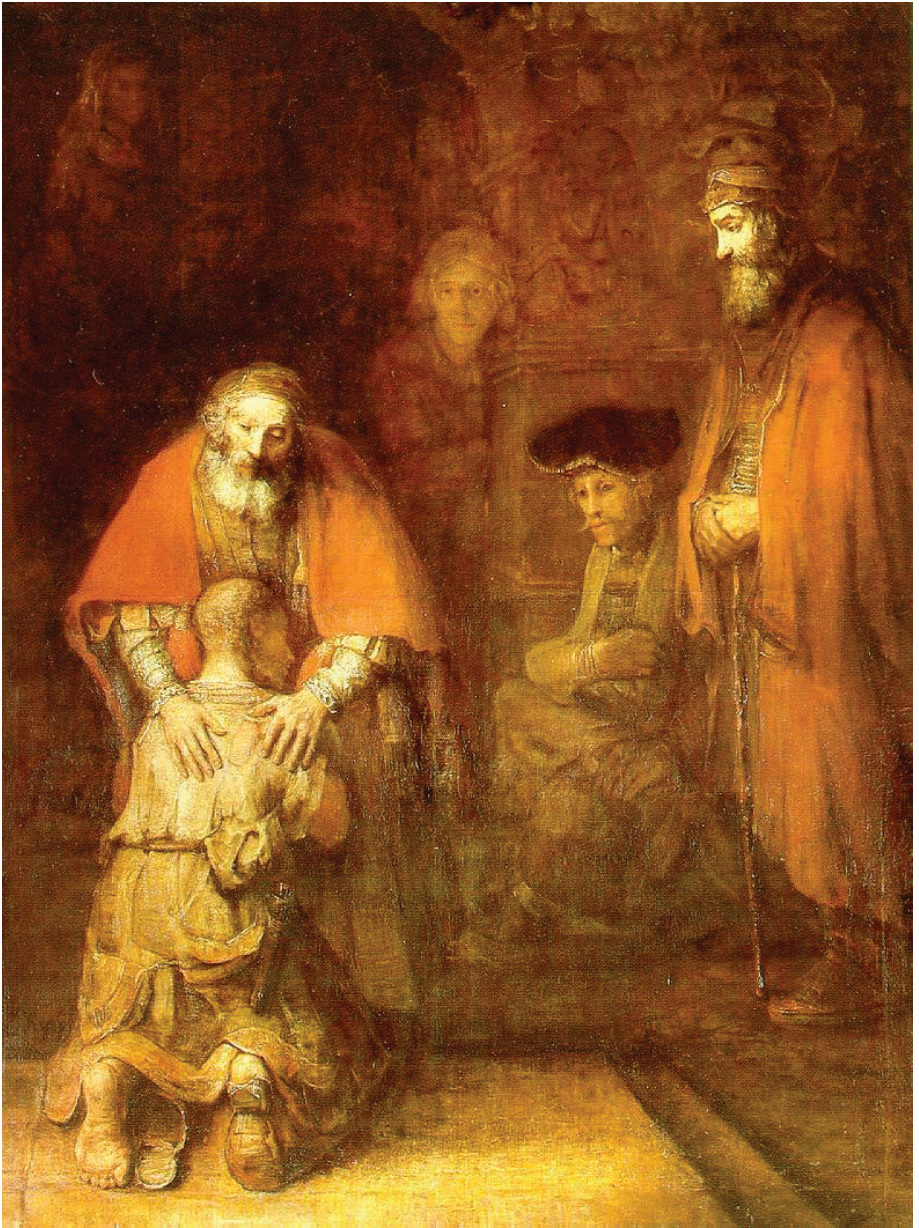
Die mooie en die lelike bestaan saam – dis ons werklikheid. Estetici het nog altyd 'n fyn aanvoeling vir hierdie twee sye van ons bestaansmunt gehad. 'n Klassieke voorbeeld van hierdie saambestaan van die mooie en die lelike, oftewel van lig en duisternis, vind 'n mens al so ver terug as in die kuns van die ou Meesters, in die besonder by Rembrandt van Rijn. Een goeie voorbeeld hiervan is sy uitbeelding van die terugkeer van die verlore seun.⁷²

In hierdie skildery word die essensie van liefde in die hande van die vader gekonsentreer. Terwyl die ou man sy seun wat hy gedink het vir altyd verlore was, teen sy bors vasdruk, word sy hartseer in diep dankbaarheid getransformeer. Wat hier opval, is die onderspeelde intensiteit van die figure, in teenstelling met die vroeëre periodes van Van Rijn. Die figure regs agter dra byvoorbeeld op 'n emosionele of kunsvlak weinig by tot die geheel – behalwe om die fokus op die vader se hande te versterk (vgl. Münz s.j. 148).

Tipies is die gebruik van lig en donker, 'n tegniek om die illusie van driedimensionele vorm te skep – 'n metode bekend as *chiaroscuro*. Hiermee verkry die skildery amper die effek van 'n beeldhouwerk, of meer dinamies gesê: wil dit voorkom asof die beelde vanuit die donker agtergrond jou tegemoetkom, en/of jy hulle tegemoetgaan. Die trajek van die lig bepaal hoe die kyker die beeld waarneem (vgl. Stone 2003: 82). In die *Verlore seun* van Rembrandt van Rijn word die kyker ingenooi, word jy as 't ware eers deel van die donker agtergrond (die “buitenste duisternis”!) waaruit jy dan ingetrek word na die omhelsing van die vader, na die ligpunt van sy seënende hande. Lig kontrasteer teenoor duisternis; dood teenoor lewe, koue teenoor warmte, eensaamheid teenoor gemeensaamheid, verlorenheid teenoor redding, die varkhok teenoor die vaderhuis. So beeld dit treffend die realiteite van ons bestaan uit.

Volgens Joby is dit onder andere hierdie gebruik van lig wat meebring dat ons Rembrandt van Rijn se skilderye as uitdrukking van 'n Calvinistiese estetika sou kon beskou (vgl. 2004: 26 e.v.). Vir Calvin was God Gees, die transendente en absolute. Hoe ken ons Hom dus? Volgens Calvin skyn die

⁷² Rembrandt van Rijn het in werklikheid verskeie skilderye van hierdie Bybelse toneel gemaak. Bogenoemde uitbeelding is een van sy latere werke en toon onder andere die psigologiese en artistieke ontwikkeling wat by die kunstenaar plaasgevind het – hier is byvoorbeeld minder van 'n soeke na dramatiese effek by wyse van beweging as deur middel van die onderspeelde intensiteit van die figure (vgl. Münz s.j. 148).



Rembrandt van Rijn: *Die verlore seun* [Bron: www.respree.com]

goddelike lig van God se glorie uit die hemel op ons, en alhoewel net 'n paar strale daarvan ons bereik, is dit genoeg dat ons sy skoonheid kan sien en Hom eer. Rembrandt maak gebruik van lig in sy skilderye om die transendensie, maar ook openbaring van God te suggereer. Só word die hele toneel van die tuiskoms van die verlore seun gebaai in die goddelike lig van die genade.

Die kuns van 'n estetiese *teologie*, en daarom van 'n observerende *liturgie*, is om die lig van God se openbaring te sien; om die vleeswording van die evangelie (of: die inwoning van die Gees) in hierdie wêreld te onderskei; om God se verhouding tot die skone en die verskriklike waar te neem. Dis om God-in-die-dieptes te ontdek, nie alleen die mikrodieptes van die molekules van 'n aronskelk, of die makrodieptes van 'n massiewe inter-gallaktiese sterrenewel nie, maar ook die dieptes van naamlose lyding, van onuitspreekbare smart, van ontlediging (*kenosis*) tot in die dood toe. Helmut Thielicke (1961: 69) skryf teen die agtergrond van die ruïnes van die Tweede Wêreldoorlog:

Die grootste geheimenisse van God speel hulle altyd in die diepte af ... God bou sy koninkryk in die verborgenheid. Dis soos by die oprigting van 'n brug wat onder baie steiers en beskotte gebou word sodat 'n mens die bouwerk self nie sien nie. 'n Mens hoor net die duisende hamerslae. Op 'n dag word die steiers en beskotte weggeneem en die bouwerk staan voor ons verwonderde en beskaamde oë. God was nie ledig terwyl ons tevergeefs na tekens van sy spore en sy werk gesoek het nie. (Vry vertaal)

Die erediens speel binne hierdie samespel van lig en duisternis af, en kan nie anders – indien dit in elk geval verantwoordelike liturgie wil beoefen – as om hierdie inkongruente realiteit te reflekteer nie. In die erediens kruis God se etos met ons patos. Liturgie is immers die ruimte waar ons ook in die Godsontmoeting aan die *aarde* verbonde bly (Josuttis 2002: 14). Dis die ruimte waar ons God en die aarde, of beter: God-op-aarde (Immanuel, God by ons) in die oog kry.

Hierdie “in die oog kry”, hierdie estetiese observasie word al hoe meer waardeur as 'n onmisbare element van die liturgie. *Cognito, audio*, maar ook *visio* moet saamwerk in die geïntegreerde kunswerk wat die erediens is (vgl. Kloppers 2003: 83). Die beweging is tans weg van moet-luister na wil-self-sien, en dit plaas druk op die tradisionele siening van liturgie (Kunstmann 2003: 222). Daar word al hoe meer verstaan dat sien in 'n sin aan sin(gewing) vooraf gaan.

Miller (2003: 201) skryf byvoorbeeld oor kunstenaars se vermoë om ons oë oop te maak vir die transendente, en konkludeer:

It is artists who can help us continually to find new meaning in the Christian idea of incarnation... because the arts incarnate our experience of mystery, wonder, and awe; they thereby aid us to encounter the holy or sacred.

Hierdie ontmoeting met die geïnkarneerde God in die werklikheid het veral twee liturgiese implikasies. In die ereidiens word die skone gevier, maar ook oor die lelike gerou; word, soos in Rembrandt se skildery, lig teenoor duisternis gestel; word vas en fees op hulle beurt tot twee sye van dieselfde munstuk (vgl. in hierdie verband my definisie van kuns by 1.3.2).

3.2.1.1 Die liturgiese estetika van vas

'n Erediens wat nie verstaan wat *vas* beteken nie, sal ook nooit tot ware fees kan kom nie. Sonder vas verword die fees tot gekunstelde rituele, of liturgiese kitsch, of kosmetiese jolyt, of, op sy ergste, tot verbruikers-geörienteerde vermaaklikheid.

Sonder die dimensie van vas, van 'n reflektoring van die duisternis, verval die ereidiens tot 'n "veilige hawe" in die sin dat dit bloot die prosesse van (algemene, ordentlike) verburgerliking dien en in stand hou. Maar, die ereidiens is tog 'n ruimte waarbinne ons uit ons sones gehaal en met die werklikhede wat saakmaak, gekonfronteer word. Wie waarlik in die ereidiens vas, kan die afgryse nie meer vir lief neem of met een of ander gedempte "geloofsinstelling" of verkapte "eskatologie" ignoreer nie. God inkarneer Homself in die mooie, maar ook in die afgryse in. Die liturgie mag nie anders nie – in elk geval nie as dit getrou wil wees aan hierdie (publieke) werklikheid nie.

Tydens hierdie vas kom ons uiteenlopende ervarings van krisis en nood in die oog. Ons erken eerlik dat ons status quo uitmekaar gebreek is en die lewe lelik geword het. Alles wat vroeër gerusstelling gebied het, is uit hulle voë losgeskud. Emosies soos woede, skuld, wanhoop en klag word rou en eerlik uitgespreek, soms uitgeskree. Agter dit alles sit die ervaring van Godverlatenheid. Die uiterste uitdrukking van ons nood en skuld, maar ook van ons verlossing, is inderdaad die kruis. Die kruis verteenwoordig die diepste kreet uit die wanhopige eksistensie van die mensdom: *My God, my God, waarom het U my*

verlaat ... ? Dit verteenwoordig ook die uiterste oordeel oor die mensdom: God se kritiek tot die dood toe.

Die liturgiese moment wat hierby pas, is dié van *skuldbelydenis*. Kuns, in die besonder ook kontemporêre kuns, kan ons help om dié ervarings en krisisse van die mensdom, en die reaksie van die kerk daarop, aangrypend uit te druk. Is Tillich byvoorbeeld nie reg as hy beweer dat Picasso se *Guernica* ons ervarings onder 'n geslote hemel, ons Godverlatenheid beter as 'n duisend woorde uitbeeld nie (vgl. verder 3.2.4.2)? Teken die postmoderne kuns van Andy Warhol, byvoorbeeld sy *Marilyn Monroe Serigraph*, nie die droewige prentjie van mense wat leef in 'n leë konsumpsie-samelewing, sonder uitsig nie (vgl. die vorige bespreking by 2.3)? Word God se oordeel oor ons samelewing nie ook hierin sigbaar nie? Bevestig dit nie op 'n aangrypende wyse dat ons die wet van God duisendvoudig oortree nie? Sou 'n toneel van honger kinders, of van seuntjies met masjiengewere oor hulle skouers, ons nie – as Christelike gemeente, wat die skepping takseer in die lig van die herskepping – op 'n konkrete wyse kon invoer in 'n verdiepte, kontekstuele skuldbelydenis nie? Verbeeld hierdie kuns van disoriëntasie nie (ook) die Woord oor ons ellende nie?

Die liturgiese moment van verootmoediging was nog altyd vir Protestante en ook Gereformeerdes belangrik. Noordmans noem die vryspraak wat volg op die skuldbelydenis byvoorbeeld die hoogtepunt van die erediens. Tog wil dit voorkom asof hierdie moment tans in baie Gereformeerde eredienste óf algaande uitgerangeer word, óf ten minste as 'n ongemaklike en onvanpaste⁷³

⁷³ Die argument sou dan wees dat die wet, en die aansprake daarvan, gewoon net nie meer pas binne die huidige tydsgêes nie. Mense wil nie meer voorgesê word wat om te doen of hoe om hulle lewens in te rig nie. Binne die tipiese postmoderne siening is waarheid nie meer absoluut nie, maar relatief en gedifferensieerd; het waarheid baie kante, en is dit histories-kontekstueel (vgl. Eagleton 1996: vii; ook Linn 1996: 100 e.v.). Om dus 'n eeu eue oue dokument voor te lees, afkomstig uit 'n ander kultuur en tyd, en te verwag dat mense hieraan gehoorsaam moet wees, is volgens hierdie siening naïef en moontlik selfs kerklik-arrogant. Baie mense soek daarby ook nog 'n religie wat die minimum vra, wat die lewe eerder vergemaklik as bemoeilik (vgl. Cilliers 1991: 1 e.v.). Wetsopdragte druis teen die konsumpsientaliteit van die tyd in, en maak moeë mense net nóg moeër. Terwyl daar soveel aansprake op mense in die harde wêreld daarbuite is, is die versugting dat die erediens tog 'n ruimte moet bied waarin ons tot rus kan kom, vry van reëls en verpligtinge. Daarom word “vroliker” eredienste verkies, eredienste wat energerend is, eerder as eredienste wat morbied is, en jou telkens herinner aan jou tekortkominge (sonde), én jou opvorder om die onmoontlike te doen. Sieninge soos hierdie berus

element ervaar word, óf tot 'n bepaalde plek in 'n vaste liturgiese volgorde gestereotipeer word. Die moment van skuldbelydenis kan egter op 'n (ook esteties) gevarieërde wyse in die erediens funksioneer. Indien die erediens byvoorbeeld sterk wil uitspel wat ons – as gevolg van die sonde – *nié is of het nie*, sou die wet in sy eerste funksie⁷⁴ 'n groter klem in die liturgie kon verkry, en wel ook op 'n verskeidenheid van maniere, wat dwarsdeur die liturgie na vore kan kom. Bepaalde Skrifgedeeltes kan gelees word, moontlik in kontras met dit wat in die wêreld aan die gang is. 'n Voorlesing van die saligsprekinge, gekoppel met 'n kontrasterende toneel (op 'n skerm gewerp of uit 'n koerant voorgelees) van 'n wêreld wat allesbehalwe só lyk, sou byvoorbeeld 'n effektiewe, aktuele oproep tot skuldbelydenis kon wees. So ook 'n toneel van armoede, gekoppel met die Ons Vader-gebed om ons daaglikse brood. Of 'n voorlesing van die Kersverhaal, teen die agtergrond van tonele van geweld en terrorisme, ens. Op hierdie *kontrasterende wyse* kan die wet in sy eerste funksie in 'n nuwe reliëf gebring word, en skuldbelydenis van sy vaagheid bevry word. Persoonlike en sosiale sondes kan skerper in die lig gebring word, byvoorbeeld deurdat die gemeente die woorde van 'n toepaslike psalm gesamentlik hardop sê. Natuurlik kan ook die dekalooë hier sinvol gebruik word, byvoorbeeld wanneer elke gebod deur die gemeente in die eerste persoon enkelvoud (ek) herhaal of as parafrase opgesê word as persoonlike belydenis dat ons lewens en ons wêreld nie so lyk as wat God dit in sy gebod wil nie, en die *gebod dan oorloop in die gebed* om die verlossing in die volle en finale sin van die woord. Dit moet egter alles

uiteraard op 'n wanbegrip van die wet, maar dis waarskynlik wyer verspreid as wat ons dink.

⁷⁴ God se Openbaringswoord is tegelyk daad. Dit kom daad-kragtig tot ons deur die werking van die *Heilige Gees*. Maar dit kom tot ons op 'n verskeidenheid van maniere. Die Openbaringswoord kom primêr na ons as *verlossingswoord*, om ons vry te sreek van die sonde wat God self deur sy wet aan ons geopenbaar het. Dit kom egter ook na ons as wet wat ons *sonde* blootlê (die sg. eerste funksie van die wet), en ons so uitdryf na Christus toe (die tweede funksie van die wet, ook *usus elenchticus* of *usus paedagogicus* genoem, en as dit oor meer as net persoonlike sonde, maar ook oor samelewingssondes, handel, *usus politicus*). Dit kom ook na ons as riglyn vir 'n lewe van *gehoorsaamheid* aan God, wat die Here self uit genade deur sy Openbaringswoord in ons bewerkstellig (die derde funksie van die wet, ook *usus tertius* genoem). *In alles bly dit egter die Here wat met ons praat en werk, bly die omsluitende sirkel om al bogenoemde die openbaringswoord van God wat uit genade na ons toe kom* (vir die klemverskille tussen Luther en Calvyn in hierdie verband, vgl. Berkhof 1973: 206 e.v.).

liturgies en teologies gekoppel word en bly aan die boodskap van verlossing, wat uiteraard in die teologiese kern van die erediens ingebed moet wees.

Indien die modus van die erediens anders lê, byvoorbeeld as uitdrukking van wat ons (in Christus) *alreeds is, en daarom juis moet en kan wórd*, kom die derde gebruik van die wet vanself sterker na vore. Hier kan ook bepaalde Skrifgedeeltes gehanteer word, en in navolging van Calvyn, in die besonder die dekaloo. Dalk is dit sinvol om 'n reeks te doen waarin een gebod telkens aan die orde kom, en op 'n innoverende wyse aan nuwe lewensmoontlikhede gekoppel word, moontlik aan bestaande aksies wat in die gemeente geloofs word. Die hele dekaloo hóéf nie elke Sondag gelees te word nie: die blote repetisie van die dekaloo sonder begrip dien tog geen doel nie, behalwe om dit nog meer teoreties en irrelevant vir baie lidmate te maak. Indien mense die gebod daarenteen as verstaanbaar en relevant beleef, kan hulle opnuut die voordeel daarvan, ja, die evangelie daarin vir hulle elkedagse bestaan waardeer – veral ook as dit as bevrydingswoord gehoor word, dit wil sê as dit liturgies gekoppel bly aan die boodskap van verlossing wat in die teologiese kern van die erediens teenwoordig is, of ten minste behoort te wees (vgl. Cilliers 2003: 36).

