



Die kleur van vers en verf: Antjie Krog in gesprek met Marlene Dumas

Adèle Nel
Skool vir Tale
Vaaldriehoekcampus
Potchefstroomse Universiteit vir CHO
VANDERBIJLPARK
E-pos: drjnel@mweb.co.za

Abstract

The colours of poem and paint: Antjie Krog in conversation with Marlene Dumas

*Antjie Krog engages South African born painter Marlene Dumas in an intertextual dialogue in her most recent anthology **Kleur kom nooit alleen nie**. This series of poems is titled “skilderysonnette” (sonnets of a painting). Six of the nine of Krog’s “word paintings” are eponymous with Dumas’s paintings and therefore almost require an examination of the interplay of the respective texts. This article examines the relationship between the relevant poems and paintings.*

The specific conversation between Krog’s word texts and Dumas’s paintings within the context of Krog’s anthology ultimately indicates intriguing similarities. It includes, inter alia, the struggle of both artists with the problem of “belonging” – Krog from an African perspective and Dumas from a European angle. Both are also concerned with the politics of colour. The politics of sex also figures in both their oeuvres in the third instance. The complexity of sexuality, eroticism and love is examined in the work of both these artists and is ultimately expressed in the voice/vision of the emancipated woman.

1. Inleiding

In haar jongste bundel *Kleur kom nooit alleen nie*, knoop Anjie Krog in ’n aantal gedigte ’n intertekstuele gesprek aan met die skilder Marlene Dumas. Sy groepeer hierdie gedigte saam en noem dit “*skilderysonnette* e.a.”. Ses uit die nege van Krog se “woordskilderye” het dieselfde titel as Dumas-skilderye, sodat die tekste as ’t ware vrá vir ’n ondersoek na die

inspeel van die onderskeie tekste op mekaar. Krog plaas voorts haar reeks “woordskilderye” in die derde afdeling van die bundel onder die veelseggende titel “Sgraffito”.

Die spesifieke gesprek van Krog se woordtekste met Dumas se beeldtekste binne die bundelverband dui uiteindelik ook op boeiende oorkoepelende ooreenkomste tussen die oeuvres van Krog en Dumas. Enkele fasette van hierdie ooreenkomste sal in die eerste plek aangetoon word. Daarna word gefokus op die spesifieke gedigte en betrokke skilderye. Jonckheere (1989:271) haal die volgende stelling van Simonides van Ceos aan oor die verhouding tussen poësie en skilderkuns: “poema pictura loquens, pictura poema silens”, of: die gedig is ’n sprekende skildery, die skildery is ’n stil gedig. Volgens eersgenoemde is die suggestie dus dat die skildery deur die gedig spreek of daardeur aangevul word. In hierdie artikel word ook ingegaan op die wisselwerking tussen woord (diskoers) en beeld (kunswerk) en die digterlike houding wat teenoor die kunswerke ingeneem word.

2. Die “groter” gesprek: van oeuvre tot oeuvre

2.1 Die problematiek van *hoort*

Sowel Antjie Krog (1952) as Marlene Dumas (1953) is in Suid-Afrika gebore. Dumas het haar gedurende 1976 in Nederland gevestig waar sy steeds woon en werk. Albei kunstenaars worstel steeds met die persoonlike problematiek van ’n eie identiteit binne ’n bepaalde ruimtelike verband. By albei is daar ’n spanningsverhouding ten opsigte van die problematiek van *hoort*; Krog vanuit ’n Afrika- en Dumas vanuit ’n Europese ruimte, met die gesamentlike band van wortels *in* Afrika as geboorteland.

Krog is vanaf haar vroeër bundels bekend vir haar meedoënlose worsteling en bestekopname van ’n wit verblyf in ’n swart kontinent. In die bundel *Otters in bronslaai* (1981:25) verwoord sy reeds hierdie problematiek in die gedig: “visioen van ’n nasie”:

hoe lank meen ons om hier uit te hou?
ons wat gestrand het teen hierdie geil vasteland
sonder om ooit in Afrika onloënbaar aan te land

Die problematiek van *hoort* bly ’n volgehoue worsteling in al die daaropvolgende bundels. Gouws (1998:562) wys daarop dat Krog se status as digter lê in haar voortdurende heroriëntasie en die vertaling daarvan tot poësie. Nou, byna twintig jaar later verken sy persoonlik die vasteland van Afrika. Hierdie reis vind neerslag in die gedigte in die bundel *Kleur*

kom nooit alleen nie. Die letterlike reis word egter ook 'n verkenning van die landskappe van die menslike gees én 'n reis in taal. Benewens die ruimtelike verkenning, beeld die reis terselfdertyd ook die soeke na 'n eie identiteit uit. Sy vertaal dit poëties soos volg:

reisende
 reisende die roete in
 die roete behorende tot dié wat hoort
 en dié wat nie hoort nie
 reisende
 reisende al inner die oerroete in
 al reisende ritsel die skaamste sinne in my los

Ook:

ek soek die waarheid by jou
 wie ek is
 is ek / hoe word ek
 boorling

Uiteindelik is dit dus juis in en deur die verlossende mag van opskryf dat sy kom tot hoort en onloënbaar aanland en waarlik vry word van die wonde en juk van die verlede. In 'n onderhoud met Ampie Coetzee bevestig Krog (2001:81) dan ook dat dit haar eerste bundel is wat deur die gevoel van vervreemding breek. Sy sluit die bundel af met die voorlaaste gedig onder veelseggende titel "aankoms"¹:

met die litteken van tong
 skryf ons die grond onder ons voete
 skryf ons die ruimte waarin ons asemhaal
 in jou woord ruik jy mens proe jy Afrikaan
 om te skryf
 is om te hoort
 met jou
 my stem is vir die eerste keer vry

