

Van marmer tot kleurglas: die simboliese funksie van die medium in Leo Theron se gewyde glaskuns¹

From marble to stained glass: the symbolic function of the medium in Leo Theron's sacred art in glass

DEON LIEBENBERG

Fakulteit Geesteswetenskappe
Independent Institute of Education, Emeris
Vega School
Kaapstad
E-pos: deon.liebenberg125@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9048-7304>



Deon Liebenberg

DEON LIEBENBERG is 'n navorsingsgenoot by die IIE Emeris Vega Skool. Hy het 'n BA in Skone Kunste aan die Universiteit van Kaapstad behaal, 'n MTech in Argitektoniese Tegnologie aan die Kaapse Skiereiland Universiteit van Tegnologie, en 'n PhD in Visuele Kunste aan Stellenbosch Universiteit. Sy navorsingsfokus is kunsge-skiedenis, estetika en argitektuurgeskiedenis. Hy stel veral belang in die rol wat godsdiens en mitologie in die beeldende kunste en argitektuur speel, en daarom behels sy navorsing ook verskeie aspekte van antropologie.

DEON LIEBENBERG is a research fellow at the IIE Emeris Vega School. He completed a BA in Fine Arts at the University of Cape Town, an MTech in Architectural Technology at the Cape Peninsula University of Technology, and a PhD in Visual Arts at Stellenbosch University. His research focus is art history, aesthetics, and architectural history. He is particularly interested in the role that religion and mythology play in the visual arts and architecture, and therefore his research also encompasses various aspects of anthropology.

ABSTRACT

From marble to stained glass: the symbolic function of the medium in Leo Theron's sacred art in glass

Leo Theron is regarded as one of the leading exponents of stained-glass art in South Africa. Raised as the son of a Dutch Reformed minister, he nevertheless came to embrace, to a marked degree, a predominantly French and more generally Mediterranean cultural outlook as an artist. The Catholic underpinnings of these Mediterranean cultures had a profound effect on his worldview. In spite of this, an important Romantic intellectual tradition with strong

¹ Die navorsing vir hierdie artikel is befonds deur 'n ruim beurs van die Suid- Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Aspekte van die artikel is gebaseer op navorsing wat vir my doktorsgraad by die Universiteit Stellenbosch gedoen is.

Datums:

Ontvang: 2025-08-15

Goedgekeur: 2026-01-28

Gepubliseer: Maart 2026

Protestant roots, as articulated by Friedrich Hegel and Théophile Gautier respectively, along with the related and widely influential Romantic concept of synaesthesia, can be used to shed light on Theron's symbolic use of the thick, crystalline glass of the dalle de verre medium. While he was apparently not directly influenced by these Romantic ideas, they formed part of a wider intellectual tradition in which thinkers rooted in Protestant thought – most notably Immanuel Kant – addressed the challenges of modernity to religious belief. Theron's own written statements on the use of the dalle de verre medium, its history, and its technical capabilities, specifically to create a wall of glass, indicate his understanding and engagement with this wider tradition.

The point made by Hegel and echoed by Gautier is that, in the visual arts, only painting is capable of expressing the inner life of the soul – due to the relative remoteness of the painted illusion from tangible material reality. In this respect it approximates the “ethereal” nature of music, which is pure sound devoid of matter and therefore the ideal medium for expressing the soul. Sculpture, on the other hand, is a solid, three-dimensional material form and, as such, incapable of expressing the modern spirit. Implicit in these statements by Hegel and Gautier is the separation of the spiritual domain from the worldly domain, as brought about by Luther, and even more so, by Calvin. Marble sculpture, on the other hand, was the perfect medium for expressing the Catholic unification of the spiritual and worldly domains – based on the Incarnation of Christ, as articulated most notably by Thomas Aquinas. This concept of the god who became flesh plays a central role in the philosophical theology of Thomas, which is fundamental to Catholic theology. It can also explain, to a considerable degree, the marked insistence on the expression of the spiritual through material, bodily form, as exemplified by the work of Gianlorenzo Bernini.

The Protestant fear of idolatry in the use of art that depicts divine personages, as expressed by Calvin, is amplified considerably by such sacred marble sculptures that are perceived to indulge in sensuous material (worldly) reality. Hence the Protestant predilection for unworldly media such as painting and music, as expressed by Hegel and Gautier; which conforms closely to Calvin's insistence that the divine cannot be represented by means of material media – not even paint and canvas.

Leo Theron's work for the Dutch Reformed Church effectively takes this Protestant logic to its ultimate conclusion by using coloured glass, which is essentially the visual counterpart of music in its “ethereal” nature – pure light and colour, refracted through glass, as opposed to pure sound. Furthermore, the abstract nature of his symbolic art expresses the divine indirectly, in line with Calvin's approach to the visual aesthetic experience. Finally, his deployment of the crystalline character of the thick glass used in dalle de verre engages significantly with the longstanding tradition of the crystal metaphor to evoke the Biblical concept of the heavenly Jerusalem.

Because Protestant thought had addressed the challenges of modernity to religious faith so effectively, and had thereby played a fundamental role in the shaping of modern thought and culture, including the development of modernist abstraction in the visual arts, artists working in a Catholic context and the Catholic Church itself were compelled to embrace modernist aesthetic tendencies that ran directly counter to tradition Catholic aesthetics. Henri Matisse shows his masterly treatment of this dialogue between Catholic and Protestant aesthetic approaches in his Vence Chapel. Matisse was a major influence on the art of Theron, who was greatly impressed by this chapel, which he often spoke about. Matisse's highly sophisticated and ingenious engagement with the Romantic tradition referred to above therefore makes an interesting comparison with Theron own engagement with this tradition.

KEYWORDS: *dalle de verre*, Leo Theron, marble, stained glass, Protestantism, Catholicism, Calvin, Hegel, Gautier, sacred art, modernism, abstraction.

TREFWOORDE: *dalle de verre*, Leo Theron, marmer, kleurglas, Protestantisme, Katolisisme, Calvin, Hegel, Gautier, gewyde kuns, modernisme, abstraksie

OPSOMMING

Die gewyde glaskuns van Leo Theron gee uitdrukking aan die sterk Europese inslag van sy estetiese benadering. Sy Afrikaanse, Protestantse agtergrond tesame met die Katolieke agtergrond van sy Franse leermeesters het bygedra tot die ontwikkeling van abstrakte, gewyde glaskuns, in die *dalle de verre*-medium, wat die spanning tussen die estetiese tradisies van die Katolieke en Protestantse Kerk op 'n subtiele wyse aanspreek. 'n Belangrike idee onder Europese Romantiese denkers, soos onderskeidelik deur Friedrich Hegel en Théophile Gautier vertolk, saam met die verwante en invloedryke Romantiese begrip van sinestesia, word in hierdie artikel gebruik om lig te werp op Theron se simboliese gebruik, vir die NG Kerk, van die dik, kristalagtige kleurglas van die *dalle de verre*-medium.

1. Inleiding

Leo Theron word beskou as een van die grootste figure in Suid-Afrikaanse glaskuns. Sy werk is oorwegend liturgies van aard, maar nie uitsluitlik nie. Hy het ook vensters vir skole en openbare geboue, soos die Oliver Tambo Internasionale Lughawe en die SAUK se Toringblok in Auckland Park, geskep. Behalwe vir die Afrikaanse Protestantse Kerk het hy ook vir die Anglikaanse Kerk en die Katolieke Kerk vensters gemaak, met ewe veel sukses (Artefacts: Leo Theron 2025).

Theron, wat in 'n Nederduitse Gereformeerde pastorie grootgeword het, was besonder sterk ingestel op Europese kuns en kultuur, veral dié van Frankryk en die ander Mediterreense lande. Ten spyte van die Katolieke agtergrond van hierdie kulture en die invloed wat dit op Theron se hele lewensbeskouing gehad het (Liebenberg 2025:53, 77-84, 196-213, 215-234), is daar 'n invloedryke tradisie met 'n Noord-Europese Protestantse inslag wat gebruik kan word om heelwat lig te werp op Theron se estetiese benadering tot gewyde glaskuns vir die NG Kerk.²

2. Le Roux Smith le Roux, kleurglas en Protestantse gewyde abstraksie

J Anthonie Smith, die argitek wat die modernistiese Afrikaanse Protestantse kerkbou feitlik eiehandig van stapel gestuur het (Liebenberg 2014a), was ook een van die eerste argitekke om

² Dit is feitlik onvermydelik dat die bespreking van gewyde kuns in Afrikaanse Protestantse kerke deur 'n Afrikaanse kunstenaar gedurende die twintigste eeu die oorheersende rol van die destydse regering se apartheidbeleid, soos in teologiese terme vertolk en toegepas deur die drie Afrikaanse Protestantse kerke, sal betrek. Ongelukkig maak die beperkings op ruimte in hierdie artikel dit nie moontlik in hierdie geval nie. Vir die bespreking van verskillende aspekte van hierdie besonder ingewikkelde saak, en Theron se verhouding daarmee, lees Liebenberg 2014a, 2014b:22-91, 2016, 2024, 2025:53-68, 69-78, 81-82, 85, 92-95, 182-183, 189-190. Verder is Theron se besonder Eurosentryse lewensbeskouing, lewenstyl en estetiese benadering (Liebenberg 2025:77-81, 83-84) verantwoordelik vir die feit dat hierdie artikel oorwegend Europese kulturele invloede op Theron se werk bespreek. Vir 'n bespreking van Theron se verhouding tot tydgenootlike Suid Afrikaanse abstrakte kunstenaars en moontlike invloede, lees Liebenberg 2025:95-101.

simboliese kuns in loodglas in Afrikaanse Protestantse kerke te bevorder (Oxley 1994:81). Hy was die eerste argitek om Theron te betrek by die ontwerp van loodglasvensters vir nuwe NG-kerke en het 'n bepalende rol gespeel in Theron se loopbaan as gewyde loodglas-kunstenaar (Oxley 1994:81). Die geometriese eenvoud en sobere atmosfeer van sy modernistiese kerkbou is gekomplementeer deur die geometriese abstraksie van Theron se vensters vir hierdie kerke, soos in die Wolseley NG Kerk, wat later behandel sal word.