Vroeër het ek verwys na die verband tussen observasie en die klassieke liturgiese moment van toenadering tot God. Wie God goed in die oog kry, kan nie oorhaastig met hierdie toenadering wees nie. Die gebruikelike elemente van hierdie moment, byvoorbeeld die introïtuslied, votum en seën, sang as reaksie daarop, verootmoediging en vergifnis, epiklese, ens. moet daarop gerig wees om hierdie God, hierdie *mysterium tremendum et fascinans* te sien as die Een wie Hy werklik is, as die onbenaderbare Een – wie ons sowaar waag om hier te nader. Dit sou 'n geldige vraag wees of die huidige inrigting van die moment van toenadering of voorbereiding, ook in talle NG kerke, nie té gladweg en selfs oppervlakkig verloop nie. Kan byvoorbeeld die gewilde gebruik van musiek (*Praise and Worship*) hierdie toenadering dra, en hierdie blik op die Onsienlike bewerkstellig? Word bogenoemde element van verootmoediging en vas genoegsaam daarin gereflekteer, of neig dit na 'n bepaalde oormoedigheid, selfs 'n tipe liturgiese triomfalisme?

3.2.1.2 Die liturgiese estetika van fees

Sonder vas val die erediens vas. 'n Erediens wat egter ook nie verstaan wat *fees* beteken nie, verval daarenteen in 'n morbiede refleksie oor donker dogmatiese waarhede, onder die spioenerende oog van 'n glimlaglose God. Die wêreld is nie heeltemal hemel nie, maar dis darem ook nie heeltemal hel nie. Ons het *rede* om fees te vier. Ons het immers die Triniteit leer ken in sy skeppende, verlossende en voleindende werke, is ingenooi om te deel in die *perichoresis*, die dans van interrelasionele vreugde, wat 'n uitdrukking is nie alleen van dit wat waar en goed is nie, maar ook van die mooie, van die skoonheid van God. Die kuns van liturgiese observasie lê trouens daarin dat dit sensitief sal bly vir die mooie, vir die skoonheid van God, vir alle tekens van hoop in 'n skynbaar hooplose wêreld, en dit inderdaad liturgies, ook téén die lelike in, sal vier.

God vier sy vreugde oor sy skepping en herskepping dansend. As ons meedoen, bevestig ons ons vreugde in die feit dat ons (iets) *is*, en nie niks nie; dat daar Iemand *is*, en nie niemand nie. Ons druk ons blydskap uit oor die feit dat ons binne die kring van God se handeling, binne die kring van sy goedheid, waarheid en skoonheid 'n plek ontvang het, en nie in die buitenste duisternis gelaat is nie. Ons vier die vreugde van ons bestaan – in resonansie met die *perichoresis*, met die vreugdedans van God oor alles wat bestaan.

Hier gaan dit dus onder andere oor die *viering van die lewe as sodanig*. Moontlik is juis dít 'n verwaarloosde konsep in die Christelike en veral ook gereformeerde liturgie, wat neerkom op 'n verwaarlosing van die eerste artikel van die Apostoliese Geloofsbelydenis: Ek glo ... in God die Skepper.

I am arguing for the recovery of an old article of faith too much ignored by contemporary Protestantism – belief in God as Creator, which ought to constrain us to cherish all the common and ordinary things the Author of nature wills and sustains, and whatever makes this world more fully our home. (Harned 1966: 10)

Dis hier waar die belang van 'n gebalanseerde skeppingsleer (*ktisiologie*) na vore kom. Ons kom tog nie in die erediens gestroop van die skepping nie, maar as skepsels, wat ook geroepe is om die volheid, ja, die bruising van die lewe as 'n gawe van God, te vier. Immers, *die aarde en alles wat daarop is, die wêreld en dié wat daar woon, alles behoort aan die Here ...* (Psalm 24:1)

Die liturgiese moment wat hierby pas, is dié van *aanbidding*. Benewens die bekende liturgiese handeling soos (aanbiddings)musiek en gebed, asook die fisiese, argitektoniese gegewenhede soos gebrandskilderde vensters en kerkdakke wat met vloeiende lyne na Bo wys, sou uitbeeldinge⁷⁵ van die skoonheid van die skepping ('n landskapstoneel van Rubens!) of die wonder van die lewe byvoorbeeld 'n waardevolle hydrae kon lewer. Waarom kan die gemeente nie met al die tegnologiese hulpmiddels tot haar beskikking op 'n toer deur die ruimte geneem word nie? Waarom sou die (Christelike) gemeente nie tot 'n nuwe en verdiepte aanbidding van God die Skepper gebring kon word deur tonele wat deur die Hubble-teleskoop uit die hemelruim na ons toe gebring word nie? Of deur 'n visuele herinnering aan die mikrokosmos: blomme en vrugte, bloeisels en blare wat die kerk versier nie?

Inderdaad: estetika – die kuns van sien – kan lei tot 'n verdieping van ons vas, en 'n verruiming van ons fees. Daarvoor benodig dit egter ook die kuns van interpretasie.

3.2.2 Die kuns van interpretasie

In dans is daar ook die moment van singewing, van die interpretasie van die beweging via jou liggaam ...

In die erediens word daar ook sin gemaak van die ontmoeting met God, word sy teenwoordigheid geïnterpreteer. Dit vind plaas deurdat ons die Skrif lees, daarvoor preek en nadink – dus deurdat God sy interpretasie aan ons skenk deur sy Woord, en só ons verbeelding inspireer om sin te gee aan ons ontmoeting met Hom. Hier kom die kuns van interpretasie in spel ...

Sien is belangrik, maar is nog nie die somtotaal van die estetiese proses nie. Observasie moet oorvloei in interpretasie, trouens, (sinvolle) observasie is alreeds, soos bo ook geblyk het, 'n vorm van interpretasie. Estetiese interpretasie het veel te make met kreatiewe verbeelding, dit wil sê met die

⁷⁵ Kuns-as-teologie hoef nie altyd funksioneel te wees, in die sin dat dit 'n vooropgesette doel hoef te vervul of te bereik nie. Dit het inderdaad ook 'n lewe van sy eie (kuns volgens die *formalistiese* teorie; vgl. die onderskeidinge by 1.3.2). Dit het alreeds implikasies vir die wyse waarop kuns byvoorbeeld in die liturgie benut sou kon word. Die ideaal is naamlik dat *doel en bestaan* in die liturgie, en daarom ook in liturgiese kuns sal saamval, oftewel dat die liturgie iets sal *bewerkstellig*, maar ook gewoon die bestaan voor God sal *vier*.

vermoë om verbande te lê wat voorheen nog nie só ingesien of verstaan is nie (vgl. Cilliers 1998: 97 e.v.).

Kreatiwiteit – verbeelding – is al deur Thomas Aquinas beskou as die brug tussen sintuiglike en intellektuele kennis: alle kennis is eers in die sintuie, maar ware kennis is nie sintuiglik nie. Ook Kant het in sy klassieke *Kritik der reinen Vernunft* die verbeelding tussen die sintuie en die rede gelokaliseer. Die verbeelding vorm die sintese tussen die materiële representasies van die sintuie en die kategoriale konsepte van die rede. Verbeelding organiseer ervaring en maak dit so begryplik (vgl. die bespreking van Van Erp 2003: 34). In teologiese sin sou ons kon sê dat verbeelding die ruimte aandui waarbinne openbaring plaasvind, maar dat dit nie in staat is om die bron of inhoud van die openbaring te bepaal nie.

Kreatiewe verbeelding help ons om werklikhede nie net te sien nie, maar ook te *transendeer*, in dié sin dat ons ’n nuwe perspektief daarop verkry.⁷⁶ Hierdie transendering neem ons wel uit die werklikheid van die alledaagse lewe weg, maar net tydelik, sodat ons juis hierdie werklikheid vanuit ’n ander gesigspunt kan beoordeel. Kreatiewe interpretasie (transendering) open op hierdie wyse nuwe roetes in geïkte patrone. In hierdie sin help dit ons (ook as liturge) om

⁷⁶ Ploeger (2002: 23-24) beskryf hierdie proses van transendering byvoorbeeld aan die hand van ses stappe:

Eerstens is daar die *ekstatiëse belewenis* van ’n deurbraak, van ’n oopbreek van bestaande realiteite. Kunswerke van byvoorbeeld Van Gogh en Munch vervul volgens Ploeger hierdie funksie.

Tweedens is daar transendering as *mistieke belewenis*, as “vrywording” van die wêreld. Werke van Kandinsky, Mondrian, Newman, Rothko en Klein val in hierdie kategorie.

Derdens doen hierdie transendering homself ook voor as ’n *sakramentele belewenis*, as die teenwoordigheid van die Heilige binne-in ons realiteit. ’n Uitstaande voorbeeld in hierdie verband is Joseph Beuys se deurlopende tema van *Every man a Christ*.

Die vierde gestalte van transendering is die *religieus-humanistiese belewenis van ’n beter wêreld*, dikwels op ’n ooreenvoudigde en idealistiese wyse. Vergelyk hier die kuns van Poussin en Ingres. Ek kom terug hierop in punt 3.2.3.

Vyfdens kom transendering as ’n *profeties-kritiese belewenis* voor, as waarskuwing dat heiligheid sonder geregtigheid verwerp moet word. Goya se *Que Valor!* (Watter dapperheid!) is hiervan ’n goeie illustrasie. Meer hieroor in punt 3.2.4.

In die sesde plek figureer transendering as ’n oorskreiding van “common reality or beliefs, of the commonplace” (24), maar ook as aanduiding van die skuiwe tussen ervarings van die realiteit en ons projeksies, fantasieë en wense. Die kuns van Warhol en Naumann versinnebeeld iets hiervan.

te *trans-lokeer*, om uit ons vaste posisies te skuif, om ons stand-punte (letterlik: ons staan-plekke) te herevalueer.⁷⁷

Hierdie trans-lokering is egter nie 'n vorm van liturgiese ontsnapping of ontvlugting van die werklikheid nie, maar juis 'n geleentheid om nuwe ontdekkings te maak, ontdekkings wat veral verband hou met die nabyheid van God in die alledaagse, maar ook in die dikwels afgryse van ons bestaanswerklikheid. Dit is juis die unieke gawe van kreatiwiteit dat dit ons help om 'n werklikheid te ontdek of te konstrueer wat dieper lê as alle waarneembare realiteite of beelde, om ons te skok tot 'n ervaring van die misterie, verskriklikhede en skoonhede van die lewe (Miller 2003: 202).

Die kuns van interpretasie help die liturgie veral op drie maniere. Eerstens, deurdat dit aan ons beelde en ikone skenk wat gangbare waardesisteme – wat dikwels op sukses geskoei is – grondig kan omkeer. 'n Liturgie wat die werklikheid teologies-esteties interpreteer, bemiddel 'n alternatiewe waardesisteme, naamlik dié van die vreemde teologie van die kruis (*theologia cruxis*). Tweedens kultiveer die kuns van interpretasie 'n gesonde en voordurende kritiese ingesteldheid teenoor enige teologiese konstruksie, en inderdaad ook liturgiese beeld of ikoon, wat absoluteheid pretendeer – dus 'n soort ingeboude, estetiese selfbeoordeling. Derdens help die kuns van interpretasie ons om vasgeloopte liturgiese grense te verskuif, om die ruimte van die liturgie telkens te verbreed, sodat méér, sodat álmal, uiteindelik in dié gemeenskap kan kom deel. Hierdie drie kante van verbeeldingryke interpretasie (translokasie) is onskeibaar, en sou kortweg beskryf kon word met die sleutelwoorde: *kenosis*, *kritiek* en *koinonia*.

3.2.2.1 Die anti-estetiese skoonheid van kenosis

By wyse van interpretasie (trans-lokering, kreatiewe verbeelding) neem ons die skoonheid van God waar, nie alleen sy skoonheid soos uitgebeeld in die skepping, kultuur, geskiedenis en kuns nie, maar ook sy vreemde, skynbaar

⁷⁷ 'n Interessante voorbeeld is die wyse waarop Afrika-kunstenaars Bybelse tekste lees, en met hulle kuns *interpreteer*. Die Afrika-konteks van kunstenaars soos Mbatha en Muafangejo blyk duidelik uit hulle sketse van die Skeppings- en Josefverhaal. Laasgenoemde word byvoorbeeld uitgebeeld as die verhaal van 'n Afrika-familie en die sorg om *ubuntu* te bewerkstellig (vgl. Cornelius 2004: 259).

anti-estetiese skoonheid-in-gebrokenheid. Die observasie van hierdie gebroke, weerlose skoonheid en die verbeeldingryke interpretasie daarvan, lei tot hoop: ook óns weerloosheid en gebrokenheid kan omskep word tot heelheid en harmonie. Deur middel van hierdie absurde logika van die hoop, wat veral deur metaforiese spraak en poësie uitgedruk kan word, word antipiasie van 'n beter, ander werklikheid geskep (vgl. verder 3.2.3 vir die kuns van antipiasie).

Presies dít wou talle kunstenaars deur die eeue heen met hulle voorstellinge van die gekruisigde Christus doen: om hierdie diepste misterie, hierdie ergste afgrysligheid, maar ook uiterste skoonheid van die lewe, soos dit beliggaam word in Christus, uit te beeld. Dis wel 'n vreemde soort skoonheid, waarin duisternis en lig ook naby mekaar lê, maar hier is dit God wat Homself in die duisternis as die Lig openbaar. Inderdaad 'n vreemde soort estetika: Hoe afgryliker God Homself uitbeeld, hoe mooier is sy openbaring. Sy heerlikheid lê immers in sy onheerlikheid, sy mag in sy onmag, sy oorwinning in sy dood. García-Rivera skryf as volg:

The beautiful has to do with what moves the heart and thus the grotesque and unattractive can also manifest beauty ... But to see the beauty in the grotesque and unattractive, one must engage the communal dimension of beauty. In this sense, art needs theology ... Theology discerns the beautiful in the face of a crucified man through the lens of the community that gathers around the foot of the cross. (2003: 5)

Hans Urs von Balthasar het al aangrypend hieroor geskryf. Volgens hom is Jesus “the most sublime of beauties – a beauty crowned with thorns and crucified.” (1982: 33). Hierin lê die vreemde, kenotiese skoonheid van God, 'n skoonheid wat selfs midde-in die pyn blyk, en as sodanig transformasie na heelheid en harmonie antisipeer. Om dít te kan insien, benodig jy (estetiese) interpretasie.

Estetiese interpretasie nooi ons uit om die hernude ontmoeting tussen God en die werklikheid, die openbaring van die Lig in die duisternis, te verwag en inderdaad ook liturgies te bemiddel. Dit bied aan ons die instrumentarium om uitdrukking (uitbeelding) te gee aan die onsegbare: die misterie van God se teenwoordigheid by ons, tot in die dood toe. Hiervoor benodig ons (eietydse) kenotiese beelde, metafore, voorbeelde – uitbeeldinge van ontleding wat hoop gee. Sou die (opspraakwekkende) skildery van W Maxwell Lawton, *Man of Sorrows: Christ with Aids*, nie byvoorbeeld só 'n ikoon kon wees nie?

gestel is. In hierdie opsig herinner dit nogal sterk aan die bekende kruistoneel van Matthias Grünewald, wat in sy tyd ook vir 'n furore gesorg het – veral onder geestelikes. In Grünewald se kruistoneel word die Gekruisigde nie meer met 'n serene uitdrukking op die gesig uitgebeeld, of die doringkroon met 'n stralekrans versag nie. Hier sien ons die roue realiteit van Golgota (vgl. die uitbeelding by 1.1).

Lawton, 'n Amerikaner, het sy skildery tydens 'n besoek aan Suid-Afrika gemaak, nadat hy, self 'n vigslyer, een aand in dieselfde liggaamshouding op 'n hospitaalbed gesit en 'n gesig gehad het van Christus in dieselfde posisie. Op die skildery sien ons 'n Christus met pers vlekke op sy liggaam – tipies van vigslyers – gekoppel aan binne-aarse voedings- en suurstofpype. Talle het gereken dat hierdie uitbeelding Godslasterlik was, en kon eenvoudig nie die verband tussen die Nuwe Testamentiese beeld van Jesus wat sonde vir ons gemáák is (2 Kor 5:21), en hierdie kontemporêre inkleding daarvan insien nie. Geestelike leiers soos aartsbiskop Desmond Tutu het egter vir die kunstenaar en kunswerk in die bresse getree en verklaar dat dit ons uitdaag om ons siening van geloof en van God in heroerwering te neem. Dit onderstreep die feit dat almal, ook vigslyers, ingesluit is in God se liefde, en dus nie uitgesluit mag word uit die kerk nie. Lawton het die skildery as 'n ikoon van hoop verstaan, 'n radikale aanvaarding dat Christus nie bloot *teoreties* nie, maar *werklik* ons lyding op Hom geneem het. In hierdie verskriklike uitbeelding, lê vir hom die skoonheid van die hoop.

Op hierdie wyse het hy ook profetiese kritiek⁷⁸ teenoor die sosiale en kerklike *status quo* uitgebeeld.

⁷⁸ *Lawton se begrip van homself as kunstenaar stem tot nadenke. Dit lui as volg:*

“I believe the role of the artist in a human community is similar to that of a prophet, because the artist, like the prophet, has power to raise consciousness through presenting alternative perspectives (signs and wonders) that re-address important issues and present them in ways that provoke the imagination. It is significant to note, however, that often the artist sees and speaks differently on issues of ultimate truth than does institutionalized religion.

Ultimately, art speaks for itself and has become, by its very nature, a new reality. I believe my paintings are an empirical verification of a transcendent religious experience, where the painting becomes the reality of the religious experience. Likewise, the act of viewing the painting connects the viewer to the specific moment in the life experience of the painter as recorded in the painting. The painting becomes a ‘frozen’ moment of

3.2.2.2 Estetiese translokasie as selfkritiek

'n Liturgie wat nie esteties is nie, stol op voorspelbare formules, en vind gerustelling in vasgelegde volgordes. Omdat dit nie sensitief is vir die verrassing van die ontmoeting met God in die roue realiteit nie, gryp dit terug op geykte frases en rituele, wat as sodanig nie verkeerd hoef te wees nie, maar wat ontrou is aan die oomblik, die tyd van God se openbaring in die huidige realiteit, 'n oomblik en tyd wat vra om die kuns van (kritiese) interpretasie.

Die estetika help ons dus om in die liturgie telkens ons (vooropgesette) grense te transendeer. Dit kan op baie vlakke plaasvind: ons sieninge van God (Godsbeelde), ons wêreldbeskouings en ons identiteitpersepsies. Dit kan ons veral help om uit ons liturgiese gemaksones te ontsnap, en om *ander kontekste*, waarbinne ons nie (wil) opereer nie, maar waarskynlik behóórt te opereer, beter te verstaan en in berekening te bring vir 'n pluralistiese verryking van die belewenis van die evangelie. Hierdie multikontekstuele blootstelling kan help om die teologie te bewaar van eksklusiewe ideologieë en irrelevante binnegesprekke, kan meewerk tot beter insig in die *vele gesigte van Christus*.

Waarskynlik wou die Tsjeggiese skilder, grafikus en skrywer, Oskar Kokoschka (1886-1980) met sy potloodskets van die gekruisigde Christus presies dít doen: om die kerk se onbetrokkenheid by die samelewing in die konteks van oorlog aan die kaak te stel – wat 'n direkte gevolg was van 'n onbegrip van die betekenis van die Gekruisigde. Die skets heet “solidêre Christus” en op die oog af lyk dit soos 'n klassieke uitbeelding van die kruistoneel. Dit bevat egter vele lae van interpretasiemoontlikhede, wat almal sentreer rondom die konsep van solidariteit, en dus van opoffering (vgl. die bespreking van Post 2001: 223 e.v.).

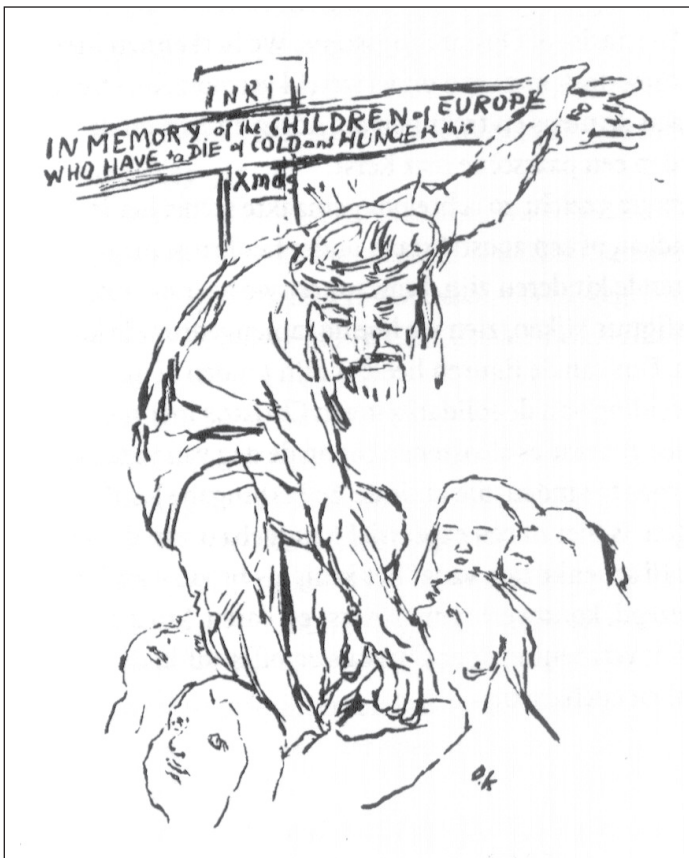
time in the life of the painter, and, therefore, a new reality on its own. The result is a conjunction between the painting and the view that can best be described as an event very like a transcendent religious experience. In theological terms, I call this the exegesis of transformation.