Marlene Dumas woon die afgelope 26 jaar in Amsterdam, en in die lig van die stigtingsgeskiedenis van Suid-Afrika sou die stelling gemaak kon word dat sy, gebore as Afrikaan, teruggekeer het na die oorspronklike vaderland. Die problematiek van hoort word haar egter nie gespaar nie. In 'n katalogus van 'n uitstalling in Parys in 1994 skryf Dumas (1998:82) onder die titel "Home is where the heart is", die volgende:

1 Gedigtitels is in die Krog-tekste onderstreep.

My fatherland is South Africa,
my mothertongue is Afrikaans,
my surname is French;
I don't speak French.
My mother always wanted me to go to Paris.
She thought Art was French,
because of Picasso.
I thought Art was American,
because of Artforum.
I thought Mondriaan was American too,
and that Belgium was a part of Holland.
I live in Amsterdam
and have a Dutch passport.
Sometimes I think I'm not a real artist,
because I'm too half-hearted;
and I never quite know where I am.

Soos Krog uiteindelik haar verhaal vertel en so haar plek bepaal in en deur die mag van die woord, ervaar ook Dumas die verlossende mag van die kuns. Warner (1993:77) omskryf die proses soos volg:

Dumas's activity as a painter represents in itself her awareness that art is one of the places where a different plot can be unfolded, that an artist can stage her escape from her own history – some of the time – into a possible set of alternative stories.

2.2 Die politiek van kleur

Albei kunstenaars se kuns worstel met die politiek van kleur én “kleur kom nooit alleen nie” (Krog, 2000:26). Coetzee (2001:81) maak die volgende uitspraak oor die bundel: “Kleur – vanaf die titel van die bundel – wat altyd voorwaardes stel, die groot klassifiseerder, identiteitskepper is; maar wat ook nie sonder ander kleure kan wees nie, is een van die hoofmotiewe.” Die teks van politiek impliseer magsverhoudings; dit impliseer onderdrukking én bevryding. In aansluiting hierby word die vel dié metafoor van apartheid wat mense skei, hetsy op grond van velkleur of op grond van geslag.

Krog se bundel is deurspek met talle eksplisiete voorbeelde van die worsteling van die wit vel in Afrika, byvoorbeeld (Krog, 2000:45):

sal ek altyd wit wees
maak nie saak waarvoor ek staan
by wie ek skaar wat ek doen
wie my ondersteun nie?
.....
is kleur die allesbepalende faktor ek kan hoe
liefhê hoe hoort wit-wit wit-wit klop my hart?

Sy bestempel die wit vel as “my voëlvryverklaarde vel” (p. 46) en “besitting van die wit vel dié uiteindelik / ergste oortreding ...” (p. 46). Sy verwys na die “wit versperring van vel” (p. 52), die “verraad van vel” (p. 53) en spreek die versugting uit “ek wil / vry val meteens en kleurloos soos ’n klip” (p. 55).

Dumas spreek die problematiek van kleur aan deur haarself in verskeie skilderye, sowel as in woordtekste op ’n vernuwende wyse met Sneeuwitjie te identifiseer. So skryf sy onder andere (Dumas, 1998:48):

All the white artists want to be black.
I can't pretend I'm not
stuck with snowwhite
as my name

Die ironiese toespeling van haar woorde word veral bekragtig deur die feit dat sy die naam met ’n kleinletter skryf – sy maak dus ’n eksplisiete toespeling op die kleur van haar huid. Sneeuwitjie in die Dumas-narratief is egter nie die onskuldige heldin van die sprokie nie. Dit bring die woorde van Warner (1993:76) ter sprake: “Snow White embodies the terrors whiteness holds. ... Whiteness thus recurs in Dumas’s work as something falsely prized, that traduces and corrupts”.

Een van Dumas se bekendste skilderye is ’n selfportret getitel “Het kwaad is banaal, 1984” (Van den Boogerd, 1999:41). Volgens Tilroe (1993:97) is die filosoof Hannah Arendt se boek, *The Banality of Evil*, ’n verslag oor Nazi-burokrasie, ’n moontlike generiese teks. Tilroe (1993: 97) se siening in hierdie verband kan ook pasklaar van toepassing gemaak word op die dilemma rondom die problematiek van kleur: “... the question Arendt asks here surely could also be a central question for Dumas – ‘Are we all malicious monsters?’”

Schaffner (1991:60) verklaar, wanneer sy dit het oor Dumas se selfportret, op haar beurt:

The title of the painting, *Evil is banal*, sheds a different light on her identity; in the cracked mirror, Snow White saw that she herself was the wicked queen. Or, to quote another of the artist’s works, Dumas discovered herself to be *Snow White in the Wrong Story* (kursivering, I.S.).

By albei die kunstenaars is daar ’n besliste verband tussen die problematiek van kleur en verwonding. Albei kom egter ook tot die bevrydende besef dat dit nie slegs die kleur van vel is wat saak maak nie, maar die kleur van die hart, die kleur van menswees

2.3 Die politiek van seks

Sowel Krog as Dumas skenk uitvoerige aandag aan die politiek van seks in hul onderskeie oevres. Die politiek van seks impliseer in die eerste plek die aanspreek van magsverhoudings en die oopskryf van 'n bevrydende feministiese diskoers. Die term seks sluit in die spanningsverhouding rondom die spesifieke geslagtelikheid (in hierdie geval spesifiek die problematiek rondom vroulike identiteit), die verband tussen vroulike subjektiwiteit en die vroulike liggaam, asook geslagsomgang en die liefdesverhouding met die teenoorgestelde geslag.

