

**DIE VISIOENÊRE VERBEELDING
EN DIE ANIMERING VAN DIE
INHEEMSE LANDSKAP**

LOUIS LODEWYK KRÜGER

DIE VISIOENÊRE VERBEELDING EN DIE ANIMERING VAN DIE INHEEMSE LANDSKAP

Hierdie verhandeling word voorgelê om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad M.A. Beeldende Kuns in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Beeldende Kunste en Departement Kunsgeskiedenis en Beeldstudies, aan die Universiteit van die Vrystaat.

Studieleiers:
Me. J. Allen-Spies
Prof. E.S. Human

Februarie 2016

Louis Lodewyk Krüger

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad M.A. Beeldende Kunste aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die verhandeling ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

Groot dank aan Janine Allen-Spies, Prof. Suzanne Human, Sanette Schoeman,
Gerrit Schoeman en Sannie Maritz.

INHOUDSOPGAWE

Lys van afbeeldings	2
Hoofstuk 1	
Inleiding	5
Hoofstuk 2	
Die visioenêre verbeelding en verbandhoudende beeldtradisies	11
Hoofstuk 3	
Visioenêre voorstellingstrategieë en die landskap	33
Hoofstuk 4	
Die animeringspotensiaal van die draaikolk en ander landskapmotiewe	51
Hoofstuk 5	
Die medium en meervlakkigheid: beweging en lig	76
Slot	
Verbandhoudende visioenêre plekke	95
Bibliografie	107
Opsomming in Afrikaans	112
Summary in English	115
Afbeeldings	117
Addendum	134
DVD: Videokunswerk, <i>Eternal return</i> , in hoë resolusie	
Uitstallingskatalogus, <i>Die plek van die visioen</i> , in kleur	

LYS VAN AFBEELDINGS

1. Juan Ribalta (1597-1628), *La visión de San Bruno* (ca 1621-22). Olie op doek 183 x 106 cm, Museo de Bellas Artes: Castellón de la Plana. (Stoichita 1995: 49)
2. Albrecht Dürer (1471-1528), *Die Offenbarung des Johannes, Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (1498). Houtsnee 39 x 28 cm, Karsrule: Staatliche Kunsthalle. <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/372969>>
3. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843). Olie op doek 78.7 x 78.7 cm, London: Tate Gallery. (Mitchell 1983: 145)
4. Albrecht Dürer (1471-1528), *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (1495). Olie op paneel 23 x 17 cm, London: National Gallery. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome>>
5. Noel Hodnett (1949-), *Looking for the Rock* (1995). Olie op linne 180 x 150cm, Kunstenaarsversameling. <http://www.noelhodnett.com/Looking_at_the_Rock.htm>
6. Louis Krüger (1988 -), *Verwordingsfeer* (2014). Digitale fotomontage 80 x 80 cm, Kunstenaarsversameling.
7. Laduma Madela (1906-96), *Die kragtige olifant nadat hy die rots van alle rotse oopgebreek het* (datum onbekend). Kleurpotlood en ink op papier 26.8 x 18.8 cm. (Schlosser 2006: 11)
8. William Blake (1757-1827), *Ancient of days* (1794). Ets met akwarel 23.3 x 16.8 cm, London: British Museum. (Mitchell 1983: 145)
9. Bill Viola (1951 -), *Room for St. John of the Cross* (1983). Video-installasie, 430 x 730 x 910 cm, Los Angeles: Museum of Contemporary Art. Foto: KiraPerov. (Townsend. 2004: 129)
10. Ernst Fuchs (1930 -), *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (1956). Olie op doek 18.5 x 23.2 cm, Wien: Österreichische Galerie. <<http://academyofvisionaryart.com/faculty/teachers-work/ernst-fuchs>>
11. Hieronymus Bosch (ca 1450-1516), *Laatste Oordeel* (1504-08). Triptiek met gemengde tegnieke op paneel 167 x 60 cm, 163 x 128 cm en 167 x 60 cm, Wien: Akademie der Bildenden Künste. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_judgement_Bosch.jpg>

12. Ludwig Meidner (1884-1966), *Apokalyptische Landschaft* (1916). Olie op doek 80 x 100 cm, Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie.
<<http://trianarts.com/ludwig-meidner-expresionismo-y-nueva-objetividad/>>
13. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Das Grosse Gehege in Dresden* (1832). Olie op doek 73.5 x 103 cm, Dresden: Galerie Neue Meister. (Koerner 1990: 39)
14. Walter de Maria (1935 -), *The Lightning field* (1977). Naby Quemado, New Meksiko. (Beardsley 1989: 60)
15. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Hünengrab im Herbst* (1820). Olie op doek 55 x 71 cm, Dresden: Galerie Neue Meister.
<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_H%C3%BCnengrab_im_Herbst_\(ca.1820\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_H%C3%BCnengrab_im_Herbst_(ca.1820).jpg)>
16. Louis Krüger (1988 -), *Wordingsfeer* (2014). Digitale fotomontage 80 x 80 cm, Kunstenaarsversameling.
17. Richard Long (1945-), *Sahara circle* (1988). Digitale druk op papier 87.2 x 129.1 cm, London: Tate Gallery. (Weilacher 1999: 24)
18. Robert Smithson (1938-73), *Spiral Jetty* (1970). Swart ystermarmer and kalkklip stene en grond 1500 voet in lengte, Utah: Great Salt Lake. (Casey 2005: 17)
19. Anselm Kiefer (1945 -), *Wege – Märkischer Sand* (1980). Akriel, sand op foto op goiing 255 x 360 cm, London: Saatchi Collection.
<http://www.saatchigallery.com/aipe/anselm_kiefer.htm>
20. William Blake (1757-1827), *The Lord answering Job from the whirlwind* (1825). Waterverf 39 x 33 cm, Edinburgh: Scottish National Gallery. (Mitchell 1983: 158)
<<http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-400-417-view-romanticism-profile-blake-william.html>>
21. Laduma Madela (1906-96), *Mvelinquangi skep die hemele uit water wat opwaarts gewaai word deur winde uit sy mond* (na 1957). Kleurpotlood en ink op papier 36.8 x 27.5 cm. (Schlosser 1997: 145)
22. James Turrell (1943 -), *Roden Crater Project* (1979-80). 'Skyspace', naby Flagstaff. (Beardsley 1989: 39)
23. Louis Krüger (1988 -), *Wondersfeer* (2014). Digitale fotomontage 80 x 80 cm, Kunstenaarsversameling.
24. Louis Krüger (1988 -), *Eternal return* (2013). Video-installasie 3 min 39 sekondes, Kunstenaarsversameling.

25. Ana Mendieta (1948-85), *Pirámide entierro, Yagul, México* (1974). Super-8 kleur kortfilm op DVD, 3 min 30 sekondes, New York: Alison Jacques Gallery.
<<https://www.pinterest.com/ashokashri/ana-mendieta/>>
26. Ana Mendieta (1948-85), *Siluetas trabaja en México* (1973-77). Kleurfoto's 19.4 x 26.5", Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
<<https://transpersonalspirit.wordpress.com/2013/04/08/visionary-works-of-ana-mendieta/>>
27. Khoisan- (Boesman-) rotskuns, Illustrasie wat die kraak in die rots as 'n deurgang na 'n ander sfeer suggereer. (Lewis-Williams, 2002:155)
28. Berco Wilsenach (1974 -), *In die sterre geskryf* (2009). Installasie met sandstraal-glaspaneel en LED-ligte, wisselende dimensies, Kaapstad: Spier Versameling. <<http://www.spier.co.za/blog/article/the-blind-astronomer-an-exhibition-by-berco-wilsenach>>
29. Gian Lorenzo Bernini (1593-1680), *L'estasi della Santa Teresa* (1647-52). Marmer, Stucco, brons, Roma: Cappella Cornaro, Santa Maria della Victoria.
<<http://imgarcade.com/1/teresa-of-avila-bernini/>>
30. Khoisan- (Boesman-) rotskuns, Illustrasie wat sjamanistiese reis suggereer. (Lewis-Williams, 2002:150)
31. Karel Nel (1955 -), *Bandwidths* (2008). 540 Miljoen jaar-oue koolstofhoudende stof en sout op bord 50 x 145 cm, London: Art First. (Nel, 2012:359)
32. Caspar David Friedrich (1774-1840), *Selbstporträt* (1810). Potlood op papier 22.8 x 18.2 cm, Berlin: Alte Nationalgalerie. (Koerner, 1990:70)
33. Mark Rothko (1903-70), *Rothko Chapel* (1967-71). Nie-denominasionele kapel met 13 skilderye (olie op doek), Houston: Rothko Chapel.
<http://rothkochapel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=14>
34. Katesa Schlosser (1920-2010), *Laduma Madela onder die boom van die skepping in die heilige woud op die Cezaberge* (1959). Foto. (Schlosser, 1997:XXI)

HOOFSTUK 1

Inleiding

My belangstelling in die visioenêre verbeelding en die wyse waarop dit met die animering van die inheemse landskap verband hou, is eerstens deur my finale jaar navorsing in BA (Beeldende Kuns) gemotiveer, wat handel oor die omstrede profesieë van die boereprofeet, Nikolaas (Siener) van Rensburg (1864-1926). In die visioene van Van Rensburg is sekere rituele motiewe soos vuur en bloed teenwoordig, elke keer in 'n landskap; 'n landskap wat as leeg en verwyderd van die alledaagse wêreld beskryf word. Ek is geboei deur die geestelike wêreld van sy visioene en assosieer dit met die Noord-Kaapse savanne-landskap van my kinderjare.

Hierdie belangstelling in, en interpretasie, van die visioene van Van Rensburg lei my tot die hoofvraag van die studie: Wat is die rol van landskapmotiewe in die voorstelling van die visioenêre ervaring? Victor Stoichita se *Visionary experience in the Golden Age of Spanish Art* (1995) bespreek die uitdagings wat die beeldende kunstenaar in die gesig staar in die uitbeelding van die onbegryplike, onvoorstelbare visioenêre ervaring en hoe die Spaanse skilderkuns met visioene as tema in die 16de en 17de eeue gepoog het om hierdie probleem op te los. Juan Ribalta se *La visión de San Bruno (Die visioen van die Heilige Bruno)* (ca 1621-22) (figuur 1), stel die visioenêre daad (die visioenêre persoon wat 'n visioen beleef) voor, waarin die komposisie verdeel is om twee wêrelde gelyktydig te suggereer. Stoichita redeneer dat Ribalta in sy skildery deur die gebruik van 'n wolkmotief 'n skeiding tussen die aardse en bo-aardse wêrelde bewerkstellig. Die belangrike rol van die wolk in hierdie skildery dui daarop dat die landskap (die wolk as landskapmotief) en animering (die veranderende en beweeglike aard van die wolk) 'n visioenêre ervaring kan suggereer.

Die wyse waarop 'n mens die landskap ervaar, is belangrik in die kunstige visualisering van die visioenêre ervaring in die landskap. Christopher Tilley se fenomenologiese benadering tot kennisverwerwing van die landskap in *Interpreting landscapes* (2010) en *The materiality of stone* (2004) help my om voorstellings van

die verskillende soorte ervarings van “om in die wêreld te wees” (*being in the world*) meer stelselmatig te beskou. Die fenomenologiese perspektief veronderstel ’n intieme liggaamlik-geestelike band tussen die menslike liggaam en die omgewing en beklemtoon die belangrikheid van die sensoriese ervaring. Tilley (2010:26) beweer dat landskappe as omgewing ’n merkwaardige uitwerking op die mens se denke en interpretasies het danksy die wyse waarop dit deur die liggaam waargeneem en verstaan word. Hierdie fenomenologiese benadering is ter sake omdat dit simpatiek teenoor die landskap staan en die opvatting van ’n multisensoriese, liggaamlike ervaring behels; soos met die ervaring van ’n visioen in die landskap. Hierdie benadering help om my kunstige ervaring tydens my fotografiese verkenning van die inheemse Noord-Kaapse landskap te oordink en uit te druk.

Tydens sulke fotografiese verkenning vind ek dat verskillende kulture onderskeie soorte geestelike verbintenisse met die landskap het. Met my besoeke aan die rotskunsligging van Wildebeestkuil, naby Kimberley, vind ek reste en merke van inheemse mense, sowel as westerse aktiwiteite in die landskap opgesluit. Die inheemse Khoisan-mense (oftewel Boesman-mense) se tekeninge en gravures van diere, antropomorfe figure en geometriese vorms op rotse, getuig van hulle lewe naby aan die landskap. Laduma Madela (1906-96), ’n Zoeloeprofeet, beskryf op sy beurt weer sy visioene van die Zoeloegod, Mveliqangi, in potloodkryttekeninge met verwysing na landskapmotiewe soos weerlig, donderweer en die son (figuur 7).

Paul Ricoeur se onderskeiding van twee oriëntasies (wat ook as wêreldbeelde of houdings verstaan kan word) in sy boek, *Figuring the sacred* (1995), help my om hierdie soort inheemse ervaring van die volheid van die landskap, met westerse ervarings daarvan te vergelyk. Ricoeur identifiseer enersyds ’n mitologiserende tradisie, waarby die sakrale in die natuur duidelik word, wat hy beskryf as die fenomenologie van manifestasie, teenoor andersyds die hermeneutiek van proklamasie in die Christelike tradisie. Die onderskeiding van hierdie wêreldbeelde help my om die uiteenlopende maniere waarop die visioenêre verbeelding in die Suid-Afrikaanse landskap op inheemse en westerse maniere sigbaar kan word, te erken en te ondersoek. Hoewel Ricoeur nie visuele voorstellings bestudeer nie, verhelder sy onderskeiding vir my die verskil tussen Laduma Madela se tekeninge van sy visioene van die oorsprong van die wêreld – wat die immanensie van die

sakrale in die natuur visualiseer; en *La visión de San Bruno* (figuur 1) – wat by die Christelike sienswyse van die natuur as tekenend van, maar onderworpe aan, 'n magtige Godheid aanklank vind.