In 'n brief aan Anthonie Smith, gedateer 3 Januarie 1958, het sy broer, die kunstenaar Le Roux Smith le Roux (1914-1963), die volgende twee betekenisvolle stellings gemaak:

Nou moet ek jou sê dat ek deur die jare meer en meer verdiep geraak het in abstrakte kuns en altyd gewonder het waarom dit nie meer en meer gebruik word in die kerke waar die geloof as sulks op sien teen afbeeldings van hemelse of aardse figure. Maar boonop voel ek al baie lank dat kleurglas 'n ideale medium is vir ernstige abstrakte ontwerp (brief gereproduseer op pp. 4-5 van Hannes Smith se kommunikasie met Schalk le Roux, 14 Junie 2007).

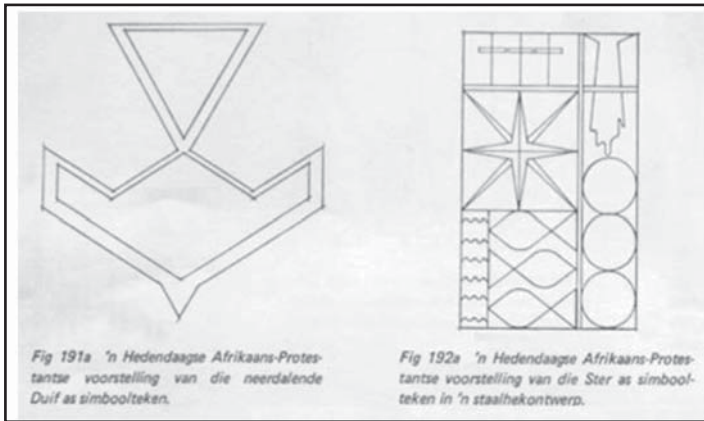
Volgens Hannes Smith, die seun van Anthonie Smith, het sy pa rondom die tyd van hierdie brief begin om kleur- en loodglas in sy kerke te gebruik (Smith 2014, in Liebenberg 2014b). Drie jaar na hierdie brief het Anthonie Smith vir Leo Theron genader om sy eerste loodglasvenster vir die NG Kerk Strand-Noord te ontwerp. Hierdie brief van Le Roux Smith le Roux kon dus 'n bepalende rol gespeel het in Theron se loopbaan as glaskunstenaar. Dit is ook merkwaardig omdat Le Roux die verband tussen abstrakte moderne kuns en die verbod op afbeeldings in sekere godsdienstige tradisies, soos Protestantisme, reeds twee dekades voor Robert Rosenblum se bekende boek oor die onderwerp (1975) en byna 'n dekade voor Sixten Ringbom se baanbrekende artikel en daaropvolgende boek oor abstraksie en spiritualiteit (1966; 1970), geïdentifiseer het. Verder meld Le Roux dat hy al jare tevore 'n lesing oor hierdie onderwerp op die BBC gegee het, wat aandui dat sy insig dalk van internasionale kunshistoriese waarde kan wees.³ Maar voordat daar verder ingegaan word op hierdie saak moet dit binne die konteks van die Afrikaanse Protestantse kerke se amptelike beleid oor gewyde kuns en versiering gedurende hierdie tydperk geplaas word.

3. Modernistiese abstraksie in die Afrikaanse Protestantse kerke

Hierdie estetiese logika wat abstrakte kuns verbind met die uitdrukking van die geestelike – in gelowe wat 'n verbod op die afbeelding van die goddelike plaas – kan in Afrikaanse Protestantse letterkunde oor kerkbou gevind word. Met verwysing na *Beginselen van Kerkbou*, die verslag van die Algemene Sinode van die Nederlandse Hervormde Kerk (d.i. in Nederland) wat in 1954 verskyn het, bevorder die teoloog Adrianus van Selms (1906–1984) so 'n abstrakte estetiese benadering tot die uitdrukking van die goddelike in gewyde kuns en versiering in sy Protestantse Kerkbou (1954), die eerste teks oor modernistiese Afrikaanse Protestantse kerkbou. Hierdie benadering word ook ten nouste gevolg deur die ander tekste oor Afrikaanse Protestantse kerkbou wat oor die volgende twee dekades gepubliseer is (Architectus 1960; Du Toit 1966; Koorts 1974; Pienaar 1966:88-90). Hannes Koorts haal byvoorbeeld hierdie Nederlandse publikasie, *Beginselen van Kerkbou*, aan om aan te voer dat die goddelike deur middel van abstrakte boukundige verhoudings uitgedruk kan word (Koorts 1974:9-10). Hierdie

³ Volgens Hannes Smith was sy oom, Le Roux Smith le Roux, destyds die direkteur van die Tate Gallery in Londen (Smith 2014).

idee dat 'n abstrakte skoonheid van verhoudings 'n goddelike sin van orde en harmonie kan uitdruk kan ook in 'n vroeër Nederlandse teologiese publikasie, *Protestantsche Kerkbouw*, gevind word (Dingemans 1946:166; Liebenberg 2016:129, 144 n. 10).



Figuur 1: Daan Kesting (1978:473-4) se gebruik van geometriese abstraksie in Afrikaanse Protestantse simboliese kuns, (tekeninge: Daan Kesting, met vergunning, Paula Kesting).

Van Selms se siening van versiering en kuns binne die kerk, sowel as dié van latere skrywers oor Protestantse kerkbou, volg 'n Protestantse logika, wat byna onvermeidelik lei tot 'n sober, geometriese vorm van abstrakte, simboliese kuns, soos gesien kan word in ontwerpe deur Daan Kesting (1933-2023) vir simboliese kuns in Afrikaanse Protestantse kerke (Figuur 1). Daar sal later meer uitgewei word oor hierdie belangrike punt, en veral oor die bepalende rol wat Calvinistiese opvattinge aangaande Katolieke gewyde kuns daarin gespeel het.

4. Hegel en Gautier: van marmarbeelde tot glaskuns

Die laaste deel van Le Roux se mededeling hierbo – dat kleurglas 'n ideale medium is vir ernstige, abstrakte ontwerp – bied 'n verdere verdieping van sy insig in gewyde kuns en abstraksie wat aansluit by 'n belangrike idee van Friedrich Hegel (1770–1830). Hegel, soos Johann Winckelmann (1717–1768) en Friedrich Schlegel (1772–1829) voor hom, het Antieke beeldhoukuns as die beliggaming van die klassieke Griekse ideaal beskou (Honour 1981:127). Maar beeldhoukuns was volgens hom nie in staat om die Romantiese ideaal, wat inherent met die innerlike lewe van die siel – onttrek aan die uiterlike wêreld – gemoeid was, uit te druk. Net die skilderkuns en musiek was daartoe in staat om die lewe van die siel uit te druk. Verder maak hy die belangrike punt dat skilderkuns wesentlik meer abstrak as beeldhoukuns is, en dat hierdie kwaliteit van skilderkuns dit meer toepaslik maak vir die uitdrukking van die siel. Hierdie neiging om die geestelike deur middel van abstraksie uit te druk, vind sy volkome manifestasie in musiek, wat die siel in emosionele terme uitdruk sonder verwysing na die uiterlike wêreld (Hegel 2019 [1835]:2917, 2931-2932, 2944-2945). “Painting indeed approximates in this respect more closely to music [than to sculpture] and emphasizes here the point of transition from the plastic arts to that of tone” (Hegel 2019 [1835]:2944).

'n Soortgelyke opvatting is deur Théophile Gautier (1811–1872) uitgespreek:

Of all the arts, sculpture is certainly that which lends itself least to the Romantic idea. It seems to have received its definitive form from Antiquity. Developed under an *anthropomorphic religion where deified beauty could be eternalised in marble and set up on altars*, it attained a perfection which would never be surpassed (aangehaal in Honour 1981:128; klem bygevoeg).

Hierdie Romantiese opvatting dat net skilderkuns en musiek die innerlike lewe van die siel, onttrek aan die uiterlike wêreld, kan uitdruk, is tot 'n beduidende mate die gevolg van die Protestantse inslag van denkers in die Noord-Europese Romantiese tradisie. Dit maak deel uit van 'n wyer ontwikkeling – dit was by uitstek denkers in die Protestantse tradisie, soos Immanuel Kant (1724–1804) en Hegel, wat aandag gegee het aan die aanslag van moderniteit op die Christelike geloof om 'n oorgang tot sekulêre moderne denke te bewerkstellig (Hampson 2017; Dyrness 2004:5). Gevolglik is daar in die moderne Westerse kultuur, en veral in die neiging na algehele abstraksie in modernistiese kuns, 'n beduidende onderbou van denke in die Protestantse tradisie (Cassirer 1945 [1970]:1-58; Hampson 1968:196; Honour 1981:72, 82, 281-2; Rosenblum 1975:10-40, 173-218).