I also believe the creative process can reveal the workings of grace through the transformation of small parts to create a sum greater than the whole. This process is similar to the way grace occurs in our lives changing chaos into beauty and something entirely new. The creative process provides cathartic effects as well.

I intend my work to express the truth of these events in both a literal and non-literal way delineated by the degree of figuration and abstraction.”

Hierdie skets dateer uit Kokoschka se London-periode en is gedurende 1945-1946 geskep, dus die Tweede Wêreldoorlog. Sy passie was om ongeveer 5 000 plakkate tydens die Kersfees van 1945 op alle publieke plekke in London op te hang, en die oorspronklike weergawe daarvan (dit het verskillende ontwikkelings ondergaan) het 'n Engelse opskrif: "In memory of the children of Europe who have to die of cold and hunger this Xmas." In 'n sin druk dit dus Kokoschka se persoonlike Kersfeeswens as 'n kreet uit, 'n kreet teen die honger en die koue, teen die oorlog en die ontmensliking van daardie tydperk.

Die tekening lyk op die oog af eenvoudig, en selfs asof dit te vinnig en moontlik onnadenkend geskets is. Tog sit daar veel aan teologiese en veral liturgiese



Oscar Kokoschka: *Solidère Christus* (1945-'46) [Bron: www.thinker.org]

betekenis in. Die kruis word byvoorbeeld opnuut met ('n lydingsvolle) Kersfees verbind. In die komposisie herken 'n mens dadelik die klassieke trekke: die INRI bokant die Gekruisigde se kop; die doringkroon en die spykers in die handpalm. Die mense rondom die kruis herinner aan die skare rondom die kruis op Golgota.

En tog is daar merkwaardige afwykings van die klassieke uitbeeldings van die Gekruisigde Christus. Hy hang byvoorbeeld slegs met die een hand aan die kruis. Met die ander beweeg Hy weg van die kruis af, in 'n soort proleptiese opstandingsdinamiek. Hy leef dus, al is Hy gekruisig, en Hy reik uit na die skare rondom Hom. Hier het ons dus 'n Paasvoorstelling – op Kersdag.

Maar daar is nog 'n dieper interpretasiemoontlikheid. Die mense wat onder die kruis staan, is naamlik nié Maria of die apostels of die soldate nie, maar die honger kinders van Europa. En, as 'n mens goed oplet, sien jy dat die saamgedromde, verhongerde kinders die uitgestrekte hand van Christus eet. Een van die figure het reeds Christus se hand in sy mond. Hier het ons dus 'n radikale uitbeelding van Christus se solidariteit met lydende mense, in hierdie geval die honger kinders van Europa. Hy gee Homself, offer Homself aan hulle. Vanaf die kruis bied Hy Homself aan as brood, as lewende voedsel aan die kinders. So verdig 'n hele aantal Christelike, en veral ook liturgiese konsepte: kruis en opstanding, honger wees en versadiging, nagmaal en geloof. Wie die kritiek van hierdie skets verstaan, kán eenvoudig nie meer tevrede wees met 'n abstrakte teoretisering rondom Christologieë nie.

Estetiese liturgie verskerp telkens die hermeneutiese agterdog wat daar in die teologie ten opsigte van die teologie self behoort te bestaan:

Theologiese esthetica is fundamentele teologie, omdat ze de genoemde esthetische momenten (waarneming, verbeelding, constructie) in het geloof beschrijft, begeleidt en beoordeelt. Esthetica is daarmee ook een kritische teologie. Een esthetische benadering in de theologie bekritiseert biblicisme, rationalisme, dogmatisme en moralisme door te wijzen op de oorspronkelijke geloofswaarneming, de menselijke verbeeldingsvrijheid en de eindigheid van geloofsconstructies. (Van Erp 2003: 38)

Estetika/kuns daag ons definisie(s) van die teologie uit. Dit roep ons byvoorbeeld op om meer metafories en narratief, meer spelend en dansend met ons soeke na die waarheid om te gaan. Dié soort teologie wat in dialoog met kuns kan ontstaan, sal ongetwyfeld 'n teologie van waagstukke wees, heuristies en

miskien soms spekulatief van aard. Immers, dit eksperimenteer met nuwe modelle, metafore en beelde (McFague 1987: xii). Dit sal egter ook 'n relevante teologie wees, opwindend, inklusief, 'n bietjie tentatief, maar oop vir transformasie, vir mootlikhede om die verlede en tradisie, asook die hede, beter te vier, maar ook die toekoms beter te antisipeer. Dit is juis die rol van verbeelding: om skynbare teenstrydighede te transendeer, teenoorgesteldes bymekaar te bring en in 'n kreatiewe jukstaposisie te plaas. Teologie, en kuns, wat só funksioneer, gedy in die spel van wisselende perspektiewe.

Dit beteken egter nie dat teologie hiermee op totale losse skroewe gestel word, of ten prooi val van algehele relativisme nie. Ons beskou die werklikheid deur die bril van die Skrif, het Calvyn al gesê, en daarmee onder andere ook die primêre bron van teologiese selfkritiek aangedui. Daarom lees ons in die erediens uit die Bybel, preek daaroor en dink daaroor na – sodat ons (vasgeloopte) konsepte van onself, God en die wêreld telkens deurbreek en vernuwe kan word. In die Bybel, as beelde-boek (vgl. 1.5), tref ons talle basiese metafore aan, lewegewende beelde, wat juis oor die metaforiese dinamiek beskik om ons gestolde beelde, ons idole, grondig te bevraagteken en te vervang. In hierdie sin bly die Skrif die enigste ware bron van voortskeidende, metaforiese uit-beelding van God en die werklikheid, is dit inderdaad nooit uit-gepraat en klaar-verbeeld nie, verflou dit nie met repetisie, soos Calvyn in 'n ander verband verklaar het nie. In teologiese sin gesproke word die kuns van interpretasie altyd gebore uit God se toenadering tot ons, sy openbaring aan ons, en sy interpretasie van óns.

3.2.2.3 Liturgiese estetika as koinonia

Ten diepste word ons (vooropgesette) beelde van God telkens fundamenteel deur so 'n spelende en dansende teologie en liturgie op losse skroewe gestel. God is die God van die *perichoresis*, die heilige dans wat ons keer op keer verras, omdat dit ander wendinge neem, ander koerse inslaan, ander ritmes volg as wat ons gedink het, ander dansmaats bybring as wat óns sou wou. Hierdie dans kan help om ons te vrywaar, veral in ons gereformeerde tradisie met sy klem op die kognitiewe en auditiewe, van eensydighede; kan ons help om ander dimensies van ons geloofservaring te ontdek en te ontgin, om ander kante van die skoonheid van God se openbaring waar te neem. Dit het die potensiaal om

ons ons liggaamlikheid in die erediens te laat herwin, 'n liggaamlikheid wat ons alleen in gemeenskap met ander kan vier.

Dit bevry ons veral van ons oersonde: moralisme, met sy tweelingbroer – individualisme. Trouens, die teenpool van moralisme is presies dít: estetika. Moralisme werk met konstruksies, met volgordes, met vasgelegde patrone waarbinne God én mense moet funksioneer; estetika, daarenteen, met die vryheid van kreatiewe verbeelding, weliswaar gebore uit die openbaring, oftewel, uitgelok deur die uitnodigende dans van die Triniteit.

Wie in hierdie dans opgeneem word en daarin wil meedoen, word bevry van strakke en destruktiewe ideologieë, waarin God as die groot en finale Waarborg vir eie, of nasionale, of etniese, of teologiese belang moet funksioneer. As daar byvoorbeeld meer dansende teoloë in Suid-Afrika was, sou Apartheid waarskynlik gouer van die toneel verdwyn het, sou ons vroeër genesing begin ervaar het.

Voorheen het ek vermeld dat Westerse kunstenaars soos Picasso en Matisse deur die oerkuns van Afrika beïnvloed is, onder andere deur die tonele van mense wat in 'n kring dans, en dat sommige beweer dat hierdie kuns selfs “die moeder van die teologie” is. Hierdie soort uitbeeldings sien ons inderdaad al op die vroegste rotskuns, soos by Lonyana Rock in KwaZulu-Natal. Hier word 'n soort genesingsdans uitgebeeld, rondom 'n sieke wat in 'n karos toegedraai is. Wat opval, is die openheid van die kring, as 't ware die uitnodigende karakter van die dans: mense beweeg daarheen – en moontlik ook daaruit? Gaan hulle ander soek om te kom saamdans? Wil ook die diere – oerverteenwoordigers van die ekologie – in die kring kom meedoen?



Rotskuns by Lonyana Rock in KwaZulu-Natal [Bron: www.metmuseum.org]

'n Liturgie wat meedoen in die dans van die Triniteit, het ope arms: dit omhels diegene wat op die grense van die samelewing geskuif is, die gemarginaliseerdes, gestereotipeerdes en gestigmatiseerdes; dit verwelkom die vigslyers en die homoseksueel geörienteerde mense; dit ontvang die armes, die magteloses en die stemloses. Presies omdat dit leef uit 'n kenotiese en kritiese interpretasie van die werklikheid, soek dit die koinonia op met hulle wat nie 'n tuiste kan of wil vind in die gangbare, ook religieus gangbare, strukture nie. Die kuns van interpretasie bied 'n estetiese basis aan die noodsaak om ekumenies en multikultureel, grensoorskreidend en inklusief met die werklikheid en die mensdom om te gaan. Kortom, dit bied 'n estetiese basis aan die hartklop van die Christelike liefde:

... the love which is God emerged more clearly as the trinity of Father, Son and Spirit engaged in Perichoresis, a permanent dance of love into which human beings are invited and empowered to join. The love which is God has been made available to all willing to join the dance, willing to draw others into the dance, willing to make place for others in the dance. (omskrywing van die woord "liefde" in die *New Dictionary of Theology*, 1993)

Om dit te kan doen, moet die kuns van antisipasie egter in spel kom.

3.2.3 Die kuns van antisipatie

Antisipatie van die ander se dansbewegings is eweneens uiters noodsaaklik vir harmonieuse dans ...

Hierdie ontmoeting met God is reël, maar ook voorlopig. Dit vervul ons, maar skep ook in ons 'n hunkering, 'n antisipatie van die toekoms. In die nagmaal word hierdie vervulling en hunkering, hierdie werklikheid en antisipatie konkreet en beeldmatig uitgedruk. Deur die sakrament leer ons die kuns van antisipatie aan ...

Die estetiese proses hou nie by die interpretasie op nie. Indien interpretasie geluk, wek dit antisipatie van 'n beter, getransformeerde werklikheid op. In antisipatie word vooruitgegryp na hierdie werklikheid, en verteenwoordig hierdie vooruitgrype alreeds 'n stuk lewe-in-die-getransformeerde-werklikheid.⁷⁹ Ploeger verwys hier na dié gestalte van transendering (estetiese interpretasie) wat bestaan uit 'n religieus-humanitiese hunkering na, en belewenis van, 'n beter wêreld (2002: 23-24). Waar hierdie vorme van transendering volgens hom egter soms simplisties en idealisties is, verteenwoordig teologiese estetika juis 'n antisipatie wat die werklikheid vierkant in die oë kyk, maar ook die moontlikheid (realiteit!) van God se alternatief voluit verreken. Volgens Koch verwek kuns, teologies geïnterpreteer, 'n hunkering by mense na die vervulling van die lewe in sy volheid, uiteindelik dus na die drie-enige God self. Dit laat ons aanvoel dat daar 'n groter werklikheid is, wat nie eenvoudig uit hierdie wêreld voortspruit of stam nie, maar wel vir hierdie wêreld bestem is (2004: 392). Die Bybel noem dit *hoop*.

In die huidige ontwikkelinge van 'n teologiese estetika word al hoe meer ingesien dat beelde altyd bloot fragmente bly, voorlopig – nie alleen epistemologies nie, maar ook eskatologies. Dit beeld slegs 'n onderdeel van die geheel uit – in die geval van teologie, slegs 'n perspektief van God en sy koninkryk. Dit bied aan ons snitte, weliswaar dinamiese, polsende snitte, maar net snitte van die groter prent. Dis hoogstens 'n af-beeld van die oer-beeld of beter: eind-beeld. Beelde is ons beste poging om die onsienlike af te beeld. Dit bly egter voorlopig: *Nou kyk ons nog in 'n dowwe spieël en sien 'n raaiselagtige beeld, maar eendag sal ons*

⁷⁹ Die nagmaal is hiervan 'n sprekende voorbeeld. Brood en wyn is alledaagse voorwerpe, maar wanneer dit vanuit die geloofsperspektief geïnterpreteer word, word dit deursigtig na 'n ander werklikheid, en skep dit ook antisipatie van hierdie werklikheid.

alles sien soos dit werklik is (1 Kor. 13:12). Daarom moet elke beeld weer her-beeld word, om ruimte te maak vir 'n nog meer intieme, maar tegelykertyd nog altyd onbekende, openbaring. Dit is die glorieryke, maar soms ook godverlate speelruimte van die *fides quaerens imaginem*, die geloof wat op soek is na 'n beeld (vgl. Van Erp 2003: 38).

Tans word aan die begrip skoonheid ook eerder 'n antisiperende en eskatologiese funksie as 'n representatiewe funksie toegeskryf. Van Erp druk dit as volg uit:

Theologiese esthetica heeft zich in de 20ste eeuw ontwikkelde van een participatieve reconstructie tot een anticipatieve constructie van de goddelijke schoonheid. (2003: 31).

Kuns en skoonheid antisipeer 'n werklikheid wat nog nie daar is nie, op só 'n wyse dat dit hierdie werklikheid as 't ware nader roep. Dit doen kunstenaars deur óf die lelike en grusame as 'n soort teenpool van die mooie uit te beeld, óf na analogieë van die verlangde werklikheid in die aardse skoonheid te soek.

In die protestantse en ook gereformeerde teologie was die leerstuk oor die eskatologie nog altyd van groot belang. Hoe dit egter prinsipieel in die liturgie aan die bod kom, is 'n ander saak. In die gereformeerde tradisie in Suid-Afrika het 'n mens soms die indruk dat eskatologie op minstens twee maniere liturgies verwater word. Eerstens, deurdat dit feitlik geen impak meer op eredienste het nie: gemeentes is só binne-kerklik besig, só *intra muros ecclesiae*, dat daar geen uitsig meer is na ander kante toe nie. Dit kan 'n gevolg wees van politieke veranderinge in Suid-Afrika. Wit Afrikaners het hulle politieke mag verloor, en trek nou laer in die kerk; politieke ontmagtiging het gelei tot 'n soort piëtistiese invlugting in religieusiteit. Tweedens, deurdat eskatologie feitlik uitsluitlik in apokaliptiese kategorieë verstaan word, as eindtydlike gebeurtenisse, kosmiese en katastrofiese dinge wat nog moet kom. Hierdie eensydige verstaan van eskatologie ontnem iets van die ontologiese karakter daarvan, die werklikheid van die eschaton, hier en nou. Ironies genoeg verteenwoordig dít ook 'n tipe onttrekking uit die werklikheid.

Estetika kan ons help met die kweek van 'n gesonde liturgiese antisipasie, op ten minste twee maniere. Eerstens, deurdat dit die noodsaak van *metaforiese taal* onderstreep, taal wat deur-sigtig is na ander werklikhede, en tweedens, deurdat dit op die belang van *antisipatoriese tekens* wys, tekens wat as simbole die inherente spanning van die eskatologie dra.

3.2.3.1 Metaforiese taal as venster op die Onsienlike

Hoop (antisipasie) leef in die spanning van die al-reeds en die nog-nie, 'n spanning waarin albei hierdie pole uiters ernstig opgeneem (moet) word. In hierdie spanning vind jy die realiteit van die nuwe wêreld wat God in sy Seun laat aanbreek het, 'n realiteit wat egter ook gereed is om geopenbaar te word (vgl. 1 Pet. 1:3-9) *Kyk, die oue is verby, die nuwe het gekom ...* (vgl. 1 Kor. 5:17b). En tog moet dit ook nog kom.

Taal wat die beste uitdrukking aan hierdie spanning van die alreeds en nog-nie (teenwoordigheid en afwesigheid) kan gee, is metaforiese taal. Luther het al daarop gewys dat metaforiese taal eskatologiese taal is, taal wat uitdrukking wil gee aan God se handeling en as sodanig deursigtig is na God se toekoms met ons. Metaforiese taal antisipeer die eschaton.

Die Metapher ist theologisch eine sprachliche Abbeviatur von Gottes eschatologischem Wirken, oder auch: die sprachliche Struktur einer Metapher reflektiert den Rythmus göttlichen Handelns überhaupt. (Ringleben 2003: 229-230).

In 'n sekere sin kan ons op geen ander manier oor God of die werklikheid praat, as in metaforiese taal nie. Die uniekheid van religieuse spreke lê veral in die simbolies-metaforiese karakter daarvan – wat nie beteken dat alle teologiese of kerklike taal formeel uit metafore moet bestaan nie. Metafore funksioneer immers steeds binne die netwerk van kontekste en ko-tekste waarbinne hulle voorkom.

Daar bestaan uiteraard 'n rykdom van metafoorteorieë – waarop ek nie hier in besonderhede sal kan ingaan nie (vir 'n bespreking, vgl. Brits 2005: 70 e.v.). Basies beteken metafoor, volgens die oorspronklike Griekse betekenis daarvan, om (betekenis) oor te dra (*metaphora* = *meta* en *phora* = “oor” en “dra”; vgl. ook die vorige bespreking in 2.5). Metafore word tans nie meer as blote retoriese versiersels of stylfigure beskou nie, maar as 'n fundamentele deel van die struktuur van ons denke en ook etiese optrede. Vir die doel van ons gesprek hier, bied die beskrywing wat McFague van metafore gee 'n goeie uitgangspunt:

... a word used in an unfamiliar context to give us new insight; a good metaphor moves us to see our ordinary world in an extraordinary way. (1978: 4)

Sonder metafore kan ons nie oor of met God, die Onsienlike, praat nie. Metafore vervul hulle oordragtelike funksie deurdat hulle ons help om die Onbekende in terme van die bekende te verstaan. In hierdie sin is hulle brugbouers, maar op só 'n manier dat die wêreld weerskante van die brug in 'n sinvolle en kreatiewe spanning gehou word. Metafore “beskrywe” nie bloot dinge nie, maar skep 'n wedersydse verkeer op die brug, 'n oordrag wat egter nie 'n vaste omlyning van “waarheid” beteken nie, maar juis 'n openheid en vryheid inhou, 'n ruimte waarbinne verrassende ontdekkings en insigte moontlik is. Dit is juis die uitstaande kenmerk van metafore dat hulle nie vaste betekenis het nie, of dat hulle effek presies voorspel kan word nie (Ricoeur 1975: 152 e.v.).

Metafore benodig en skep *verbeelding* ten einde te kan funksioneer. Verbeelding moet nie met fantasie verwar word nie – laasgenoemde kan 'n ontsnapping uit die werklikheid inhou; eersgenoemde wil juis die werklikheid verruim en verryk. Metafore laat ruimte vir verbeelding, ruimte waarbinne ons nuut oor God en sy verborge teenwoordigheid in ons alledaagse werklikheid kan nadink en praat, maar ook oor ons beelde van, en (etiese) optrede teenoor, ander mense en die samelewing.