Madela se tekeninge betrek die mitologiserende verbeelding. Teenoor hierdie verbeelding, is daar vele ander beeldtradisies in die kunsgeskiedenis (met 'n sterker westerse oriëntasie) wat vir hierdie studie van toepassing kan wees. In Hoofstuk 2 en 3 vra ek: Watter beeldtradisies in die kunsgeskiedenis is toepaslik om die verband tussen die landskap en die visioen te ondersoek? 'n Antwoord word gesuggereer wanneer 'n mens kyk na Joseph Mallord William Turner se *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843) (figuur 3) waarin die profetiese, mistieke en sublieme verbeelding in een beeld byeenkom. Hierdie beeldtradisies (ingeslote die mitologiserende verbeelding) toon hoe die mens op uiteenlopende maniere die visioenêre ervaring en die landskap met mekaar verbind, telkens deur die gebruik van tipiese visuele strategieë.

In beide Hoofstuk 2 en 3 ondersoek ek of die gebruik van uiteenlopende, visuele strategieë by voorstellings in hierdie beeldtradisies spesifieke visioenêre interpretasies by die deelnemer kan aanmoedig. In die sublieme verbeelding word die uitgestrekte landskap op so 'n wyse voorgestel dat dit soms ervarings van oneindigheid en ewigheid laat ontwaak, soos in die geval van Caspar David Friedrich se *Das Grosse Gehege in Dresden (Die groot bewaararea in Dresden)* (1832) (figuur 13). Iain Boyd Whyte brei uit in "The sublime: An introduction" (2011) op die sublieme verbeelding se hantering van die konfrontasie met 'n oorweldigende entiteit en hoe 'n omkeringsproses (waarby die mens verhef word) by die ervaring daarvan plaasvind. Ek ontleed Whyte se opvatting van die sublieme verbeelding as visuele benadering wat moontlikhede vir die voorstelling van die oorweldigende visioenêre ervaring in en deur die landskap bied.

Die beskrywing van hierdie omkeringsproses, wat aangemoedig word deur werke in die sublieme beeldtradisie, werp lig op die ervaring wat die deelnemer voor so 'n beeld van die landskap kan beleef. Die apokaliptiese verbeelding op sy beurt, suggereer dat visioene 'n donker, vreesaanjaende beliggaming kan aanneem, waar die mens deur 'n oorweldigende verskynsel bedreig word. Die mate waartoe 'n

omverwerping deur voorstellings in die apokaliptiese verbeelding aangemoedig word, word in Ithamar Gruenwald se *From Apocalypticism to Gnosticism: Studies in Apocalypticism, Merkavah Mysticism and Gnosticism* (1988) beredeneer. Ek maak gebruik van Gruenwald se opvatting oor die maatskaplike impak van die apokaliptiese verbeelding om die visioenêre verbeelding se radikale neiging tot ekstremisme te ondersoek. Ek ontleed landskappe in die apokaliptiese beeldtradisie soos Ludwig Meidner (1884-1966) se *Apokalyptische Landschaft (Apokaliptiese Landskap)* (1916) (figuur 12) wat die eienskap van radikaliteit en sosiale angs visueel interpreteer.

Dit wil voorkom asof die bedreigende landskap in apokaliptiese voorstellings die deelnemer konfronteer met iets wat aktief is en wemel van energieë. Die potensiaal van die beeld om in die verbeelding geanimeer te word, kom in die proses na vore. Philippe-Alain Michaud se bespreking van Aby Warburg se denkwyses aangaande die animeringspotensiaal van die beeld in *Aby Warburg and the image in motion* (2004) is insiggewend in hierdie opsig. Warburg se opvatting van die beeld as intervensie – die vermoë om in te gryp, om tussen die mens en die wêreld te tree – het die potensiaal om nuwe idees oor die impak van die animering van landskapmotiewe in landskapvoorstellings voort te bring. Warburg redeneer dat 'n eeu-oue kultuurgeheue deur beeldanimering in die gees opgewek kan word. Hierdie verwyderde kultuurgeheue word deur die beweeglike eienskappe in die beeld by die deelnemer wakker gemaak. In Hoofstuk 4 en 5 stel ek die vraag: Hoe kan die kultuurgeheue wat in die landskap opgesluit is, deur die beeld opgewek of geanimeer word? Daar is merke in die landskap opgesluit (soos die Khoisan-rotskunstekeninge) wat toon dat visioenêre verbintenisse met die landskap gemaak is, soos ook in die mistieke en apokaliptiese beeldtradisies. Ek ontleed Warburg se opvatting met die doel om te ondersoek hoe hierdie merke en verbintenisse van visioenêre aktiwiteite, wat in die landskap opgesluit is, dit beeldend kan animeer, en hoe uitbeeldings daarvan dit weer kan animeer.

Warburg beredeneer sy opvatting van beeldanimering aan die hand van die beweging wat in Sandro Botticelli se *Nascita di Venere (Die geboorte van Venus)* (1484-86) gesuggereer word. Hy redeneer dat die energieke vloei van kledingstukke in teenstelling met 'n stil agtergrond is. Die vloeiende kledingstukke se uitwerking

van aanvullende beweging is 'n kultureel-verwyderde motief uit die antieke beeldhou- en skilderkuns, wat in die Renaissance-skildery van Botticelli gebruik word, om sodoende 'n kulturgeheue deur die beeld te animeer. Ek wil die draaikolkvorm se potensiele bydrae ondersoek om die visioenêre kulturgeheue van die landskap te animeer. W.J.T. Mitchell redeneer in sy “Metamorphoses of the vortex: Hogarth, Turner, and Blake” (1983) dat voorstellings van die draaikolk die vermoë het om beweging in die verbeelding te bewerkstellig. Vir die draaikolk om die beeld se status as intervensie in werking te stel, moet 'n verwyderde entiteit of assosiasie van 'n ander tyd of plek aangewakker word. Volgens David Lewis-Williams se bespreking van die oorsprong of oorsaak van Khoisan-rotskuns in *Mind in the cave* (2002), wil dit voorkom asof die draaikolk 'n bekende motief in beskrywings van gewysigde bewussynstoestande tydens sjamanistiese visioenêre ervarings is. Hierdie opvattinge van Lewis-Williams en Mitchell spoor my aan om te ondersoek of die draaikolkmotief die animering van 'n kulturgeheue deur die beeld kan bewerkstellig.

Die bogenoemde vermoede suggereer dat die voorstelling van 'n warrelwind die landskap in die verbeelding kan animeer, soos in die geval van *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3). Dit is egter ook moontlik dat ander landskapmotiewe 'n bydrae tot die animering van die beeld kan maak. Soos genoem, word wolke in *La visión de San Bruno* (figuur 1) as aanduiding in die voorstelling van 'n visioenêre ervaring gebruik. In Mircea Eliade se etnologiese studie van sjamanistiese samelewings regoor die wêreld in *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (1964) word die landskapmotiewe van lug en grond as algemene motiewe tydens hallusinerende ervarings genoem. Hierdie bevinding van Eliade spoor my aan om die opvatting van 'n verskuilde kulturgeheue van visioenêre aktiwiteite in die landskap te ondersoek. Dit lei tot die analise van kunswerke in Hoofstuk 4, wat op een of ander wyse van verskeie landskapmotiewe soos rotse, weerlig en sterrekonstellasies, asook die draaikolk, as visuele en landskapmotief gebruik maak.

Die materiaal wat deel van die medium vorm kan bykomende betekenis toevoeg, of die doelgerigte gebruik van die dimensies van die medium kan sekere assosiasies oproep. Ten opsigte van die medium van die videobeeld, redeneer Michael Rush in

New media in the late 20th century (1999) dat dit as 'n totale gebeurtenis geag kan word omdat dit 'n samekoms van verskillende aspekte soos geraas, objek, beweging, kleur en psigiese ervaring behels (Rush, 1999:117). Ander media en kunsvorms soos vertoonkuns (*performance art*) en landkuns betrek ook meervoudige ervarings. In Hoofstuk 5 ondersoek ek of die gebruik van sulke media om intervensies van direkte, intieme kontak met die landskap in tyd te bewerkstellig, die moontlikheid deur die beeld bemiddel om 'n vergete kultuurgeheue van die landskap te laat herlewe.

Verder bring sulke media die plekke wat betrokke is by die skepping en ontvangs van die beeld (die ateljee en galery) na vore. Brian O'Doherty redeneer in *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed* (2007) dat die ateljee 'n lokus vir die kreatiewe daad is en verband hou met die plek waar die kunstenaar afgesonderd oor die uiterlike wêreld kan dink. O'Doherty (2007:39) lig uit dat die galery 'n plek is wat sedert die modernisme radikale veranderinge in die mens se modusse van waarneming teweeggebring het. In die slothoofstuk ondersoek ek verdere aspekte betrokke by die visioenêre verbeelding en vra ek: Tot watter mate is die ateljee en galery in staat om die visioenêre blik en ervaring aan te moedig?

Dit wil voorkom asof die ateljee aan die kunstenaar, wat 'n visioenêre blik op die wêreld kaats, 'n plek vir afsondering verskaf. Die galery, aan die ander kant, bied aan die kunstenaar die geleentheid om op 'n sensitiewe wyse sy/haar kuns te plaas en te belig om 'n verdiepende ervaring aan die deelnemer te bied. Die kunstenaar se vermoë om 'n visioenêre ervaring deur die beeld aan te spoor, word dus uiteindelik bepaal wanneer die beeld aan die deelnemer in die galery vertoon word. In hierdie opsig is 'n teoretiese studie belangrik om 'n beter begrip te kry van die wisselende historiese faktore en benaderings wat ter sprake is by die visuele voorstelling van die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring. Sedert my aanvanklike betowering met die visioene van Siener van Rensburg, maak hierdie studie waarin ek navors watter ander beeldtradisies met die visioenêre verbeelding verband hou, dit vir my moontlik om myself as kunstenaar in 'n breër historiese tradisie van die visioenêre verbeelding te posisioneer.

HOOFSTUK 2

Die visioenêre verbeelding en verbandhoudende beeldtradisies

Die visioenêre verbeelding behels die verskynsel van die ontvangs van visioene, waarin 'n stoflike mens getuig van 'n ervaring wat aanspraak op 'n transendente wêreld maak, vanwaar die visioen ontstaan. Met die eerste oogopslag kom visioene, tesame met die idee dat daar 'n ander sfeer bestaan waartoe net sekere persone toegang het, aanloklik voor. Vrae begin opduik: hoe gebeur dit, wat word gesien/ervaar, en hoe geloofwaardig is sulke aansprake regtig? Die doel van hierdie hoofstuk is om die probleem van die voorstelling van die onbegryplike visioenêre ervaring in en deur die landskap te ontleed, deur middel van die uiteensetting van visuele strategieë wat gebruik word en deur toepaslike beeldtradisies in die kunsgeskiedenis te ondersoek.

Een van die belangrikste tekste, wat die faktore van die visioenêre ervaring in die kunsgeskiedenis verduidelik, is Victor Stoichita se *Visionary experiences in the Golden Age of Spanish Art* (1995). Stoichita (1995:7) begin sy boek met 'n aanhaling van die betekenis van die woord “visie”, soos deur Thomas Aquinas (1225-74) verskaf. Aquinas gee twee betekenisse: die eerste behels dít wat die oë waarneem; en die tweede behels dít wat die verbeelding of gees innerlik waarneem. Ons sien hierin dat die visioenêre ervaring nie sigbaar is nie, maar nogtans die persepsie van 'n tipe *beeld* betrek. Die duidelikheid van hierdie beeld wissel ontsettend, aangesien 'n konfrontasie met die transendente onbeskryflik, ongelooflik en onvoorstelbaar bly. Dit het egter in die westerse kultuur verskeie kunstenaars, soos Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch, William Blake, Odilon Redon en Ernst Fuchs nie verhoed om pogings aan te wend om dit in teks en in kunswerke voor te stel nie.

Die vraag is egter of alle beelde innerlik waargeneem word. Hans Belting (2009:94) redeneer dat die beeld, liggaam en medium in 'n konstante samevloei teenoor mekaar is. Die menslike blik verskuif vrylik oor en weer tussen die artikulasies van die beeld, liggaam en medium – soos 'n soort driehoekige vektor waarvan die blik die drie sye uitmaak. Binne so 'n driehoekige raamwerk word verbindings geskep wat die tweeledige aard van interne en eksterne beelde oorbrug. Dit wil egter

voorkom asof die manier waarop die beeld van die visioenêre ervaring van hierdie tweeledigheid verskil, is geleë in die oortuiging dat die oorsprong van die visioenêre ervaring, soos in die geval van hallusinasies, uit 'n transendente wêreld spruit.

In Stoichita se analise van 17de eeuse skilderye met 'n visioenêre tema, het hy 'n spesifieke, verbeeldingryke strategie teëgekom. Hy meld dat die visuele probleem van die vereniging van innerlikheid en transendensie (om die interne visioenêre ervaring ekstern voor te stel) deur kontra-reformasie kunstenaars aangedurf is in die gees van die dramatiese vertikalisering van die visioenêre ervaring. Dit beteken dat die komposisie in twee vlakke van realiteit verdeel is. Soos ons in Juan Ribalta se *La visión de San Bruno (Die visioen van die Heilige Bruno)* (ca 1621-22) (figuur 1) kan sien, is die komposisie in twee onderskeidelike, maar interkommunikerende sones verdeel, een aards en een boords, waarvan die visioenêre persoon (profeet) in die laer deel en die visioen in die hoër deel van die skildery voorkom (Stoichita, 1995:27, 28). Hierdie verdeling van die vlakke van realiteit lei die beweging van die deelnemer se oog van een gedeelte na die ander (Stoichita, 1995:28).