Gedurende die Renaissance is prominent gebruik gemaak van beeldhoukuns gebaseer op die Antieke Klassieke model, en skilderkuns is eweneens uit Klassieke marmarbeelde ontwikkel (Panofsky 1972:112-210; Wind 1980:177, 181-183). Implisiet in beide Hegel en Gautier se stellings is die opvatting dat die Katolieke kultuur sedert die Renaissance nie die innerlike lewe van die siel kan uitdruk nie. Die Protestantse afkeur van Katolieke beelde wat die goddelike in tasbare fisiese terme uitdruk, dui op 'n fundamentele verskil tussen Katolieke en Protestantse benaderings tot die estetiese voorstelling van die goddelike. Die vleeswording van Christus, waar die menslike en die goddelike een word, is grondliggend aan Sint Thomas Aquinas se filosofiese vertolking van die Katolieke teologie. Dit impliseer volgens hom dat die sakramente werklike ontmoetings met Christus is. Die Heilige Nagmaal is by uitstek die locus vir hierdie ontmoeting met Christus (Day 2024:104-106). Aangesien die goddelike in menslike vorm beliggaam is, is dit volgens Thomas vanselfsprekend dat God mense deur middel van liggaamlike dinge na 'n bonatuurlike gemeenskap met Hom moet lei. Hy het die menslike liggaam gekies om die steunpunt van verlossing te wees (Nicols 2008:573-574). Die fisiese aard van Roomse marmarbeelde is dus nie sprekend van 'n wêreldse sensualiteit nie, maar 'n ernstige estetiese toepassing van hierdie filosofiese benadering wat uitdrukking gee aan die wese van Katolieke toewyding.

In teenstelling met hierdie teologiese vereniging van die geestelike en aardse domeine, soos versinnebeeld deur die inkarnasie van Christus, het Luther, en tot 'n veel groter mate, Calvyn, 'n absolute skeiding tussen die aardse en hemelse domeine bewerkstellig. Dit is deur Kant in filosofiese terme vertolk is as 'n absolute skeiding tussen die noumenale en fenomenale domeine (Adams 1997; Hegel 1802 [1977]:57; Kant 1781 [1902]: 237-50; Kroner 1961:37). In teenstelling met Aquinas het Calvyn ontken dat daar enige sin is waarin Christus fisies teenwoordig was in die sakramente. Hy het beklemtoon dat die lyf van Christus sedert die Hemelvaart uitsluitlik in die Hemel is: “. . .when He is borne high into the air, and by the cloud beneath Him [Acts 1:9] teaches us that He is no longer to be sought on earth, we safely infer that His abode is now in Heaven” (IV, xvii, 27) (Dyrness 2004:70). Hierdie grondliggende skeiding tussen die hemelse en aardse domeine in Protestantse denke lei logies tot die gebruik van kunsmiddele wat dit bevorder deur hul merkbare gebrek aan 'n stoflike aard of teenwoordigheid. Daardeur word die “onwêreldse” aard van die geestelike beklemtoon. Dit kan beskou word as die kern van Hegel en Gautier se argumente hierbo. Hierdie oorwegend

Protestantse houding teenoor Katolieke beeldhoukuns sal later geïllustreer word met behulp van die skilderkuns van een van Hegel se tydgenote, Friedrich Overbeck.

Walter Pater (1839-1894) se gevierde stelling “all art aspires to the condition of music” is ook in hierdie Romantiese houding gegrond (Honour 1981:119). Hierdie idee gee uitdrukking aan die Romantiese begrip van sinestesia wat die analogiese verhouding tussen verskillende kunsvorme beklemtoon. ’n Beroemde voorbeeld hiervan is die beskrywing van Gotiese argitektuur as “bevrore musiek.” Dié begrip werp lig op die Romantici se soeke na ’n argitektuur wat die geestelike kan uitdruk. Hulle het teruggekyk na die Middeleeue vir leiding en die Gotiese katedrale as hul ideaal voorgelou (Honour 1981:144-155). Die geestelike karakter van hierdie katedrale – soos uitgedruk in die hemelwaarts-reikende spits-torings, spitsboë en ragfyne trasering – is met musiek (d.i. suiwer klank) vereenselwig. Dit sluit aan by die sentrale begrip van die tradisie van die kristalmetafoor: dat suiwer lig wat deur kristal skyn, die goddelike kan uitdruk.⁴ Dit wys ook hoe die herlewing van die Gotiese boustyl in die Romantiese era ’n logiese voorganger van die glastorings van ekspressionistiese en modernistiese argitektuur was (Bletter 1981).⁵ Hierdie aspek van ekspressionistiese en modernistiese argitektuur het ’n beduidende invloed op modernistiese Afrikaanse Protestantse kerkbou gehad, insluitend op die kerke wat deur Anthonie Smith ontwerp is en wat deur Theron met glaskuns versier is (Liebenberg 2022). Dit moet daarom in gedagte gehou word as agtergrond tot die bespreking van Smith en Theron se werk aan die NG kerkgebou in Wolseley hieronder.

Dit bring ons terug na Hegel se argument: slegs skilderkuns en musiek kan die innerlike lewe van die siel uitdruk – omdat hulle verwyder is van die fisiese werklikheid. Dit is in teenstelling met beeldhoukuns, wat by uitstek ’n fisiese teenwoordigheid en aard het. Maar musiek is nog verder verwyder as skilderkuns aangesien dit suiwer klank is wat eteries van aard is terwyl olieverf en doek nog ’n materiële aard het. As ’n mens hierdie opvatting verder vat in terme van uitsluitlik visuele kuns, met die soliede marmarbeeld as die beginpunt, is die logiese eindpunt loodglas – suiwer gekleurde lig wat deur glas skyn, en dus in hierdie opsig ’n volmaakte visuele ekwivalent van musiek is. (Ons sal later sien dat Theron ’n mistieke waarde aan hierdie kenmerk van sy medium geheg het.)

Boonop word die materiële aspek van glas deur die tradisie van die kristalmetafoor na geestelike terme herlei op ’n manier wat die moderne *dalle de verre*-tegniek, soos deur Theron

⁴ Theron se glaskuns is indirek maar grondliggend beïnvloed deur die ryk tradisie van die kristalmetafoor wat oor meer as ’n duisend jaar strek en wat oorspronklik letterkundig van aard was (Liebenberg 2025). Christen-, Joodse en Moslem-legendes wat deur die Ou Testamentiese beskrywings van Salomo se tempel geïnspireer is, is gedurende die Middeleeue in die Nuwe Jerusalem, soos deur Johannes beskryf in Openbaring, gesuperponeer. Die Gotiese katedraal, met sy opsienbare gebruik van gebrandskilderde glasvensters, is diep beïnvloed deur hierdie tradisie en het op sy beurt ’n sterk invloed op die latere ontwikkeling van hierdie tradisie gehad (Bletter 1981:25-27; Openbaring 4:6, 21:11, 21:18-21). In die proloog van die Evangelie volgens Johannes word lig deurgaans as ’n verankerde metafoor gebruik wat ’n rykdom van fasette en interpretasies verbind en wat gegrond is in die begrip “God is lig” (Van der Merwe en Albalaa, 2013). Johannes keer telkemale terug na hierdie konsep in die res van die evangelie (Joh. 1:4-5; 1:9; 3:19-21; 8:12; 9:5; 12:35-36; 12:46). Net soos wat lig met God en met Jesus vereenselwig word, word duisternis deurgaans met die bese vereenselwig (Weisengoff 1946; McFadyen 1909:313). Hierdie vereenselwiging van God met lig is grondliggend aan Johannes se beskrywings van die Nuwe Jerusalem in Openbaring. Dit verskaf die teologiese en estetiese onderbou van Theron se gebruik van lig en kleurglas (Liebenberg 2025).

⁵ Bruno Taut het gesê: “Die Gotiese katedraal is die voorspel tot [ekspressionistiese] glasargitektuur” (Bletter 1981:21).

gebruik, nog meer toepaslik maak as die logiese eindpunt van hierdie tendens. Die kristalagtige aard van die gekepte dik glas en die manier waarop dit die strale van die son breek, speel 'n daadwerklike rol in die estetiese uitdrukking van hierdie eteriese geestelikeheid (Bletter 1981:25-27; Liebenberg 2025:144-146, 150-153).⁶ In figure 2, 3 en 4 demonstreer Bruno Loire die tegniek waarmee hierdie kristalagtige aard aan die dik kleurglas verleen word. Sy grootvader, Gabriel Loire, was een van die baanbrekers in die gebruik van hierdie nuwe tegniek in gewyde glaskuns en het as leermeester, mentor, en goeie vriend van Theron 'n bepalende invloed op sy werk gehad. Die details wat wys hoe die sonlig deur die gekepte glas straal (Figure 5 en 6), kom uit sy glasmuur vir die Saint-Lazare-kerk in Lèves, Frankryk (Figuur 7).⁷



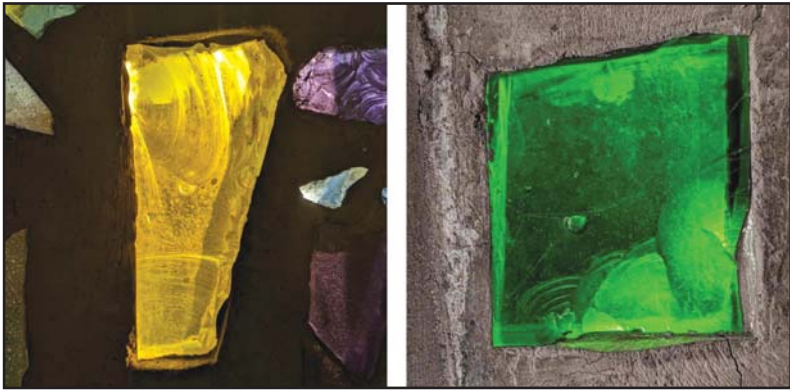
Figuur 2, 3 en 4: Bruno Loire, hoof van die Atelier Loire, demonstreer die gebruik van hamers in die “dalle de verre-tegniek” om fasette in die dik glas te skep en sodoende 'n kristalagtige karakter daaraan te verleen (fotos: Kobus Botha, met vergunning)