Metafore is veral 'n verbeeldingryke hulpmiddel om ander, beter alternatiewe te antisipeer. Een van die eksplisiete vertrekpunte van die reformatoriese teologie is juis dat dit altyd met 'n *voorlopige verstaan* van God en die werklikheid funksioneer (Van Niekerk 1994: 286), en hierdie voorlopigheid word die beste uitgedruk in metaforiese taal. Die uniekheid van metafore lê veral daarin dat dit funksioneer met die *paradoksale veronderstelling dat iets tegelykertyd kan wees en nie kan wees nie* (Ricoeur 1979: 27). Dit sluit aan by die al-reeds en nog-nie van eskatologiese denke, en bied daaraan 'n taalmatige uitdrukkingsvorm.

3.2.3.2 Antisipatoriese tekens van die teenwoordige Afwesige

Wat is die *tekens van die sakramente* anders as uitbeeldinge van bogenoemde eskatologiese⁸⁰ spanning van ons geloof? In die sakramente “sien” ons tog by uitstek die verbande tussen ons geloof, ons sinne en ons eksistensiële sinvrae: “Theologie und Praxis der Sakramente sind dabei an erster Stelle zu nennen, an der die Sinnenhaftigkeit und Sinnlichkeit des Glaubens ebenso manifest wird wie sein Existenzbezug.” (Höhn 2003: 248). In die sakramente het ons, ook as gereformeerdes, simbole wat sterker roep om sintuiglike verkenning en benutting, simbole wat ons kan help om nie alleen die skepping te vier nie, maar ook die verlossing, en antisiperend⁸¹ die voleinding – die uiteindelijke triomf van God se skoonheid, goedheid en waarheid.

Selfs vir postmoderne mense, met hulle grondige wantroue in alles wat maar enigsens na metafisika lyk of ruik, bied die nagmaal ’n sinvolle, ikoniese uitdrukking van die soeke na sin, ook in religieuse terme. Postmoderne begrippe soos teenwoordigheid en afwesigheid (presence, absence) verkry in die nagmaal ’n verdiepte betekenis:

... the eucharist is thus ‘the paradigmatic figure of this presence-of-the-absence of God outside of which faith would no longer be faith’ ... presence and absence form one ambivalent reality. (Mitchell 2005: 143).

Deur die nagmaal heen word ons ingelyf in die spanning van die geloof in die teenwoordige afwesige God, die al-reeds en die nog-nie. Wat aangebied word by die nagmaalstafel, word geëet, maar nooit volledig verteer nie; is presensie, maar kom nooit in ons greep nie; is gebroke, maar word nooit vernietig nie; gedeel, en tog nooit opgebruik nie; word uitgedeel aan almal, maar bly tog onuitputlik, kortom, is presensie ... en tog afwesigheid.

⁸⁰ Die sakramente, en die nagmaal in die besonder, het natuurlik meer betekenis as net die eskatologiese. Die betekenis van die nagmaal sou moontlik in terme van tydskategorieë verduidelik kon word; As uitdrukking van God se handeling met ons in die verlede, hede en toekoms. Gerd Theissen vat die betekenisvlakke van die nagmaal in hierdie verband in tien stelling saam, 2004: 352-360.

⁸¹ In die sakramente vind daar ’n soort *verdigting van die tye* plaas: die verlede word op só ’n wyse teenwoordig gestel, dat ’n hunkering na die toekoms ontstaan, en só dat hierdie toekoms inderdaad self ook teenwoordig word (vgl. Van Wengen-Shute 2003: 101; ook Wainwright 1983: 131).

It is our task, then, to embrace the iconic gift of Christ's Eucharistic presence trembling with joy and courage, while never forgetting our doubt and fear. We must learn to recognize the presence of the absence, the truth of that Stranger who, blessing and breaking bread in the lonely outposts of our lives, comes as close as our breath and body, only to vanish from our sight. (Mitchell 2005: 151).

'n Boeiende studie wat in hierdie verband geïnterpreteer sou kon word, is die bekende skildery (nie eksplisiet Christelik nie) van Van Gogh, getiteld *Bloeiende Amandeltakke*. Die kunstenaar het dit in die laaste fase van sy lewe geskilder, toe hy reeds in 'n inrigting in St Rémy-de-Provence opgeneem was. Aanvanklik het hy eers in die tuin van die inrigting geskilder, met kleure opmerklik meer getemper as tydens die sogenaamde geel periode van Arles. Uit sy briefwisseling weet ons dat hy die kunswerk geskep het na aanleiding van die geboorte van sy nefie Vincent Willem van Gogh, seun van sy broer Theo en skoonsuster Jo, op 9 Februarie 1890. Hy het die skildery waarskynlik op die 20ste van dieselfde maand voltooi, en hy vermeld in een van sy briewe dat die weer triestig was, maar op die dag waarop die skildery geskep is, was dit "een ware lentedag, en de velden jong koren met de lila heuvels in 't verschiet zo mooi, en de amandelbomen beginnen overall te bloeien" (soos aangehaal deur Barnard 1997: 172).

Die feit dat die boom nie volledig geskilder is nie, maar slegs die takke, mag moontlik daarop dui dat Van Gogh by dié geleentheid in sy kamer was en die amandelbloeisels deur die venster gesien het – dus ook 'n soort uitsig uit die gevangenis van sy brose situasie (hy het enkele maande na die voltooiing van die skildery selfmoord gepleeg). Hierdie broosheid van die lewe blyk ook uit die getemperde kleurgebruik, die teerheid van die bloeisels, en die feit dat die doek op plekke rondom die bloeisels deurskyn, om die delikaatheid daarvan nog verder te aksentueer.

En tog wek hierdie broosheid juis die verlange na die somer, na die volle lewe, en is dit terselfdertyd belofte, konkrete antispasie daarvan. Die bloeisels is die eerste boodskappers van die oes. Binnekort sál die amandeltakke vol vrug wees. As gelykenis sê die skildery: die voorhande wêreld is nie die enigste of laaste nie. Iets van die ewigheid skyn al in die huidige werklikheid deur. Die toekoms is 'n asemteug weg (vgl. Barnard 1997: 172).



Vincent van Gogh: *Bloeiende amandeltakke* (1890) [Bron: www.globalgallery.com]

'n Liturgie wat die werklikheid ernstig opneem (observeer), en wat die teenwoordigheid van God in hierdie werklikheid onderskei (interpreteer), kan nie anders as om tekens van 'n alternatiewe werklikheid op te rig nie (antisipeer). Dit moet aan die een kant die broosheid van ons bestaan reflekteer (wat saamhang met die duisternis; vgl 3.2.1), maar aan die ander kant veral ook die hoop (wat saamhang met die Lig).⁸² 'n Liturgie wat antisipeer, is deurdronge van die voordurende beweging tussen broosheid en hoop.

Kuns help die teologie en liturgie dus om *eskatologies* van aard te bly, deurdat dit op verrassende moontlikhede wys, op alternatiewe, op die noodsaak, maar ook haalbaarheid van transformasie. Immers, ware (teologiese) kreatiwiteit is nie bloot tevrede met reproduksie nie, maar eerder met nuwe skeppinge,

⁸² Dit kan in die visuele kuns, musiek, literatuur of in enige ander vorm van kuns geskied, en het nie net ten doel om eksistensiële belewenisse te uiter nie (kuns volgens die funksionalistiese model, 2:2), maar ook om op 'n alternatief te wys, en so hoop te skep (die naturalistiese model, 2:2).

verrassende assosiasies – wat moed gee vir ’n nuwe wêreld (vgl. Kearny 1994:14-18; ook Cilliers 1998: 96 e.v.). Kuns leer ons om dieper te kyk, om, in hierdie geval, iets van die immanente, maar ook transendente God raak te sien, om iets van die spanning tussen die openbaring van ’n *deus revelatus* en die verborgenheid van ’n *deus absconditus* te beleef, en uit die hoop te leef wat hierdeur gebore word.

Kortom: *Eestetika inkorporeer beide chaos en hoop* (vgl. Farley 2001: 120).

In só ’n liturgie wat chaos en hoop inkorporeer, word die vreugde van die herontdekking en herontwaking van die hoop telkens uitgebeeld, die ervaring van verrassing deur die genade van God. Hernude dankbaarheid en verwondering oor God se voorsiening kom in spel. In die hart hiervan staan die herskeppende handeling van God. Terwyl die kruis ons grootste krisis uitdruk, is die opstanding van die Gekruisigde, en die uitstorting van sy Gees, ons grootste – en inderdaad enigste – bron van hoop. Daarom leef ons in die verwagting van ’n beter toekoms, van ’n alternatiewe wêreld.

Die kuns van antisipatie leer ons dat God se intertrinitariese dans volmaak is, afgerond, en tog ook nie. Die kring word in antisipatie juis oopgemaak en oopgehou, vir die hele skepping om ingesluit te word.

’n Antisiperende liturgie het oop arms, uitgestrek in die rigting van die eindes van die aarde, en die tyd. Dit verheug hom oor die wonder en realiteit van die trinitariese *perichoresis*, maar hunker ook na die dag wanneer al die volke inderdaad hulle hande sal klap, en sal meedoen in die ewige skoonheid van God se sirkeldans.

Hierdie hunkering word aangrypend uitgedruk in talle sketse, kunswerke in eie reg, wat deur kinders in die Duitse konsentrasiekampe tydens die Tweede Wêreldoorlog gemaak is.

Een van hulle is geskep deur Helena Schanzerová, wat op 3 November 1933 in Praag gebore is. Op 30 Junie 1942 word sy saam met haar familie na Terezín weggevoer, waar sy in gebou CIII, blok 13 gewoon het, deel van groep I. Sy sterf op 18 Mei 1944 in Auschwitz. Op elfjarige ouderdom (of vroeër) het sy dus die volgende kunswerk geskep, met waterverf op grys papier, aan die regterkant geteken: “Helena Schanzerová 2/ 2III”. Die titel daarvan lui: *Kinders wat dans*.



Helena Schanzerová: *Kinders wat dans* (ca. 1944) [Bron: www.isurvived.org]

Kommentaar (woorde) is hier eintlik oorbodig, doen afbreuk aan die impak van hierdie beeld. Bondig gesê: Hier het ons 'n konkrete, estetiese uitdrukking van hoop. 'n Metafoor van hoop. Om te dans teen die chaos en onmenslikheid in. Om te dans vir die toekoms. Opvallend is wel die feit dat die kinders nie in 'n kring dans nie, maar in 'n lyn. Druk dit iets van 'n verlies van, en dus behoefte aan, geborgenheid uit? Die hunkering na heelheid en harmonie?

Nêrens word die verband tussen estetika en hoop aangrypend uitgedruk as in die geskrifte van Victor Frankl nie. Hy vertel hoedat die verskriklikste oomblikke in Auschwitz draaglik gemaak is deur sporadiese, estetiese ervarings: die son wat deur die bome in die woud skyn (amper soos in 'n akwarel van Dürer); wolkformasies op die horison, 'n sonsondergang, 'n veraf liggie wat in die grou oggendure in 'n plaashuis skyn. Ervarings soos hierdie het die gevangenes – dikwels sterwend – antisipatories, hunkerend, laat sê: *Hoe mooi kán die wêreld tog nie wees nie ...*

Die tweede nag wat Frankl in Auschwitz deurgebring het, is hy wakker gemaak deur 'n viool wat êrens 'n treurige tango-maat gespeel het. Hy het gedink aan iemand wat 'n paar honderd meter van hom af haar verjaarsdag in 'n kaserne moes vier. Sy was só naby, en tog só ver. Dit was sy vrou. In sy gedagtes het hy maar opgestaan, en met haar gedans ... (1947: 56-60)

Dit herinner aan die geskrifte van Henri Nouwen, gekompileer ná sy dood onder die titel: *Turning my mourning into Dancing: Finding Hope in hard times*. Hierin laat hy homself onder andere as volg uit:

Mourning makes us poor; it powerfully reminds us of our smallness. But it is precisely here, in that pain or poverty or awkwardness, that the Dancer invites us to rise up and take the first steps. For in our suffering, not apart from it, Jesus enters our sadness, takes us by the hand, pulls us gently up to stand, and invites us to dance. We find the way to pray, as the psalmist did, 'You have turned my mourning into dancing' (Ps. 30:11), because at the center of our grief we find the grace of God.⁸³

83 'n Mens hoor iets soortgelyks uit die mond van 'n predikant, A. Stephen Pieters, gediagnoseer met MIV/vigs: dans word vir hom 'n metafoor van hoop, van vreugde en lewe in sy volheid:

"From the time of my diagnosis, dance has been a major metaphor for my life with AIDS ... Dancing has been an effective image of hope for my life with AIDS, because it symbolizes joy, exuberance, and love for life ... Dancing in spite of it all is what hope is all about to me. Whether it's watching it or doing it, dancing gives me joy, and I find I can't feel hopeless when I'm feeling joyful ... I love the beauty of a dancer's lines. I admire the grace and style which many dancers embody both on stage and off. I have a real weakness for accomplished dancers. They know how to communicate with their whole bodies. I love their poise, their athleticism, their ability to express vibrant emotions with the whole body. I love the joy of exuberant dancing. There is nothing that can express hope and joy quite as boundlessly as dancing ... I believe God appreciates dancing, too. The Scriptures often associate dancing with joy and praise, as in Psalm 30:11, "You turned my mourning into dancing; you stripped off my sackcloth and dressed me with joy," and in Psalm 149:3, "Let them praise God's name with dancing." When joy ends, the dancing stops, as in Lamentations 5:15, "Joy has left our hearts; our dancing has become mourning." ... In what is thought to be one of the earliest written fragments of the Bible, Miriam and the women celebrate the parting of the Red Sea with singing and dancing (Exodus 15:20-21). The story of David is punctuated with dancing throughout. When David kills Goliath, it is celebrated with singing and dancing (1 Sam 18:6-7). The people of ancient Israel commemorated other victories of David with dances, such as in 1 Samuel 21:11. David himself praised God with his joyful and triumphant dancing (2 Samuel 6:14-16). It seems God loves dancing too ... It's very hard to confess that in spite of how important dance is to me, I really can't dance, as hard as I've tried ... I've always been kind of awkward, stiff, and uncoordinated. I know that I'll never be a featured dancer in a big musical as much as I'd love to. I'm just not very good at it. But that doesn't stop me from being a dancer in my heart, and enjoying all the emotional benefits of dancing. Even when I was the sickest, and least able to dance, my soul danced. And that is perhaps when we all need that dancing spirit the most. A professional choreographer tells me, "Everyone can be a dancer, at least in the heart." ... Discover the dancer in your heart. Love, nurture, and encourage that dancer. There's hope in dancing! And everyone can do it. Dancing with HIV/AIDS is a statement of faith!" Uit: Dancing for Hope. Spirituality column 12. The Body. The Complete Hiv/Aids Resource. May 15, 1996.

Inderdaad – die kuns van dansende antisipatie verander dié wat daaraan meedoen. Daarvoor benodig dit egter ook die kuns van transformasie.

3.2.4 Die kuns van transformasie

Net so is dit 'n realiteit dat dans jou verander, dat jy al dansende getransformeer word ...

Die ontmoeting met God is 'n doel in sigself – om Hom volmaak tot in ewigheid te geniet (Kategismus van Westminster); dit is egter ook spel met die oog op die ander – daarom word ons uitgestuur, as veranderdes, om mee te werk aan die verandering van die wêreld. Hiervoor benodig ons die kuns van transformasie ...

Observasie sonder interpretasie is sinneloos. Interpretasie sonder antisipatie kan tot hooploosheid lei. Net so moet antisipatie egter uitmond in transformasie – anders bly die estetiese proses sweef in die esoteriese (vgl. weer 1.2). Trouens, estetiese interpretasie (transendering) bevat alreeds die komponent van die profeties-kritiese (vgl. weer 3.2.2). *Tussen estetika en etiek is die allernouste verband*. Beide estetika en etiek het byvoorbeeld te make met die sinvraag. Höhn beskryf dit só:

Die Ästhetik kann die Ethik weder begründen noch ersetzen ... Und beide können – weder einzeln, noch gemeinsam – die existenzielle Sinnfrage hinter sich lassen. (2003: 246)

Normaalweg word estetika en etiek as twee afsonderlike dissiplines beskou, trouens in die meeste mense se denke verteenwoordig dit twee totaal uiteenlopende, en selfs wedersyds uitsluitende benaderingswyses tot die realiteit. Estetika word, in die mees ekstreme verstaan daarvan, dikwels beskou as 'n esoteriese aktiwiteit van 'n paar ingeligtes of ingelyfdes, en in elk geval 'n aktiwiteit wat nóg kant nóg wal in die “werklikheid” raak. Estetika is, volgens hierdie siening, onprakties en dus onbruikbaar. Miskien het Oscar Wilde hierdie sentiment die beste geformuleer toe hy gesê het: “Art is useless”. Binne kuns – of ruimer gesien, estetika – sou daar dan 'n tipe outonomie heers; dit het geen transformerende waarde vir die werklike lewe nie.

In die mees ekstreme verstaan van etiek word, aan die ander kant, moraliserende reëls neergelê waarvolgens die lewe tot in die fynste besonderhede geregle-

menteer moet word. Moralistiese etiek en esoteriese estetika kan dus niks met mekaar te make hê nie. Laasgenoemde is onprakties en nutteloos, en eersgenoemde dwingend en resepmatig. Terwyl estetika jou volgens hierdie siening in die wolke sit, boor moralisme jou in die grond – met ’n wet. Binne hierdie opset het dié twee geen kans om mekaar op die dansvloer te ontmoet nie. Ek is egter oortuig daarvan dat hulle prinsipiële bymekaar hoort, trouens, dat bogenoemde ekstreme interpretasies verhoed kan word indien estetika en etiek opnuut aan mekaar in ’n wedersydse verrykende verhouding blootgestel sou word.

Dis immers juis binne die estetika dat etiek bevry word van die altyd-dreigende gevaar van moralisme. Estetici is selde moraliste. Moraliste verstaan meestal weinig van kuns – daarvoor is hulle te gesjabloneer, te gestol. Estetici wil nie monumente oprig nie (ook nie met hulle beeldhouwerk nie!) maar eerder momente fasiliteer, ervarings bewerkstellig waarin iets van die “mooi-wording van God” in die wêreld (titel van Bohren se 1975-boek), veral ook in, en teenoor, die lelike, gestalte kry. En dit nie net in die menslike bestaan nie, maar binne die wêreld as ekosisteem, wat “die liggaam van God” is – sodat God weer en nuut sy hoogste estetiese oordeel oor alles wat *is*, kan uitspreek: *Kyk, dit is baie goed!* (Gen. 1:31; vgl. McFague 2002: 55, 56).

Hierdie verbandlegging tussen estetika en etiek is nie iets nuuts nie. Dit kan al duidelik gesien word in die vroeë Christelike kerk se beoefening van die ikonografie: ikone het nie net gefunksioneer as media van die openbaring nie, maar veral ook om gelowiges se geloof te bevestig en insig te gee in hoe hulle getransformeer kon word na die ewebeeld van God (*theosis*). Op dié manier moes die fragmenterende effek van ’n dehumaniserende antroposentrisme teëgewerk word, en die intrinsieke eenheid van materie en gees onderstreep en herstel word (vgl. Kollontai 2003: 373-375; vgl. ook die bespreking by 1.1).

Die kuns van transformasie gaan uit van drie teologies-antropologiese veronderstellings, naamlik die feit dat mense voor God en in Christus ’n *nuwe identiteit* ontvang en dus geskep en herskep is na die beeld van God (*imago dei*); dat hulle op grond van hierdie nuwe identiteit op ’n weg geplaas is van voortdurende transformasie, van ’n toenemende ingroei in hulle nuwe identiteit; en dat hierdie getransformeerde en transformerende mense medeverantwoordelikheid aanvaar vir die transformasie van die werklikheid waar-

binne hulle lewe. Etiek funksioneer altyd binne die (eskatologiese) spanning van al-reeds en nog-nie, van wese en wording, van realiteit en realisering. Dit geskied egter nie op 'n individualistiese wyse nie, maar altyd inklusief en kollektief.

Die kuns van transformasie (estetiese etiek) kan die liturgie op ten minste twee maniere verryk. Eerstens, deurdat dit die verband tussen *liturgie en diakonie* bevestig, en tweedens, deurdat dit die liturgie daaraan herinner dat dit *publieke protes* om heelheid en harmonie is.