Die belangrike rol van die landskapmotief van wolke in die hoër deel van *La visión de San Bruno* (figuur 1) om die transendente sfeer voor te stel, suggereer dat daar 'n verband tussen die landskap en die visioenêre ervaring is. Hierdie is egter slegs een voorbeeld van vele in die kunsgeskiedenis. Die wolk is 'n motief wat in verskillende beeldtradisies soos die apokaliptiese, mistieke, sublieme en mitologiserende beeldtradisies voorkom. Voorbeelde hiervan kan 'n mens in Joseph Mallord William Turner se *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843) (figuur 3), Hieronymus Bosch se *Laatste Oordeel (Laaste Oordeel)* (1504-08) (figuur 11), en Noel Hodnett se *Looking for the rock* (1995) (figuur 5) aantref. Die vraag ontstaan: Watter beeldtradisies in die kunsgeskiedenis is toepaslik om die verband tussen die landskap en die visioen te ondersoek? Ek ontleed in hierdie hoofstuk die teorieë en visuele strategieë wat met die bogenoemde beeldtradisie verband hou.

John Collins (1984:7) het 'n wêreldbeeld van die apokaliptiese verbeelding geïdentifiseer wat sekere basiese voorveronderstellings oor hoe die wêreld werk, ontbloom. Dit lui soos volg: Die wêreld is misterieus en openbarings moet vanaf 'n

bonatuurlike bron deur die bemiddeling van engele oorgedra word. Daar is ook 'n verskuilde wêreld van engele en demone wat direk die lot van die mens beïnvloed, en hierdie lot word verder deur 'n eskatologiese oordeel bepaal. Kortliks word die menslike lewe in die hede aan die bonatuurlike wêreld van engele en demone gebind, en in die toekoms deur die onvermydelikheid van 'n finale oordeel (Collins, 1984:7).

Verder lig Ithamar Gruenwald (1988:2) uit dat apokaliptiese geskifte ekstrem, radikaal en esoteries van aard is, gevul met buitengewone ervarings wat moeilik is om mee rekening te hou en vindingryk verduister en vermom is. Daar is ook 'n visioenêre persoon (of profeet) betrokke wat ekstadiese ervarings beleef, met die oortuiging dat hulle na die buiteruim (selfs tot by die hemel) vervoer word om alles oor God se voorsienigheid te leer deur die waarneming van die natuur en die ontvangs van spesiale, engelagtige openbarings (Gruenwald, 1988:9). Hierdie eerste definisies van Collins en Gruenwald gee 'n aanduiding dat die ondersoek van die apokaliptiese verbeelding vrugte sal afwerp aangesien dit nes die visioenêre verbeelding 'n hoër orde en die bereikbaarheid van 'n transendente sfeer deur die stoflike mens veronderstel.

'n Voorbeeld van die voorstelling van 'n apokaliptiese visioen is Albrecht Dürer se *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (*Die Heilige Johannes en die 24 ouderlinge in die Hemel*) (1498) (figuur 2), wat deel van *Die Offenbarung des Johannes* (*Die openbaring van die Heilige Johannes*) reeks vorm. In hierdie houtsnede tref ons dieselfde voorstellingsvorm as in *La visión de San Bruno* (figuur 1) aan; die komposisie wat in twee vlakke van die werklikheid verdeel is met die aardse en bo-aardse onderskeidelik in die onderste en boonste deel. In *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) verkeer die profeet egter nie op die vlak van die werklike sfeer soos die Heilige Bruno in die katedraal nie, maar is hy as't ware in die hemelse sfeer verplaas waar God en sy 24 ouderlinge gevestig is.

Die tweeledige voorstellingsvorm in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) en *La visión de San Bruno* (figuur 1), skep die idee dat die visioenêre verskynsel as geheel (maar ook die profeet) 'n gesplete lewe lei aangesien daar in die beeld twee wêrelde op dieselfde tyd gesuggereer word. Die

fundamentele andersheid van die Heilige, en die gevolglike ontologiese breuk tussen die “hier” (*acá*) van die ervaring en “daar” (*allí*) van die visioen, word deur die gesplete komposisie beklemtoon (Stoichita, 1995:48). Die onderskeid tussen hier en daar kom sterker deur in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) aangesien die twee perspektiewe van die twee onderskeidelike sfere deur ’n duidelike skeiding in tonele beklemtoon word. Die landskap aan die onderkant kom stil, passief en pastoraal voor met geen teken van enige merkwaardige aktiwiteite nie, terwyl die hemelse toneel wemel van asemrowende aksie. In *La visión de San Bruno* (figuur 1) word twee perspektiewe ook bewerkstellig, maar dit is nie so eksplisiet soos by *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) nie, omdat die donker agtergrond die twee sfere laat saamsmelt om eerder te suggereer dat die hele gebeurtenis in die katedraal plaasvind.

Die visuele strategie wat deur Dürer en Ribalta gebruik word, is op die voorstelling van die visioenêre daad of handeling gerig. In *Light and Colour – morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) poog Joseph Mallord William Turner om slegs die visioenêre ervaring voor te stel. Dus word die gesplete ervaring van die profeet nie meer op die doek gesuggereer nie, maar deur die deelnemer wat in die galery staan, ondervind. ’n Oomblik van oorweldigende energie en mag word in *Light and Colour – morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) in die deelnemer se verbeelding bewerkstellig met behulp van die immersiewe eienskap van die komposisie. Helder kleure en lig beweeg vrylik en smelt saam, terwyl figure soos die groep mense of engele, die koperslang en Moses skynbaar vanuit die duistere, roterende atmosfeer verskyn. Daar is ’n gevoel van oombliklikheid in hierdie skildery teenwoordig, asof ’n visioenêre verskynsel vlugtig vir die deelnemer aangebied word voordat alles weer verdwyn. ’n Deelnemer ontvang ’n asembenemende blik op, of visioen van, die transendente sfeer wat in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) en *La visión de San Bruno* (figuur 1) slegs in die boonste deel van die komposisie voorkom. Hierdie twee verskillende komposisionele strukture vir die voorstelling van die visioen lig op verskillende maniere die betrokkenheid van die landskap uit. Dit is in die landskap as arena dat die bo-aardse sfeer in albei gevalle met die aardse sfeer kontak maak, of landskapsmotiewe soos wolke is die motiewe wat die visioenêre aktiwiteit vergesel.

Die uitbeelding van Moses gee aan *Light and Colour – morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) 'n profetiese tema, terwyl dit ook 'n goeie voorbeeld van die mistieke beeldtradisie is. In hierdie skildery van Turner sien ons dat die mistieke tradisie met die visioenêre verbeelding verband hou. In baie opsigte word die terme “visioenêre” en “mistieke” afwisselend gebruik. Dirk van den Berg (1993:1) plaas juis die waarneming van die transendente sfeer in die ervaringsdomein van “visioenêre optika” in sy artikel “Seeing the unseen in visionary painting” (1993). Hy staaf dat ander terme wat met “visioenêre” uitgeruil word, “misties”, “hermeties”, “mities”, “misterieus”, “kripties” of “okkulties” insluit.

In die mistieke tradisie word die skepping verstaan as ryk en belaaie met geestelike potensiaal. Constance Classen (1998:35) toon aan dat in die kosmologieë van Hildegard van Bingen (1098-1179), Jakob Böhme (1575-1624) en Charles Fourier (1772-1837) die leser 'n heelal ontdek wat oorloop van harmonieë en geure, saligheid en verskrikking, goed en kwaad, en wat heeltemal anders as die onsinlike en onsedelike kosmologieë van die moderne wetenskap is. Laasgenoemde plaas die leser in 'n vreemde heelal, waarin onlewendige planete in stilte in betekenislose patrone roteer. Die mistieke heelal is eerder op die bekende vorm van die menslike liggaam gemodelleer en bring die transendente kragte van 'n Godheid in beweging.

Die mistieke tradisie is oor die algemeen besorg oor die skepping in geheel. Afhangende van geestelike oriëntasie, word die *Archè* as volmaakte oorsprongsentiteit teenoor die uitgestrekte verskeidenheid van die skepping geplaas. Die mens ontvang selfheid deur die band wat met die *Archè* gevorm word. Deur die interaksie van die menslike hart of selfheid met die ware *Archè*, word die oortreflike kosmiese verskeidenheid besin – die mens se selfheid word in so geval die sentrale, geestelike worteleenheid van die skeppingstotaliteit (Van den Berg, 1985:19).

Die verwonderende toneel in *Light and Colour – morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) bring ervarings van ontsag en openbaring mee, wat nie net met die mistieke tradisie nie, maar ook met die sublieme beeldtradisie verband hou. Dit blyk asof die vorm van die draaikolk in die strukturele agtergrond van *Light and Colour – morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) die deelnemer se lyn van sig omring en hom/haar insuig

met 'n krag wat gelyktydig aanloklik en bedreigend is, soos 'n soort leemte wat enigiets moontlik na die middelpunt probeer trek (Mitchell, 1983:133). Landi Raubenheimer (2005:25) lig uit dat die sublieme verbeelding die menslike onderwerp se minderwaardige posisie in die aangesig van verhewe kragte van die heelal onthul. Dit word veral deur 'n emosioneel belaaide inploffing of omkering van gevoelens in die aanskouer uitgebeeld. Die sublieme ervaring verteenwoordig dus 'n chaotiese of irrasionele, wisselvallige gebeurtenis wat nie deur die menslike onderwerp verstaan of beheer kan word nie, en die rasonale onderwerp uit sy of haar verhewe posisie verplaas.

Die sublieme ervaring bestaan uit twee fases. Die proses van die sublieme ervaring, soos deur Immanuel Kant beskryf, verloop soos volg: Eerstens, oorweldig die ervaring van 'n voorwerp ons konsepsuele en verbeeldingsvermoë tot by die punt waar ons dit nie in geheel kan bedink of voorstel nie. Tweedens, word daar erkenning aan hierdie onvermoë gegee en word die negatiwiteit van die eerste fase getransformeer danksy die mens se vermoë om die voorwerp wat hom/haar oorweldig te erken en voor te stel as iets wat *hom-/haarself transendeer*. Eindelik word die mens se eie verhewe verbeeldingskragte beklemtoon (Hooker, 1995:47).

Vir die ondersoek van die band tussen die landskap en die visioen is die sublieme verbeelding ter sake, aangesien sublieme ervarings oorspronklik in en deur die landskap in Edmund Burke se *Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) aangetref en beskryf is, wat soms geestelike introspeksie bewerkstellig. 'n Geval, wat as doeltreffende voorbeeld dien, is van die Ierse romantiese digter, Thomas Moore, nadat hy die Niagara-watervalle vir die eerste keer beleef het. 'n Brief, wat hy aan sy moeder geskryf het, lui soos volg:

Dit het gevoel asof ek die vesting van God bereik het; die trane het begin vorm in my oë en ek het vir oomblikke nadat ons die toneel uit sig verloor het in daardie absorbering gebly, wat net vrome entoesiasme tot gevolg kan hê. Ons het by die Nuwe Leer aangekom en neergedaal na die onderkant. Hier het al die vreeslike sublimate my oorweldig. My hele hart en siel het opgevaar na die Heilige in 'n swelling van toegewyde bewondering wat ek nog nooit ervaar het nie. O, bring die ateïs hier, en hy sal nie 'n ateïs terugkeer nie! Ek bejammer die man wat

onaangeraak kan skryf oor hierdie onuitspreeklike wonders...Ons moet nuwe kombinasies van taal kry om die Niagara-valle te beskryf (Rosenblum, 1975:20).

Die ervaring is vergelykbaar met Ralph Waldo Emerson se passievolle soeke na inlewing in die Godgegewe natuur (Rosenblum, 1975:22):

Staande op die blote grond – my kop gebad in die vrolike lug, en opgehef tot die ewige ruimte – verdwyn alle ondeuglike egoïsme. Ek word 'n deursigtige oogbal: ek is niks nie, ek sien alles, die gety van die Heelal sirkuleer deur my, ek is deel van God...

Of dit is soos die erkenning van Caspar David Friedrich se dissipel, Carl Gustav Carus, wat in sy brief oor die landskap skryf:

...Wanneer die mens, met die aanvoeling van die oneindige magdom van natuur, sy eie onbelangrikheid ervaar en voel hy word God, dan tree hy toe tot hierdie ewigheid en laat sy individuele bestaan agter, en sy oorgawe word 'n aanwinst eerder as 'n verlies. Wat gewoonlik alleenlik deur die innerlike oog gesien word, word hier amper letterlik sigbaar: die eenheid in die ewigheid van die heelal... (Rosenblum, 1975:22).

Vanuit hierdie sublieme ervarings kan 'n mens aflei dat die landskap 'n definitiewe geestelike waarde besit. Hierdie punt word versterk as 'n mens verder kyk na die vertolking van die natuur in die Christelike geloof. In die Christelike geloof besit die natuur ('n taamlike hoë mate van) belangrikheid en dien dit as bron vir geestelike inspirasie en bemoediging. Die sigbare wêreld is nie slegs deur God geskep nie, maar dien ook as 'n beeld of voorstelling (*imago*) van Sy eie wese, net soos 'n skildery 'n beeld is van die model na wie dit verwys. Dit tree tot 'n mate op as 'n spieëlbeeld van God – die beperkings van die skepping verwys na God se onbeperktheid en tydelikheid weerspieël sy ewigheid (Bakker, 2012:23-24).

Wladyslaw Tatarkiewicz (1970:53) beweer dat die bekende Aurelius Augustinus (354-430) van mening was dat die mooiste dinge in die fisiese wêreld dít is wat die lewe of die openbaring van lewe betrek; byvoorbeeld die gesing van voëls en die beweging en klank van die diereryk se uitdrukking van lewe. Volgens Augustinus het die fisiese skoonheid van die natuur waarde omdat dit die werke van God is. Fisiese skoonheid is egter slegs 'n spieëlbeeld van die hoogste skoonheid; dit is 'n verganklike, verbygaande en relatiewe skoonheid teenoor die hoogste skoonheid

wat ewig en absoluut is (Tatarkiewicz, 1970:54). In Augustinus se estetika, is die ideaal van skoonheid nie slegs fisies nie. As die wêreld beeldskoon is, is dit danksy die geestelike skoonheid wat daarin opgesluit is (Tatarkiewicz, 1970:53). Die fisiese wêreld is dus bedoel om die Skepper en die hemelse paradys te weerspieël (Bakker, 2012:23-24).