5. Calvyn en die beeldende kunste

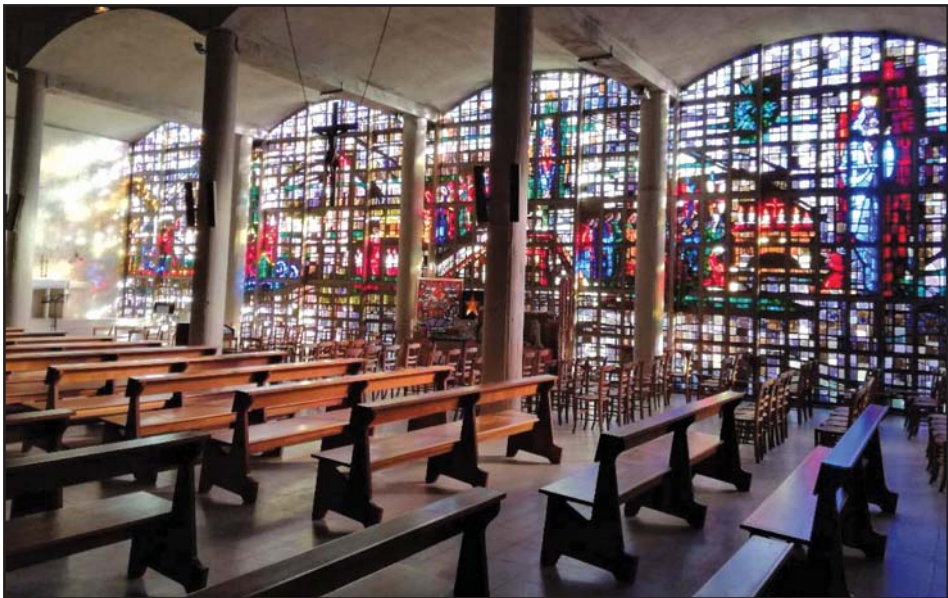
Volgens Calvyn moet kuns verwys na Christus se goddelikheid, maar nie probeer om dit voor te stel nie. Laasgenoemde is vir hom onvanpas, want om Christus voor te stel, is om sy wese te vervals en om net een helfte van hom te wys, omdat hy terselfdertyd mens en God is. In sy *Preek oor Deuteronomium, Hoofstuk IV* (v. 15–20) betoog hy om Christus uit te beeld, is om Hom van sy goddelike majesteit te onthef; omdat Christus God is wat vlees geword het,

⁶ *Dalle de verre* is 'n tegniek wat dik glas, wat tot 3 cm dik kan wees, in 'n omraming van gewapende beton, liever as lood, gebruik. As gevolg van die dikte van die glas en die manier waarop dit met hamer en beitel gekeep word, is die kleur van die sonlig wat daardeur skyn besonder helder en lewendig. Die gewapende betonomraming maak dit moontlik, uit 'n strukturele oogpunt, om 'n hele glasmuur te skep.

⁷ Katolieke kunstenaars soos Loire het die abstraherende neiging van modernistiese kuns aangeneem – al was dit heelwat meer toepaslik vir Protestantse kuns en al het dit ingedruis teen die tradisionele Katolieke benadering tot gewyde kuns.



Figuur 5 en 6: Gabriel Loire, details van dalle de verre glasstukke en toneel in die Saint-Lazare-kerk in Lèves, Frankryk, 1955 (fotos: Kobus Botha, met vergunning)



Figuur 7: Gabriel Loire, “Dalle de verre-muur”, Saint-Lazare-kerk, Lèves, Frankryk, 1955 Argitek: Jean Rédreau (foto: Deon Liebenberg)

kan ons nie voorstellings van slegs sy vlees toelaat nie (Joby 2005:194; Veldman 1999:416). Onderliggend aan hierdie argument is die stoflikheid/gees-digotomie wat sekere deskundiges as sentraal tot Calvyn se teologie beskou. Hiervolgens is dit aanvaarbaar om die stoflike met die goddelike uit te beeld, byvoorbeeld vlees deur middel van verf, maar dit is nie aanvaarbaar om die goddelike, wat gees is, met die stoflike voor te stel nie. Hierdie benadering word die duidelikste uitgedruk in sy afdeling oor die tweede gebod in die Geneefse Kategismus van 1545 (Joby 2005:194). Die gebruik van suiwer, eteriese sonlig wat deur gekleurde glas skyn, en dus so ver as moontlik verwyder is van die stoflike, is volgens dié logika die mees gepaste manier om die goddelike uit te druk. Dit vind aanklank by Hegel se argument hierbo.

Dit is nie net onder die denkers van die Romantiese tydperk wat opvattinge soos dié van Hegel en Gautier lewensvatbaarheid verkry het nie, maar ook onder die kunstenaars, soos wat die volgende kort inset aandui.

6. Van marmerbeelde tot glas en lig

Friedrich Overbeck (1789–1869) en Franz Pforr (1788–1812) was die stigterslede van die Lukasbund, ’n Romantiese beweging wat ’n radikale hersiening van Westerse kunsgeskiedenis voorgestaan het. Overbeck se *Die Triomf van Godsdienst in die Kunste* (Figuur 8) is ooglopend ’n herinterpretasie van twee van Raphael Sanzio (1483–1520) se bekendste meesterstukke, *Die Skool van Athene* (Figuur 9) en *Die Dispuut van die Heilige Sakrament* (Figuur 10) (vgl. Amstutz 2010:5). Hierdie doelbewuste aanhaling van twee werke wat die gees van die Renaissance verteenwoordig, dien as raakpunt vir die ontplooiing van hierdie radikale hersiening. In Hugh Honour se uitstekende vertolking van Overbeck se skildery bring hy die eenstemmigheid tussen hierdie twee skilders van die Lukasbund en die Schlegel broers, Friedrich (1772–1829) en Wilhelm (1797–1845), na vore. Die Schlegels, twee van die toonaangewende denkers van Jena Romantisisme, se idees in dié verband stem ooreen met dié van Hegel en Gautier:

In fact Overbeck and Pforr simply re-phrased Neo-classical theory in Christian terms, demanding not merely purity but chastity, the simplicity of child-like faith, meditative tranquillity, devoutness, and subjects which expressed Christian truth and morality. *With the Schlegels they believed that painting was essentially Christian and spiritual, sculpture pagan and physical.* By returning to the styles of the fifteenth and early sixteenth centuries, they hoped to revive the art of painting in its most highly developed form *before, as they believed, artists had been corrupted by admiration for Antique marbles.* This radical revision of the history of art according to Vasari, and all subsequent writers, is the message of Overbeck’s *Triumph of Religion in the Arts* where Antiquity, represented by a smashed statue and an overturned Corinthian column, *is ignored by a throng of artists* including Dürer, Lucas van Leyden, Memling, Fra Angelico, and even Brunelleschi, Mantegna and Raphael – though Nicola Pisano studies the palaeo-Christian sarcophagus which enables him to create a “superior” art of sculpture. In the background there is a symbolically unfinished Gothic cathedral (Honour 1981:171-172; klem bygevoeg).

Die kuns van Raphael en ander vyftiende- en vroeë sestiende-eeuse skilders, wat ons as Renaissance sou beskou, is deur Overbeck, Pforr, en heelwat ander skilders van hul tyd met ’n soortgelyke agenda, beskou as laat-Middeleeus (Honour 1981:172). Hierdie primitivistiese program het die laat Middeleeue as ’n tydperk van “suiwer” Christelike geloof en kinderlike onskuld beskou en as die goue tydperk van skilderkuns. Die invloed van Klassieke Griekse en Romeinse marmerbeelde is voorgelê as die oorsaak van die “bederf” – van die vervalde toestand van kuns in die daaropvolgende tydperke.

Klassieke marmerbeelde was grondliggend aan die ontwikkeling van Katolieke gewyde kuns sedert die Renaissance (Panofsky 1972:112-210; Wind 1980:177, 181-3). Die sensualisme van Katolieke Barok-meesters soos Bernini en Rubens, geskool op hierdie Klassieke tradisie, het vir Overbeck en Pforr geskok. Overbeck is later tot die Katolieke Kerk bekeer en het die leier geword van die Nasareners, ’n groep oorwegend Katoliek-bekeerde Duitse kunstenaars



Figuur 8: Friedrich Overbeck, *Die Triomf van Godsdiens in die Kunste*, 1831-1840, olie op doek, 392 × 392 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main (openbare besit: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Overbeck_-_The_triumph_of_religion_in_the_arts.png)



Figuur 9: Raphael Sanzio, *Die Skool van Athene*, 1511, fresco, 550 x 770 cm, Stanze della Signora, Vatikaan (openbare besit: https://en.wikipedia.org/wiki/File:%22The_School_of_Athens%22_by_Raffaello_Sanzio_da_Urbino.jpg)

Figuur 10: Raphael Sanzio, *Die Dispuut van die Heilige Sakrament*, 1509-1510, fresco, 500 x 770 cm, Stanze della Signora, Vatikaan (openbare besit: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disputa_del_Sacramento_\(Rafael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disputa_del_Sacramento_(Rafael).jpg))

in Rome. Nietemin het hy altyd ’n tipe Protestantse afsku van die heidendom, van kuns na Raphael, en blykbaar ook van ná-Hervorming Katolisisme, behou (Honour 1981:172).⁸

Deur die rug op die marmerbeeld en kolom in die voorgrond te draai, is die beroemde kunstenaars en argitekte in hierdie skildery implisiet besig om hul rug te draai op die kuns en kultuur van die Katolieke Kerk (Figuur 8). Die ontwikkeling van Katolieke kuns sedert die Renaissance word dus hier voorgestel in terme van die bederwende invloed van Klassieke marmerbeelde wat die idilliese tydperk van Christelike kuns tot ’n val gebring het. Selfs Michelangelo Buonarroti (1475-1564) en Raphael, in sy latere werk, word in hierdie toneel daarvan beskuldig dat hulle hierdie bederwende invloed gefasiliteer het, volgens die gedetailleerde handleiding wat Overbeck saam met die skildery verskaf het (Amstutz 2010:5).