Spies (1983:113) wys daarop dat Krog se poësie onder andere gekenmerk word deur 'n "vreeslose uitgesprokenheid oor die liggaam". Verskeie literatore is dit eens dat hierdie uitgesprokenheid spruit uit die problematiek van die vrou wat haar binne 'n oorwegend patriargale sisteem op die kantlyn bevind. Om beslag te gee aan 'n eie stem en 'n eie identiteit en om tot selfverwesenliking te kom, moet die groter wêreld verken word, en die medium vir selfrealisering is die liggaam. Conradie (1994:72) beskryf dié proses soos volg:

Verkenning van die buitewêreld is grootliks ook 'n verkenning gebaseer op die ervaring van die eie liggaam. Laasgenoemde is immers die grens tussen die self en die buitewêreld, en die enigste medium waardeur daardie wêreld verken word. Derhalwe kan beweer word dat die hele wêreld simbolies in die liggaam saamgevat word.

Beukes (1996:187) noem Krog "dié setlaarsdigter van ginogenese, want die tongval is dié van die Nuwe Vrou". Hy verduidelik dat daar in haar poësie 'n optekening plaasvind van die vrou wat haar liggaam herower het, maar wat ook die teks as metafoer van die liggaam herwin het. In hierdie raamwerk is ginogenese as magsdiskoers 'n korrektief op die patriargale diskoers van mag.

Conradie (1996) sien Krog se vooropstelling van geslagtelikheid en die vroulike liggaam as 'n bevrydingsmedium. In aansluiting hierby stel Visagie (1999:108) dat vroulike liggaamlikheid in Krog se poësie dikwels aangegryp word om deel te word van Krog se bevrydende feministiese diskoers.

Ook Marlene Dumas se skilderkuns is skynbaar gepreokkupeerd met liggaamlikheid, sinnelikheid, relasies, figure. Volgens Turner (1997:100) fokus sy hoofsaaklik op kwessies rondom kollektiewe en persoonlike identiteit. Die figure wat sy skilder, is meestal vroue en kinders. Dié vrouefigure is dikwels gedurf naak en poseer soms eksplisiet uitdagend, soms afwysend inkennig. Hodge (1996:29) kontekstualiseer soos volg:

(She) uses the body to explore the complex mix of emotional states – ‘beauty, vulnerability, love, fear and disgust’ – that comprise erotic attraction. Distorted physical representations of the human body issue direct stares that deliberately implicate the viewer. These challenging and watchful images are about sight and being seen; equally they depend on touch and a sense of proximity – a nearness that helps put us in touch with our own feelings.

Die gesaghebbende kunsskrywer Berger (1972:47) skryf in ’n beskouing oor naaktheid in kuns: “One might simplify this by saying: *men act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at” (kursivering, J.B.).

Linker (1984:393) beskryf hierdie aspek ook soos volg:

Woman, within this structure, is unauthorized, illegitimate: she does not represent but is, rather, represented. Placed in a passive rather than active role, as object rather than subject, she is the constant point of masculine appropriation in a society in which the representation is empowered to construct identity.

Dumas keer die tradisionele rol om waar die man as kunstenaar die vrou beskou en op die doek ontbloot het. Sy beklemtoon telkens die feit dat sy ’n *vroulike* kunstenaar is en dat haar blik dus dié van die vrou is. In ’n onderhoud met Bloom (1999:15) verklaar sy: “I decided that instead of saying that in spite of the fact I’m a woman, I also like to paint, I’d say I paint *because* I am a woman” (kursivering, M.D.).

Die stelling kan dus gemaak word dat Dumas in hierdie verband by Krog aansluit: ook in haar werk vind ’n optekening plaas van ’n vrou wat die vroulike liggaam as ’n bevrydingsmedium gebruik. Daar is ’n veranderde bewussynsinhoud: haar ontbloting van die vroulike liggaam is ook ’n korrektief op die patriargale diskoers van mag. Sy skilder haarself/die vrou ontdekkend oop omdat sy self vrou is en proklameer haar/die vrou as *mens* (dus meer as bloot vrou). Die vrou kyk vreesloos na haarself én daag die manlike kyker uit om ook te kyk. Dewulf (1999:42-48) se artikel oor Dumas se skilderkuns ná herhaaldelike besoeke aan ’n uitstalling in Antwerpen, word in der waarheid ’n resepsieverslag van hierdie waarnemingsproses.

Het is die blik die uiteindelik de verwarring sticht, meer dan de schijnbaar veel aanwezigere kut en kont. Ik word immers, nog voor ik dat zelf heb kunnen doen, bekeken. En door die blik ben *ik* het die toekijkt hoe ik toekijk, ben ik het die onder ogen moet zien hoe ik door wat verf toch in de war wordt gebracht. Om dat laaste, dunkt mij, is het Dumas meestal te doen – soms onwillekeurig, soms opzettelijk.

Dumas (1999:349) verduidelik voorts: “Mijn kunst is momenteel gesitueerd tussen de pornografische neiging om alles zichtbaar te maken en de erotische om datgene waarover het eigenlijk gaat, geheim te houden”. Sy gebruik nie lewende modelle nie, maar fotobeelde, films en afdrucke in tydskrifte wat sy verwerk en herskilder. Hulle is volgens Jansen (1994:87) ’n kombinasie van ’n “binne- en buitewerklikheid” soos wat sy haar eie wêreld teenoor die buitewêreld beleef. Op hierdie wyse is haar kuns nie ’n spieël van die werklikheid nie, maar ’n *individuele* interpretasie daarvan, gekonstrueerde fiksie. Krog sluit by hierdie werkwyse aan as sy op haar beurt Dumas se skilderye op ’n individuele wyse verwerk en in versvorm “herskilder”.