Die apostel Paulus staaf dit ook soos volg in Romeine 1: 19-20, "...Want sy onsigbare dinge kan van die skepping van die wêreld af in sy werke verstaan en duidelik gesien word, naamlik sy ewige krag en goddelikheid...". Om hierdie goddelikheid te sien en te verstaan, kan wel nie bereik word deur 'n algemene manier van kyk nie, maar eerder deur 'n meer inwaartse, toegewyde manier van waarneming. Die spesifieke term, wat in die Antieke tye en gedurende die Middeleeue vir hierdie toegewyde blik op die skepping gebruik is, was *contemplatio* – wat beide waarneming en kontemplasie behels. Hierdie bewuste en doelgerigte manier van kyk na die wêreld het, in die Christelike denke, 'n koppeling tussen die mensdom, die wêreld en die Skepper, en dus ook tussen antropologie, kosmologie en teologie bewerkstellig. Daar is voorgestel dat mense, wat die wêreld ernstig beskou, deur die prag en perfeksie van die skepping oorweldig sal word (Bakker, 2012:24-25).

Verder is geglo dat kontemplasie van die orde en skoonheid van die wêreld ook mense sou aanspoor om hul morele en spirituele toestand te verbeter. Vir die mens om te funksioneer soos wat God dit oorspronklik bedoel het, was dit nodig om die pad van geestelike *imitatio* te volg, soos wat Boudewijn Bakker (2012:24-25) dit beskryf, as 'n mikrokosmos in die groter makrokosmos van die heelal. 'n Monnik, die Heilige Hugh van St. Viktor, wat in die 12de eeu vanuit hierdie perspektief oor die skepping geleer het, formuleer dit soos volg: "Dit is goed om konstant die werke van God te oordink en te waardeer, ten minste deur dié wat weet hoe om die skoonheid van materiele dinge vir geestelike gebruik aan te wend." Met Augustinus se viering van die geestelike belang van die natuur, was hy ook oortuig dat die skepping 'n ontelbare hoeveelheid "morele" boodskappe bevat wat 'n kontemplerende kyker kan aanspoor om na te dink oor sy siel en lewensdoel hier op aarde. Die harmonieë, wat in die natuur vertoon word, dien as teken van die vrede wat tussen mense gehandhaaf moes word. Elke geskape ding het 'n boodskap vir dié wat dit wil sien

(Bakker, 2012:30). Volgens Augustinus, is fisiese skoonheid op sigself nie uitsluitlik goed of sleg nie, maar word skoonheid eerder bepaal deur die manier waarop dit gebruik word (Tatarkiewicz, 1970:54). Die natuur se skoonheid kan byvoorbeeld vir goeie doeleindes benut word: die son, maan, see, aarde, voëls, visse, water, ensovoorts moedig die toegewyde siel aan om die geheimenisse van die geloof te vereer. Dit kan egter ook 'n slegte uitwerking hê, wanneer die genot in aardse skoonheid 'n struikelblok vir die kontemplering van die hoogste skoonheid raak (Tatarkiewicz, 1970:54).

'n Profeet, wat bekend is vir 'n ingesteldheid op die geestelike potensiaal van die landskap, is die Heilige Jeroen, wat die verlate woestynlandskap ingegaan het om in afsondering die godheid te oordink. In Albrecht Dürer se skildery *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (*Die Heilige Jeroen in die wildernis*) (1495) (figuur 4) word verskeie aspekte van die verhaal van hierdie profeet aan die deelnemer blootgelê. 'n Boek (waarskynlik 'n boek vir toewyding soos die Bybel, Evangelie of Vulgaat), word in sy regterhand vasgehou, duidelik sigbaar voor die donker agtergrond en word vergesel van die kruis bo-op die stomp waarna die profeet se liggaam gerig is. Tog is dit interessant om te sien dat alhoewel die liggaam na die kruis gerig is, die oë bo-oor kyk en eerder op die wilde landskap fokus.

Bakker (2012:25) beweer dat die bestudering van die sigbare wêreld aan die studie van die verlossingsgeskiedenis, en die heilige plan wat God aan sy volgelinge in die Evangelie openbaar het, geskakel moet wees. Die natuur dien dus as een van die twee uitdrukkings van die Goddelike openbaring, waarna ook verwys word as twee boeke, waarvan die sigbare “boek van die natuur” die eerste boek genoem was. Hierdie vergelyking was in die Middeleeue algemeen bekend. Nog 'n aanhaling van die Heilige Hugh van St. Viktor sluit goed hierby aan: “Die hele wêreld, waargeneem deur die sintuie, is tog 'n boek geskryf deur die vingers van God, met ander woorde, geskep deur goddelike mag, en die individuele skeppings is soos tekens (*figurae*), nie geskep deur menslike vernuf nie, maar deur die wil van God om sy onsigbare wysheid aan die mens te openbaar.” (Bakker, 2012: 25)

Die “twee boeke” het metafories gedien as 'n teologiese leerstelling van 'n tweevoudige, goddelike openbaringswyse. Soos wat God homself en sy plan vir

Verlossing in die Heilige Skrif aan die menslike oor openbaar, so ook het God homself en sy kreatiewe en voorsienende mag in die boek van die natuur aan die menslike oog openbaar (Bakker, 2012:29). Die sterk samehang, wat tussen die “twee boeke” behou moet word, word in *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (figuur 4) deur die insluiting van beide die Vulgaat en die kruis in die komposisie gesuggereer. Die feit dat die kruis (bestaande uit hout) op ’n stomp vasgepen is, versterk die gedagte dat ’n wisselwerking en gemeenskaplike doel deur die Evangelie en die landskap gedeel word. Hierdie oortuiging word in die hande van die Heilige Jeroen ook weerspieël – in die regterhand is die Vulgaat en in die linkerhand ’n rots wat soos ’n kosbare voorwerp ná aan sy hart gehou word.

Bakker se klem op die Christelike peinsende blik oor die landskap betrek die rol van die verbeelding by die ondersoek van die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring. Die punt is dat dit moeilik is om te onderskei tussen wat “werklik sigbaar” en wat die aandeel van verbeelding is, aangesien ons nooit sonder verbeelding sien nie. Belting maak hierdie punt duidelik in sy bespreking van die blik in *The Gaze in the Image* (2009). Belting (2009:94-95) beweer dat die verbeelding op alle vlakke van waarneming betrokke is; van die primêre blikgebruik wat te doene het met die liggaam (beoefen tussen kykende onderwerpe) tot die sekondêre blikgebruik, wat plaasvind wanneer ’n beeld verstaan word (Belting, 2009:94-95). Verbeelding is dus ’n noodsaaklike vereiste van waarneming en het voorrang by wat bekend staan as persepsie (Belting, 2009:114).

Met die verbeelding verander ons artefakte in beelde van ons eie en word ons oorgehaal om blikke met lewelse beelde uit te ruil. Belting (2009:94-95) bespreek hierdie punt hoofsaaklik deur die interpretasie van beelde waarin die menslike blik uitgebeeld word. Hy sê dat ons as waarnemer ’n blik aan sulke beelde teruggee, asof dit voortkom uit lewende mense wat na ons kyk. Wanneer die geskilderde blik op so ’n wyse geanimeer word, maak ons dit moontlik vir hulle om op ons te reageer, asof hulle lewende voorwerpe is (Belting, 2009:94-95). In sulke gevalle word die beeld getransformeer om méér te wees as wat dit eintlik is. Belting (2009:108) dui aan dat daar in ’n beeld beide feit en fiksie betrokke is. Hy verduidelik hierdie standpunt deur ’n tipiese skildery van Venus as voorbeeld te gebruik. Vir die doeleindes van hierdie studie, kan ’n mens die skildery van Venus met Dürer se

skildery van die Heilige Jeroen vervang. In hierdie skildery tref die deelnemer 'n manlike liggaam in 'n landskap aan, geskilder volgens die lewende modelle van 'n liggaam en 'n landskap, asook die fiksie van 'n profeet, wat deur die voorstelling van sy liggaam en die landskap waarin hy visioenêre insigte ontvang het, 'n denkbeeldige toneel/gebeurtenis uitbeeld. Feit en fiksie bestaan dus sy aan sy in dieselfde blik.

Hierdie standpunt van Belting dui daarop dat die landskap méér behels wanneer 'n mens daarna kyk, bedoelende dat 'n geestelike blik die landskap met visioenêre potensiaal kan beklee. Die kulturele gesigshoek het 'n verdere invloed op die moontlikheid vir die landskap om 'n middel vir visioenêre insigte te wees. Ek is byvoorbeeld nie die enigste persoon wat 'n intieme gehegtheid aan die inheemse landskap van die Noord-Kaap het nie. Daar is ander mense (soos die Khoesan-, oftewel Boesman-, gemeenskap van die nedersetting Platfontein), wat 'n band met dieselfde landskap het, maar uit 'n ander invalshoek. Dit is verrykend om verskillende wêreldbeelde – aangaande die visioenêre potensiaal van die landskap – te ondersoek. Paul Ricoeur (1995:48), onder die invloed van Mercia Eliade, het 'n mitologiserende tradisie van die manifestasie van die sakrale as die fenomenologie van manifestasie teenoor die hermeneutiek van proklamasie geïdentifiseer. Hierdie twee wêreldbeelde getuig van 'n spesifieke manier van waarneming of, in Hans Belting se terme, 'n spesifieke verbeeldingryke blik op die landskap.

Die kontemplerende ingesteldheid op die landskap van die Christendom word deur Paul Ricoeur as die hermeneutiek van proklamasie (H-P) beskryf. In H-P word die woord as hoeksteen vir enige openbaring aanvaar. Ricoeur (1995:56) meen dat die hele teologie van Israel rondom sekere fundamentele diskoerse georganiseer is. Eerstens, is daar 'n teologie van tradisie, wat die instruksies van die Torah insluit. Dit is gevestig op die getuienisse van die bevrydende daad van die pragmatiese eksodus. Tweedens, is daar profesie, wat sover gaan om hierdie stories van die aanvanklike gebeure (wat sekerheid en gerustheid teweegbring) omver te werp. Alle ander vorme van diskoers – die gesang, wysheidsliteratuur, ensovoorts – is geënt op 'n polariteit tussen tradisie en profesie. Die wêreldbeeld van die H-P se kontemplerende blik op die landskap en die gevolglike ontvangs van boodskappe en lewenslesse is gevestig op die woord as fondament en kan nie daarvan afwyk nie.

Ander voorbeeld van die tipes diskoerse wat in die H-P gevind kan word, is byvoorbeeld die vergelykings van Jesus in die Sinoptiese Evangelies, spreekwoorde en eskatologiese gesegdes. In hierdie leerstellings tref ons 'n nuwe logika van betekenis aan, in teenstelling met die logika van korrespondensie (of die direkte manifestasie van die sakrale), naamlik die logika van limiet-uitdrukings (Ricoeur, 1995:57). Ricoeur (1995:61) is van mening dat godsdienstige taal, spesifiek die tipes hierbo genoem, limiet-uitdrukings gebruik om ons ervarings oop te maak en te laat ontplof as ervarings wat as limiet-ervarings beskryf kan word. Die vergelyking, byvoorbeeld, herbeskryf die ervaring, met die bedoeling om ekstreem te wees. Alle diskoers word aangemoedig deur hierdie oproep na "iets meer" en word aangeroei in die gesegdes en buitensporige lewe van die vergelyking, in die paradoks en hiperbool van die spreekwoord, en in die aankondiging van die teenwoordigheid van die koninkryk van God (Ricoeur, 1995:61). In die proses word die buitengewone in die gewone verplaas (Ricoeur, 1995:60). Byvoorbeeld, in *La visión de San Bruno* (figuur 1) verander die katedraal, waarin die Heilige Bruno 'n visioen ontvang, in 'n plek wat met visioenêre potensiaal belaa is.

Daarenteen behels die mitologiserende tradisie die manifestasie van die "numineuse" element van die sakrale in die natuur (in teenstelling met Goddelike transendensie) dat die betrokkenheid van taal doelbewus ondermyn word. 'n Fundamentele dryfkrag van hierdie mitologiserende tradisie van die manifestasie van die sakrale in die natuur is Mercia Eliade se beskouing van 'n hiërofanie. Eliade beweer dat alhoewel ons nie die numineuse element direk kan beskryf nie, ons ten minste kan beskryf hoe dit geopenbaar word. Met ander woorde, enigiets waardeur die sakrale onthul word, is 'n hiërofanie. Hierdie manifestasie het 'n vorm, 'n struktuur en artikulasie. Dit behels nie noodwendig 'n verbale artikulasie nie, aangesien spraak geen vrywaring het nie. Die sakrale kan in rotse of bome (of vuur, klippe, wolke en sterk lig soos hierbo) geopenbaar word, wat deur dié wat daarin glo, vereer word. Kulturele vorms van optrede, soos rituele opvoerings, sluit hierby aan (Ricoeur, 1995:49).

Die opvatting dat 'n rots of boom die sakrale kan openbaar, beteken dat hierdie profane realiteit iets anders kan word as wat dit is, terwyl dit nog steeds dieselfde

bly. Dit word na iets bonatuurlik getransformeer (Ricoeur, 1995:49). Die suggestie van so 'n benadering tot die natuur tref ons in kunswerke soos Noel Hodnett se *Looking for the rock* (1995) (figuur 5) aan, waarin 'n natuurtoneel voorgestel word. In hierdie skildery staan beeste na 'n rots wat baie geanimeerd voorkom. Die afgesonderde posisie van die rots, omsingel deur diere, plantelewe en 'n muur van wolke wat in die agtergrond sigbaar is, dui daarop dat hierdie rots 'n hoër status as slegs 'n gewone, aardse voorwerp geniet. Die rots tree op as manifestasie van die sakrale en 'n byeenkoms van die skepping vergader om dit te aanskou. Die beeste en aalwynplante word as't ware tot 'n krag aangetrek, wat deur die helder rots uitgestraal word. Dit wil voorkom asof selfs die wolke in *Looking for the rock* (figuur 5) as natuurelement 'n huldeblyk aan die rots betoon deur asemrowend in die agtergrond te verrys.