3.2.4.1 Estetiese leitourgia as diakonia

Volgens Albert Ploeger is daar 'n belangrike verband tussen die uitbeelding van nood in die kuns en die bewussyn van diakonia in die (post)moderne kerk. Kuns help die kerk om op haar diakonia te fokus:

I suggest that Christians in the experience society can learn much about diakonia and the corresponding attitude from postmodern aesthetics and recent philosophy of art, even though most church members normally have no eye for art, let alone postmodern art ... The keyword is aesthesis, 'observing', versus amnesia, 'the always forgotten.' Do we dare to really open our eyes – as artists do – and look around us at the world? If we do, if we have the courage to observe, we will see what 'being looked after' by God can mean for our own lives. We will have an eye for those who are suffering because of injustice and hatred in our world; we will see in a different light what is going on in our society. Dare we open our eyes and mind? Dare we observe? (2002: XIII).

'n Liturgiese estetika het dus die potensiaal om ons oë oop te maak vir die nood van mense om ons, om 'n brug te slaan tussen dit wat ons in die liturgie "sien", en dit wat ons buite die erediens "waarneem" (vgl Ploeger 2002: 61 e.v.). *Estetika verbind leitourgia en diakonia prinsipiël*.⁸⁴ Dit kan ons help om die lewe liturgies te benader, om veral die wyse waarop ons na mense kyk, te fokus. Estetika is van wesenlike, teologiese belang vir *leitourgia*, onder andere ook as ons in 'n Suid-Afrikaanse konteks wil verstaan wat *diakonia* beteken. Dis juis vanuit die kuns van die estetika, van *aesthesis* (om te sien) dat ons werklik,

⁸⁴ In die vroeë Christelike kerk is die verband tussen *leitourgia* en *diakonia* deeglik gesnap. In Hand. 4:23-31 word liturgie, gebed en die deel van materiële dinge (ekonomiese geregtigheid) byvoorbeeld met mekaar in verband gebring (vgl. Hamm 2003: 236).

teologies, kan sien wat om ons aangaan, en die realiteite van ons konteks (armoede, werkloosheid, vigs, ens.) op 'n liturgies verantwoordelike wyse in die erediens gereflekteer kan word.

Liturgiese estetika voer ons dus nie weg na esoteriese, kontekslose ruimtes nie, maar verbind ons met die werklikheid op 'n manier waarop woorde alleen dit nie kan doen nie. *Soms is die werklikheid té verskriklik vir woorde, en sê beelde daarvan inderdaad méér as 'n duisend woorde.* Dit spreek ons aan op vlakke waar woorde nie kán nie, en plaas ons op die weg na diakonia, wanneer verbale oproepe alleen te skraal is. Dit bied aan ons nuwe en verrassende uitsigte uit ons (reële, konsepsuele, tradisionele, kontekstuele) beperkinge – om die nood rondom ons op innoverende wyses tegemoet te tree.

Estetika kan op hierdie manier meewerk aan die verruiming van ons verstaan van etiek. 'n Gesonde estetika roep om etiek, om transformasie. Binne 'n gereformeerde, spesifiek NG konteks, sou mens in die lig hiervan byvoorbeeld kon vra: *hoe word die realiteit van armoede in die tipiese, middelklas NG gemeente, en dan in die besonder in die liturgie, gereflekteer, en uiteindelik ook gekonfronteer?* Is daar hoegenaamd blyke dat die liturgie ook in hierdie opsig kontekstueel is, of word die armoedeverksynsel (nog) nie so ná aan die lyf ervaar dat dit sy opwagting in die liturgie maak nie? Kán 'n gemeente egter die (breër) konteks van armoede in ons land liturgies verswyg? Word ons nie eerder geroep, en deur die situasie gedring, om ook liturgies ons solidariteit met die gemarginaliseerde verhongertes te betoon nie? Vier ons nie dalk ons erediens by die verhongerde Christus self verby nie (vgl. Matt. 25:33-40)?

'n Aanvullende vraag sou kon wees: word armoede nie boonop vererger deur die feit dat die armes liturgies gesproke afwesig is, en gemarginaliseer word in ons erediens nie? Slaan ons dawerende swye nie die wonde van armoede nog dieper nie? 'n Omgekeerde vraag sou wees: word diégene wat sonder die armes in die erediens sit, nie self daardeur “verarm” nie? *Eredienste, en erediensgangers, wat nie die armes huisves en verwelkom nie, is self arm* (vgl. Cilliers en Wepener 2004: 365).

3.2.4.2 Guernica

Estetika herinner ook die liturgie daaraan dat dit 'n publieke protes om heelheid en harmonie moet wees. Met die oog hierop bespreek ek vervolgens 'n kunswerk waarin die verbande tussen estetika en etiek⁸⁵ soos in min ander uitgebeeld word, die veelbesproke skildery *Guernica* van Pablo Picasso.

Ek gaan vervolgens kortliks kyk na die historiese agtergrond van hierdie skildery, daarna 'n interpretasie waag, en ten slotte wys op enkele etiese implikasies van hierdie tydlose kunswerk. Dit is die moeite werd om 'n tyd lank by hierdie kunswerk te verwyf ...

'n Mens het moeite om die betekenis van Picasso se *Guernica* onder woorde te bring. Dit is al 'n ikoon van twintigste-eeuse politieke kuns genoem, of die mees ikoniese protes teen die onmenslikheid van oorlog, of 'n tydig en profetiese visioen van die Tweede Wêreldoorlog, of 'n internasionale ikoon van vrede, of die skildery waaroor meer geskryf is as enige ander moderne kunswerk, die belangrikste van alle moderne kunswerke, of selfs as “the modern Calvary, agony in the bomb-ravaged ruins of human tenderness and fragility” (Herbert Read).

Die mees insiggewende beskrywing kom waarskynlik van een van die min Protestantse teoloë wat prinsipiëel oor estetika nagedink het – Paul Tillich:

During one of my lectures I once was asked, ‘What would you think is the best present-day Protestant religious picture?’ I answered almost without hesitating, ‘Guernica.’ I named this picture, because it shows the human situation without any cover. It shows what very soon followed in most European countries in terms of the second World War, and it shows what is now in the souls of many Americans as disruptiveness, existential doubt, emptiness and meaninglessness. And if Protestantism means that, first of all, we do not have to cover up anything, but have to look at the human situation in its depths of estrangement and despair, then this is one of the most powerful religious pictures. And, although it has no religious content, it does have religious style in a very deep and profound sense. (1987: 30)

⁸⁵ Waarskynlik vind 'n mens 'n goeie verbinding tussen hierdie twee konsepte in die sleutelwoord *etos*. Laasgenoemde impliseer die etiese en 'n houding wat 'n manier van wees veronderstel wat korreleer met “mooi”: hoe jy is as mens op 'n menswaardige wyse. Alreeds volgens Plato dryf die liefde vir kennis 'n mens tot goeie handeling, omdat goeie handeling identies is met die Waarheid en die Mooie. Daarom word handeling aangetrek tot die Goeie presies deur middel van Estetika (vgl. E Grab-Schmidt 2003: 158).

3.2.4.2.1 Historiese agtergrond

Die Spaanse diktator Franco was in 1937 besig om 'n burgeroorlog in Spanje te voer en het nie die ondersteuning van die dorpie Guernica en omstreke gehad nie. In daardie stadium was daar goeie verhoudings tussen Franco en Hitler, en Franco het Hitler gevra om militêr in te gryp. Die Duitsers was gretig om te help aangesien hulle die konsep van intensiewe bombardering (“saturated bombing”) op die proef wou stel – ’n benadering wat hulle uiteindelik met groot effek tydens die Tweede Wêreldoorlog in verskillende stede gevolg het (die sg. “Blitzkrieg”). Die gedagte was om ’n afgebakende, relatief klein area met ’n oormaat bomme te bestook, en hiervoor het Guernica die “ideale” teiken gebied. So het dit dan gebeur dat drie en veertig bomwerpers en vegvliegtuie honderde duisende kilogramme plofstof, skrapnel en brandbomme op die dorp afgewerp het, sonder enige voorbehoud ten opsigte van die burgerlike bevolking.

Die kliniese, wrede geweld van die aanval laat ’n mens grill: Die vliegtuie het sonder enige waarskuwing op 26 April 1937 om 16:30, die besigste tyd op die markdag, terwyl die strate gepak was met mense, vanaf ’n lae hoogte hulle bomme vir nagenoeg drie uur op die dorpie laat neerreën. Ongeveer vierhonderd mense was slegs op die markplein, en talle het nog daarheen gevlug toe die bomme begin val het, onder die indruk dat dit die veiligste skuilplek in die dorp sou wees. ’n Ooggetuie vertel dat die eerstes wat gesterf het, ’n groep vrouens en kinders was:

They were lifted high into the air, maybe twenty feet or so, and they started to break up. Legs, arms, hands, and bits of pieces flying everywhere (Thomas and Witts 1975: 228).

Die dorpie is feitlik met die grond platgevee, 71% van die huise is verwoes, terwyl dit drie dae geneem het om die vure in die dorp te blus. Die voorste muur van ’n hotel het ingestort op ’n aantal kinders wat daar naby gespeel het, en die krete van die moeders wat tussen die rommel na hulle kinders gegrawe het, of die lykies op hulle skote vasgeklem het, was hartsverskeurend. Met ’n metodiese presisie het die vegvliegtuie rondom die dorpie gevlieg, en almal wat uit dié inferno probeer ontsnap het, met masjiengeweevuur afgemaai.

Die wêreldwye reaksie op hierdie gebeure was verstaanbaar een van absolute skok en afgryse. Die reaksie was trouens só hewig dat Franco en Hitler probeer



Pablo Picasso: *Guernica* [Bron: www.geocities.com]

het om 'n verskoning vir hulle optrede aan te bied: hulle wou kwansuis 'n klipbrug wat na Guernica toegang verleen het, vernietig – 'n small konstruksie wat op twee dunnerige pilare gestaan het. Dáárvor sou hulle dan nou 43 vliegtuie en honderde duisende kilogramme plofstof, gevul met skrapnel en aansteekbare brandstof, nodig gehad het!

Op hierdie tydstip het Picasso, 'n Spaanse boorling, in Parys gewoon, en hy moes 'n opdragwerk voltooi vir die Paryse Internasionale Kunsuitstalling (dit sou in die sg. “Spaanse Paviljoen” gehang word). Die nuus van Guernica het hom woedend gemaak, en die skildery *Guernica*, is uit hierdie skok en woede gebore. Hy het dié meesterstuk in 24 dae voltooi, nadat hy eers 'n aantal afsonderlike, eksperimentele sketse gemaak het.

3.2.4.2.2 Kubistiese simboliek

Daar is met verloop van tyd talle interpretasies van dié Picasso-meesterwerk aan die hand gedoen, uiteraard ook deur kunskenner. ⁸⁶ Die interessante feit is dat Picasso konsekwent geweier het om sêlf 'n interpretasie van sy kunstwerk aan te bied – ten spyte van talle versoeke in dié verband. Dié kunstwerk – alle kunstwerke – het immers, volgens hom, 'n eie lewe, 'n eie na-geschiedenis.

Wat natuurlik dadelik opval, is Picasso se gebruik van *kubisme*. ⁸⁷ Dit pas in die besonder by die grusaamheid van die toneel wat hy wil uitbeeld: die plat

⁸⁶ Ek persoonlik dink dat sommige van hulle geforseerd is, byvoorbeeld die gedagte dat daar orals harlekyne en kopbene in die skildery verborge is, dat die figuur aan die regterkant Picasso self is, en dat daar selfs 'n karikatuur van Hitler êrens in die skildery te vinde is. Of is dit dalk alles legitieme perspektiewe?

⁸⁷ Ek kan uiteraard nie hier 'n breedvoerige uiteensetting van kubisme gee nie. Breedweg sou ons kon sê dit die gevolg is van kunstenaars wat sedert die begin van die twintigste eeu beïndruk was deur die krag en eenvoud van primitiewe kuns en gestimuleer is deur die omwentelings in moderne fisika en kosmologie, en daarom afstand gedoen het van die Renaissance-perspektief en gestreef het na iets meer tydloos en konseptueel. Hier handel dit nie meer om 'n *mimesis* van die natuur nie, maar om die *eie lewe* van die kunstwerk, die *perspektiwiese aard* daarvan. Kubiste soos Picasso het juis gepoog om met hulle kunstvorm eksplisiet verskillende perspektiwiese moontlikhede in hulle kunstwerke in te bou. 'n Mens sou kon sê, in die terme wat ons tot dusver gebruik het, dat kubiste hulle *observasie* van die werklikheid met hulle kunstvorm *interpreteer* – dalk ook sô dat daar 'n *antisipasie* ontstaan van ander moontlikhede, en 'n gewete gebore word om die bestaande werklikheid te *transformeer*?

vlak van die doek word deurbreek deur die verskillende perspektiewiese hoeke wat gelyktydig deur kubisme gebied word – ’n mens kan as ’t ware in of deur die “oop” vorms kyk. Daarom moet die skildery ook nie net vanuit een hoek bekyk word nie – mens moet daaromheen loop, daaraan raak, dit afmeet, ens., om die volle impak te ervaar. Gefragmenteerde liggaamsdele word by wyse van kubisme effektief in die komposisie ingebou – wat sterk herinner aan die liggaamsdele wat tydens die bombardement die lug in gevlieg het. Die monokrome geometriese fatsoene wat deur die komposisie versprei is, skep die gevoel van ’n ritmiese slag wat geassosieer word met uitwaartse beweging soos by ’n ontploffing.

In die middel, onder, sien mens ’n deur skrapnel geamputeerde arm lê – vergeefs klem dit nog ’n gebroke swaard vas, wat geen weerstand teen bomme kon bied nie (dis egter tegelyk ook ’n bekende simbool van heroïese weerstand). Links lê ’n onthoofde kop, en ’n arm met geswelde vingers – tekenend van *rigor mortis*. Regs voor hardloop ’n vrou, haar klere gedeeltelik van haar lyf geruk deur die krag van die ontploffings; regs roep ’n figuur jammerlik na bo. Dalk die aangrypendste segment van almal: die vrou links wat haar dooie kind op haar skoot vashou – dalk een van dié wat haar kind onder die rommel voor die hotel moes uithaal? Dalk ’n sinspeling op Maria, wat haar Kind van die kruis moes haal, ’n soort Piéta?

Picasso se gebruik van *kleur* is treffend: die hele skildery is monochromaties, met nuanses van swart, wit en grys. Benewens die feit dat kubistiese kunstenaars graag die komponente van hulle skilderye met verwante kleure tot ’n geheel saamgebind het, het swart en wit hier ook nog simboliese en grafiese trefkrag, en vir die destydse kyker wat gewoon was aan swart en wit in koerante en films, sou dit die bykomende gevoel van objektiwiteit versterk. Die afwesigheid⁸⁸ van kleur druk natuurlik ook die grouheid van oorlog uit, trouens, wat *Guernica* juis so treffend maak, is die volmaakte samespel van vorm en kleur in die uitbeelding van die grusaamheid van oorlog. In hierdie

⁸⁸ Streng genome is dit nie waar nie. Monochromatiese kleure is juis die samevoeging van alle kleur op die sogenaamde kleurwiel of palet. Daar is eintlik geen intenser kleur as grys (spesifiek “raw umber”) nie, sodat ons sou kon sê dat Picasso se skildery propvol primêre kleure is! ’n Mens sou wel kon sê dat die grys kleure op die skildery plek-plek na groen variante neig. Volgens sommige interpretasies wou Picasso hiermee die militêre dimensie inbring.

skildery beklemtoon die strak swart, wit en grys toonwaardes die komplekse ontwerp van interpenetrenderende vlakke: die onverwagse en gewelddadige liniêre verwringings dra die aakligheid van die gebeurtenis oor. Die plasing van die lyne suggereer skreiende geweld.

Voeg hierby nog die veelseggende *simboliek*: die kunstenaar maak gebruik van tipiese Spaanse simbole (bul, perd – in bulgevegte, huilende vroue, ens.), maar dit verkry hier 'n universele betekenis. Miskien dra die bul hier dubbele betekenis: as simbool van Spanje lig dit die kop bo die chaos uit, tekenend van die Spaanse volk wat uiteindelik tog ook oor hierdie tragedie sou seëvier; of dit simboliseer die brutaliteit van geweld (die surrealiste het die Minotaur gebruik as 'n uitbeelding van die irrasionele in die mens). Die perd is duidelik in pyn. Die skerp, driehoekige tong druk die skril klank van sy paniekerige gerunnik uit. Die voël (bo, links van die perd) hyg ook na bo – of val dit al na onder? Of vlieg die voël – 'n antieke simbool van die siel en onsterflikheid – uit die oop mond van die sterwende perd?

Van die aangrypendste komponente van *Guernica* is die gesigte wat na bo gerig is, treurend, skreeuend oor die dood. Die figuur regs strek die arms uit na bo, na Iets, na Iemand, in 'n gebaar van ja, wat? Protes? Gebed? Onder op die grond lê die geamputeerde kop, die mond half oop in 'n gestolde kreet, 'n laaste roepe om redding. Die voëltjie links bo hyg haar nood uit – soos ook die perd – simbolies van die natuur, die skepping wat deur die bombardement vol letsels gelaat is. Trouens, *Guernica* is deurdronge van een, geweldige, gepynigde sug. *Ons weet dat die hele skepping tot nou toe sug in die pyn van verwagting* (Rom. 8:22)! Die vrou heel links met die dooie kind herinner, soos vroeër al vermeld, aan Maria met haar Kind. Met behulp van verwringings, transformasies en fragmentasies gee Picasso op 'n onvergelyklike wyse uiting aan 'n harde realiteit: onuithoudbare pyn.

Daar is min wetenskappe wat so intens kan treur as die estetika. Daar is min mense wat so intens kan ly, as kunstenaars. Dit geld ook die etiek: indien dit bloot vrolik oor die realiteit heen dartel, mis dit die punt. Wie etiek triomfalities beoefen, verstaan daar weinig van. 'n Etiek van transformasie word nie alleen gebore uit 'n sien-van-die-werklikheid nie, maar ook uit 'n treur-om-verandering. Dit het te doen met 'n oog wat sien, en 'n keel wat sug.

Opvallend is egter die blommetjie bo die swaard in die verminkte hand – 'n simbool van hoop midde-in die skynbare afgryslieke hooploosheid, letterlik in

die sentrum van die skildery. Dis uiters merkwaardig dat die kunstenaar dit nodig geag het om 'n eksplisiete simbool van hoop in te voeg. En tog is dit nie so vreemd nie. Hoop bloei immers dikwels op sy beste waar die bloed vloei. Om die bese te sien, daaroor te treur, daarteen te protesteer, is om dit te benoem, is om daaraan 'n naam te gee. Wanneer naamlose leed en sinneloosheid só in die oog gekry en geïdentifiseer word, is die eerste kiem van die hoop reeds daar: hierdie leed en sinneloosheid kan oorwin word.

In Bybelse terme gesê: die hart van die evangelie is kruis en opstanding (vgl. 1 Kor. 15:3-7). Binne hierdie hart leer ons 'n nuwe taal aan: die verbeeldingryke taal van die hoop. Nie 'n onrealistiese, dromerige taal nie, maar 'n taal, 'n simboliese universum wat vooruitpraat van 'n beter werklikheid, en, omdat dit vooruitpraat, ook reguitpraat, in die werklikheid van hier en nou in. Met hierdie taal oorskrei ons die (verskriklike) werklikheid, juis om dit te kan transformeer.

Etiek sonder hoop is ondenkbaar. Immers, dis juis nie bedoel as 'n sisteem van versmorende en verswarende wette nie. Etiek wil nie moraliseer nie, dit wil moed gee. Interessant is daarom ook die vrou wat die lamp by die venster uithou – sy belig letterlik die toneel vir die hele wêreld om te sien, moontlik as teken van die beskaafde samelewing (*Statue of Liberty*?) of die uiteindelijke blootlegging van alle kwaad in die gang van die geskiedenis. So ook die lamp aan die bokant van die skildery – dit versinnebeeld die triomf van die goeie oor die bese. *Die lig skyn in die duisternis, en die duisternis kon dit nie uitdoof nie* (Joh. 1:5)! Of verteenwoordig hierdie lamp die weerstand van die mens teen die industrialisering van die samelewing, as't ware teen die industriële oog, waarvan die iris 'n elektriese gloeilamp is?