Die onvoltooide Gotiese katedraal in die agtergrond is ewe beduidend – as “suiwer” Christelike kerkbou vanuit die goue tydperk voordat Klassieke boustyle die vorm van Roomse kerke sedert die Renaissance bepaal het.

Die agenda wat in dié skildery van Overbeck saamgevat is, stem merkbaar ooreen met die beleid van die Afrikaanse Protestantse kerke oor gewyde boukuns en versiering (Van Selms 1954:84-85). Dié agenda kom tot ’n logiese eindpunt met ’n beeldende kuns wat so ver as moontlik verwyderd is van die “wêreldse” marmerbeelde van die Klassieke Oudheid. Ons sal sien dat Theron se vensters vir die NG Kerkgebou in Wolseley hierdie eindpunt verteenwoordig in terme van medium, simboliek, styl en voorstelling: die proses wat begin met die rug keer op Klassieke/Roomse marmerbeelde, soos voorgestel in Overbeck se skildery, eindig met ’n eteriese, abstrakte spel van lig en kleur – ’n “gesuiwerde” Protestantse estetika wat homself definieer as die teenpool van wat beskou is as Roomse “dwalinge.”



Figuur 11: *Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Die Ekstase van Sint Teresa, Santa Maria della Vittoria, marmer, Rome (openbare besit, met vergunning: Alvesgaspar, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_Saint_Teresa_September_2015-2a.jpg)*

⁸ Dit is juis hierdie Katolieke Barok-kuns van die teen-Hervorming wat Afrikaner-Protestantse teoloë en argitekte in die twintigste eeu nog so dwars in die krop gesteek het as iets wat nie in ’n Protestantse kerk hoort nie (Van Selms 1954:84-85).

7. Katolieke Barok-kuns en die Afrikaanse Protestantse kerke

Die Barok-marmerbeelde van Gianlorenzo Bernini (Figuur 11) versinnebeeld die tipe Katolieke gewyde kuns en boukundige versiering wat in negatiewe terme 'n vormgewende rol in Afrikaanse Protestantse modernistiese kerkbou, versiering en kuns gespeel het. Die woorde van die teoloog Adrianus van Selms, wat 'n leidende rol in die daarstelling van simboliese kuns in die Afrikaanse Protestantse kerke gespeel het, is insiggewend. Volgens hom is die sobere, ingetoë, kaal ruimtes en oppervlaktes van 'n modernistiese Protestantse kerk juis voortreflik omdat hulle, as die uiterste teenpool van die ryk, “oordadige” en dinamiese beeldhouwerk, skilderkuns en versiering van 'n tipiese Barok-kerk, die ware gees van die Protestantisme weergee. Die feit dat hy modernistiese Afrikaanse Protestantse kerkbou en versiering (of gebrek aan versiering) vergelyk met Barok-Katolieke kerkbou, versiering en kuns, en selfs in terme daarvan definieer, is nie so onlogies as wat dit mag voorkom nie. Katolieke kerkbou, kuns en versiering van die Barok-era (die sewentiende eeu) word deur hom voorgedou as die verpersoonliking van al die “euwels” of “dwalinge” van die Katolieke Kerk ten opsigte van wat, uit 'n Calvinistiese oogpunt, beskou is as beelddiens (Van Selms 1954:84-85; Liebenberg 2016). Hier sien ons hoe 'n Protestantse teoloog in die 20ste eeu nog dieselfde houding teenoor Barok-Katolieke kuns aankleef wat Overbeck in die vroeë 19de eeu bevorder het – en met verreikende gevolge: die strak, geometriese aard van modernistiese Afrikaanse Protestantse abstrakte kuns en simboliek (Figuur 1) kan tot 'n groot mate verduidelik word as 'n strewe om so ver as moontlik van hierdie Katolieke “euwels” weg te beweeg (Liebenberg 2016).

Idealiserende naturalisme soos deur Michelangelo en Bernini gebruik, was sedert die Renaissance van grondliggende teologiese belang in Katolieke kuns (hierbo). Dus sou modernisme in kuns, en veral in die abstraherende inslag daarvan, aanvanklik besonder ontoepaslik vir die Katolieke Kerk gewees het. Nietemin het modernistiese Katolieke kunstenaars soos Alfred Manessier (1911-1993) hierdie estetiese uitdaging met groot sukses aanvaar, alhoewel hy aanvanklik hewige teenkanting van Katolieke owerhede gekry het (Introvigne 2016:5; Pratt en Pratt 1996:70). Aan die einde van hierdie artikel sal Matisse se meesterlike behandeling van hierdie besondere estetiese uitdaging kortliks bespreek word in vergelyking met Theron se werk in die NG Kerkgebou in Wolseley.



Figuur 12: *Leo Theron, NG Kerk Burgerspark (Argitek Daan Kesting) 1968-1969, dalle de verre, Pretoria (foto: Ariane Janse van Rensburg, met vergunning)*



Figuur 13: NG Kerk Wolseley (Argitek: Anthonie Smith), 1974, binnerruim vanaf die kansel gesien met Leo Theron se abstrakte vensters in die ligbeuke aan weerskante (foto: Deon Liebenberg)

8. NG Kerk Wolseley: abstraksie, sinestesia en die Protestantse liturgie

In Theron se reuse glasmuur vir die NG Kerk Burgerspark (1969) is daar 'n kleurprogressie van pers na blou, groen, geel en laastens wit gebaseer op Bybelse simboliek (Figuur 12). Die oorkoepelende tema van hierdie program, in noue samewerking met die argitek Daan Kesting (1933–2023) ontwikkel (Janse van Rensburg 2010:7), is 'n progressie van duisternis en lyding, voorgestel deur die dieppers (die Lydenstyd), na die verheugende lig van die wederkoms, uitgebeeld in liggeel en wit (Burgerspark 1969). Die *dalle de verre*-medium, waardeur lig soos deur 'n kristal skyn en verbreek word, word self deel van die simboliek, wat oorwegend deur suiwer gekleurde sonlig vertolk word. Hierdie simboliese ontplooiing van die glasmuur en die kristalagtige aard van *dalle de verre* resoneer met die lang tradisie van die kristalmetafoor, met sy ryk simboliek van die hemelse Jerusalem en die vereenselwiging van God met lig (n. 4 hierbo; Liebenberg 2025:144-153, 165-173).⁹ Hierdie hoogs abstrakte uitdrukking van die goddelike deur middel van gekleurde lig kan beskou word as 'n logiese eindpunt van die Protestantse/Romantiese soeke na 'n "suiwer" geestelike kuns.

⁹ Die *dalle de verre*-medium het noue samewerking met argitekte vereis wat 'n nuwe era van geïntegreerde betekenis in kerkontwerp ingelei het, aangesien hierdie 'n strukturele medium is wat tydens die bouproses ingebou moet word. In 'n artikel wat hy vir *Lantern* geskryf het, bespreek Theron die geskiedenis van hierdie ontwikkeling, en alhoewel hy nie die tradisie van die kristalmetafoor spesifiek noem nie, dui sy opmerkings daarop dat hy intuïtief die mistieke en geestelike implikasies van die "glasmuur" of "ligmuur" verstaan (Theron 1967:41-42). Die argitek Daan Kesting het 'n baanbrekende rol in die ontwikkeling van abstrakte simboliese kuns in die Afrikaanse kerke gespeel (Janse van Rensburg 2010:5) en sy samewerking met Theron om die simboliese glasmuur in die NG Kerk Burgerspark te skep, is dus van groot belang. Ek wou in 2023 'n onderhoud met Kesting hieroor voer, maar sy vrou het my meegedeel dat hy, as gevolg van sy mediese toestand, nie daartoe in staat sou wees nie. Hy is etlike

Theron het sy vensters as gebede bestempel en het elke nou en dan in sy ateljee 'n stuk gekleurde glas (veral geel) na die sonlig opgehou en sy verwondering oor die skoonheid daarvan spontaan verklaar (De Wet 2023 in Liebenberg 2025:152-153).

Theron het sy persoonlike benadering tot die simboliek van kristal as volg aan sy seun, François, verduidelik:

Hy het geglo wanneer die lig deur die *dalle de verre*-glas skyn, dan het dit 'n mistieke krag. Hy het dit nie gekoppel aan enige spesifieke geloof nie. Hy het net gesê dat wanneer die son deur die glas skyn en die straalbreking, wat deur die fasette in die glas veroorsaak word, die lig in verskillende rigtings stuur, het dit 'n baie kragtige spirituele betekenis. [Hy het hier oorgeslaan na Engels]: “When the light refracts and when the light comes through into the church it has a very powerful spiritual significance.” (Theron 2024, in Liebenberg 2025:153)

Hierdie stelling, wat die wese van Theron se estetika en geloof saamvat, kan beskou word as 'n hedendaagse voortsetting van die kristalmetafoer.

Die NG Kerk Wolseley (Figuur 13), ontwerp deur Anthonie Smith (1910-1997), is etlike jare ná die NG Kerk Burgerspark ingewy (1974). Die weldeurdagte, geïntegreerde simboliek van die argitektuur en die *dalle de verre*-vensterpaneel is sprekend van 'n noue samewerking tussen argitek en kunstenaar in dié verband (kyk n. 9 hierbo). Hier gebruik Theron dieselfde simboliese kleurskema as in Burgerspark: van pers en blou, deur groen, na geel en wit. Soos in Burgerspark is daar 'n progressie van donker (pers) na lig (wit) wat na die kansel gerig is (Figuur 14, 15, 16). In Wolseley ontbreek egter herkenbare, abstrakte simbole soos kruise, sterre en ankers. Die verskillende kleure word hier en daar herhaal om 'n algehele balans te skep. Dus is daar blou en pers aksente aan die ligte kant en wit en geel aksente aan die donker kant. Die *dalle de verre*-paneel beslaan die ligbeuke aan weerskante van die binneruim. Hierdie ligbeuke neem die vorm aan van 'n lang driehoek of wigvorm, wat die driedimensionele wigvorm van die kerk se binneruim weerspieël. As gevolg van hierdie besondere vorm sou die spesifieke simboliese uitbeelding wat in Burgerspark gebruik is nie gepas wees in die Wolseley-kerk nie. Die minste ruimte sou aan die lig van die môrester (die wederkoms) toegestaan word en die meeste aan die duisternis van die lydenstyd. Nietemin bly lig steeds die hoofrolspeler. Die uitdrukking van die goddelike geskied hier op 'n meer suiwer abstrakte wyse, waarin die vereenselwiging van lig met die goddelike verder verryk word. Deur middel van die geïntegreerde simboliek van die argitektuur en die glaspaneel, word 'n estetiese benadering in dié opsig ontplooi wat aanklank vind by Romantiese sinestese.