Die manifestasie van die sakrale beklemtoon die estetiese veld van ervaring deur middel van hierofanieë (Ricoeur, 1995:50). Hierofanieë word in die H-P ontken. Die gevolgtrekking word in die Hebreeuse tradisie gemaak dat die instruksies van die Torah enige openbaring deur middel van 'n beeld oortref. 'n Teologie van die Naam is teenstrydig met enige hiërofanie van 'n afgodsbeeld. Aanhoring van die Woord oortref visie (Ricoeur, 1995:56). Die komposisie van *La visión de San Bruno* (figuur 1) weerspieël oorblyfsels van die hiërofanie tesame met die H-P deur die voorstelling van die ervaring van die visioen in die katedraal, instelle daarvan om slegs die visioenêre verskynsel van die Drie-enigheid visueel te interpreteer. Hoewel Bruno sy oë na die verskynsel ooplig, word die Bybel duidelik en regop in sy hand vasgehou. Die Bybel, wat feitlik in die middel van die skildery geposisioneer is, dui daarop dat al die omringende aktiwiteite en gebeure nogtans in lyn met die Woord as sentrale hoeksteen moet funksioneer.

Die apokaliptiese beeld van *Der Heilige Johnnes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) probeer om die visioene en gebeure wat in die Boek van Openbaring opgeskryf is so akkuraat as moontlik weer te gee. Die sublieme beeld van *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3), soos wat die titel lui, toon agting vir die Woord deurdat Turner die ontstaan van die Boek van Genesis met visioenêre aktiwiteit verbind en dit as asemrowende gebeurtenis voorstel. Dit wil voorkom asof die apokaliptiese, mistieke en sublieme

beeldtradisies meer geneig is om in samehang met die wêreldbeeld van proklamasie op te tree. Hierdie afleiding is egter nie volhoubaar nie, aangesien verskillende kunstenaars die onderwerp van die visioenêre verskynsel verskillend hanteer.

Dit blyk egter asof die mitologiserende beeldtradisie daarteenoor, meer in samehang met die wêreldbeeld van die manifestasie van die sakrale is. Die heiligheid van die natuur word ontbloot deur simbolies daarna te verwys. Die onthulling vorm die gesegde, nie andersom nie. Die natuur se sakraliteit is onmiddelik en vanself sigbaar, andersins bestaan dit glad nie (Ricoeur, 1995:54). Alle eienskappe van die sakrale heelal toon dat die vermoë om iets te sê op die grondslag rus van die vermoë van die heelal om na iets anders as die self te verwys. Die logika van betekenis in die tradisie van die manifestasie van die sakrale is dus afkomstig vanaf die einste struktuur van die heelal. Die wet wat gevolg word, is die wet van *korrespondensie* – soos die korrespondensie tussen die makro- en mikrokosmos (Ricoeur, 1995:54).

Die vraag is hoe ek myself as kunstenaar plaas, wat die visioenêre potensiaal van inheemse landskapmotiewe te midde van bogenoemde beeldtradisies se uiteenlopende oriëntasies ondersoek. Die punt is dat die twee wêreldbeelde van Ricoeur nie net as teenoorgesteldes van mekaar beskou moet word nie. In sekere gevalle kan hulle bymekaar aansluit. Hierdie punt is belangrik, veral ten opsigte van die 21ste eeu se toename in globalisasie, waardeur mense aan uiteenlopende geestelike oriëntasies, en hulle onderliggende ooreenkomste, blootgestel word. Die ingewikkeldheid van geestelikheid word in sulke gevalle vir die mensdom belig.

As Suid-Afrikaanse kunstenaar van Europese herkoms, bevind ek myself in die posisie dat ek albei wêreldbeelde van Ricoeur bymekaar wil ondersoek. Eerstens, vind ek aanklank by die vermoë van die mistieke, sublieme en apokaliptiese beeldtradisies om die landskap kunstig met (soms geestelike) kragte te beklee. Ek vereenselwig my met die kunstige strewe van hierdie beeldtradisies omdat ek myself as 'n kunstenaar, en nie as 'n profeet nie, beskryf. Verder assosieer ek met die mitologiserende tradisie wat die landskap met heiligheid beklee, aangesien ek in my kunswerke net van landskapmotiewe gebruik maak (met geen teken van 'n profeet-figuur nie) om 'n visioenêre ontwaking in/deur die landskap te suggereer in plaas

daarvan om 'n visioenêre daad voor te stel. My digitale fotomontage, *Verwordingsfeer* (2014) (figuur 6), bestaan uit foto's van 'n vervalde ashoop. *Verwordingsfeer* is saamgestel deur die samevoeging van foto's (wat in die rondte geneem is) om 'n allesinsluitende oogpunt aan die kyker te bied. Hierdie foto's smelt in baie gevalle saam om 'n geheel te vorm, maar die kyker kan hier en daar onderbrekings aantref waarby rande van foto's sigbaar is en die eenheid so te sê onderbreek word. In hierdie fotomontage word die deelnemer in die beeld met die mag van die landskap gekonfronteer – 'n landskap wat aktief en energiek voorkom en die beweging van die oog oor die beeld bevorder en versnel danksy die vervormde perspektief op die landskap.

Tydens my kunstige verkenning van die Noord-Kaapse landskap, is ontvanklikheid vir die merke en reste wat deur ander kulture, soms uit ander tye, gemaak word, verrykend vir die ervaring van die landskap. Daarom het ek die Khoisan-rotskuns van Wildebeestkuil besoek en kunstige intervensie van beweging uitgevoer. Die Khoisan-gemeenskap ervaar 'n korrespondensie tussen mikro- en makrokosmos. Hierdie standpunt oor die Khoisan-gemeenskap is volgens David Lewis-Williams se *Mind in the cave* (2002), waarin hy rotskuns as sketse van sjamanistiese ervarings interpreteer. Lewis-Williams (2002: 210) redeneer dat rotskuns vir die Khoisan-mense die verdeelde kosmos (hemel, aarde en onderwêreld) en reistogte daarheen en terug verwerklik. Die verskillende vlakke van die kosmos was dus nie slegs konsepsueel nie, maar het in die rotsskuilings sigbaar geword (Lewis-Williams, 2002:210). Lewis-Williams se vertolking is betwisbaar (Solomon, 2014:713), maar vir hierdie bespreking demonstreer dit die Khoisan-mense, as inheemse volk van die Noord-Kaapse landskap, se mitologiserende oriëntasie teenoor die landskap. Deur rotskunsliggings soos Wildebeestkuil by my kunstige intervensies in die landskap te betrek, word die mitologiserende tradisie se ingesteldheid op die landskap 'n faktor in my kunswerke.

Daar is nog 'n Suid-Afrikaanse geval waarin die immanensie van die sakrale in die natuur aangehang word, naamlik die Zoeloeprofeet, Laduma Madela, wat 'n wye reeks van visioene van die Zoeloegod, Mvelinqangi, gekry het. Een baie beduidende visioen (figuur 7) was van 'n koperbal wat as die “rots van alle rotse” bestempel word omdat die ganse skepping daaruit voortkom. Madela is deur Katesa Schlosser, 'n

Duitse antropoloog en dr. O.F. Raum, die eerste professor van Onderwys en Etnologie by die destydse Bantoe Universiteitskollege van Fort Hare aangeraai om sketse van sy visioene te maak (Schlosser, 1997:1). In figuur 7 sien 'n mens 'n kleurpotloodtekening van die koperbal gevul met helder kleure en geskrewe verduidelikings. Volgens Madela (Schlosser, 1997:89), het die hele skepping eens in hierdie rots van alle rotse geleef. Wanneer Mveliqangi die skepping in die rots volbring het, het die rots vergroot deur aan die binnekant op te swel. Daar was byvoorbeeld bulte bedek met gras en woude binne die rots sowel as bosse wat van die skeppergod se wenkbroue af gegroei het.

Die sirkelvormige koperbal deel baie ooreenkomste met die sirkulêre panorama uitgebeeld in *Verwordingsfeer* (figuur 6). Albei bevat motiewe wat beweeg na, en klem plaas op, hulle middelpunte – in die koperbal deur die reeks van helder kleure wat uit die middelpunt en die reeks konsentriese sirkels, wat om die middelpunt geposisioneer is, voortvloei. In *Verwordingsfeer* (figuur 6) bewerkstellig die vervorming van die vervalde landskap 'n uitwerking waardeur die landskap in die middel van die beeld byeenkom terwyl die horison op die rand van die sirkel verskyn. Die oorheersende simmetrie in die koperbal en *Verwordingsfeer* (figuur 6) gee status aan die beelde. Dit is asof die simmetriese sirkel as 'n proklamasie of manifestasie van mag optree wanneer die uitbeelding van visioenêre insigte ter sprake is, ongeag van wêreldbeeld of beeldtradisie.

Die sirkelvorm kom egter spesifiek in die mitologiserende tradisie se opvatting van die sakrale plek voor. Hierdie opvatting dui daarop dat plek 'n heterogene eienskap het; plek is afgebaken en rondom die “middelpunt” van die sakrale plek rangskik. Verskeie figure of vorms kan plekke as sakraal en profaan rangskik. Volgens Ricoeur (1995:50), bevorder die vorms van die sirkel, vierkant, kruis, labirint en draaikolk die verruimteliking van die sakrale, aangesien sulke vorms 'n duidelike verband tussen die middelpunt en hulle onderskeie dimensies, horisonne, kruisings ensovoorts bewerkstellig. Met ander woorde, dit blyk asof die simmetriese eienskap van hierdie vorms die verruimteliking van die sakrale bevorder. Hierdie vorms word verder gevind in tekens van die oorgang tussen die profane en sakrale plekke, naamlik drumpels, hekke, brûe, staproetes, lere, toue en meer (Ricoeur, 1995:50). In

die geval van die koperbal van Madela, is die rots van alle rotse 'n sakrale manifestasie wat duidelik deur die vorm van die simmetriese sirkel afgebaken is.

Uit hierdie standpunt van Ricoeur, tesame met die analise van Madela se koperballe (figuur 7) en kunswerke soos *Looking for the rock* (figuur 5), wil dit blyk asof simmetrie (hierby vind die vorm van die kring of kringloop neerslag) skynbaar 'n verbintenis met die immanensie van die sakrale in die natuur vorm. In *Looking for the rock* (figuur 5) word die rots se belangrikheid gesuggereer deur dit met beeste en aalwynplante te omring. 'n Mens sien ook 'n simmetriese uitleg in *La visión de San Bruno* (figuur 1) raak, met die Heilige Bruno (as visioenêre persoon) en die Drie-enigheid (die visioen) wat horisontaal in die middel en regoor mekaar geplaas is. Op soortgelyke wyse is die Heilige Johannes in *Der Heilige Johnnes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) die middelpunt van die beeld en reg onder die Godheid geposisioneer. In *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) word simmetrie geskep deur 'n sirkelagtige, spiralende vorm wat die oog deur 'n maalkolk van onduidelike aktiwiteite tot by Moses naby aan die middel lei, terwyl die koperslang presies in die middel geplaas is. Dit wil voorkom asof die gebruik van die vorm van die sirkel as visuele strategie in die beeld van die landskap, of die landskap in die vorm van 'n sirkel, verbintenisse met die visioenêre verskynsel bemiddel of aan die lig bring.

William Blake maak ook beduidende gebruik van die sirkel in *Ancient of days* (1794) (figuur 8) om 'n skeppingstoneel uit te beeld, waarby die Godheid, omring deur 'n sirkel en 'n opeenhoping van wolke, afwaarts na die donkerte strek met 'n gradeboog in sy hand. Blake se styl van voorstelling verenig eienskappe van die klassieke, naturalistiese modus van visie met die "Gotiese", bonatuurlike modus wat misties, betowerend en emblematis van aard is (Mitchell, 1978:29). Blake is 'n gepaste persoon om te bestudeer in die ondersoek van die kunstige voorstelling van visioene aangesien hy as die eerste moderne mistikus beskou word. Dit is omdat hy homself as 'n kunstenaarsprofeet beskou het (Van den Berg, 1985:340). Die oortuiging dat kuns 'n mens se innerlike visie tot uitdrukking moet bring, word in die werke en idees van Blake vasgevang. Sy opvatting van die kunstenaar as 'n visioenêre persoon, is gegrond op sy opvatting dat die werklikheid uiteindelik geestelik van aard is (Coetzee, 1996:20).

William Blake se persoonlike filosofie en wêreldbeskouing dui op 'n samekoms van oorblyfsels van die wêreldbeelde van proklamasie en manifestasie. Hy was gekant teen die rasionalistiese strewe na outonomie van die Aufklärung en het eerder 'n innerlike vertroue op die gesag van die menslike verbeelding geplaas. Hierdie benadering is 'n aanduiding van die Romantiese gees wat 'n sterk invloed gehad het op Europese kunste van in die laat 18de eeu tot vroeë 19de eeu – die tydperk waarin Blake geleef het. Verder het hierdie benadering radikaal gebreek met die geïntitutionaliseerde, kerklike godsdienstbeoefening (Van den Berg, 1985:340). Blake wou sy kunswerke laat dien as instrumente van mistieke verligting en openbaring, en het altyd radikale stellings deur sy werke probeer maak - 'n neiging wat ook by die visioenêre verbeelding van toepassing is (Van den Berg, 1985:340). Blake se skilderye, gravure en gedigte was bedoel om hoofsaaklik sy visioenêre psige, ingeslote sy onderliggende boodskap van verlossing, uit te druk (Coetzee, 1996:20). Blake verklaar onder andere in die *Descriptive Catalogue* (1809) dat skilderkuns, tesame met al die ander kunste soos digkuns en musiek, in onsterflike gedagtes bestaan en juig. Al die kunste is in die verbeelding verenig. Hulle is die “kragte wat gesprek voer met die Paradys – 'n moontlikheid wat nie deur die sondvloed weggespoel is nie” (Mitchell, 1978:30). Die medium van boekdruk-kuns het hy spesifiek vir die visuele en digterlike verheerliking van “Jesus the Imagination” gebruik (Van den Berg, 1985:340, 341, 342).