3. Die spesifieke gesprek

3.1 Die beeldgedig

Krog se “skilderysonnette e.a.” in die afdeling “Sgraffito” kan op grond van die titels geklassifiseer word as *beeldgedigte*. Die konsep *beeldgedig* word deur Van Gorp (1986:45) gedefinieer as ’n gedig wat geïnspireer is deur ’n werk in die plastiese kuns. Van Deel (1988:7) tipeer die belangrikste karakteristiek van die moderne beeldgedig as “persoonlike verwerking van kunst, al hoeft zij niet altijd zo diepgaand te zijn”.

(S)*graffiti* dui volgens die HAT (1994:959) op ’n inskripsie of tekening op rotse of mure. Die term is oorspronklik aan die Italiaanse *graffiare* ontleen wat beteken “om krapmerke te maak”. Die benaming is al eeue lank deel van die mens se kultuur. Die geskiedenis van die skilderkuns het begin met graffiti, dit wil sê rotstekeninge van prehistoriese persone in grotte in Europa, sowel as in Afrika. Dit is eers toe gewone mense in die ou Romeinse en Griekse kultuur die skryfkuns bemeester het dat graffiti, soos dit vandag daar uitsien, se kenmerkendste eienskappe na vore getree het. Opsommenderwys sou ’n mens kon noem dat dit meestal “protesnotas” is wat opgeskryf word, en by voorkeur op plekke waar dit die openbare oog tref. Die onderliggende motief is dikwels ’n daad van verzet of die uiting van ’n mening wat nie deur die bestaande orde gehoor wil word nie; selfs ’n primitiewe vorm van selfgeldingsdrang of ekshibisionisme.

Die gedigte in hierdie afdeling handel hoofsaaklik oor die liefde. Na aanleiding van die titel handel dit ook oor die krapmerke van die liefde wat littekens of letsels laat. Indien die gedigte wel magsverhoudings betrek en ’n bevrydende feministiese diskoers oopskryf, is dit tipies van graffiti om ook ’n daad van verzet en van selfgeldigheid te impliseer. Die vreeslose wyse waarop die gedigte, sowel as die skilderye, die vroulike

liggaam ontbloot, dui voorts ook op ekshibisionisme. In hierdie afdeling moet ook die leser aan 'n eerste laag krap om die tweede vlak van insig of kennis bloot te lê. Die leser moet onder andere die skilderye waarna verwys word, bekyk ten einde hierdie “tweede vlak” van insig te bekom. In hierdie afdeling kom ses gedigte voor wat met spesifieke skilderye van Dumas in gesprek tree – een by implikasie en vyf baie spesifiek. Krog gebruik naamlik die titels van spesifieke skilderye van Dumas as titels vir haar gedigte. Jansen (1994:87), asook Loock (1993:116), beklemtoon Dumas se deurdagte titels wat dikwels parodie, kontradiksie en spel bevat. Krog maak die naam van die skildery, die skilder se naam, sowel as die datum van die skildery eksplisiet deel van die titel. Op hierdie wyse betrek sy nie net die skildery nie, maar ook die persoon van die skilder (en by implikasie haar hele oeuvre) by die gedig. Die volgorde waarin die skilderye geplaas is, is ook relevant. Die skilderye is nie chronologies volgens datum van skepping geplaas nie, maar is eerder inhoudelik gerangskik, sodat dit 'n bykomende semantiese lading verkry. Dit vertel die narratief van die liefdespel: aanloop tot die erotiese-sinnelike, kopulasie, afloop en skeiding.

Binne die tradisie van die beeldgedig is Krog se digterlike houding een van konfrontasie en eksplorاسie – sy poog nie om slegs maar die visuele grondteks in woorde na te teken of te vertaal nie. Sy gaan eerder introspektief te werk deurdat sy eie omstandighede identifiseer en 'n eie tematiek daaraan verbind. Die logika van die opeenvolging van die beelde toon 'n persoonlike respons in die elementêre verhaallyn van die liefdespel, maar reflekteer ook 'n universele verloop van sake. Krog sluit voorts aan by die tematiek van die bundel as geheel, hoewel sy dit spesifiek op die verhouding tussen man en vrou as geliefdes én vyande projekteer. Sy spreek dus ook die problematiek van *hoort* en *apartwees* van die opposisiepaar manlik-vroulik aan. Die *vel* as *metafoor* van skeiding of versperring kom sterk na vore. In aansluiting by die titel van die afdeling is daar ook die tematiek van *verwonding*.

3.1.1 “1. The Loneliness of Skin”

Die eerste gedig in die reeks is die enigste wat afwyk van bogenoemde werkwyse in dié sin dat dit nie direk na Marlene Dumas verwys nie. Die titel van die gedig eggo wel die titel van 'n skildery, naamlik “The Loneliness of One’s Own Hand” (1983). Dié skildery toon vertikaal onder mekaar slegs die onderlywe van twee vrouefigure met oopgespreide bene en die skaamtelose ontbloting van die vroulike genitalieë. Daar is dus ook 'n suggestie van seksuele begeerte of selfs uitlokking. Deur middel van kleurgebruik (die hande is anders gekleur as die res van die skildery), sowel as die posisionering van die hande liggies op die bo-

bene van die vroue, word klem gelê op die hande, veral die vingers. Dit skep die illusie van masturbasie, maar sonder enige bevestiging.