Die lang wigvorm wat die ses panele saam uitmaak, is 'n uiters moeilike formaat vir enige kunstenaar om in te werk, maar Theron gebruik dit besonder goed, op 'n manier wat aanvullend is by die basiese simboliek van hierdie tipe kerk. Johan de Ridder (1927-2013), wat hierdie wigvormige auditorium/binneruim eerste in sy bekende Gereformeerde Kerk Parys (“kappiekerk”) gebruik het, het in 'n onderhoud met 'n Amerikaanse tydskrif die doel daarvan só verduidelik:

maande later oorlede. Verder, ten spyte van Theron se langdurige samewerking met Anthonie Smith, kon ek ook geen dokumentasie van besprekings tussen argitek en kunstenaar oor hierdie onderwerp vind nie. Die kerksaadnotules van die betrokke kerke het geen bruikbare inligting hieroor opgelewer nie. Smith se seun Hannes kon ook nie spesifieke inligting in dié verband verskaf nie.

[T]he steeply inclined roof and ridge line rising up and away from the pulpit symbolises the Word of God emanating from the pulpit, spreading over the congregation and, through the transparent glass, out to the world beyond (aangehaal in Le Roux 2008:14).

Elders het De Ridder aangevoer dat die driehoek wesentlik godsdienstig is met 'n baie vertikale en geestelike karakter (De Ridder 1993:2). Hierdie simboliek van De Ridder is besonder belangrik omdat Protestantse godsdienstige opvattinge hier deur middel van 'n suiwer abstrakte simboliek uitgedruk word. Die hele kerk word 'n abstrakte, boukundige simbool wat die betekenis van die Protestantse liturgie uitdruk – 'n simbool waarvan die sobere geometriese abstrakte vorms en ruimtes die volmaakte teenvoeter is van die “oorlaaide” versiering van tradisionele Katolieke kerke (De Ridder, aangehaal in Goldblatt 1998:233; Liebenberg 2014b:116-117).



Figuur 14: NG Kerk Wolseley (argitek: Anthonie Smith), 1974, binneruim vanaf die orrelbalkon gesien met Leo Theron se abstrakte vensters in die ligbeuke aan weerskante (foto: Deon Liebenberg)

In die Evangelie volgens Johannes is daar talle voorbeelde van die vereenselwiging van lig met die Woord en met God (kyk n. 4 hierbo). In ooreenstemming met De Ridder se stelling hierbo benut Theron die wigvorm van die vensters op 'n simboliese wyse om die klank wat uitwaarts vanaf die kansel versprei – die Woord van God – met die spel van kleur en lig in die vensters te vereenselwig. Hierdie uitwaartse beweging van die kleurprogressie word verder versterk deur die kragtige, dinamiese swart vorms wat, soos 'n musikale motief, ritmies maar met voortdurende variasie herhaal word en uiteindelik hul kragtigste ontplooiing aan die wydste kant bereik. Dit suggereer 'n musikale klimaks.

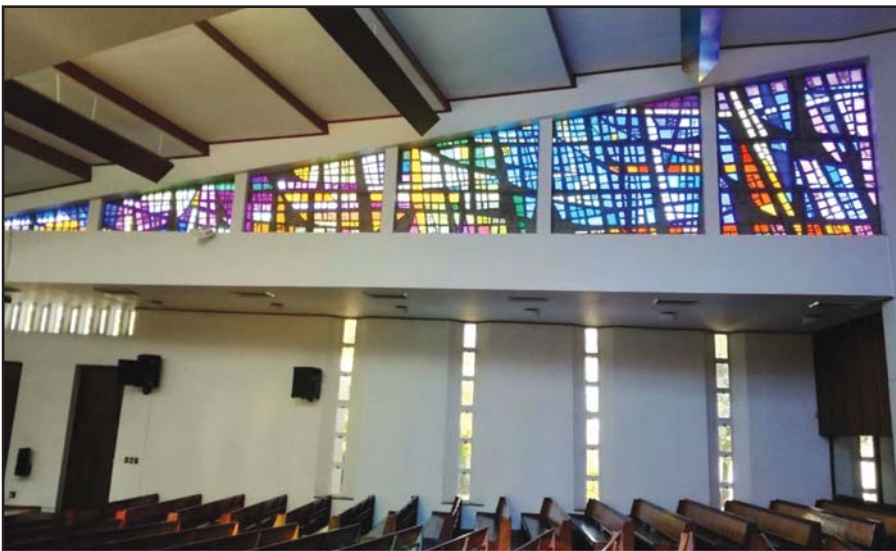
Theron se twee vensters in die ligbeuke van die Wolseley-kerk is identies in ontwerp, met slegs geringe verskille, sodat die een 'n spieëlbeeld van die ander vorm (Figuur 14, 15 en 16). Hierdie simmetrie versterk die effek van die goddelike Lig/Woord wat vanaf die kansel uitstraal.

Dit gee die indruk dat dieselfde Woord vanaf die kansel in beide rigtings (langs die noordmuur en die suidmuur) as lig uitstraal soos klank.

Hierdie uitwaartse beweging word verder gevoer in die eksterne vorms van die argitektuur. Vanaf die ligbeuke vloei dit argitektonies uit na die kerkoring waar dit dramaties opwaarts hel om verenig te word met die komplementêre simboliek van die hemelwaartse strewe van die toring (Figuur 18). Let op hoe die basiese motief van die dinamiese swart vorms in die vensters – ’n driehoek met ’n geboë skuinssy (Figuur 15, 16, 17) – die vorm van die kerkoring (Figuur 18) naboots. Hierdie ontwerpkeuse beklemtoon die intieme verwantskap tussen argitektuur, beeldende kuns (lig), en klank (die Woord van God) in hierdie kerk. Dit versterk die sin van Romantiese sinestesia. Grondliggend aan modernistiese Afrikaanse Protestantse kerkbou is die beginsel dat die interne sowel as die eksterne vorm van die kerk die Protestantse liturgie moet dien en uitdrukking daaraan moet gee (Van Selms 1954:8; Du Toit 1966:6; Koorts 1974:6-7). Met behulp van sinestesia word verdere simboliese diepte aan hierdie Protestantse kerkbou-beginsel verleen.

Hannes Koorts, ’n argitek wat van die belangrikste tekste oor Afrikaanse Protestantse kerkbou geskryf het, het aangevoer dat argitektuur, net soos ander kunste, uitdrukking aan teologie kan gee. Hy het aangevoer dat ’n gebou met suiwer abstrakte elemente soos ritme en proporsie gevoelens en idees kan opwek wat tot die geestelike domein behoort. Koorts verwys in hierdie verband na *Beginselen van Kerkbou*, die verslag van die Algemene Sinode van die Nederlandse Hervormde Kerk, as ’n gesaghebbende bron (Koorts 1974:9-10). Al die ander skrywers van handleidings vir Afrikaanse Protestantse kerkbou het hierdie verslag geraadpleeg (hierbo).

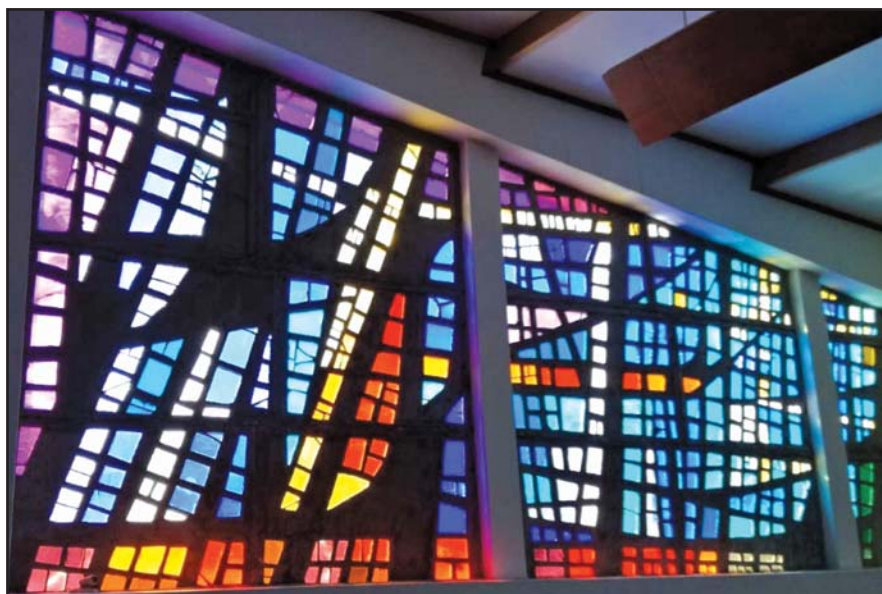
Verder het Koorts aangevoer dat harmonie in musiek, en dus ook in ander kunste, die goddelike harmonie van die skepping en die paradyslike toestand van die ongerepte natuur kan uitdruk. Volgens hom kan ’n argitek, net soos ’n komponis of beeldende kunstenaar, die



Figuur 15: NG Kerk Wolseley (argitek: Anthonie Smith), binneruim met Leo Theron se abstrakte venster in die ligbeuk aan die suidekant, 1974, dalle de verre (foto: Deon Liebenberg)



Figuur 16: NG Kerk Wolseley, argitek: Anthonie Smith, binneruim gesien vanaf die orrel met Leo Theron se abstrakte venster in die ligbeuk aan die noordekant, 1974, dalle de verre (foto: Deon Liebenberg)



Figuur 17: Leo Theron, detail van abstrakte venster in die ligbeuk aan die noordekant van die NG Kerk Wolseley, argitek: Anthonie Smith, 1974, dalle de verre (foto: Deon Liebenberg)



Figuur 18: *NG Kerk Wolseley, argitek: Anthonie Smith, 1974, vooraansig met die kerkoring. 'n Gedeelte van een van die ligbeuke met Leo Theron se kleurvenster is sigbaar aan die regterkant (foto: Deon Liebenberg)*

ongerepte harmonie van die paradyslike toestand – waarna die Christen verlang om terug te keer na die dood – deur die skepping van gepaste ruimtes en volumes aan die kerkganger onthul. Hierdie harmonie dien as 'n uitdrukking van die teenwoordigheid van God (Koorts 2012).