In *Ancient of days* (figuur 8) word die deelnemer gekonfronteer met 'n skeppingstoneel wat nie in die Skrif voorkom nie. Die algehele somber kleurskema (afgewissel met warm, helder kleure rondom die Godheid) maak die toneel misterieus en geheimsinnig. Die gradeboog laat die kyker God as 'n kreatiewe skepper/kunstenaar sien en bring moontlik Blake se oortuiging van die verbeelding as gesaghebbende openbaringsbron aan die lig, waarby die kunstenaar-siener as geestelike opstandeling aansluit. In soveel van sy literêre werk bring hy hierdie oortuiging as belydenis:

A Poet, a Painter, a Musician, an Architect: the man or woman who is not one
of these is not a Christian.

You must leave Father & Mother & Houses & Lands if they stand in the way of Art.

Prayer is the study of Art.

Praise is the practice of Art.

Fasting &c., all relate to Art.

The outward Ceremony is Antichrist.

The Eternal Body of Man is the Imagination: that is, God himself...

In Eternity All is Vision (Van den Berg, 1985: 340)

In *Ancient of days* (figuur 8), die koperbal van Madela (figuur 7) en *Verwordingsfeer* (figuur 6) word die sirkel as oorwegende vorm gebruik, veral by die eersgenoemde, om 'n oorsprongsverhaal visueel oor te dra. Die sirkel kan ook verstaan word as 'n siklus ('n opvatting wat egter nie in *Ancient of days* (figuur 8) gesuggereer word nie). Die siklus kom as verskynsel in die mitologiserende tradisie voor, waar die sienswyse van 'n oneindige lewensiklus voorgestaan word. Hierdie siklus behels 'n ewige terugkeer, waar daar geen begin of einde is nie, maar slegs 'n deurlopende proses van wording en ontwording (Seerveld, 1993:31, 32).

Die onderliggende spiraalvorm, wat die komposisie van *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) oorheers, stel ook 'n siklus of omwenteling voor. In die sublieme beeldtradisie word die siklus egter eerder met die omkeringsproses betrokke by die sublieme ervaring geassosieer. Die verbeeldingsomgewing waarin die motiewe in Turner se skildery afspeel, maak tegelyk suggesties na intense beweging en rustige stilte – tekens van die proses van die sublieme verbeelding wat die deelnemer ervaar.

Hierdie proses word ook in die video-installasie *Room for St John of the Cross* (1983) (figuur 9) van Bill Viola gesuggereer. *Room for St John of the Cross* (figuur 9) bestaan uit twee afskortings. Een van die ruimtes is publiek terwyl die ander privaat is. Een ruimte is geplaas binne-in die ander een: 'n klein swart boks in die middel van 'n groter vertrek. Die buitenste vertrek word deur 'n videoprojeksie van sneeubedekte berge oorheers. Hierdie beeldmateriaal is ontsettend onstabiel en word deur bruisende klanke, wat die vertrek oorheers, begelei. Hierdie ervaring van die buitevertrek is opsetlik steurend weens die klem op een klank en rukkerige bewegings (Townsend, 2004:127). Daarteenoor is die tweede, kleiner vertrek in *Room for St. John of the Cross* (figuur 9) subtiel, genuanseerd en meditatief. Die kleiner vertrek is 'n klein sel (swart boks) waarin 'n tafel, monitor, beker en

klankopname voorkom. Dit blyk asof die stil beeld in die binnevertrek 'n fokuspunt vir gekonsentreerde meditasie raak – dit word vergesel deur opnames waar die Heilige Johannes van die Kruis se geskrifte van geestelike lyding voorgelees word (Townsend, 2004: 129).

Chris Townsend (2004: 129) redeneer dat Viola gepoog het om die ervaring en tipe meditasie wat die Heilige Johannes van die Kruis deurgegaan het in die deelnemer se gees wakker te maak. Dit is meditasie wat begelei word deur 'n sekere vorm van lyding; lyding wat as 'n toets van die geestelike waarde van die ervaring dien (Townsend, 2004:129) (Morgan, 1996:40). Dit behels die opvatting dat 'n persoon slegs kennis van hom- of haarself kan kry deur die ervaring en uitdrukking van die vernietiging van hulself deur 'n hoër geestelike teenwoordigheid te aanskou. Identiteit word verhef deur dit te ontken – 'n stap verby die self soos wat dit lei na andersheid. Viola raak aan die *via negativa* as filosofie van vooruitgang, deur ontkenning en geestelike ontwikkeling deur die verstoting van die self. Met ander woorde, ons vind onself deur onself te verloor. Hierdie filosofie word sigbaar in die geskrifte van die Heilige Johannes en die negatiewe digkuns wat in die binneste vertrek opklink (Townsend, 2004:130, 131). Ten opsigte van die sublieme proses, word die deelnemer se aanvanklike waarneming van die aggressiewe, rukkerige, monokromatiese berge in die projeksie (tesame met harde geluide van wind en weer) in die groter vertrek deur die stille, meditatiewe binnevertrek omgeswaai.

Die kontraste wat Viola in *Room for St John of the Cross* (figuur 9) bewerkstellig, bevorder die ervaring van 'n sublieme proses. Die kontras in kleure tussen die buite- en binnevertrek is opvallend – die buitevertrek se videoprojeksie vertoon monochromatiese beeldmateriaal terwyl die binnevertrek deur 'n versadigde, geel lig oorheers word. In die binnevertrek het Viola die dimensies van die sel, waarin die Heilige Johannes gedurende 1577-78 vir nege maande deur die owerhede van sy godsdienstige orde opgesluit was, presies herskep. Die venster, waardeur die deelnemer kyk, is ook die enigste uitsig wat die Heilige Johannes gehad het (Townsend, 2004:127). Dit is asof Viola opsetlik hierdie kontras skep om die versadigde kleure in die nagmaakte sel van die Heilige Johannes te plaas. Die sienswyse van die sel as plek van insiggewende idees en visioenêre insigte word versterk deur die ryk geel kleure wat die sel oorheers.

Die sensitiewe gebruik van kleur kan visioenêre verbintenisse in 'n beeld aanwakker. Op soortgelyke wyse kan die kleure, waarmee die landskap voorgestel word, visioenêre verbintenisse tot gevolg hê. Die rol van kleur is deur Cristoforo Sorte, 'n 16de eeuse teoretikus, ondersoek, wat in 1580 gepoog het om aan skilderkuns met 'n visioenêre tema 'n meer konkrete status te gee. Hy het dit gedoen deur in sy verklaring 'n hele reeks van verskillende karaktertrekke (kleure, lig en perspektief) te definieer. Hy staaf dit soos volg:

Na my mening, moet kleure wat te gedefinieerd en selfstandig is nie gebruik word nie; dit moet eerder sag en minsaam wees – in staat om die bonatuurlike in sy suiwerse en eenvoudigste vorm voor te stel (Stoichita, 1995:84).

In die koperbal van Madela (figuur 7) en *Verwordingsfeer* (figuur 6) word versadigde kleure aangetref. Wanneer hierdie twee beelde vergelyk word, sien 'n mens 'n ooreenkoms in veelkleurigheid raak. Die spatsels van veelkleurige rommel en growwe tekstuur van die verbrande ashoop laat *Verwordingsfeer* (figuur 6) soos 'n edelgesteente lyk.

Die gebruik van versadigde, warm, goue kleure word in *Ancient of days* (figuur 8) en *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) aangetref. Ernst Fuchs se interpretasie van Moses se visioen van 'n onverteerbare brandende bos in *Moses vor dem brennenden Dornbusch (Moses voor die brandende braambos)* (1956) (figuur 10) word ook deur 'n versadigde, goue kleurskema oorheers. Hierdie gebeurtenis is 'n belangrike oomblik in die verhaal van Moses omdat dit die roeping van 'n geestelike leier uitbeeld. Die gevolg van hierdie gebeurtenis is oorweldigend – talle wonderwerke, die verlossing van die Israelitiese volk en die uittog na die Beloofde Land. God, wat homself in die brandende bos openbaar, word in die linkerkantste hoek van die skildery as 'n staande figuur voorgestel, wat van kop tot tone in helder geel lig gebaai is. 'n Konsentrasie van vlamme met 'n reeks dun, helder strale wat daaruit skyn word oor die laer helfte van die godfiguur uitgebeeld. Daar is ook strale wat vanaf die brandende bron boontoe skyn. Dit is asof hierdie opwaartsgerigte strale aandui dat die brandende bos die oorsaak vir die algehele kleurskema van versadigde, warm kleure in die toneel is – dat die glorie van die Godheid oorloop na die res van die landskap, en dat die

landskap (die brandende bos as landskapmotief) 'n rol in die verlewending van hierdie visioenêre gebeurtenis gespeel het.

In *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) word 'n versadigde goue kleur in die linkerkant van die skildery aangetref. Soos wat die spiraal in die skildery draai, wil dit voorkom asof hierdie gedeelte van goue verf op die verdwyningspunt of bron van die spiraalformasie geplaas is. Dit wil voorkom asof kleur die potensiaal het om as proklamasie of manifestasie van mag te dien. In beide *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) en *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) word die visioenêre ervarings, wat Moses beleef, gesuggereer. Hierdie ervarings behels oomblikke van oorweldiging wat Turner en Fuchs poog om tot visuele uitdrukking te bring deur onder andere helder kleure op strategiese plekke van die komposisie te gebruik.

Hierdie sensitiewe gebruik van versadigde kleure is slegs een van die terugkerende visuele strategieë wat in hierdie hoofstuk se ondersoek na die verband tussen die landskap en die visioen na vore kom. Die ondersoek word gedoen aan die hand van die bespreking en analise van visuele voorbeelde vanuit die apokaliptiese, mistieke, sublieme en mitologiserende beeldtradisies. Die ander visuele strategieë wat tot dusver na vore gekom het, sluit in die uitbeelding van die visioenêre daad deur die opdeling van die komposisie in twee sfere, of die uitbeelding van die visioenêre ervaring wat die ganse landskapsbeeld voor die deelnemer beset, en die gebruik van die sirkel in die landskap. In die volgende hoofstuk word ander innoverende strategieë wat gebruik word om die frustrerende gaping tussen die onbegryplike, ingewikkelde visioenêre ervaring en die landskapbeeld te oorbrug, bespreek.

HOOFSTUK 3

Visioenêre voorstellingstrategieë en die landskap

Die visioenêre ervaring as 'n oorweldigende gebeurtenis is problematies vir die kunstenaar ongeag van die strategieë wat uitgevoer word. Victor Stoichita (1995:45-46) stel die vraag: “Op watter wyse verskil 'n visioen van 'n skildery?” Die gevolgtrekking is duidelik – alles verskil. Wat is dan die punt daarvan om visioene en skilderye met mekaar te vergelyk as hulle niks in gemeen het nie? Stoichita is van mening dat om die onvergelykbare te vergelyk 'n manier is om die onkommunikeerbare oor te dra. Die visioenêre beeld bly 'n tweedehandse, gereduseerde, mindere ervaring (wat kunstig verhoof of vergroot word) voorgestel deur die kunstenaar wat geïnspireer is deur die verskynsel van 'n profeet wat 'n visioen beleef.

Byvoorbeeld, Joseph Mallord William Turner se *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843) (figuur 3) en Ernst Fuchs se *Moses vor dem brennenden Dornbusch (Moses voor die brandende braambos)* (1956) (figuur 10) sal nooit die deelnemer 'n waardige voorstelling van die visioenêre ervaring wat Moses gehad het kan gee nie omdat die visioenêre ervaring in skaal enige voorstelling oortref. In hierdie hoofstuk ondersoek ek die moontlikhede en maniere waarmee die gaping tussen die kunswerk en die visioen (die tasbare en bowesinlike ervaring) oorkom kan word; met ander woorde hoe die onbegryplike, multisensoriese ervaring van die transendente aangespreek word deur tipiese visuele strategieë wat die verbeelding aangryp in die mistieke, sublieme, apokaliptiese en mitologiserende beeldtradisies.

In die sublieme verbeelding word 'n soortgelyke probleem as in die visioenêre verbeelding teëgekom aangesien die sublieme ervaring ook as oortreflik beskou word en sodoende in 'n sekere mate onvoorstelbaar is. Die ewigheid se eienskap van onmeetbaarheid beteken dat die verganklike sfeer nie in staat is om daaraan 'n uiterlike vorm te gee nie. Die uitbeelding van die sublieme is dus 'n uitdaging (Hooker, 1995:48). As gevolg hiervan, het Kant die kunswerk se vermoë om die

sublieme ervaring voor te stel, betwyfel. Teks het in Kant se oë beter as die beeldende kunste gevaar om die sublieme potensiaal te ontlok en is volgens hom 'n beter medium vir die sublieme verbeelding. Tipiese kunstige voorstellings van natuurlike verskynsels, wat die mag het om 'n sublieme reaksie teweeg te bring, het na sy mening tekortkominge gehad. In die meeste gevalle kan die sublieme in die skilderkuns 'n "kitsch" karakter aanneem (Whyte, 2011:6, 7). Ons kan die oneindige, groot en magtige begryp, maar elke voorstelling van 'n voorwerp wat bedoel is om hierdie absolute grootheid en mag sigbaar te maak, kom ontsettend onvoldoende voor aangesien dit beelde behels waarvan geen voorstelling moontlik is nie (Whyte, 2011:12). Kant is van mening dat die ervaring van die sublieme plaasvind in die verstandelike reaksie in die mislukking van die voorstelling daarvan (Hooker, 1995:48).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Hooker, 1995:48) verstaan egter die sublieme as "die proses van die voorstelling van iets wat nie voorgestel kan word nie". Kunswerke is volgens hom nie nuttelose artefakte vir die sublieme verbeelding nie. Vir Hegel vind sublimiteit as proses nie slegs in die verstand plaas nie, maar word dit uitgebrei na die domein van kunsskepping, waar die onopgeloste spanning tussen voorstelling en die onvoorstelbare entiteit getematiseer kan word (Hooker, 1995:48). 'n Onverenigbaarheid tussen die voorstelling en die onvoorstelbare verskynsel is ook in die visuele uitbeelding van die visioenêre ervaring teenwoordig.