In die gedig is daar twee persone van waarskynlik verskillende geslag teenwoordig. Die vroulike spreker spreek die man aan. Haar skouers is ontbloot en hy sit sy “vingers liggies op” (haar) “rug” – ’n gebaar wat ’n assosiasie met die hande op die bobene in die skildery lê. Die wyse waarop hy na haar kyk, hou ook verband met die wyse waarop daar in die skildery ontbloot, maar ook gekyk word: “skaamteloos kom lê jou oë op my arms”. Hierdie manlike blik ontbrand die seksuele begeerte sodat sy bely: “ek word daarvan litterig, lieflik, ligter” en “subiet word my lyf totaal orgaan”. Hierdie woorde kan by implikasie betrekking hê op die geslagsorgane in die beeldteks. Die blik lei tot handeling sodat “die wit versperring van vel” (momenteel) opgehef word.

3.1.2 “3. The Image as Burden (Marlene Dumas, 1993)”

Dumas se skildery het ’n swart-en-wit-foto van die film *Camille* (1937) as interteks. Greta Garbo is geklee in ’n vloeiende wit nagrok en in die arms van Robert Taylor, elegant geklee in ’n pikswart aandpak, wat haar na die bed dra. Dumas se swart-en-wit-skildery reflekteer presies dieselfde liggaamshoudings as die figure op die foto. Die vrou is ook geklee in ’n vloeiende wit kleed, maar die man is naak, hoewel nie eksplisiet ontbloot nie. Die manlike figuur is in skakerings van grys geskilder. Daar is ’n vooropstelling van sy een hand wat pikswart vertoon teen die spierwit kleed van die vrou. Op die foto dra die man die sterwende siek vrou van die verhaal na die bed. Dumas se skildery roep egter ’n veel meer erotiese konnotasie op en suggereer dat die man die vrou as deel van die liefdespel na die bed neem. Háár liggaamshouding skyn dan dié van totale oorgawe te wees.

Krog sluit tematies by Dumas se paar aan. Die vrou in die gedig is skynbaar ook passief en onderdanig / ondergeskik aan die handelende man. Daar is dus sprake van die tradisionele diskoers van mag oor die vrou en die seksuele onderdanigheid van die vrou aan dié mag. ’n Semantiese paradigma van die vrou as skynbare ondergeskikte kan soos volg daar uitsien:

- r. 1 ek wag op jou
- r. 3 om joune gemaak te word om
- r. 4 in jou liggaam verder voort te asem
- r. 6 weerloos geworpe
- r. 10 hy veroorsaak my
- r. 12 as hy versigtig die deur sluit

Onderliggend aan dié ondergeskiktheid en aanloop tot eenwording setel egter die problematiek van verskil soos ingebed in die *opposisiepaar* manlik-vroulik én die problematiek van hoort-apartwees. Laasgenoemde setel ook in die metafoor van vel. Sy verwoord dit soos volg:

niemand mag sien hoe elegant ons verskil nie
weerloos geworpe is die verraad van vel
reeds vel en been om swart op wit te vermy

Die paar in die gedig se elegante verskil dui enersyds op die wit-swart teenstellings ten opsigte van die pare in die onderskeie beeldtekste, maar sluit ook aan by die Krog-problematiek van saam- én apartwees. Die “verraad van vel” dui waarskynlik op die vel as dié metafoor van versperring of apartheid. Die verwysing na been (soos trouens ook na “skelet” in die vorige gedig) sluit aan by “roofsonnet” (Krog, 2000:31) waarin die problematiek van die bundel gehanteer word:

daarom bring letsels altyd kleur

littekens kom oral voor behalwe in been
as skelet bly ons die langste mens
daar waar ons dieselfde is, gaan ons die moeilikste tot niet

Die titel “The Image as Burden”, kry ’n bykomende semantiese lading as dit saam met die volgende titel “Hierarchy” gelees word. Die skynbare oorgawe van die vrou in die handelende man se arms dui op ’n normatiewe geslagspesifieke optrede. Daar is dus sprake van ’n regulerende norm van die patriargale orde, maar hierdie tradisionele beeld (“image”) van ondergeskiktheid word vir die bevryde vrou ’n las (“burden”). Dit is dus byna logies dat sy hierdie hiërargiese konvensie uit die patriargale orde sal omverwerp, wat dan ook in die volgende teks (beeldteks, sowel as woordteks) gebeur.

3.1.3 “4. Hierarchy (Marlene Dumas, 1991)”

Volgens die HAT (1994:388) dui die term “hiërargie” op ’n liggaam van persone, ingedeel in range wat elk ondergeskik is aan die een bokant hom. Dumas se skildery toon ekplisiete kopulasie, met die vrou wat haar bo-op die man bevind. In die lig van die titel kan die afleiding gemaak word dat dit dus nie slegs ’n liefdevolle afwisseling is van die seksuele posisie nie, maar dat ’n bykomende element van die politiek van seks ingelees kan word. Dumas se teks is dus ’n korrektief in die magspel van die seksuele verhouding. Sy deurbreek met ander woorde die normatiewe geslagspesifieke handeling, want die vrou neem die inisiatief en onderwerp die man.

Krog transponeer die seksuele in die beeldteks eksplisiet na die woordteks. Soos in Dumas se beeldteks is die vrou die verbaal aktiewe, sowel as die handelende figuur in die gedig. Sy verplaas haarself na 'n manlike subjekposisie wat die kopulasie aktiveer en inisieer. Krog manifesteer hierdie ommekeer van die magsdiskoers ook deur haar woordkeuse wat van gewelddadige handeling en verwonding spreek. Sy sluit op hierdie wyse ook aan by die tematiek van verwonding in die bundel. Daar kan weer eens 'n semantiese paradigma van die gewelddadige seksuele oorheersingspel uitgelig word:

- r. 1 ek klim op jou
- r. 3 ek pluk jou
- r. 4 ... jou vel te vlek teen been
- r. 5 jy kneus
- r. 6 ... ek breek jou beendere
- r. 7 jou hart kap-kap teen die hout
- r. 10 terwyl ek blind op jou ry
- r. 11 en ons mekaar handgemeen vind
- r. 12 ... snik en steun
- r. 13 ek's nie 'n oorgawe-vrou nie – tot die sinne toe
- r. 14 verruk, is ek vrou van wortelskiet

Die vrou eien haar selfs by implikasie die kragdadigheid van die penis toe: “wortelskiet” = penetreer en “skiet” = saadskiet.