Indien ons eersgenoemde interpretasie aanvaar, herinner Picasso se *Guernica* ons op hierdie wyse daaraan dat estetici mense is wat dieper kyk, wat verder sien, wat die werklikhede van menswees onder 'n vergrootglas hou. Hulle lees die lewe aandagtig, daarom ook die koerant van die dag – volgens sommige kenners is die koerantberig wat Picasso die eerste keer gelees het oor die slagting in *Guernica*, geïnkorporeer in die liggaam van die perd in die skildery.

In hierdie opsig het *Guernica* ook 'n omwenteling veroorsaak in die wyse waarop oorlog in die kuns uitgebeeld is. Dit staan byvoorbeeld in skrilte kontras met die romantiese toneel van Manet, genaamd *Fifer*, waarin 'n seuntjie fluit speel om gevoelens van patriotisme op te roep, om die groot mense as 't ware agter

hom aan te laat loop na die slagveld. Picasso se kunswerk beklemtoon: Oorlog is nooit mooi nie. Niemand wen nie. Wie hieroor romantiseer, is blind.

Hierdie monumentale werk van Picasso is al beskrywe as een van die beste voorbeelde van *estetiese realisme* wat die kunstwêreld nog gesien het. Binne estetiese realisme tref jy altyd kontinuïteit en diskontinuïteit aan. So is dié Picasso-werk vol van die verskriklike gebrokenheid van die lewe, maar ook 'n soort simmetriese progressie; vol gewig (die plat fatsoene bevat geen volume nie, maar het enorme massa, soliditeit, gewig en krag; dit dra die gevoel oor van iets besonder belangrik, iets gewigtig), maar ook leegheid; vol lig, maar ook duisternis (die niks en iets van kleur skep die grys van tussen-in wees); vol dood, maar ook vol lewe; vol goed, maar ook vol kwaad. Presies binne hierdie spanninge speel, volgens estetiese realisme, die lewe af.

Veral belangrik vir hierdie navorsing is om daarop te let dat *Guernica* 'n *esteties-etiese* modus van eksistensiële bewussyn verteenwoordig. Binne hierdie bewussyn tref 'n mens die konsepte waarneming, kennis en oordeel aan ("perceiving, knowing and judging"; vgl. Bowerman 2002: 406). In Picasso se kubistiese ekspressionisme funksioneer hierdie konsepte van die estetiese bewussyn op die interseksie van die menslike kapasiteit om die mooie en goeie te skep, maar ook die menslike geneigdheid om chaos en dood te saai. So ontbloot dit die samelewingstendens om weg te vlug van konfrontasie met die self, van die angs van die ontdekking van die vermoë wat ons het tot selfvernietiging, die angs vir leegheid en betekenisloosheid.

Op 'n passievolle wyse druk dit chaos en kompleksiteit uit, die uitmekaarskeur van die mensdom se "anatomie", maar rebelleer en protesteer dit ook op 'n estetiese-etiese wyse daarteen, roep dit as 't ware om 'n herkonstruksie, 'n nuwe samevoeging van die verskeurde liggaamsdele van die mensdom. Die skildery skeur nie net uitmekaar nie, maar plaas ook die dele binne die geheel van 'n totaal nuwe persepsie: menswees en die waarde van menslike identiteit. Hierdie gevoel van harmonie en heilheid word veral versterk deur die groot driehoek wat onder die ander fatsoene sigbaar is. Dit trek die hele toneel van chaotiese vernietiging saam om 'n verenigde komposisie te vorm – 'n soort kubistiese pleidooi om 'n herstelde en verenigde mensdom.

3.2.4.2.3 Publieke protes

Estetika gee vorm aan publieke protes.⁸⁹ Om te sien en om te treur word: om te protesteer. Estetiese protes staan dikwels haaks op die samelewing se pogings om te verbloem, om weg te vlug van die angs van ont-dekking.⁹⁰ Etiek het, soos esteties, alles met protes te make. Kuns is nié nutteloos, soos Oscar Wilde te kenne wou gee nie. Etiek by uitstek nie. Dit ont-dek en ont-bloot, ten einde te protesteer.

Die bul in *Guernica* kan inderdaad as 'n simbool van die opstanding van die Spaanse volk vertolk word. Die tragedie van die slagting in die dorpie sou hulle uiteindelik nie onderkry nie. Hierdie nasionale simbool word egter ook, soos die ander simbole in die skildery, universeel. Dit sou ook Christelik geïnterpreteer kon word: die opstanding van Christus maak ons ook opstandig (Okke Jager). Dit roep ons om op te staan tot handeling – teen die chaos en die bose in. Die oog wat sien, en die keel wat sug, word ook 'n mond wat protesteer, en uiteindelik 'n hand wat handel.

⁸⁹ Die verband tussen liturgie en politieke protes is goed bekend (vgl. bv. Julio Adam se weergawe van die rol van liturgie in 'n Brasiliaanse konteks van politieke onderdrukking, 2002: 156-169). In Suid-Afrika is hierdie verband ook bekend; minder bekend is dalk die verband tussen liturgie, estetika en politieke bevyding. Vgl. hiervoor De Gruchy 2001: 230 e.v. Picasso self het op pittige wyse uitdrukking gegee aan die verband tussen sy skildery en die protes waarvoor dit staan. Daar word vertel dat hy byna klaar was met *Guernica*, toe 'n generaal by sy ateljee opgedaag het. Hy het die skildery een kyk gegee en iets gesê soos: "Did you do this?" Picasso het blitsig geantwoord: "No, you did."

⁹⁰ 'n Veelseggende voorbeeld hiervan is so resent soos die Amerikaanse inval in Irak. Op 5 Februarie 2003 moes die Amerikaanse Staats sekretaris Colin Powell 'n pleidooi by die Verenigde Nasies se hoofkwartier in New York gaan lewer om simpatie te verkry vir die beoogde inval in Irak. Hy sou sy toespraak lewer by die ingang tot die Sekerheidsraad van die Verenigde Nasies. Die probleem was egter dat daar 'n replika van *Guernica* reg agter hom gehang het, direk in lyn met die televisiekameras wat dié oomblik in die huise van miljoene mense wêreldwyd sou inneem.

Die Amerikaners het gemeen dat dit nie gepas sou wees as die minister staan en vra dat 'n land binnegeval word met militêre geweld, en agter hom roep een van die grootste ikone van vrede met verskeurde ledemate en verskrikte, skreeuende gesigte die teendeel nie. Hulle het versoek dat die kunswerk, asook die vlac van die Sekerheidsraad se ledelände, bedek word met 'n blou gordyn – 'n versoek wat helaas toegestaan is.

Etiek mag nooit, ook in liturgiese verband, verword tot bloot 'n nadenke oor, en beskikbaarstelling van werkbare resepte of nuttige programme vir kerke, of kosbare lesse vir 'n alternatiewe lewenstyl nie. Dis veel meer as “practicalities” of *téchne*. Dit word eerder teologie-in-aksie, 'n teologie wat onrustig bly totdat die wêreld weer heel en harmonieus is. Solank die dans van God, die *perichoresis*, onafgehandel is, sal die kerk, en ook die liturgie, nie tot rus kan kom nie. Etiek is onvoltooide dans; liturgie die kerk se uitdrukking, en uitbeelding daarvan ...

Guernica herinner ons op 'n aangrypende wyse aan die behoefte aan harmonie in 'n gebroke werklikheid. Dit is 'n bloedstollende kreet om heelheid. Op 'n estetiese wyse beliggaam dit die wese van wat liturgie behoort te wees – die publieke protes teen die gefragmenteerdheid van ons wêreld, die simboliese vergestaltung van die alternatief, en die rituele meedoen aan die transformasie van die gefragmenteerde werklikheid in die rigting van dié alternatief van harmonie en heelheid. Ons toenadering tot God in die erediens, sy openbaring aan ons deur Woord en Sakrament, lei tot die wegsending, die toenadering tot die wêreld – met die oog op die viering van die mooie, maar ook die transformasie van die lelike en grusame daarin.

Vroeër het ek gesuggereer dat NG erediens tans tot 'n groot mate oneskatologies verloop (3.2.3). Moontlik sou 'n mens kon vra of dit nie ook tot 'n groot mate oneties is nie. Omdat die kerk na binne gekeer is, verloor dit nie net die kuns van antisipasie nie, maar ook dié van transformasie – in elk geval in die sosiale sin van die woord. Die kerk word geroep om, ook via liturgiese prosesse, publieke protes aan te teken teen enige vorm van fragmentasie, oftewel verbreking van die kring-dans waaraan die Triniteit die ganse kosmos wil laat meedoen. Hierdie deurbreking – of dit nou in die vorm van oorlog, apartheid, stereotipering, stigmasering of ostrasering is – gaan teen die grein van die *perichoresis* in. Die wêreld van die politiek, ekonomie en religie met sy gestruktureerde én subtiele skeidings tussen oos en wes, arm en ryk, Christendom en Islam, maghebbers en magteloses, sogenaamde vry nasies en globale terroriste, is uit ritme met die harmonieuse en heelmakende dans van God. Daarom kán die kerk nie anders as om te dans nie; mág ons nie anders as om *perichoreties* te *protesteer* téén elke vorm van fragmentasie nie.

Slotbeskouing

Die vraag waarmee ek my in hierdie navorsing besig gehou het, was: *Watter prinsipiële belang hou estetika, en dus ook kuns, vir die gereformeerde liturgie in?* Ek maak in die lig hiervan 'n aantal slotopmerkings, in die vorm van vyf kursoriese stellings:

Stelling 1: Estetika bevestig die beeldmatigheid van God se openbaring.

Volgens Greeley lê die verskil tussen Katolieke en Protestantse estetika daarin dat Katolieke 'n immanente estetika aanhang, teenoor die transendente estetika van Protestante (2000: 1; vgl. die bespreking by 1.1). Dit sluit onder andere in dat God se openbaring vir Katolieke meer sigbaar en sintuiglik is, weliswaar metafories, maar nogtans binne die ruimtes van ons fisiese werklikheid en binne bereik van ons liggaamlike waarnemingsvermoëns. Hiervan is die inkarnasie die deurslaggewende openbaringsgebeurtenis. God het 'n gesig. Geloof ook. Genade is veelkleurig (1 Pet. 4:10). Dit vra om *gesien* te word (Van der Grinten/Mennekes 1984: 15).

Die vraag wat Protestante en Gereformeerdes hulleself moet afvra, is of daar nie binne ons beklemtonings van die verbale en juridiese dimensies van die openbaring, wel ruimte is vir die beeldmatigheid van God se openbaring nie:

The fullness of being human requires the Reformed tradition to give wider recognition to the possibilities of God's self-accommodation in communication with human beings. (Wheeler 2003: 367)

Die heerlikheid van God se lig wat volgens Calvyn op ons afskyn, is immers lig, wel metafories bedoel, maar dis nie niks nie. Luther het met groot passie beklemtoon dat Jesus nie 'n spook of 'n engel was nie, maar 'n mens, wat soos ander gebore is, by sy moeder melk gedrink, en as kind opgegroeï het. Hy het God beeldmatig, liggaamlik, aan ons geopenbaar. Dieselfde Luther het dikwels gepraat van die voetspore van God (*vestigia dei*) wat kruis en dwars oor ons wêreld loop, soms in die gestaltes (beelde) van die armes onder ons, en as sodanig deur die Gees waargeneem moet word. Kortom, om dit alles in te sien, benodig ons weliswaar geloof, maar ook die wetenskap van waarneming, oftewel estetika.

Stelling 2: Estetika herinner ons aan die beeldmatigheid van ons waarneming.

Die opkoms van 'n teologie van liggaamlikheid het 'n estetiese onderbou. Dit funksioneer met 'n holistiese mensbeeld waarin daar nie meer 'n dualisme tussen siel (of gees) en liggaam bestaan nie. God het aan ons as sy beelddraers (*imago dei*) die *gawe van verbeelding* gegee, waarmee ons nie alleen kreatief kan verbeeld nie, maar ook beeldmatig kan waarneem. Hierdie waarnemingsapparaat is grotendeels in ons skedels geleë, as 'n neorokognitiewe gegewene (vgl. die bespreking by 2.1 en 2.4). Geloof is wel 'n gawe van God, maar dit opereer ook deur ons neurologiese apparatuur, waarin die kognitiewe, affektiewe en konatiewe belangrike funksies vervul. Dis egter deur *verbeelding* heen dat ons in staat is om die skoonheid (harmonie, integriteit en helderheid) van God se openbaring te snap. Verbeelding is die skarnier waaromheen ons geloof draai: "Imagination is the matrix of Christian faith." (Avis 1999: 83).

Teologies gesproke moet die betekenis van die *pneumatologie* hier na my mening sterker verreken word. Die Gees is op alle vlees uitgestort (Hand. 2), en het dus 'n liggaamlike basis. Die Gees herskep as *creator spiritus* telkens ons ontvluggende fantasieë en destruktiewe drogbeelde tot ware verbeeldingrykheid, in staat om die skoonheid van God se openbaring waar te neem. Die Gees doen dit egter via die liggaamlike struktuur, via die beeldmatigheid van ons waarnemingsvermoëns. Dit is gewoon on-sinnig om dít te ontken:

If we are not bodies, what on earth are we? But as bodies we live in space-time and not outside it, so we have to seek God here and he himself meets us here. Hence it would be absurd, as well as impossible, to attempt to escape from that very physicality which is the precondition of our encounters with him. God then relates to us in our bodiliness, and he comes to us through material elements. (Davies 1984: 112)

Stelling 3: Estetika vind aansluiting by die beeldmatigheid van die Woord.

God se openbaring aan ons vind beeldmatig plaas. Dit blyk veral ook uit die aard van die Bybel as skrifgeworde Woord. Die Bybel is 'n beelde-boek, praat prente-taal (vgl. die bespreking by 2.5). Die kuns van lees bestaan hier nie daarin dat ons bloot die literêre lae van die Bybel moet ontrafel, of die

historiese, sosiologiese en kulties-sakrale agtergronde van die gebeurtenisse in die Bybel as 'n doel in sigself moet bestudeer nie, maar dat ons (onder andere) ingelei word in die metaforiese wêreld van die Bybel, waarbinne jou bestaanswerklikheid op die spel kom en inderdaad getransformeer word. Die Bybel konfronteer ons met die Beeld van God, maar ook met ons eie beeld, en dié van die werklikheid om ons heen.

Ons verstaan van die Woord is waarskynlik sterker Grieks-Hellenisties gekleur, as Semities. In Semitiese denke is die Woord bekend as *dabar*, as verbaal en nieverbaal, woorde en dade, klanke en beelde, oraal en ouditief en daarom liggaamlik. Dit sweef nie uit die bloue niks na ons toe nie, maar kom via beliggaamde en ver-beelde menslikheid.

Dis 'n bekende feit dat die Bybel op 'n antropomorfe wyse oor God praat, byvoorbeeld oor sy mond, ore, hande en voete. Calvyn het al die opmerking gemaak dat dit onder andere die *akkommodasie* wat God in sy kommunikasie met ons betoon, treffend illustreer. God praat mensetaal, en laat Homself in mensetaal bepraat. God pas sy kommunikasie by ons beperkte menslike vermoëns aan:

For who even of slight intelligence does not understand that, as nurses commonly do with infants, God is wont in a measure to 'lisp' in speaking to us? Thus such forms of speaking do not so much express clearly what God is like as accommodate the knowledge of him to our slight capacity. (Inst: 121)

Stelling 4: Estetika onderstreep die belang van beeldmatige prediking

Omdat God se openbaring aan ons, ook deur sy Woord, beeldmatig is, en ons waarneming daarvan eweneens so, staan prediking voor die avontuur om beeldmatig ingekleur te word. Die prediking speel tradisioneel 'n belangrike rol binne die gereformeerde erediens. Trouens, dit sou as 'n soort integrasiepunt van die liturgie verstaan kon word, 'n ontsluiting van die sentrale waarheid wat dwarsdeur die (betrokke) liturgie belig word (vgl. Cilliers 1998: 69-79). Die prediking moet na my mening op ten minste twee maniere binne 'n esteties-sensitiewe liturgie funksioneer, naamlik as uitdrukking van woordkuns, en as hermeneutiese sleutel vir die res van die liturgie, in besonder ook die estetiese vergestaltung daarvan.

Eerstens, as woordkuns: In die prediking word gepraát, word die woord gevoer, en dit verteenwoordig ook 'n vorm van kuns. 'n Mens sou hierdie feit kon probeer ontken, maar dit nie ontkom nie. Die realiteit is: die preek as woordkuns kan op 'n beter of slegter manier beoefen word. Wat ek hier bepleit, is nie 'n terugkeer na 'n soort retorika wat beoefen word ter wille van retorika as sodanig, 'n soort skoonheid om skoonheidshalwe nie, maar 'n erkenning en benutting van die realiteit van spraak as kuns, in diens van die kommunikasie van die evangelie. Wanneer 'n Nuwe Testamentiese skrywer soos Matteus byvoorbeeld sy evangelie skryf, probeer hy homself nie so ver as moontlik stroop van alle retorika nie, maar klee hy sy verkondiging in die gewaad van doelbewuste literêre strategieë en tegnieke – onder andere in aansluiting by die styl van retoriese kommunikasie van sy tyd, maar ook só dat hy 'n eie, religieuse retorika skep (vgl. Combrink 1992: 8).

Prediking wat woordkuns is, praat 'n taal wat verbeelding ontsluit. Daarmee bedoel ek: dis 'n taal wat mense se persepsie van die werklikheid, ook van ou, bekende dinge, kan verander. Hierdie taal, wat persepsies kan verander, is meer as blote *diskursiewe* taal, eerder *metaforiese* taal waarin werklikhede nie alleen beskryf word nie, maar op só 'n wyse gepresenteer word, dat 'n wedersydse oordrag van betekenis kan plaasvind (vgl. die bespreking by 2.5 en 3.2.31). Dis taal wat jou uitnooi na, en innooi in 'n ander wêreld, 'n ander realiteit, en daar veranderend op jou inwerk (vgl. Brueggemann 1989: 10).

Tweedens, as hermeneutiese sleutel in 'n estetiese liturgie: Kunsuiting moet in die liturgie altyd vertolk word in die lig van die herskepping (vgl. die bespreking by 1.1). Die prediking kan 'n belangrike vertolkingsmoment in dié verband wees. Ek is trouens van mening dat die prediking 'n wesenlike rol het om te speel in die integrasie van al die liturgiese onderdele van die liturgie, dat dit alles wat in die liturgie afspeel, bundel in een, sentrale *openbaringswaarheid*.⁹¹

Dit beteken nie noodwendig dat die preek net so sentraal in die erediens (moet) staan as die Woord nie. Die preek en die Woord is (helaas) nie altyd identies nie. Die Woord, of openbaringswaarheid, is groter as die preek, en deurdring ook die liturgiese momente. Maar die preek bly steeds 'n belangrike *hermeneutiese*

⁹¹ Vgl. die definisie van Noordmans: Die erediens is die waarheidsrealisering van die Woord van God in die samekoms van die gemeente (Jonker, s.j.: 28 e.v.).

sleutel in die dinamiese proses van die waarheidsrealisering van die Woord van God in die samekoms van die gemeente (Cilliers 1998: 69-79).

Die preek is self 'n kunsvorm, waarin só metafories oor God gepraat word dat dit die realisering van die waarheid van die Woord van God kan dien. Ons kan egter verder gaan en sê: *die preek is ook 'n soort toergids deur die estetiese kunsgalery van die liturgie*. Dit bring alles wat binne die mure van dié galery gebeur, in die lig van God se skeppende en herskeppende handeling, gee daaraan 'n ryker betekenis, 'n insig dat wat hier te siene is, te make het met die diepste sinvrae en werklikhede van ons bestaan.

Stelling 5: Estetika bied 'n prinsipiële struktuur aan 'n beeldmatige liturgie.

Estetika kan bepaalde dimensies en momente versterk wat eiendomlik is aan die liturgie, byvoorbeeld die elemente van vas en fees, van kenosis, kritiek en koinonia, van taal en tekens, en van diakonia en publieke protes (vgl. die besprekings in hoofstuk 3). Die inherente struktuur van die wetenskap van sintuiglike waarneming (estetika), bied waardevolle hulp aan liturge wat op 'n weeklikse basis verbeeldingryke uitdrukking moet gee aan die klassieke momente van (die gereformeerde) liturgie. Benewens die strukturele (esteties-hermeneutiese) onderbou, bied die wêreld van die kuns onbepaalde voorrade van visuele (beeldende kunste), orale (poësie, literêre werke) en auditiewe (musiek) hulpmiddels – om maar enkele sinuïte te noem. Dit sou, binne 'n estetiese raamwerk verstaan, byvoorbeeld nie onvanpas wees as die (baie) woorde van die prediking soms onderbreek word, of geaksentueer word deur liturgiese kuns nie. Die woordkuns van die preek kan aangehaak word by, en oorvloeï in, ander vorme van kuns, wat die (dominante) metafoor van die preek verder kan voer en esteties kan ver-beeld:

The primary paradigm for communication in the Reformed tradition is found in language, but the expansion of this into the realm of visual communication holds many possibilities. (Wheeler 2003: 366)

Die moontlikhede is onbeperk.