Daar is sekere strategieë wat hierdie onverenigbaarheid help oorkom, naamlik dubbelsinnigheid, paradoksaliteit en ontkenning. Hierdie strategieë word gebruik omdat die visioenêre ervaring nie slegs in bekende terme van gewone persepsuele ervaring beskryf kan word nie. Een spesifieke verskynsel, wat die visioenêre ervaring buitengewoon maak, is die sinestetiese aard wat dit soms kan aanneem. Middeleeuse teoloë het daarop aangedring dat daar meer as een stel sintuie is om te gebruik om buitengewone ervarings te beskryf: 'n eksterne, fisiese stel en 'n interne, spirituele stel. Baie mistici het die lewe op dubbele sensoriese vlakke ervaar. 'n Voorbeeld kan gevind word in Hildegard van Bingen se metafore wat van sinestetiese aard is, met verskillende eienskappe wat saamsmelt om unieke, uitlokkende beelde te skep. Sy sal byvoorbeeld die sintuie van reuk en tas kombineer om te skryf oor 'n reuk wat "so glad soos goud is", of reuk en gehoor

verenig om te praat van “die hemelse trompette wat aromatiese liedere van mirre en wierook vrystel” (Classen, 1998: 4,15,17) (Ringbom, 1970:119,136).

Bill Viola gebruik die verskeie komponente in die video-installasieformaat om die ervaring, wat die Heilige Johannes beleef het, in *Room for St John of the Cross* (1983) (figuur 9) by die deelnemer tuis te bring. ’n Multisensoriese ervaring word aan die deelnemer gebied aangesien hy/sy met beelde en klank gekonfronteer word. Die deelnemer moet ook verskillende liggaamsposisies inneem – by die binnevertrek moet die deelnemer afbuk om in die sel te sien en fyn luister om die sagte gefluister van die Heilige Johannes se gedigte te hoor. Andersyds, maak die rowwe beeldmateriaal van rukkerige berge die oë seer wat vereis dat van die deelnemer dadelik weg kyk en eerder net die klanke inneem. In die proses word die deelnemer bewus gemaak van sy/haar eie liggaam en van ander sinuïe, buiten sig. In Ernst Fuchs se *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) word ’n sinestetiese ervaring ook deur die verskillende aspekte in die skildery gesuggereer. Die eenvormige, warm kleurskema dui daarop hoe die ervaring die sinuïg van sig oorweldig het. Die sweetdruppels op die groot, deursigtige gesig beklemtoon die uitwerking van die onverteerbare vuur van die brandende bos op Moses se liggaam, menende hoe die sinuïg van tas by die ervaring betrokke was. Die multisensoriese ervaring van vuur kom gevolglik na vore, soos die reuk van brandende hout en die klanke van takke wat van hitte kraak.

Ander algemene visuele eienskappe, volgens Stoichita (1995:80), by die verbeelding van ontmoetings met die Heilige is “somber lig”, “ligte donkerte” en die “duistere straal” – almal oksimorons wat die paradokse van die visualisering van die Heilige weerspieël. Dit is paradokse, wat goed genoeg opgesom kan word deur die frase “ek sien alles en ek sien niks nie” (Stoichita, 1995:80). Met die enigste bronne van lig wat kom van die projeksie en die beligte binnevertrek, kom die installasie van *Room for St John of the Cross* (figuur 9) oor die algemeen donker en duister voor. Hierdie beperkte beligting beklemtoon en verheerlik die komponente waaruit *Room for St John of the Cross* (figuur 9) bestaan. Die berge kom meer gevaarlik en magtig voor aangesien dit bo die donkerte uitstaan. Hoewel daar nie so ’n kontrastering van lig by *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) teenwoordig is nie, word die berg in die agtergrond ook verheerlik danksy skerp lig wat die berg omring en

sodoende laat uitstaan. Dit is asof die berg as landskapmotief in hierdie skildery (net soos in Viola se werk) 'n belangrike komponent in die uitgebeelde toneel is; nie net as gevolg van die verhelderde lugruim wat dit uitlig nie, maar ook deur die wyse waarop die kroon op die kop van die deursigtige gesig presies met die berg oorvleuel, so asof die vloeiende formasies uit die berg straal.

Die gebruik van die beeldstrategie van oksimorons kan in baie van die visuele voorbeelde, wat reeds bespreek is, aangetref word, waar die beeld oor die algemeen donker is terwyl sekere belangrike komponente of rolspelers strategies verlig is. In Juan Ribalta se *La visión de San Bruno (Die visioen van die Heilige Bruno)* (ca 1621-22) (figuur 1) is die Heilige Bruno, mede-monnik aan die onderkant en die visioen van die Drie-enigheid aan die bokant in 'n donker katedraal verlig. In Albrecht Dürer se *Der Heilige Hieronymus in der Wüste (Die Heilige Jeroen in die wildernis)* (1495) (figuur 4) is die Heilige Jeroen, die leeu en sekere voorwerpe in die landskap tesame met 'n helderkleurige lugruim sigbaar. In William Blake se *Ancient of days* (1794) (figuur 8) is die Godheid in die boonste gedeelte verlig terwyl die onderste deel 'n donker leemte is. Die sirkel wat die Godheid omring is ook, nes die berg in *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10), van agter verlig.

Hierdie tegniek van dramatiese gekontrasteerde beligting kom ook in die apokaliptiese verbeelding voor. Hieronymus Bosch is 'n kunstenaar bekend vir sy treffende voorstellings van die apokalips en sy *Laatste Oordeel (Laaste Oordeel)* (1504-08) (figuur 11) triptiek is geen uitsondering nie. Dis 'n interpretasie van die gebeurtenis van die Laaste Oordeel soos deur Johannes in die boek Openbaring geprofeteer. Die voorstelling gee 'n oorsig oor 'n landskap in chaos, wat wemel van verwoesting. Te midde van al die aktiwiteit regoor die landskap, is die Godheid verlig om bo alles uit te staan.

In 'n ander apokaliptiese beeld, die moderne Duitse skilder Ludwig Meidner se *Apokaliptische Landschaft (Apokaliptiese Landskap)* (1916) (figuur 12), word dieselfde soort kontras in beligting en kleur in die landskap bewerkstellig - die lugruim is donker terwyl die ineenstorting van intuïmelende geboue verlig is. Die intense kleure, by beide *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12) en *Laatste Oordeel* (figuur 11), versterk die beelde se algehele uiterste aard as apokaliptiese kunswerke.

Milly Morrill (1978:16-17) beweer dat apokaliptiese kuns die tendense van ekstremisme en abnormaliteit volg. Herhalende aanduidings van die apokaliptiese verbeelding is volgens hom konflik, breuke, verwoesting, distorsie, verontmensliking, krisis, angs en geweld (Morrill, 1978:16-17).

Die apokaliptiese verbeelding word in die beeldende kuns op die volgende maniere gesuggereer: in die keuse van onderwerp (soos oorlog), vorms (noodsaaklike verbreking of verwoesting), en wyse (oorvloed, onmiddelikheid of geweld). In 'n neutedop behels hierdie eienskappe die tema, konsep en inhoud van die apokaliptiese in die beeldende kuns (Morrill, 1978:13). Baie van hierdie eienskappe kom in *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12) voor. Die deelnemer aanskou die voorstelling van 'n landskap wat angs en chaos inspireer. Die opeenhoping van donker wolke met goue skynsels, wat 'n goudgeel sekelmaan omring, kaats 'n katastrofiese lig oor die toneel. Verder is die stad met geboue en brug misvorm met diagonale lyne wat omtrent die hele skildery oorheers. Die verbokkeling van rasionaliteit word deur die ineenstorting van mensgemaakte vestings gesuggereer. In *Laatste Oordeel* (figuur 11) word 'n landskap, wat oorrompel is deur waansin en histerie, aan die deelnemer onthul.

Verder versterk die veralgemeende, misvormende, energieke skilderstyl van Meidner in *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12) die gevoel van chaos – so asof die kunstenaar persoonlik deur hierdie gesig geraak is of dat Meidner persoonlik 'n visioen ontvang het. In 'n sekere mate is hierdie afleiding gegrond, aangesien Meidner se tema van droefheid 'n reaksie was op die wreedhede wat tydens die Eerste Wêreldoorlog in Europa beleef is. John Collins (1984:18) lig uit dat die apokalips nie net 'n konsepsuele genre van die gees is nie, maar deur maatskaplike en historiese toestande geskep word. Philip Vielhauer staaf dat apokalipse in tye van droefheid geskryf was en bedoel was om 'n gemeenskap te versterk (Collins,1984:18). Volgens Morrill (1978:13) behels die apokaliptiese 'n sekere benadering tot die lewe – 'n ontologiese ontevredenheid wat hartgrondig as revolusionêr of romanties-utopies beskou kan word. 'n Apokalipties-ekstreme oortuiging van die droewige stand van die realiteit kan godsdienstig, sekulêr of nasionalisties gemotiveerd wees. Die apokaliptiese verskyn gewoonlik in tye van krisis, verandering, oorlog of natuurrampe (Morrill, 1978:13).

Hierdie punt lig die algemene negatiewe persepsie uit wat met die apokaliptiese verbeelding verbind word. Morrill (1978:14-15) beweer dat die apokaliptiese verbeelding deur 'n pessimistiese, angstige, depressiewe en selfs nihilistiese houding gekenmerk word. Alhoewel sekere droefhede 'n werklikheid kan wees, is die apokaliptiese houding nogtans ongesond, somtyds paranoïes en verwyderd van die realiteit (Morrill, 1978:14-15). 'n Meer gedetailleerde analise van die uitkyk wat diegene wat met die apokaliptiese verbeelding assosieer, oor die wêreld het, lui soos volg: hulle is uitgesluit en beweeg op die rand van die samelewing; hulle is onwederregtelik vervolg; hemelse en aardse rampe het simboliese implikasies met kosmiese oorsake en vergelykings (selfs die mees basiese ramp wat as “normaal” beskou kan word); die tydperk waarin hulle verkeer is gelyktydig die laaste en die slegste tyd; hulle is die “uitverkorenes” (al word hulle nie in magshiërargieë aanvaar nie) terwyl alle ander mense verdoem is; huidige magstrukture is onvergelykbaar boos; slegte dinge, waarvoor hulle nie verantwoordelik is nie, gebeur met 'n bepaalde doel; 'n einde of die Einde is in sig; hierdie Einde behels die katastrofiese vernietiging van die wêreld; en ná hierdie gewelddadige einde sal daar 'n nuwe hemel en aarde ontstaan (Morrill, 1978:14).

Baie van die eienskappe wat hierbo genoem word, herinner my aan die spesifieke geval waarby 'n visioenêre persoon met apokaliptiese drif aangehang is/word – die Suid-Afrikaanse geval van Siener van Rensburg. Sy visioene oor die lot van Suid-Afrika en sy “mense” (die blanke “Afrikaner”-gemeenskap) het wisselend aandag geniet, veral wanneer gebeure van sosio-politieke omvang plaasgevind het: die angs en smart tydens en ná die Anglo-Boereoorlog, die gevolglike ekonomiese depressie en die stryd om Britse heerskappy te ontkom. In die hedendaagse Suid-Afrika word Van Rensburg se visioene merendeels deur vêrregse politieke geesdriftiges van Afrikaanse afkoms aangehang aangesien hulle glo dat die blanke Afrikaner-gemeenskap op die rand van die samelewing verkeer...onwederregtelik vervolg is...hulself in die slegste tyd bevind...en bowenal, uitverkore is ten spyte van die feit dat hulle nie die hoogste posisie in die nasionale regering beset nie. Patrick Heaven en Sandra Bucci (2001:50) redeneer dat vêrregse politieke groepe konserwatiewe ideologie beklemtoon en tradisionele waardes koester terwyl aggressiewe houdings teenoor volksvreemde groepe aangemoedig word.

Een spesifieke, ongedateerde visioen van Van Rensburg demonstreer die teenwoordigheid van die tipiese apokaliptiese eienskappe van pessimisme, geweld, verwoesting en hernuwing ten opsigte van die landskap. In hierdie visioen word Van Rensburg se apokaliptiese ingesteldheid gesuggereer in die verwysing na 'n uitverkore volk, 'n aardse ramp en 'n einde wat in sig is.

Die volk sal dinge in sy eie hande neem, en dié wat nie wil padgee nie, trap hulle dood. Dan sal daar sal 'n groot stilte heers net voor die storm wat geweldig, maar van korte duur sal wees. Daar sal een emmer bloed omval, daarin sal ons vlag gedoop word en die bloedvlag sal dan wapper oor 'n vrye volk (Snyman, 1995: 208).

Die uitwerking van ang en vrees in die apokaliptiese verbeelding word deur die wegvlugtende figure op die voorgrond in *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12) gesuggereer. Dit oortuig die deelnemer net verder dat dit 'n chaotiese, vreesaanjaende, lewensbedreigende toneel is. *Laatste Oordeel* (figuur 11) se figure lyk nie so verskrik nie, maar toon ook eienskappe van abnormaliteit en vervorming, nes die figure in *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12). In *Laatste Oordeel* (figuur 11) tref ons vreemde skepsels aan wat nog nooit tevore gehoor of gesien is nie – 'n eier met die bene van 'n mens, 'n vis met die gesig en voete van 'n mens, 'n reptiel en dies meer. Bosch het in *Laatste Oordeel* (figuur 11) sy verbeelding groter vryheid gegee om die oortreflikheid van die visioen van die Laaste Oordeel visueel oor te dra. 'n Finale einde van rasionaliteit word deur hierdie vervormde figure gesuggereer.