3.1.4 “5. Genetiese Heimwee (Marlene Dumas, 1984)”

Dumas skilder “Genetiese Heimwee” in Gauguin se logiese styl en diep kleurgebruik. Die skildery is deel van Dumas se 1985-uitstalling, wat hoofsaaklik bestaan het uit gesigstudies van modelle wat die hele doek vul. Sy sluit so aan by die filmtegniek van die nabyskoot en die ekstra-nabyskoot. Daar is meestal niks op die agtergrond te sien nie. Op hierdie wyse word alle aandag op die gelaatstrekke of die blik in die oë gevestig. Van den Boogerd (1999:39) beskryf Dumas se styl in hierdie geval as “... not the dressing up of subject matter but the manifestation of the inner nature or, as Jean Cocteau called it, the soul of the artwork”. Anders as in die oorgrote meerderheid van Dumas se gesigstudies, kyk die vrou op die doek nie die kyker vol in die oë nie, asof sy die intensiteit van die heimwee wat vanuit die totale liggaamstaal spreek, wil verhul. 'n Mens sou die inhoud van die beeld kon interpreteer as 'n universele *tristesse* van die menslike gelaat.

In Krog se woordteks is daar 'n bykomende interpretasie van 'n *tristitia post coitum*. Sy spreek die geliefde aan en daar is 'n uitheffing van die temporele verloop vanaf die vorige nag na “vanoggend” in reël een. In die beeldteks is daar, as gevolg van kleurgebruik, 'n vooropstelling van

die arms wat moedeloos gevou is – die teenstellende geel in opposisie met die donkerder kleure van die res van die doek. Krog beklemtoon dié visuele beelding deur die vergelykingskonstruksie in die openingsreël: “jy kom sit vanoggend soos *die dood in my arms*” (kursivering, A.N.). Dit is ’n ironiese toespeling op die eerste gedig waar juis die skaamtelose blik op die vroulike spreker se arms die seksuele energie/lewe laat ontbrand het.

Die magspel van die opposisiepaar manlik-vroulik, jy teenoor ek, die subordinasie van die paar, die problematiek van hoort en apartwees, word in die woordteks op die spits gedryf, soos blyk uit reël vyf: “ons lewe *saam* loop sy *eie verwoestende* pad” (kursivering, A.N.). Sy formuleer haar eie begeerte tot een-heid/’n eie subjektiwiteit in strofe twee en releveer die semantiese segging deur herhaling:

ek wil niks hê nie ek wil niks vir iemand
wees nie ek wil nêrens hoort nie ek wil
vry val meteens en kleurloos soos ’n klip

Dit is relevant om Dumas (1998:61) se siening oor pare in hierdie verband aan te haal, ’n siening wat waarskynlik ook hier op Krog se gedig van toepassing gemaak kan word:

Western thought has always worked by oppositions. The law organizes the thinkable through oppositions. (Whether as irreconcilable dualities, or in comparative uplifting dialectics.) We think in couples even when we try very hard not to – based on the force of the *copula*, of copulation.

Die spreker in die gedig kom ten slotte ook tot die insig dat die krag van die kopulasie vryheid, kleurloosheid, een-heid en ’n eie subjektiwiteit onmoontlik maak:

een ding het ek geleer
hoe meer ek jou vernietig
hoe meer hink ek self ten gronde

3.1.5 “6. Waiting for Meaning (Marlene Dumas, 1988)” en “7. The particularity of Nakedness (Marlene Dumas, 1987)”

Dumas se skilderye *Waiting for Meaning* en *The Particularity of Nakedness* toon elkeen ’n nakende figuur wat weerloos ontbloot op die rug lê. In die eerste skildery is die figuur byna slegs ’n donker vlek teen die wit van die kleding op die tafel. Die gelaatstrekke sowel as die geslagsidentiteit word egter nie getoon nie. Volgens Van den Boogerd (1999:51) word die afleiding meestal gemaak dat dit ’n vroulike figuur is en indien dit wel die geval is, wag die vrou passief op betekenis

(“meaning”) en waarskynlik deur penetrasie. Dumas se skildery is egter nie so voor die hand liggend nie en die figuur se skynbare geslagloosheid hef ’n enkelvoudige interpretasie op. Die skildery *The Particularity of Nakedness* toon die intieme uitbeelding van ’n nakende man op ’n momentale skaal. Sy liggaamshouding is tegelyk weerloos én sensueel, terwyl die gesigsuitdrukking ’n moontlike angstigheid verklap. Volgens Dumas (1998:62) is die titel van die skildery geïnspireer deur ’n herlees van Berger se *Ways of Seeing* waarin hy ’n onderskeid maak tussen “nude” (dit wil sê die naakte model of naakstudie) en “naked” (dit wil sê naaktheid in die sin van ontbloot, ontkleed, onbeskermd). Sy identifiseer voorts ook die oorsprong van die skildery se komposisie en die figuur se seksualiteit as Holbein se *Dead Christ*. Dumas (1998:63) vertel dat die vernaamste kritiek op dié werk was dat dit enersyds té horisontaal is en andersyds dat die man té passief uitgebeeld word. Dit skaad dus sy (normatiewe) beeld van krag en manlikheid.