Hoewel sulke Protestantse estetiese opvattinge, soos deur Koorts verwoord, nie direk na Romantiese sinestese verwys nie, kan dit aangevoer word dat hulle tot 'n beduidende mate verwant is aan hierdie begrip. Dit blyk duidelik uit Koorts se analogiese benadering tot harmonie in musiek, argitektuur, en beeldende kuns onderskeidelik. Teen hierdie agtergrond het Smith en Theron dit reggekry om treffende simboliese diepte aan 'n suiwer abstrakte kunswerk in die NG Kerk Wolseley te gee: die betekenis ontstaan uit die boukundige konteks en die liturgiese funksionaliteit daarvan.

9. Matisse se Chapelle du Rosaire de Vence

Die Chapelle du Rosaire de Vence, ontwerp deur Henri Matisse, is een van die hoogtepunte van moderne gewyde ontwerp. Theron het gereeld daarvoor gepraat en dit het duidelik sy verbeelding aangegryp (De Wet 2023 in Liebenberg 2025:240). Matisse het alles daarin self ontwerp, insluitende die loodglasvensters en muurskilderye, die beeldjie van die gekruisigde Christus op die kansel (Figuur 22), die kledingstukke wat deur die priesters en ampsdraers gedra word, die kanselkleed, kandelare, ensovoorts. Verder het hy ook die kapel self ontwerp, met die bystand van die argitek Auguste Perret (Musée Matisse Nice 2024).



Figuur 19: *Henri Matisse, binneruim van die Chapelle du Rosaire de Vence (foto: François Fernandez/Musée Matisse Nice, met vergunning)*

Perret was die ingenieur-argitek wat die “muur van lig” (of glasmuur) in die moderne era moontlik gemaak het, en sodoende ’n deurslaggewende rol in die moderne boukundige toepassing van die tradisie van die kristalmetafoor gespeel het. Theron is direk beïnvloed deur Perret se gebruik van glasmure in kerke, wat ingevolge die kristalmetafoor die hemelse Jerusalem simboliseer (Theron 1967:41-42; Liebenberg 2025:158-161, 199; n. 4 hierbo).¹⁰ Perret se betrokkenheid by die ontwerp van Matisse se kapel betrek daarom moontlik ook die vereenselwing van die goddelike met lig as ’n oorkoepelende metafoor in die ontwerp van hierdie kapel.

Hierdie moontlikheid word ondersteun deur die aard van die binneruim as geheel, waarna Theron dikwels verwys het as uitsonderlik en “amper minimalisties” (De Wet 2023 in Liebenberg 2025:240).¹¹ Die mure en plafon is wit terwyl die geteelde vloer ’n effens donkerder skakering van wit is. Die muurskilderye, wat eintlik net tekeninge in dik swart lyne is, is op

¹⁰ Dit was met die hulp van Vader Marie-Alain Couturier (1897-1954) wat ook vir Manessier en Le Corbusier (1887-1965) betrek het by kuns en argitektuur vir die Katolieke Kerk, wat hierdie projek van stapel gestuur is (Walker 1994:89). In sy beroemde Notre-Dame de Haut te Ronchamp (1955) skep Le Corbusier ’n eiesoortige ontplooiing van die “muur van lig” of “glasmuur” begrip. Dit word deur Theron in sy artikel oor glaskuns vir Lantern bespreek (Theron 1967:44). Die meester glaswerker Paul Bony het die vensters vervaardig vanaf Matisse se ontwerpe (Musée Matisse Nice 2024).

¹¹ Danie de Wet, wat as jong student in Theron se ateljee gewerk het, kon ongelukkig nie meer besonderhede verskaf oor die presiese lesse wat laasgenoemde van Matisse se kapel geleer het nie.



Figuur 20: *Henri Matisse, binneruim van Chapelle du Rosaire de Vence (foto: François Fernandez/Musée Matisse Nice, met vergunning)*

glansende wit teëls sonder enige kleur om die vorms in te vul in Matisse se kenmerkende styl (in skilderkuns). Die enigste kleur en toonwisseling is beperk tot die loodglasvensters. Die twee vensters agter die kansel ontplooi 'n harmonieuse gebruik van vorm en patroon wat tipies van Matisse is. In teenstelling hiermee is die ontwerp in die res van die vensters, wat van voor na agter teen die linkermuur strek en die hele binneruim belig, so eenvoudig in hul ontwerp dat hulle nie as onafhanklike kunswerke of estetiese voorwerpe kan funksioneer nie (Figuur 20).

Deur hierdie “minimalistiese” benadering ontnem Matisse die loodglasvensters van hul waarde as fisiese estetiese voorwerpe van glas en lood. Sodoende word die aandag gevestig op die lig en kleur wat deur die vensters skyn en op die wit oppervlaktes van die binneruim weerkaats word. Die “kaal” tekeninge in oningevulde swart lyn op wit, saam met die res van die wit binneruim, word sodoende van kleur voorsien wat direk van die hemel af kom (Figuur 19, 20, 21).

Die wit mure en vloer, en veral die blink, gladde wit teëls van die muurskilderye, weerkaats hierdie hemelse lig en kleur met maksimum effek om 'n uitsonderlike estetiese ervaring te bewerkstellig. Dié ervaring neem 'n dieper betekenis aan wanneer 'n mens die Bybelse vereenselwiging van die goddelike met lig in ag neem. Die “onvoltooide” en tweedimensionele aard van die muurskilderye maak 'n kerndeel uit van hierdie estetiese benadering. Matisse, wat deur sy hele loopbaan as skilder die sensualiteit van kleur met die sensualiteit van olieverf gevier het, en wat alom beskou word as die meester van kleur (Walker 1994:89), ontnem hierdie muurskilderye van alle sensuele, materiële kleuropigment of tonale modellering. Gevolglik is dit net die eteriese kleurespel van die sonlig wat deur die vensters skyn en op die skilderye geweerkaats word wat kleur aan hulle kan verskaf en dus die rol van materiële kleuropigment oorneem. So word Hegel se opvatting van skilderkuns tot 'n hoër vlak verhef.

Matisse maak hier ’n belangrike teologiese/estetiese punt, wat nie net in stemming is met Hegel se idee nie, maar ook merkbaar ooreenstem met Calvyn se benadering tot gewyde kuns (hierbo). Hierdie aspek van Matisse se werk in die kapel is sprekend van die omvang van Protestantse denke en estetiese benaderings in die intellektuele onderbou van modernisme en moderniteit in breër trekke.



Figuur 21: *Henri Matisse, binneruim van Chapelle du Rosaire de Vence met muurskildery van Sint Dominic (foto: François Fernandez/Musée Matisse Nice, met vergunning)*

Figuur 22: *Henri Matisse, binneruim van Chapelle du Rosaire de Vence, detail van loodglasvenster met kruisbeeld op die kansel (foto: François Fernandez/Musée Matisse Nice, met vergunning)*

As sodanig is hierdie werk van Matisse feitlik die teenpool van groot Katolieke kunstenaars soos Bernini en Peter Paul Rubens (1577–1640) se uiters sensuele gebruik van marmer en olieverf onderskeidelik. In dié verband is dit insiggewend om te kyk na Matisse se enkele beeldhouwerk in hierdie kapel, die goue beeldjie van die gekruisigde Christus op die kansel. Dit is só klein en dun dat die aardse stoffikheid wat met beeldhouwerk gepaard gaan grotendeels daarvan ontnem is – soveel so dat die kleur en lig wat deur die loodglasvensters agter die beeldjie skyn dit feitlik oorweldig in die foto hierbo (Figuur 22). Dit is besonder ver verwyderd van die soliede “aardse” marmer sensualiteit van Bernini se *Ekstase van Sint Teresa* (Figuur 11). As sodanig is dit sprekend van die feit dat die moderne Katolieke Kerk, in die omarming van modernisme, ’n estetika moes aanneem wat, vir redes wat hierbo bespreek is, sterker aanklank vind by ’n moderne Protestantse estetika. Leo Theron sou dus uiters waardevolle lesse kon leer uit Matisse se vindingryke oplossings vir hierdie uitdagings – hoe om ’n gewyde kuns en ruimte te skep in ’n modernistiese idioom wat die teenstrydighede van Katolieke en Protestantse estetiese benaderings kan oorbrug (Liebenberg 2025:103-245).