Shall we dance?



Henri Matisse: *The Dance* (1909/1910) ⁹² [Bron: www.abcgallery.com]

⁹² Hierdie is een van Matisse se belangrikste en beroemdste werke uit die periode 1908 tot 1913. Dit was 'n opdragwerk vir Sergey Shchukin, een van die voorste Russiese versamelaars van Franse kuns uit die laat negentiende en vroeg twintigste eeu. Hierdie werk (deel van 'n tweeledige paneel *The Dance and Music*) het tot die revolusie in 1917 in Schuckin se herehuis in Moskou gehang. Beide kunswerke is deel van 'n groep met die tema *The golden age of humanity*, en dus verteenwoordig die figure nie werklike mense nie, maar verbeeldingryke simbole. Die komposisie het deur verskeie stadia van ontwikkeling gegaan. Die bron van hierdie skildery is waarskynlik volksdanse wat iets uitdruk van die rituele aard van premoderne tye. Die passie van die dans word versinnebeeld in die sterk samespel van rooi, blou en groen – primêre kleure wat die mens, die aarde en die hemel aan mekaar verbind. Met hierdie skildery het Matisse die dieper betekenis van dans treffend uitgebeeld, naamlik die mens se onbewuste aanvoeling van eenheid met die ritmes van die natuur en die kosmos. Die vyf figure is duidelik omlyn, terwyl die deformatsie van die figure 'n uitdrukking is van die passievolle meedoen aan, en die krag van, die betowerende ritme. Die vinnige, gesamentlike beweging vervul die liggame met lewenskrag, uitgedruk deur die rooi kleur. Die figure dans in die diep blou van die kosmos, en die groen heuwel is gelade met die energie van die dansers: dit sink onder hulle voete weg en beweeg weer terug. Die komposisie van die skildery verseker dat instink en bewussyn saamgevoeg word tot 'n harmonieuse eenheid. Dit kan ook aanvoel word in die balans tussen sentrifugale en sentripetale kragte, en in die buitelyne van die figuur aan die linkerkant, in sterk en klassieke houding geskilder.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, A.K.M. 1995. *What is postmodern Biblical criticism?* Minneapolis: Fortress Press.
- Adam, J.C. 2002. Liturgy as Foot-Drill: A Liturgical practice between Power and Resistance. *Studia Liturgica* 32/2 2002. 156-169.
- Anderson, W.T. (Ed) 1995. *The truth about truth. De-confusing and re-constructing the postmodern world.* New York: Tarcher/Putnam Books.
- Avis, P. 1999. *God and the Creative Imagination. Metaphor, Symbol and Myth in religion and theology.* London and New York: Routledge.
- Babin, P. 1991. *The new era in religious communication.* Minneapolis: Fortress Press.
- Bailey, R. 1991. *Paul the preacher.* Nashville: Broadman Press.
- Ball, M.S. en Smith, G.W.H. 1992. Analyzing Visual Data. *Qualitative Research Methods.* Vol. 24. Newbury Park/Londen/New Delhi: Sage Publications.
- Balthasar, H.U. 1982. *The Glory of the Lord. Vol. 1: Seeing the form.* Edinburgh: T and T Clark.
- Barnard, M. 1997. *Wat het oog heeft gezien. Verbeelding als sleutel van het credo.* Zoetermeer: Meinema.
- 2001. “Dynamiek van cultus en cultuur”. In: Barnard, M. en Post, P. (reds.). *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie.* Zoetermeer: Meinema.
- 2001. Secular Festival and Christian Feast in Schleiermacher’s Practical Theology and Aesthetics – A Theoretical contribution to the study of liturgy and the arts. In: Post, P.; Rouwhorst, G.; Van Tongeren, L. en Scheer, A. (red.): *Christian feast and festival.* Leuven 2001.
- 2004. *De dans kan niet sterven. Gerardus van der Leeuw (1890-1950) herlezen.* Zoetermeer: Meinema.
- Barnard, M. en Vos, C.J.A. 2001. “n Besinning oor die liturgie. Teorievorming, ondersoek en praktykvorming”. *Praktiese Teologie in Suid-Afrika* 16/2, 17-32.

- Bates, J.B. 2003. Am I blue? Some historical evidence for Liturgical colors. *Studia Liturgica*. Vol. 33 2003 Number 1. 75-88.
- Begbie, J.S. 2003. *Voicing Creation's Praise. Towards a Theology of the Arts*. New York: Continuum T and T Clark.
- Bekkenkamp, J. (Ed.) *et al* 2000. *Missing Links. Arts, Religion and Reality*. Münster: Lit Verlag.
- Berger, J. 1975. *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books.
- Bergmann, S. 2003. *God in Context. A survey of contextual theology*. Burlington USA: Ashgate.
- Betz, J.R. 2005. Beyond the Sublime: The Aesthetics of the Analogy of Being (Part One). *Modern Theology* 21/3 July 2005. 367-411.
- Boehm, G. 1990. Ikonoklastik und Transzendenz. In: *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Ed. Schmied, W/ Schilling, J. Stuttgart: Edition Cantz. 27-35.
- Bohren, R. 1971. *Predigtlehre*. München: Kaiser.
- 1975. *Dass Gott schön werde. Praktische Theologie als Theologische Asthetik*. München: Kaiser.
- Bowerman, H. 2002. *Picasso's Guernica: Aesthetic Ethics as Existential Consciousness*. Minneapolis: Fortress Press.
- Brits, H.J. 2005. Metaforiese prediking aan die gevarieerde gehoor van die postmoderne eeu. *Ned Geref Teologiese Tydskrif* 46 (1/2): 69-77.
- Brown, F.B. 2000. *Good taste, Bad taste, and Christian taste. Aesthetics in Religious life*. Oxford: Oxford University Press.
- Brueggemann, W. 1984. *The message of the Psalms. A Theological Commentary*. Minneapolis: Augsburg Publishing House.
- 1989. *Finally comes the Poet. Daring speech for proclamation*. Minneapolis: Fortress Press.
- 1993. *Texts under negotiation. The Bible and Postmodern Imagination*. Minneapolis: Fortress Press.

- 1993. *The Bible and Postmodern Imagination – texts under negotiation*. London: SCM Press.
- 1995. Preaching as re-imagination. *Theology Today* 52, 313-329.
- 1997. *Cadences of Home. Preaching among Exiles*. Louisville: John Knox Press.
- Buck, E. 2003. Kreative und ästhetische Heftgestaltung. In *Katechetische Blätter. Zeitschrift für Religionsunterricht, Gemeindegottesdienst, Kirchliche Jugendarbeit*. 128 (2003) Heft 4. 273-277.
- Burger, C.W. 2002. “Nagmaal in die NG Kerk – tussen tradisie en vernuwing. Deel 3.” *NGTT* vol. 43 nr. 3 & 4.
- Burrows, M.S. 2002. “To taste with the heart.” Allegory, poetics, and the deep reading of Scripture. *Interpretation. A journal of Bible and Theology*. Vol. 56/2 2002. 168-180.
- Buttrick, D. 1987. *Homiletic: Moves and structures*. Philadelphia: Fortress.
- Campbell, C.L. 1997. *Preaching Jesus: New directions for homiletics in Hans Frei's postliberal theology*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Campbell, D.G. 2002. *Seeing. When Art and Faith intersect*. Oxford: Oxford University Press of America.
- Cilliers, J.H. 2002a. Prediking as ver-beelding: moontlikhede vir eietydse verkondiging. In: *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Jaargang 43. Nommer 4. Desember 2003.
- 1992. Prediking as ekklesiale diskoers: 'n ontwerp. *NGTT* 33/3, 383-390.
- 1994a. Prediking as resepsie-estetika: 'n verkenning. *NGTT* 35/4, 583-588.
- 1994b. Pneumatologie en metodologie: 'n homiletiese perspektief. *NGTT* 35/2, 251-255.
- 1994c. *God vir ons. 'n Analise en beoordeling van Nederduitse Gereformeerde volksprediking (1960-1980)*. Kaapstad: Lux Verbi.
- 1996. *Daar is 'n God vir gebroekenes*. Vereeniging: CUM.

- 1996. *Die uitwissing van God op die kansel. Onstellende bevindings oor Suid-Afrikaanse prediking*. Kaapstad: Lux Verbi.
 - 1998. *Die uitwysing van God op die kansel. Inspirerende perspektiewe op die prediking – om God te sien en ander te laat sien*. Kaapstad: Lux Verbi.
 - 1999. *Op God se skoot. Hartsgesprekke oor menslike hoop en Goddelike genade*. Vereeniging: CUM.
 - 2002b. Prediking as spel: 'n homileties-estetiese perspektief op postmodernisme. In: *Praktiese Teologie in Suid-Afrika* 17 (1), 1-27.
 - 2003. "... Meer as wat die oog kan sien..." Kantaantekeninge oor die interseksie van kuns, liturgie en prediking. In: *Praktiese Teologie in Suid-Afrika* 18 (1), 8-42.
 - 2003. Die plek en funksie van die Wet in die erediens. *NGTT* 44/ 1,2 Maart en Junie 2003. 29-37.
- Cilliers, J.H.; Wepener, C. 2004. "In herinnering aan die kinders ... wat aan honger en koue moet sterf": Liturgie in 'n konteks van armoede. *NGTT* 45/2 *Supplementum* 2004. 364-372.
- 2004. Portrette wat praat: Gereformeerde "konsistorie-kuns" as *locus theologicus*. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 44/4 Desember 2004. 333-345.
- Combrink, H.J.B. 1992. Reference and rhetoric in the Gospel of Matthew. *Scriptura* 40: 1-17.
- Cornelius, S. 2004. The power of images: The Bible in art and visual representation in South Africa. *Scriptura* 87 (2004) 254-260.
- Cox, H. 1969. *The feast of fools. A theological essay on festivity and fantasy*. London: Harper and Row.
- Craddock, F.B. 1971. *As one without authority*. Nashville: Abingdon Press.
- 1978. *Overhearing the gospel*. Nashville: Abingdon Press.
 - 1985. *Preaching*. Nashville: Abingdon Press.
- Cussons, S. 1997. *'n Engel deur my kop. 'n Keuse uit haar religieuse gedigte deur die digter en Amanda Botha*. Kaapstad: Tafelberg.

- Davies, J.G. 1984. *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook*. London: SCM Press.
- De Borchgrave, H. 2000. *A journey into Christian Art*. Minneapolis: Fortress Press.
- De Bruyne, E. 1954. *Geschiedenis van de Aesthetica. De Christelike Oudheid*. Antwerpen/Amsterdam: Uitgeverij NV Standaard-Boekhandel.
- De Gruchy, J. 2001. "The Future of the Reformed Churches in South Africa. Some Random Notes and Reflections". *Scriptura* 76.
- De Gruchy, J.W. 2001. *Christianity, Art and Transformation. Theological Aesthetics in the struggle for justice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Kniiff, H.W. 1970. *Geest en Gestalte. O Noordmans bijbeluitlegging in hermeneutisch verband*. Wageningen: Veenman en Zn.
- Deist, F. 1988. 'Gekontroleerde' eksegesi en/of 'kreatiewe' uitleg. *HTS* 44/1, 39-54.
- Dijkstra, K. 1982. *Christelike simboltaal*. Baarn: Bosch en Keuning nv.
- Dillenberger, J. 1986. *A Theology of Artistic Sensibilities. The visual arts and the church*. New York: Crossroad.
- 1999. *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth Century Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Dingemans, G.D.J. 1996. *Manieren Van Doen. Inleiding tot de studie van de Praktische Teologie*. Kampen: Uitgeverij J.H. Kok.
- 1996. Preken in een postmoderne konteks. In: *Prediking. Kommunikasie in konteks*. Voortrekkerhoogte: Makro Boeke.
- Du Preez, J.J. 1991. Neurokognitiewe integrasie in die leerproses. *Per Linguam* 7/1, 25-37.
- Durand, J. 2001. *When Theology became Metaphor*. *Journal of Theology for Southern Africa*. III (November 2001). 12-16.
- Eagleton, T. 1996. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

- Evdokimov, P. 1996. *The art of the Icon: a theology of beauty*. Redondo Beach: Oakwood Publications.
- Farley, E. 2001. *Faith and beauty. A Theological Aesthetic*. Aldershot, Burlington USA: Ashgate.
- Finney, P.C. 1994. *The invisible God. The earliest Christians on art*. Oxford: Oxford University Press.
- Fleming, W. 1995. *Arts & Ideas*. Ninth Edition. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Frankl, V.E. 1947. *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*. Zweite Auflage. Wien: Verlag für Jugend und Volk.
- Frijhoff, W. 1998. *Heiligen, idolen, iconen*. Nijmegen: SUN.
- Ganzevoort, R.R. 2004. Rituals and the decay of the Word. In: *Passion of Protestants*. Ed: Holtrop, P.N., De Lange, F., Roukema, R. Kampen: Kok. 149-163.
- García-Rivera, A.R. 2003. *A Wounded Innocence. Sketches for a Theology of Art*. Colleagueville, Minnesota: The Liturgical Press.
- Goud, J.F. 2004. Guernica and the yearning for Harmony. Protestant Theologians and Art. In: *Passion of Protestants*. Ed: Holtrop, P.N., De Lange, F., Roukema, R. Kampen: Kok. 129-147.
- Gräb, W.s.j. *Liturgie mit offenen Türen. Gottesdienst auf der Schwelle zwischen Kirche und Gesellschaft*. Herausgegeben von Irene Mildenerberger und Wolfgang Ratzmann. Sonderdruck. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Greeley, A. 2000. *The Catholic Imagination*. Los Angeles: University of California Press.
- Greeley, A.M.; Bergesen, A.J. 2000. *God in the Movies*. London: New Brunswick.
- Green, G. 1989. *Imagining God. Theology and the Religious Imagination*. New York: Harper and Row.
- Grethlein, C. 2003. *Mediengesellschaft. Eine Herausforderung für Praktische Theologie*. Evangelische Theologie 63 Jahrgang Heft 6. 421-434.

- Grözinger, A. 1991. *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*. Gütersloh VH: Gtsl.
- Guardini, R. 1997. *The Spirit of the liturgy*. New York: Crossroad.
- Hacking, J. 2005. *Kunst en religie*. In: Wereld en Zending. Tijdschrift voor interculturele theologie. 1 (2005). 4-17.
- Hamm, D. 2003. Acts 4:23-31 – A neglected Biblical paradigm of Christian Worship (especially in troubled times). *Worship* 77/3 May 2003. 225-237.
- Harned, D.B. 1966. *Theology and the Arts*. Philadelphia, PA: Westminster.
- Harper, D. 1994. On the Authority of the Image. In: Denzin, N.K. en Y.S. Lincoln (reds.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications.
- Harries, R. 1993. *Art and the beauty of God: A Christian Understanding*. London: Mowbray.
- Harris, M. 1996. Art: a way of looking. In: *Imaging the Word. An Arts and Lectionary Resource*. Vol. 3. Cleveland, Ohio: United Church Press: 9-13.
- Hart, D.B. 2003. *The Beauty of the Infinite. The Aesthetics of Christian Truth*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans.
- Hendriks, J. 1992. *Strategiese Beplanning in die Gemeente. Die Beginsels & Praktyk Van Gemeentevernuwing*. Wellington: Hugenote-Uitgewers.
- Heyns, M. et al. (reds.). *Preekstudies met liturgiese voorstelle gebaseer op die leesrooster vir lidmate*. Stellenbosch: Buvton.
- Hill, R.L. 2002. Meeting Mystery at the Movies. *Review and Expositor*. Vol.99/1. Winter 2002. 13-19.
- Hillman, J. 1979. *Insearch*. Irving, Texas: Spring.
- Hoenderdaal, G.J. 1977. *Riskant spel. Liturgie in een gesecculariseerde wereld*. 'S-Gravenhage: Uitgeverij Boekencentrum.
- Hofer, A. 2005. Proclamation in the Theological Aesthetics of Hans Urs von Balthasar. *Worship*. January 2005, Vol. 79, No. 1. 20-38.

- Höhn H.J. 2003. "Zeig's mir!" Theologie zwischen Ethik und Ästhetik. In: *Katechetische Blätter. Zeitschrift für Religionsunterricht, Gemeindekatechese, Kirchliche Jugendarbeit.* 128 (2003) Heft 4. 242-248.
- Janse van Rensburg, J. 2000. *The paradigm shift. An introduction to postmodern thought and its implications for theology.* Pretoria: Van Schaik.
- Joby, C. 2004. How does the work of Rembrandt van Rijn represent a Calvinistic Aesthetic? In *Theology* Jan/Feb 2004 Vol. CVII no 835. 22-29.
- Jonker, H. s.j. *Liturgische oriëntatie. Gesprekken over de eredienst.* Pretoria: NG Kerk Boekhandel.
- Jordan, I.; Tucker, F. 2002. Using indigenous art to communicate the Christian message. *Evangelical Missions Quarterly.* 38/3 July 2002. 302-309.
- Jorissen, I.; Meyer, H.B. 1977. *Zeichen und Symbole im Gottesdienst. Sichtbare Zeichen unsichtbarer Wirklichkeiten.* Innsbruck, Wien, München: Tyrolia Verlag.
- Josuttis, M. 1995. *Gesetz und Evangelium in der Predigtarbeit. Homiletische Studien 2.* Chr. Kaiser Gütersloher Verlagshaus.
- 2002. Räume der Liturgie entdecken. *Brennpunkt Gemeinde. Impulse für missionarische Verkündigung und Gemeindeaufbau.* 55/Juli/August 2002, 147-150.
- Kabel, T. 2004. Heiliges Spiel. *Katechetische Blätter* 6/2004. 394-397.
- Kaplan, S. 2003. Seeing is believing: the power of visual culture in the religious world of Ase Zara Yaeqob of Ethiopia. *The Journal of Religion in Africa.* Vol. XXXII November 2002. 403-421.
- Kearny, R. 1988. *The wake of imagination. Ideas of creativity in Western Culture.* London: Hutchinson.
- 1994. *The Wake of Imagination. Toward a postmodern culture.* London: Routledge.
- Kirsner, I. 2003. Ersetzt Hollywoods Sinnfabrik die Kirche? *Praktische Theologie. Zeitschrift für Praxis in Kirche, Gesellschaft und Kultur.* 1/2003. 75-76.

- Kloppers, E. 2003. Die erediens as 'n omvattende kunswerk – as Gesamtkunswerk. *NGTT* 44/1&2, 80-88.
- Koch, G. 2004. Was Kunst ist und was sie bedeutet. In: *Diakonia*. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche 35/6 November 2004. 387-393.
- Kollontai, P. 2003. The sacred Icon in the contemporary world. *The Expository Times* 114/11 August 2003, 372-375.
- Kunstmann, J. 2003. Medienreligion. Praktische Theologie vor neuen Aufgaben. *Evangelische Theologie* 63 Jahrgang Heft 6. 405-420.
- 2003. Stimmung und Klang. Zu einer Praktischen Theologie des Gehörs. *Pastoraltheologie*. Monatschrift für Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft. 92/6 Juni 2003, 218-227.
- Kunz, R. 2003. Gottesdienst: ein Stück populärer Kultur? *Praktische Theologie* 3-2003. 193-201.
- Leith, J.H. 1977. *An Introduction to the Reformed Tradition. A way to being the Christian community*. Atlanta, GA: Knox.
- Leuenberger, R. 1970. Wahrheit und Spiel. Fur Frage der Zukunft des evangelischen Gottesdienstes. *ZThK* 67 1970: 250-262.
- Linn, R. 1996. *A teacher's introduction to postmodernism*. Illinois: National Council of Teachers of English.
- Lombaerts, H. 2001. *Beeld en Gelijkenis. Inwijding, Kunst en Religie*. Red. Lombaerts, H.; Maas, J.; Wissink, J. Zoetermeer: Meinema.
- Louw, D.J. 2001. Creative hope and imagination in a Practical Theology of aesthetic (artistic) reason. 4th International Academy of Practical Theology. Quebec International Conference, Canada, 14-20 May 1999. In: Paul Ballard & Pam Couture (eds.), *Creativity, imagination and criticism: the expressive dimension in Practical Theology*. Cardiff: Cardiff Academic Press, 91-104.
- Louw, D.J. 1995. Hermeneut tussen katedraal en markplein. *NGTT* 36/1, 9-13.
- 2000. Ongepubliceerde notas.