Krog se gedig “6. Waiting for meaning (Marlene Dumas, 1988)” voer die diskoers van hoort, geslagsidentiteit en verwonding verder. Die gedig speel met die opvatting dat heelheid en dus vryheid binne bereik kan kom deur die opheffing van identiteit. Klank en herhaling word diensbaar gemaak aan die semantiese lading van die gedig – die kernwoorde word deur klankherhaling formeel by mekaar betrek en terselfdertyd gereleveer: “vreemde lover – omdat sy vreemd is, is jy bevreemdend heel – ons veroorsaak mekaar. Dit is ironies dat dit die vertroude liggaam is wat verwond en verkneg, maar deur die vreemde liggaam wat *anders* (ook gereleveer op grond van herhaling) beleef word, “is jy bevreemdend heel / en ontslae van jouself”. Die slotsom is egter steeds dat juis die krag van jarelange kopulasie die eie identiteit/eie subjektiwiteit ophef ter wille van ’n gesamentlike identiteit, of dan die integrasie van die twee pole van teenoorgesteldes: “ons veroorsaak mekaar / :jy daar, ek hier – voos gekneus en behoorlik strotomgedraai”. In die laaste strofe is daar ook sprake van ’n vooropstelling van “ons” as gevolg van die herhaling en posisionering daarvan in die aanvangsposisies van die versreëls, teenoor die apartwees van die jy en die ek.

Vergelyk ook die gedig “liefdeswoord” (Krog, 2000:3) in hierdie verband:

ons bestaan nie apart nie
.....
dat ons mekaar tot bloedwordens toe beveg
en beveel en al bloeiende
mekaar ten gronde verag en bemin

In die laaste gedig van die reeks teken Krog die visuele grondteks in woorde na en het vanuit ’n personale belewing ook deel aan die

skilderyvoorstelling. Die vroulike spreker ervaar die man met al haar sintuie: “ruik” (r. 1), “proe” (r. 4), “sien” (r. 11). Sy beklemtoon die sensuele en erotiese beleving van sy liggaam, maar dit is juis die opheffing van die normatiewe (die man as handelend, kragtig en erekteel) wat (nuwe) lewe genereer, soos blyk uit die laaste strofe:

maar jy lê sag en weerloos uitgestrek
 dat ek vir die eerste keer in jare
 kan asemhaal in die bloute van jou nek
 (kursivering, A.N.)

Die “bloute” van die nek is enersyds ’n direkte verwysing na die skildery, maar kan in die lig van die problematiek van kleur (wit en swart) ook simbolies verwys na die opheffing van die kleurkontras en gepaardgaande skeiding tot ’n nuwe sintese of versoening in ’n ander neutrale velkleur. Die beeld van asemhaal as manifestasie van lewe word deurgaans in die gedigreeks aangetref. In “3. The Image as Burden (Marlene Dumas, 1993)” bely sy: “om joue gemaak te word om / in jou liggaam verder voort te asem”. Sy is dus van die man vir voortgesette lewe afhanklik. In “5. Genetiese Heimwee (Marlene Dumas, 1984)” is sy so moeg “ek haal skaars asem” – daar is dus naas die bedreiging van die dood in die arms, ook die bedreiging dat sy haar asem kan verloor. In die laaste gedig haal sy self asem as sy haarself en die man as *mens* manifesteer sonder die knellende juk van die *hiërargiese* sisteem van pare en opposisies. Die slotgedig van hierdie afdeling “Sgraffito” bevestig die versoening en nuwe lewenskrag van saamwees deur die asembeeld: “verby die kneusings / haal ons versigtig asem”.

Volgens Olivier (2000:13) handel hierdie afdeling oor die woorddadigheid van liefde en die liefdadigheid van woorde. Krog weef ook inderdaad in hierdie afdeling erotiek en taal/poësie in dieselfde betekenisdimensie. Sy eindig die afdeling met die gedig “skryfode” (Krog, 2000:74):

ons raak mekaar aan met nuderwetse teerheid
 ons wil duur om die aarde dop te hou
 en taal te sny om die moment te betrag
 die gemeenskap van ons bloed en ons hart

in die begenadigde woord
sou mens met mekaar kon hoort
 (kursivering, A.N.)

4. Samevatting

Die eksplisiete wyse waarop Krog in haar gedigtitels na spesifieke skilderye van Marlene Dumas verwys, noop die leser om die beeldtekste

saam met die gedigte te “lees”, omdat dit duidelik blyk dat Krog die skilderye intensioneel in die gedigte laat saampraat. Die spesifieke gesprek van Krog se woordtekste met Dumas se beeldtekste ontsluit in die eerste plek boeiende oorkoepelende ooreenkomste tussen die oeuvres van Krog en Dumas. Hierdie ooreenkomste sluit in die problematiek van *hoort* waarmee albei kunstenaars worstel. Dié problematiek hou veral verband met die ruimtelike situering van Krog in Afrika en Dumas in Nederland, en die feit dat albei nie “onloënbaar aangeland” (Krog, 1981:25) het nie. Die politiek van kleur en spesifiek die kleur van die wit vel is ’n volgehoue probleem wat in albei se werk betrek word. In die derde plek kan die politiek van seks in albei se kuns duidelik aangetoon word. Dit sluit onder andere in die vreeslose en eksplisiete uitbeelding van die vroulike liggaam en die aansny van magsverhoudings met die doel om tot bevryding en selfverwesenliking te kom.