10. Ten slotte

Die Romantiese progressie vanaf marmer na suiwer eteriese lig en kleur het 'n beduidende Protestantse onderbou. Hierdie feit het tot 'n groot mate die weg gebaan vir Theron om die lesse wat hy geleer het uit die Katolieke gewyde kuns van Matisse en Loire met soveel oortuiging oor te plaas na 'n Protestantse konteks. Nietemin is Theron se vertolking van hierdie Romantiese estetiese erfenis oorspronklik. Terwyl hy sekerlik diepgaande inspirasie uit Matisse en Loire se vertolkings van die simboliek van lig en kleurglas in 'n gewyde ruimte kon kry, is daar geen sprake van 'n slaafse nabootsing van byvoorbeeld Matisse se “amper minimalistiese” benadering nie. Dit is die gees liewer as die letter van hul vertolkings wat hy oortuigend – in samewerking met die betrokke argitekte – in die NG kerk Burgerspark en die NG kerk Wolseley kon toepas om uitdrukking aan 'n moderne Protestantse estetika te gee.¹²

BIBLIOGRAFIE

- Adams, R.M. 1997. Things in Themselves, *Philosophy and Phenomenological Research* 57(4):801-25.
- Algemene Sinode van die Nederlandse Hervormde Kerk, 1954. *Beginselen van Kerkbou*. Rapport. Uitgebragt aan de Generale Synode der Nederlandse Hervormde Kerk door de daartoe benoemde commissie, Gravenhage: Bokecentrum.
- Amstutz, N. 2010. The Romantic Reception of the Renaissance: Between Cult Images and Art, *The Rutgers Art Review* 25:1-22.
- Architectus (J.M.J Koorts). 1960. 'n Gewyde argitektuur, *Die Kerkbode*, 284-286; 316-320; 364-366; 395-397; 460-463; 522-524, reeks artikels, 31 Augustus tot 5 Oktober.
- Artefacts 2025. Leo Theron [aanlyn]. Besikbaar : https://artefacts.co.za/main/Buildings/archframes_mob.php?archid=5420_20/01/2025.
- Bletter, R.H. 1981. The interpretation of the glass dream: Expressionist architecture and the history of the crystal metaphor, *Journal of the Society of Architectural Historians (JSAH)*, 40(1):20-43.
- Burgerspark, 1969. Inwydingsbrosjure, Burgerspark NG Kerk, NG Kerk Argief.
- Cassirer, E. 1945 [1970-uitgawe]. *Rousseau, Kant, Goethe: Two Essays*, vertaal uit die Duits deur J. Gutman, P.O. Kristeller en J.H. Randall. Princeton: Princeton University Press.
- Day, D., O.P. 2024. The Christ Who Meets Us in the Sacraments: The Influence of St. Ambrose on the *tertia pars* of St. Thomas's *Summa theologiae*. *Nova et vetera* 22(1):103-122. <https://dx.doi.org/10.1353/nov.2024.a919267>.
- De Wet, D. 2023. Persoonlike onderhoud. 25 November, Kaapstad. In Liebenberg 2025.
- Dingemans F.C.J. 1946. Het kerkgebouw met het geheele daartoe behoorende complex als huis der gemeente, in *Protestantsche Kerkbou*, onder redactie van J.N. Bakhuizen van den Brink. 's-Gravenhage: Bokecentrum N.V.
- Du Toit H.D.A. 1966. Liturgie en kerkbou, in *Sinvolle Kerkbou*, Rapport van die Sinodale Kerkboukommissie, Sinodes van Suid- en Noord-Transvaal, Ned. Geref. Kerk van Suid-Afrika, onder redaksie van H.D.A. du Toit. Pretoria: N.G. Kerk-Boekhandel: 1-8.
- Dyrness, W.A. 2004. *Reformed theology and visual culture: the Protestant imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press.
- Goldblatt, D. 1998. *South Africa: The Structure of Things Then*. Cape Town: Oxford University Press.
- Hampson, D. 2017. Luther, Lutheranism, and Post-Christianity, in *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, J. Barton (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Hampson, N. 1968. *The Enlightenment*. Harmondsworth: Penguin.

¹² Die stellings van Danie de Wet oor hoe Theron 'n stuk gekleurde glas met verwondering na die sonlig sou ophou, en van François Theron oor sy vader se mededeling oor die mistieke krag van sonlig wat deur gekleurde kristal skyn (hierbo), suggereer dat Theron se aanvoeling vir die simboliese waarde van sy medium ook deels intuïtief was.

- Hegel G.W.F. [1802] 1977. *Faith and Knowledge (Glauben und Wissen)*, transl. W Cerf and HS Harris. Albany: State University of New York Press.
- Hegel, G.W.F. 2019 [1835]. "The Philosophy of Fine Art," transl. FPB Osmaston, in *G.W.F. Hegel Collected Works*, Delphi Classics, available at: <https://www.delphiclassics.com/shop/georg-wilhelm-friedrich-hegel/>.
- Honour, H. 1981. *Romanticism*. Harmondsworth: Penguin.
- Hughes, R. 1991. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. London: Thames and Hudson.
- Introvigne, M. 2016. New Religious Movements and the Visual Arts. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 19(4):3-13.
- Joby, C.R. 2005. Calvinism and the arts: A re-assessment, Durham theses, Durham Universiteit. Beskikbaar: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2873/>
- Kant, I. 1781 [1902-uitgawe]. *Critique of pure reason*, vertaal deur J.M.D. Meiklejohn, New York: P.F. Collier & Son.
- Kesting, D. 1978. Afrikaans-Protestantse Kerkbou. Ongepubliseerde doktorsale tesis. UPE Port Elizabeth.
- Koorts, J.M.J. 1974. *Beginsels van Gereformeerde Kerkbou*. Bloemfontein: SACUM.
- Koorts, J.M.J. 2012. Persoonlike onderhoud. Kaapstad, 30 Julie, in Liebenberg 2014b.
- Kroner, R. 1961. Introduction: Hegel's Philosophic Development, in *On Christianity: Early Theological Writings by Friedrich Hegel*, translated by T. M. Knox with an introduction and fragments translated by Richard Kroner. New York: Harper and Brothers.
- Le Roux, S.W. 2008. Die soeke van drie argitekte na 'n planvorm vir Afrikaanse Gereformeerde kerkbou, *S.A Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis* 22(2):20-44.
- Liebenberg, D. 2014a. Modernism and Anti-Modernism in the Afrikaans Protestant Churches during the Twentieth Century, *South African Journal of Cultural History* 28(2):75-92.
- Liebenberg, D. 2014b. The use of modernism in Afrikaner Protestant Church design in Cape Town's northern suburbs, ongepubliseerde M-tesis, Kaapse Skiereiland Universiteit van Tegnologie.
- Liebenberg, D. 2016. Modernist abstraction in Afrikaans Protestant churches of the twentieth century, *South African Journal of Art History* 31(1):126-147.
- Liebenberg, D. 2022. Functionalism versus spirituality in two modernist Afrikaans Protestant churches of the Western Cape, *South African Journal of Cultural History* 36(1):133-159.
- Liebenberg, D. 2024. Empty Landscapes: The Cultural-Historical Context of Piermeef's Johannesburg Station Panels, *South African Journal of Cultural History* 38(1):127-153.
- Liebenberg, D. 2025. Gereformeerdeheid, modernisme en abstraksie in Leo Theron se werk in glas vir die Nederduits Gereformeerde Kerk, ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- McFadyen, J.E. 1909. Communion with God in the Bible. *The Biblical World*, 34(5):307-316.
- Musée Matisse Nice. Henri Matisse and the Chapelle du Rosaire. <https://www.musee-matisse-nice.org/en/the-artist/matisse-and-the-rosary-chapel/> (12 Augustus 2024 geraadpleeg).
- Nichols, A. 2008. St. Thomas and the Sacramental Liturgy. *The Thomist: A Speculative Quarterly Review* 72(4):571-593.
- Oxley J. 1994. *Stained Glass in South Africa*. Johannesburg: William Waterman Publications:79-85.
- Panofsky, E. 1972. *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. New York: Harper & Row.
- Pienaar, P.A. 1966. Simboliek en kuns in die kerkgebou, in *Sinvolle Kerkbou, Rapport van die Sinodale Kerkboukommissie, Sinodes van Suid en Noord-Transvaal, Ned. Geref. Kerk van Suid-Afrika*, onder redaksie van H.D.A. du Toit. Pretoria: N.G. Kerk-Boekhandel:88-90.
- Pratt, C. & Pratt, J. 1996. *Gabriel Loire, Les Vitraux/Stained Glass*. Chartres: Centre International du Vitrail.
- Ringbom S. 1966. Art in the "Epoch of the Great Spiritual": occult elements in the early theory of abstract painting, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29:386-418.
- Ringbom S. 1970. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo [Finland]: Åbo Akademi.
- Rosenblum R. 1975. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper and Row.
- Smith J.A. 2007. Brief van Le Roux Smith le Roux, weergegee op pp. 4-5 van Hannes Smith se kommunikasie met Schalk le Roux, 14 Junie 2007, in Liebenberg 2014b.
- Smith J.A. 2014. Persoonlike onderhoud. Kaapstad, 8 April 2014, in Liebenberg 2014b.

- Theron, F. 2024. Persoonlike onderhoud. Londen, 16 Junie, in Liebenberg 2025.
- Theron, L. 1967. The art of stained glass, past and present. *Lantern* 17(1):38-45.
- Van der Merwe, D.G. & Albalaa, P., 2013, The metaphor of light embedded in the Johannine prologue, Part 1: The Light before the incarnation, *In die Skriflig/In Luce Verbi* 47(1), Art. #108, 10 pages. <http://dx.doi.org/10.4102/ids.v47i1.108>
- Van Selms A. 1954. *Protestantse Kerkbou*. Kaapstad: H.A.U.M.
- Veldman, I.M. 1999. Protestantism and the arts: sixteenth- and seventeenth-century Netherlands. In Finney (red.). 1999.
- Walker, D. 1994. The Light of Noon. *Irish Arts Review Yearbook*, 10:89-93.
- Weisengoff, J.P. 1946. Light and its relation to life in St. John. *The Catholic Biblical Quarterly*, 8(4):448-451.
- Wind, E. 1980. *Pagan mysteries in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.