- Lowry, E.L. 1980. *The Homiletical Plot: The sermon as narrative art form*. Atlanta: John Knox Press.
- Lukken, G. 1974. "De liturgie als onvervangbare vindplaats voor de theologie". In: Berger H.H. et al (reds.). *Tussentijds. Theologische Faculteit Tilburg. Bundel opstellen bij gelegenheid van haar erkenning*. Tilburg: Hart van Brabant Uitgeverij.
- 1990. *Liturgie en Zintuiglijkheid, Over de betekenis van lichamelijke in de liturgie*. Hilversum: Gooi & Sticht.
- 1999. *Rituelen in overvloed. Een kritische bezinning op de plaats en de gestalte van het christelijke ritueel in onze cultuur*. Baarn: Gooi & Sticht.
- Malan, C. 2005. Kerk en Kuns – ongemaklike vennote? In: *Perspektief*. 21 Augustus 2005.
- Marshall, M. 2004. Inviting to Dance. *Review and Expositor*. Vol 101, No 4. Fall 2004. 763-767.
- McFague, S. 1978. *Speaking in Parables*. Philadelphia: Fortress Press.
- 1987. *Models of God. Theology for an Ecological Age*. Philadelphia: Fortress Press.
- 2002. De wereld als Gods lichaam. *Concilium. Internationaal tijdschrift voor theologie. Lichaam en godsdienst*. Gooi en Sticht, 54-61.
- McGann, M.E. 2002. Timely wisdom, Prophetic challenge: Rediscovering Clarence RJ Rivers' vision of effective Worship. *Worship* 76/1 January 2002. 2-24.
- McLuhan, M. en Q. Fiore. 1967. *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. Harmondsworth: Penguin Books.
- McNeill, J.T. (Ed.) 1960. *Calvin: Institutes of the Christian Religion*. Philadelphia, PA: Westminster.
- Mennekes, F. 1998. Interconnection: Religion and Art. In: *Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination*. Ed. Rosemary Crumlin. Melbourne: National Gallery of Victoria. 25-28.
- 1990. Der Zweifel im Bild. Über ein neues Zueinander von Religion und Kunst. In: *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der*

- Kunst unserer Zeit*. Ed. Schmied, W; Schilling, J. Stuttgart: Edition Cantz. 41-47.
- Merton, T. 1972. *New Seeds of Contemplation*. New York: Penguin Books.
- Meyer-Blanck, M. 2005. *Theatralisch inspirierte Liturgie*. Pastoral Theologie. 94 Jahrgang April 2005/4. 134-145.
- Milk, O. s.j. *Martin Luther. Sy lewe en werk*. Genadendal: Genadendalse Drukkery.
- Miller, J. 2003. Using the visual Arts in religious education: an analysis and critical evaluation. *British Journal of Religious Education* 25/3, 200-213.
- Minten, M.; Ostermann, M. 2003. "Komm und sieh!" In: *Katechetische Blätter*. Zeitschrift für Religionsunterricht, Gemeindegatechese, Kirchliche Jugendarbeit. 128 (2003) Heft 4. 255-258.
- Mitchell, N.D. 2005. Mystery and Manners: Eucharist in Post-Modern Theology. *Worship* Volume 79. Number 2 March 2005. 130-151.
- Moltmann, J. 1971. *Theology and joy*. London: SCM Press Ltd.
- Moxter, M. 2004. Medien – Medienreligion – Theologie. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*. 101. Jahrgang Heft 4 Dezember 2004. 465-488.
- Moyaert, P. (Ed) 1981. Jacques Lacan: Begeerte – taal – subjectiviteit. In: *Denken in Parijs*. Alphen aan den Rijn: Samson Uitgeverij.
- Mühlenberg, E. 1999. *Epochen der Kirchengeschichte*. Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Mulder, A. en T. Scheer (reds.). 1996. *Natuurlijke liturgie*. (=Liturgie in perspectief 6). Baarn: Gooi & Sticht.
- Mulders, E.M. 2005. Iconen als wegwijzers. *Woord en Dienst*. 54/14 Juli 2005. 6-7.
- Müller, B.A. 2002. Liturgical and homiletical revisioning to generate hope for a just society. In: *Divine Justice – Human Justice*. Ed. Dreyer, JS; Van der Ven, JA. Pretoria: Unisa Press.
- Münz, L. s.j. *Rembrandt*. New York: Harry N Abrams, Inc Publishers.

- Nicol, M. 2004. Dramaturgical Homiletic in Germany – Preaching as Art among the Arts. *Homiletic*. Vol. XXIX No. 2 Winter 2004. 12-19.
- Northcott, M.S. 2005. Concept Art, Clones, and Co-Creators: The Theology of Making. *Modern Theology*. Vol. 21 No. 2 April 2005. 219-236.
- Odenhal, A. 2004. Menschenwelt und Gottesdienst. *Katechetische Blätter* 6/2004. 409-414.
- Orth, P. 2003. Ästhetischer Religionsunterricht. In: *Katechetische Blätter*. Zeitschrift für Religionsunterricht, Gemeindegottesdienst, Kirchliche Jugendarbeit. 128 (2003) Heft 4. 249-254.
- Osborne, G.R. 1999. Christianity challenges postmodernism. In: *The relationship between epistemology, hermeneutics, Biblical theology and contextualization. Understanding truth*. (Ed. Kennard, DW). Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Ostermann, M. 2005. "Hast du Jesus schon gefunden?" Filme und Verkündigung. *Katechetische Blätter* 1/2005. 48-52.
- Otto, R. 1917. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. Beck CH.
- Pastro, C. 2005. Kunst in de katholieke kerk vóór en na het Tweede Vaticaans Concilie. In: *Wereld en Zending. Tijdschrift voor interculturele theologie*. 1 (2005). 56-61.
- Patte, D. 1984. *Preaching Paul*. Philadelphia: Fortress Press.
- Paus, A. 1983. Liturgie als Spiel? In: *Communicatio Fidei: Festschrift für Eugen Biser zum 65. Geburtstag*. Ed. H Bürkle, G Becker. Regensburg: Pustet: 295-304.
- Pecklers, K.F. 2005. 40 Years of Liturgical Reform: Shaping Roman Catholic Worship for the 21st Century. *Worship*. 79/3 May 2005. 194-208.
- Ploeger, A.K. 2002. *Dare we observe? The importance of Art Works for Consciousness of Diakonia in (Post-) modern Church*. Leuven: Peeters Press.
- Post, P. 1995. "An excellent game ...": On Playing the Mass. In: Caspers, Lukken en Rouwhorst (reds.). *Bread of Heaven. Customs and Practices Surrounding Holy Communion. Essays in the History of Liturgy and Culture*.

- (=Liturgia Condenda 3). Kampen: Kok Pharos Publishing House, p. 185–214.
- 2001. De Solidaire Christus van Oskar Kokoschka. In: Barnard, M. en Post, P. (reds.). 2001. *Ritueel bestek. Antropologische kernwoorden van de liturgie*. Zoetermeer: Meinema.
- Power, D.N. 1999. *Sacrament, The Language of God's Giving*. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Pritchard, E.A. 2002. Bilderverbot meets Body in Theodor W Adorno's Inverse Theology. *Harvard Theological Review* (95:3) July 2002. 291- 318.
- Punt, J. 2002. Empire, Messiah and Violence: a Contemporary view. *Scriptura* 80, 2002. 259-274.
- Reierson, G.B. 1988. *The art in preaching. The Intersection of Theology, Worship, and Preaching with the Arts*. New York: University Press of America.
- Richter, J. 1998. Het ons hart nie warm geword nie. ...? *Riglyne vir 'n gemeentelike eredienswerkgroep*. Stellenbosch: Buvton.
- Ricoeur, P. 1975. Parole et symbole. *RevSR*, 49, 142-161.
- 1979. Naming God. *USQR*, 34 (4), 15-27.
- Riegert, E.R. 1990. *Imaginative Shock. Preaching and Metaphor*. Burlington: Trinity Press.
- Ringleben, J. 2003. *Metapher und Eschatologie bei Luther*. Zeitschrift für Theologie und Kirche. 100. Jahrgang Heft 2 Juni 2003. 223-240.
- Ross-Bryant, L. 1981. *Imagination and the life of the Spirit: an introduction to the study of religion and literature*. Chico: Scholars Press.
- Saliers, D.E. 1974. Beauty and Holiness revisited. Some relations between Aesthetics and Theology. *Worship* (May 1974).
- 2002. *Where Beauty and Terror lies: The Poetics of everyday life*. Emory: Emory University.
- Sauer, R. 1996. *Die Kunst, Gott zu feiern. Liturgie wiederentdecken und einüben*. München: Kösel.

- Schmidt, P.F. 2004. "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar". In: *Diakonia. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche* 35/6 November 2004. 381-386.
- Schmidt-Rost, R. 2002. Kommunikation des Evangeliums. Zur Vermittlungsaufgabe der Praktischen Theologie. *Diakonia. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche*. 33 Jahrgang Heft 5 September 2002. 37-44.
- Schwanda, T. 2003. Gazing at God: Some preliminary observations on contemplative *Reformed Spirituality*. *Reformed Review Winter issue* 2002/2003 Number 2. 101-121.
- Sellmann, M. 2003. Mode – das Äussere zählt! In: *Katechetische Blätter. Zeitschrift für Religionsunterricht, Gemeindegatechese, Kirchliche Jugendarbeit*. 128 (2003) Heft 4. 259-263.
- Sequeira, R. 1977. *Spielende Liturgie. Bewegung neben Wort und Ton im Gottesdienst am Beispiel des Vaterunsers*. Freiburg: Verlag Herder.
- Shawyer, R. 2002. Indigenous Worship. *Evangelical Missions Quarterly*. 38/3 July 2002. 326-334.
- Soskice, J.M. 1985. *Metaphor and religious language*. Oxford: Clarendon Press.
- Steensma, R. 1998. Kunst al uiting van religieus zoeken. In: *Eeuwig Kwetsbaar. Hedendaagse Kunst en Religie*. Red. G.P. Luttkhuizen en R. Steensma. Zoetermeer: Boekencentrum. 21-32.
- Stone, K. 2003. *Image and Spirit. Finding meaning in visual art*. Minneapolis: Augsburg Books.
- Suarez, E.C. 2003. A Princess in God's Eyes: Cinematherapy as an Adjunctive Tool. *Journal of Psychology Christianity* Vol. 22/3 Fall 2003. 259-261.
- Sundermeier, T. 2005. De kunst van de Afrikaan Azariah Mbatha. In: *Wereld en Zending. Tijdschrift voor interculturele theologie*. 1 (2005). 27-35.
- Theissen, G. 2004. Der Sinn des Abendmahls. *Pastoral Theologie*. 93. Jahrgang. 2004/9. September. 352-360.
- Theron, P.F. 1996. Liberating humour. Calvinism and the comic vision. In: *Studies in Reformed Theology* Vol. 1, 208-224.

- Thielicke, H. 1961. *Het Gebed dat de Wereld omspant. Een uitlegging van het Onze Vader*. La Rivière & Voorhoeve: Zwolle.
- Thiessen, G.E. 1999. *Theology and Modern Irish art*. Dublin: The Columbia Press.
- 2001. Exploring a Locus Theologicus: Sacramental Presence in Modern Art and its Hermeneutical implications for Theology. In: *The Presence of Transcendence*. Ed. Lieven Boeve and John C. Ries. Leuven: Peeters Press: 213-222.
- Thomas, D. 1979. *The face of Christ*. London: Hamlyn.
- Thompson, M.E.W. 2002. Vision, Reality and Worship: Isaiah 33. *The Expository Times*. Vol. 113 No. 10 July 2002. 327-333.
- Tillich, P. 1960. "Art and Ultimate Reality". In *Cross Currents*. Winter 1960: 1-14.
- 1987. "One moment of beauty". In: *On art and Architecture*. Ed. John and Jane Dillenberger. New York: Crossroad.
- Tracy, D. 1981. *The Analogical Imagination. Christian Theology and the Culture of Pluralism*. London: SCM.
- Troeger, T. 1982. *Creating fresh images for preaching*. Valley Forge: Judson.
- 1987. Homiletics as imaginative theology. *Homiletic XII/ 2*, 27-38.
- 1990. *Imagining a sermon*. Nashville: Abingdon Press.
- 1999. The landscapes of the heart. How our imagined worlds shape the preaching of the gospel. In: *Preaching as God's Mission. Studia Homiletica 2*. Tokyo: Kyo Bun Kwam, 85-95.
- Usherwood, N. 1987. *The Bible in 20th century Art*. London: Pagola Books.
- Uytenbogaart, H. 1998. Symbool en rite. In: Oskamp, P. en Schuman, N. (reds.). *De weg van de liturgie. Tradities, achtergronden, praktijk*. Zoetermeer: Meinema, p. 371 – 378.
- Van den Hoogen, T. 2000. Dof zink en megalieten. Over de voorstelling van het onvoorstelbare. In: *Onuitwisbaar aangedaan. Over beeldende Kunst en Religie*. Red: Bas van Iersel, Wam de Moor en Philip Verdult. Leende: Damon. 153-171.

- Van der Geest, H. 1981. *Presence in the pulpit: The impact of personality in preaching*. Atlanta: John Knox.
- Van der Grintin, F.J. en Mennekes, F. 1984. *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*. Stuttgart: Verlag Katolisches Bibelwerk GmbH.
- Van der Leeuw, G. 1949 . *Sacramentstheologie*. Nijkerk: Callenbach.
- Van Erp, S. 2003. Fides quaerens imaginem. Esthetica als fundamentele teologie: geloof op zoek naar beelden. In: *Tijdschrift voor Theologie* 43, 15-39.
- Van Lier, J. 2000. Religie, vrijgemaakt in verf. In: *Onuitwisbaar aangedaan. Over beeldende Kunst en Religie*. Reds: Bas van Iersel, Wam de Moor en Philip Verdult. Leende: Damon. 12-19.
- Van Niekerk, A. 1994. Om oor God te praat: Analogiese spreke as skepping en onthulling. *Ned Geref Teologiese Tydskrif* 35 (2): 279-295.
- Van Ruler, A.A. 1969. *Theologisch Werk. Deel 1*. Nijkerk: Callenbach.
- Van Trooswijk, C.D. 2005. Theopathie. Afrikaanse Kunst als moeder van de teologie. In: *Wereld en Zending. Tijdschrift voor interculturele teologie*. 1 (2005). 18-26.
- Van Wengen-Shute, R. 2003. Time and Liturgy in George Herbert's The Temple. *Theology*. March/April 2003. 98-107.
- Viladesau, R. 2000. *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*. New York: Paulist Press.
- Vos, C.J.A. 1996. Homiletiese flitse in die hermeneutiese spieël van Paul Ricoeur (2). *Praktiese Teologie in Suid-Afrika* 11(1): 68-78.
- Vosloo, R. 1999. Being created in the image of the Triune God: the Trinity and human Personhood. In: *Rec Theological Forum* Vol XXVII 1/ 2 July 1999: 13-33.
- 2002. The gift of participation: on the Triune God and the Christian moral life. In: *Scriptura* 79 (2002): 93-103.

- 2004. Identity, Otherness and the Triune God: Theological groundwork for a Christian Ethic of Hospitality. In: *Journal of Theology for Southern Africa* 119 July 2004: 69-89.
- Waaijman, K. 2003. Mystiek in de Beeldende Kunst. In: *Encyclopedie van de Mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*. Reds: Baers/Brinkman/Jelsma/Steggink. Uitgeverij Kok-Kampen: Lannoo-Tielt, 108-121.
- Wachters-van der Grinten, A-M. 1996. *Gij zult u geen gesneden beeld maken ... Het beeldverbod in jodendom, christendom en islam*. Kampen: Kok.
- Wainwright, G. 1983. *The Ecumenical Moment. Crisis and Opportunity for the Church*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Wall, J.M. 2002. Hidden Treasures: Searching for God in Cinema. *Review and Expositor*. Vol 99/1. Winter 2002. 21-36.
- Wallace, J.A. 1995. *Imaginal preaching. An archetypal perspective*. New York: Paulist Press.
- Walton, J.R. 1988. *Art and Worship*. Wilmington: Michael Glazier.
- Wardlaw, D.M. 1983. *Preaching Biblically*. Philadelphia: The Westminster Press.
- Webber, R.E. 1992. *Worship is a verb. Eight principles for transforming Worship*. Hendrickson Publishers.
- Wegman, H.A.J. 1991. *Riten en mythen. Liturgie in de geschiedenis van het christendom*. Kampen: Uitgeversmaatschappij J.H. Kok.
- Welsch, W. 1988. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft mbH.
- Wepener, C.J. 1998. Simbool en idool. 'n Ondersoek na die begrippe simbool en idool en die waarde van fisiese simbole in die gereformeerde liturgie in 'n postmoderne samelewing. BD-skripsie: Universiteit van Stellenbosch.
- 2002a. "Nagmaal in die NG Kerk – tussen tradisie en vernuwing. Dele 1 & 2." *NGTT* 43 3 & 4.
- 2002b. "The object and aim of multidisciplinary liturgical research." *Scriptura*.

- Wepener, C.J.; Müller, B.A. 2001. Liturgiese kitsch? – 'n Liturgiewetenskaplike verkenning van 'n Gereformeerde ritueel. *NGTT* 42/3 en 4, 480-493.
- Wheeler, G. 2003. Revisiting the Question of the use of Visual Art, Imagery, and Symbol in Reformed Places of Worship. In: *Christian Worship in Reformed Churches past and present*. Ed. Lukas Vischer. Eerdmans. 348- 370.
- White, J.F. 1989. *Protestant Worship Traditions*. Louisville: Westminster/John Knox Press.
- Wilson, P.S. 1988. *Imagination of the heart: New understandings in preaching*. Nashville: Abingdon Press.
- Wolf, A.G.B. 1968. *Vensters in de preek: een pleidooi voor het gebruik van illustraties in de prediking*. Franeker: W.
- Wolff, H.W. 1969. Jahwe und die Götter in der alttestamentlichen Prophetie. Ein Beitrag zur Frage nach der Wirklichkeit Gottes und der Wirklichkeit der Welt. *Ev Th* 39 Jahrgang.
- Wright, N.T. 2002. Freedom and Framework, Spirit and Truth: Recovering Biblical Worship. *Studia Liturgica* 32/2 2002. 176-195.
- Zibawi, M. 1994. *Die Ikone. Bedeutung und Geschichte*. Solothurn und Düsseldorf: Benziger.

God lag op 'n koggelende wyse skreeusnaaks: dood waar is jou angel! Wie laaste lag, dit is die allerlaaste lag van vreugde. Johan wil in hierdie boek die gereformeerde teologie in die 21ste eeu laat lag. Want God se estetika spreek mense nie aan op wat hulle moet doen nie, hulle prestasies nie, maar op wie hulle is; deur die genade van God is ons wie ons is (1Kor 15:10). So prakties is die Praktiese Teologie van 'n kring-dans.

PROF DANIËL LOUW

Voormalige Dekaan Fakulteit Teologie,
Universiteit Stellenbosch;
voormalige President van die
International Academy for Practical Theology;
dosent in Pastorale versorging,
Fakulteit Teologie,
Universiteit Stellenbosch

Johan Cilliers vraagt ons ten dans in zijn tintelende en sprankelende esthetica van Gods afwezigheid in de wereld. Omdat hij gelooft dat de gereformeerde praxis niet zonder schoonheid, verbeelding en poëzie kunnen. De God van Israël en Vader van Jezus Christus is Lord of the dance: Hij komt in beweging, de Geest zweeft over de wateren, Hij zendt zijn Zoon, en wij worden door Hem bewogen. Wie zou dan nog op zijn stoel kunnen blijven zitten? 'De dans kan niet sterven!' (Gerardus van der Leeuw)

PROF MARCEL BARNARD

Professor Liturgical Studies Universiteit Utrecht en Vrije Universiteit Amsterdam