Die spesifieke gedigte ter sprake kan op grond van die verwantskap met die skilderye getipeer word as beeldgedigte. Die wisselwerking van die gedigte met die skilderye en die houding wat die digter teenoor die skilderye inneem, is vervolgens onder die soeklig geplaas. Die volgende afleidings is gemaak. Krog se houding is een van konfrontasie en eksplorاسie en sy verbind ’n eie tematiek daaraan. Sy betrek in die gedigte spesifiek die verhouding tussen man en vrou as geliefdes én vyande. Die problematiek van *hoort* en apartwees van die opposisiepaar manlik en vroulik is dus ter sprake, sowel as die vel as metafoor van skeiding of versperring. Die tematiek van verwonding wat hieruit spruit, is ook onlosmaakbaar ter sprake. Die uiteindelijke slotsom is dat ten spyte van die strewe na ’n eie subjektiwiteit en identiteit by die vrou, die krag van jarelange kopulasie die gesamentlike identiteit bevestig. Soos wat die vervreemding ten opsigte van velkleur en geslagsidentiteit bevestig én deurbreek word in hierdie bundel, kom Krog ook tot die besef dat die opposisies versoenend tot mekaar kan wees. Uiteindelik is dit dus die krag van menswees wat triomfeer.

Bibliografie

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing: based on the BBC television series*. London : British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- Beukes, Marthinus. 1996. Antjie Krog se “man ek lus ’n twakkie”: eksemplaarteks van ginogenese as diskoers van mag. In: *Afrikaanse Letterkundevereniging. Bundel van referate gelewer tydens die sewende hoofkongres, 18-29 September 1996 te Universiteit van die Oranje-Vrystaat*. Bloemfontein : Afrikaanse Letterkundevereniging. p. 178-189.
- Bloom, Barbara. 1999. Interview. In: Van den Boogerd, Dominic, Bloom, Barbara, Casadio, Mariuccia. *Marlene Dumas*. London : Phaidon Press. p. 8-29.
- Coetzee, Ampie. 2001. Resensies. Kleur kom nooit alleen nie. *De Kat*, 16(3):3.

- Conradie, Pieter. 1994. Estetiesk eiendomsbeperk: die politiek van die liggaam. *Stilet*, 5(1):69-83.
- Conradie, Pieter. 1996. *Geslagtelikheid in die Krog-teks*. Kaapstad : Pieter Conradie.
- Dewulf, Bernard. 1999. Zie mij. Het onvatbare werk van silderes Marlene Dumas. *Nieuw Wereldtijdschrift*, 16(9):42-48.
- Dumas, Marlene. 1998. *Sweet Nothings*. Notes and texts edited by Mariska van den Berg. Amsterdam : Uitgeverij De Balie.
- Dumas, Marlene. 1999. Kuns verklaar jou voëlvry. *Dietsche Warande & Belfort*, 104(3):337-354.
- Gouws, Tom. 1998. Antjie Krog. In: Van Coller (red.) *Perspektief & profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria : Van Schaik. p. 550-563.
- HAT. 1994
Kyk Odendal, F.F. 1994.
- Hodge, Nicky. 1996. Direct Stares. *Women Artists Slide Library*: 29, June-July.
- Jansen, Ena. 1994. Op soek na die ontwykende werklikheid. *De Kat*, 9(12):85-88.
- Jonckheere, W.F. 1989. Die beeldgedig as genre. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 29(4):269-278.
- Krog, Antjie. 1981. *Otters in bronslaai*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Krog, Antjie. 2000. *Kleur kom nooit alleen nie*. Kaapstad : Kwela Boeke.
- Krog, Antjie. 2001. Wondbaar en kloppend. Krog in gesprek met Ampie Coetzee. *De Kat*, 16(3):80-81.
- Linker, Kate. 1984. Representation and sexuality. In: Wallis, Brian (ed.) *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York : The Museum of Contemporary art. p. 391-416.
- Loock, Ulrich. 1993. Pictures Incomprehensible but Illuminating. *Parkett*, 38:116-118.
- Odendal, F.F. (red.) 1994. *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg : Perskor.
- Olivier, Fanie. 2000. Antjie verwoord Afrika in skitterende stukke vers. *Beeld*:13, November 27.
- Schaffner, Ingrid. 1991. Snow White in the Wrong Story. Paintings and Drawings by Marlene Dumas. *Arts Magazine*, 65(7):59-63.
- Schaffner, Ingrid. 1993. Dial 970-Muse. Marlene Dumas's Pornographic Mirror. *Parkett*, 38:100-105.
- Spies, Lina. 1983. 'n Nuwe bloei in Afrikaans: T.T. Cloete se angelier en Antjie Krog se roos. In: Botha, Elize e.a. *Samehang en sin*. Kaapstad : Tafelberg. p. 110-116.
- Tilroe, Anna. 1993. The Unfulfilment and the Surfeit. *Parkett*, 38:94-98.
- Turner, Jonathan. 1997. Sometimes clever, sometimes smutty. *Artnews*, 96(1):98-101.
- Visagie, Andries. 1999. Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog. *Literator*, 20(2):107-121.
- Van Deel, T. 1988. *Ik heb het rood van 't Joodse Bruidjie lief*. Amsterdam : Querido's.
- Van den Boogerd, Dominic. 1999. Survey. In: Van den Boogerd, Dominic, Bloom, Barbara, Casadio, Mariuccia. *Marlene Dumas*. London : Phaidon Press. p. 32-85.
- Van Gorp, H. 1986. *Lexicon van literaire termen*. Leuven : Wolters.
- Warner, Marina. 1993. Marlene Dumas: in the carnel house of love. *Parkett*, 38:76-79.

Kernbegrippe:

Antjie Krog: *Kleur kom nooit alleen nie*
beeldgedig
ekfrastiese poësie
hoort; die problematiek van
kleur; die politiek van
Marlene Dumas: skilderye
seks; die politiek van

Key concepts:

Antjie Krog: *Kleur kom nooit alleen nie*
belonging; the problem of
colour; the politics of
ekphrastic poetry
Marlene Dumas: paintings
sex; the politics of