Die uitbeelding van figure in die landskap kan as visuele strategie die deelnemer inlig oor die onbegryplike en oorweldigende aard van die visioenêre ervaring. Dit stel voor hoe die landskap visioenêre aktiwiteite kan ondersteun, aangesien die apokaliptiese uitwerking van chaos oor die landskap die figure in die landskap beïnvloed. Die figure in *Apokaliptische Landschaft* (figuur 12) se gelaatstrekke en verhewe hande suggereer die droefheid en wreedheid, wat in die apokaliptiese landskap ervaar word. Dit is interessant om te sien hoe die postuur en gelaatstrekke van figure deur kunstenaars gebruik word. Die figuur van Moses in *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) se hande is ook verhef, maar in stede daarvan om in vrees weg van die oorweldigende verskynsel te vlug, kniel hy in aanbidding voor

die brandende bos. In *La visión de San Bruno* (figuur 1) word 'n hele reeks gelaatstrekke deur die Heilige Bruno en die monnike uitgebeeld, wat die verskillende vorms van aanbidding demonstreer – knielend, hande verhef, oë verhef en oë weggekaats (vanweë 'n onsensitiwiteit vir die teenwoordigheid van die Godheid). In *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (figuur 4) werp die Heilige Jeroen 'n gefokusde blik. As kluisenaar is sy aandag egter nie op die hemele gerig nie, maar op die landskap in die verte. Nog 'n groot verskil tussen *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (figuur 4) en die ander bogenoemde beelde is die verskyning van 'n dier – die leeu reg langs die Heilige Jeroen.

Dit bring my by die uitbeelding van diere as figure wat ook die onbegryplike visioenêre ervaring aan die deelnemer kan bring; tesame met die uitwerking van visioenêre aktiwiteite oor die landskap wat 'n band tussen die landskap en die visioen na vore bring. Diere kom meer in die mitologiserende tradisie voor, waar die heilige as inherente deel van die skepping verstaan word. In so 'n geval, ontvang die hele skepping 'n geestelike ingesteldheid. In Madela se skets van die koperbal (figuur 7) word die olifant as belangrike rolspeler by die skeppingsdaad uitgebeeld. Madela vertel dat Mveliqangi ná 'n lang tydperk waartydens die skepping in die rots van alle rotse beleef het, 'n versoek rig: “Laat iemand wat die rotse van alle rotse gaan oopbreek, verskyn sodat die skepping kan uitkom!” Mettertyd het die olifant die rots oopgebreek en as eerste skepsel uit die rots verskyn, gevolg deur die res van die skepping (Schlosser, 1997:90, 92). In Madela se skets (figuur 7) word die oomblik, wanneer die olifant as eerste skepsel van die heelal uit die koperbal verskyn het, voorgestel; die olifant se stert is nog in die sirkel van die koperbal. Die olifant se postuur is egter baie stokkerig en styf en lig nie veel uit aan die deelnemer na my mening nie. Die oë van die olifant is egter baie vreemd, aangesien dit lyk soos menslike oë. Die olifant verkry in die proses 'n antropomorfiese eienskap wat daarop dui dat dit nie net 'n blote dier is wat as skepsel verskyn het nie, maar 'n sakrale wese. Die oë lyk soos dié van die skeppergod Mvelingangi in ander tekeninge van Madela, wat aan die olifant 'n tipe goddelike gestalte gee. Met ander woorde, daar word gesuggereer dat die olifant goddelike kennis van die skeppingsbron – die rots van alle rotse – het en dit idee word versterk deurdat Madela die olifant so naby aan die koperbal geskets het.

In Noel Hodnett se *Looking for the rock* (1995) (figuur 5) is beeste die diere wat naby aan 'n sakrale rots verkeer. Die blik en postuur van die beeste is minder styf en leweloos as die van Madela se olifant (figuur 7). Die beeste staar aandagtig na die rots – hulle koppe is duidelik na die rots gerig met selfs hulle horings wat soos pyle na die rots beweeg. Dit is asof die derde bees sy nuuskierigheid oor hierdie geheime rots nie in toom kan hou nie, aangesien sy kop sommer draai van verbasing. Verder is die beeste se rûe op die deelnemer gedraai om totale absorpsie te suggereer. Dit wil voorkom asof hulle in afwagting is van iets om te gebeur en as deelnemers voel ons ook bevoorreg om oor die beeste se skouers te loer om die verskynsel te aanskou.

Hierdie atmosfeer van verwagting of afwagting, wat oor *Looking for the rock* (figuur 5) hang, belaa die voorgestelde landskap met visioenêre potensiaal. 'n Soortgelyke verwagting vir kontak met 'n transendente krag word in ander kunswerke gesuggereer. In Albrecht Dürer se *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (*Die Heilige Johannes en die 24 ouderlinge in die Hemel*) (1498) (figuur 2) is die figuur van die Heilige Johannes se rug ook op die deelnemers gedraai met sy aandag op die ouderling aan sy linkerkant gerig. Dit lyk asof die Heilige Johannes in gesprek met die ouderling tree en asof hulle besig is om mekaar met die hand te groet. Hulle hande reik uit na mekaar, maar kontak is nog nie gemaak nie. Aanraking met die sakrale – die kern van die visioenêre ervaring – word in die hierdie gevriesde oomblik afgewag.

Die aalwynplante in *Looking for the rock* (figuur 5) skep op 'n soortgelyke wyse 'n gevoel van verwagting vir transendente kontak – die plante skaar hulle saam soos 'n gehoor om die rots en dit is asof die klein aalwynplant aan die linkerkant as lid van die vergadering dapper genoeg is om die rots van nader te beskou. Met die een blaar van hierdie aalwynplant na die rots gerig, wil dit voorkom asof die plant na die rots uitreik. Weereens word daardie oomblik voor kontak gevries, nes in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2). In *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) is daar ook 'n hand wat uitreik, maar hierdie keer is dit die Godheid in die brandende bos wie se oop hand verby die helder strale van die braambos na Moses uitreik.

Die landskap, spesifiek die uitgestrekte landskap, kan ook 'n verwagting van kontak met die sakrale suggereer. Daar is 'n ewigheid wat verskuil is of hang oor die uitgestrekte landskap en wag om met die animering van die landskap in die beeld uit te breek. Die sublieme verbeelding is ingestel op oormaat en kan in hierdie opsig toepaslik wees vir die ondersoek van die landskap se onderliggende verband met die ewigheid. Kant definieer die sublieme as “absoluut” en groot “verby enige vergelyking” (Crowther, 1995:11). Hy beweer ook dat die sublieme verbeelding oor die algemeen daarna streef om die ewige tot uitdrukking te bring, sonder om juis enige voldoende voorwerp in die verganklike sfeer te vind om dit te verwesenlik (Hooker, 1995:48).

In Caspar David Friedrich, een van die meesters van die sublieme landskap, se *Das Grosse Gehege in Dresden (Die groot bewaararea in Dresden)* (1832) (figuur 13), word die deelnemer met 'n uitgestrekte landskap gekonfronteer, wat die skaal van die menslike figuur (die seilboot aan die regterkant) oortref. Hierin word die eienskap van grensloosheid aangeraak. Die onderste waters in die laer deel van die skildery dui die ewigheid aan omdat dit aan die kontinentagtige formasies, soos gesien in satallietfoto's van die aarde, herinner. Dit is asof die geleidelike kurwe van die landskap suggereer dat kragte van ewigheid binnekort gaan ontwaak, wat die landskap in rotasie sal bring soos 'n aardbol wat draai.

Die suggesties van die kurwe en totaliteit van die aarde herinner my aan *Verwordingsfeer* (2014) (figuur 6). Ek het die ewigheid in die uitgestrekte Noord-Kaapse landskap tydens my kunstige verkenning geïnterpreteer. Hierdie vertolking en oortuiging het die vervormde, sirkulêre panorama in *Verwordingsfeer* (figuur 6) tot gevolg gehad. Beide *Das Grosse Gehege in Dresden* (figuur 13) en *Verwordingsfeer* (figuur 6) stel oortreflikheid en ewigheid voor omdat 'n uitgestrekte, wye gesigspunt aan die deelnemer gebied word. Dit is asof die potensiaal wat opgesluit is in die buigende landskap van *Das Grosse Gehege in Dresden* (figuur 13) begin ontwaak, terwyl dit in *Verwordingsfeer* (figuur 6) in volle vaart werksaam is deur rotasies en omwentelinge wat deur die ronde aardbolvorm gesuggereer word.

Afstand speel ook 'n belangrike rol in die aangesig van die uitgestrekte landskap. In *Verwordingsfeer* (figuur 6) en *Das Grosse Gehege in Dresden* (figuur 13) is afstand

'n sentrale eienskap. Afstand stel die deelnemer in staat om die aspekte van oormaat by die sublieme landskap te begryp en die proses van introspeksie (en gevolglike verhewendheid) te voltooi. Kant brei soos volg uit op hierdie proses van introspeksie en die moontlike betrokkenheid van die landskap daarby: "Ons noem sulke objekte [soos 'n uitgestrekte landskap] gereeld subliem omdat hulle die kragte van die siel bo die hoogtes van die gewone gemeenplaas verhef. Ons vind dan in onself die krag van weerstand, wat ons die moed gee om onself te meet teen die groot almag van die natuur." Hierdie stelling demonstreer hoe die sublieme verbeelding 'n genot in die bowesinlike vermoëns van die mens bevorder (Whyte, 2011:6).

Walter de Maria se *Lightning field* (1977) (figuur 14) betrek grootte en uitgestrektheid nes *Das Grosse Gehege in Dresden* (figuur 13) en bring 'n soortgelyke sublieme uitwerking op die deelnemer mee. *Lightning field* (figuur 14) is 'n massiewe landkunswerk geleë in die woestyngebied van New Meksiko en bestaan uit 400 vlekvrystaalpale wat teen 'n gemiddelde hoogte van 20 voet staan. Hierdie pale, in rasters gerangskik, is bedoel om weerlig aan te trek en sodoende magtigheid te suggereer en visuele genot by die deelnemer aan te wakker. De Maria wou 'n plek skep waar 'n persoon alleen met 'n leë aarde en oorweldigende lugruim gekonfronteer sou wees; waarin die wisseling tussen die aarde en die lugruim deur dartelende, elektriese ontlading beleef kon word (Beardsley, 1989:62).

Verder kan 'n groot deel van *Lightning field* (figuur 14) se ewigheidseienskap aan die afgeleë woestynlandskap, waarin dit geplaas is, toegeskryf word. Die woestynlandskap besit 'n visioenêre potensiaal. Christian Norberg-Schulz, 'n argitektuurteoretikus (Weilacher, 1999:23), verwys juis na die woestyn as 'n kosmiese landskap waarin die mens nie noodwendig die velerlei kragte van die aarde teëkom nie, maar eerder die aarde se mees absolute kosmiese eienskappe kan ervaar. Hierdie kosmiese eienskappe openbaar hulself in 'n stereotipiese ideaal van 'n woestyn: eindelose uitspansels, droë grond, wolklose lug, skroeiende son, afgesonderdheid, stilte, verlatenheid en diesmeer. Kunstenaars ervaar sulke landskappe as neutrale grond aangesien dit die mens van geen ruimtelike oriëntasie, en dus met geen eksistensiële sekuriteit, voorsien nie.

In *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) word die woestynlandskap se visioenêre potensiaal deur die wye uitgestrekte droë landskap in die agtergrond gesuggereer. Die dramatiese beligting wek die indruk dat die visioenêre gebeurtenis tydens 'n sonsondergang afspeel aangesien die landskap deur warm, oranje kleure oorheers word. Verder kan 'n mens sien dat die Moses-figuur in hierdie landskap heeltemal afgesonder van die samelewing verkeer, met net die ry bome wat in die linkerkant gesien word. Waarom Fuchs die groot, deursigtige gesig oor die landskap geposisioneer het, sal 'n mens nooit regtig weet nie. Volgens my interpretasie dui die plasing 'n verband tussen die landskap en die visioenêre verskynsel aan. Die woestynlandskap is nie slegs 'n neutrale ligging waar Moses toevallig was toe hy die visioen ontvang het nie; die “gesig” van God verskyn aan Moses in en deur die landskap. In *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (figuur 4) word die verlate aard van die woestynlandskap deur die kronkelpad in die agtergrond, wat lei na die Heilige Jeroen, gesuggereer. Die impak wat hierdie verlatenheid op die Heilige Jeroen het, word deur die helder kleure van die sonsondergang ('n helderheid van gees wat deur afgesonderde kontemplasie bewerkstellig word) en die oop blou lig reg bo sy kop ('n openbaringslig wat ontvang word) gesuggereer.

Sekere Amerikaanse voorgangers van landkuns, waarvan De Maria een was, het juis die uitgestrekte woestynggebiede van Nevada, Utah, Arizona en New Meksiko as onbedorwe, meditatiewe, natuurlike omgewings vir afsondering gesien. In teenstelling met die ingewikkelde aard van die stede, was die lewenswyse heelwat eenvoudiger (Beardsley, 1989:13). Die woestynlandskap het 'n persepsie van grenslose ruimte en die unieke eienskap van die ervaring van die natuur (wat die hoofsaaklike belang was) in landkunsenaars aangewakker (Weilacher, 1999:23). 'n Amerikaanse landkunsenaar, Michael Heizer, het ook gesê dat hy in die woestynggebiede van die V.S.A. 'n “tipe ongerepte, rustige, religieuse ruimte teëgekom het wat kunstenaars nog altyd in hul werke probeer bewerkstellig het” (Beardsley, 1989:13). Hoewel daar nie 'n lang Suid-Afrikaanse tradisie van landkuns, of baie assosiasies met die sublieme landskaptradisie en die Suid-Afrikaanse landskap bestaan nie, is ek van mening dat die woestynagtige landskappe van Suid-Afrika (veral die uitgestrekte, verlate en genadelose Noord-Kaapse savanne en Kalahari) net soveel geestelike potensiaal vir die kunstenaar, wat die visioenêre verskynsel ondersoek, inhou. Buiten Strijdom van der Merwe, ontvang min Suid-

Afrikaanse landkunstenaars wydverspreide erkenning en publisiteit in die kunswêreld. Ander noemenswaardige landkunstenaars sluit in Anni Snyman, Janet Botes en Andrew van der Merwe.

In *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (figuur 10) en *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (figuur 4) wil dit voorkom asof die woestynlandskap as gepaste milieu vir visioenêre insigte dien danksy die afgesonderde status en uitgestrektheid daarvan. Landkunswerke soos *Lightning field* (figuur 14) toon dat hierdie eienskappe van die woestyn nog steeds met 'n vorm van geestelike introspeksie en openbaring verbind word. Dit word veral teenoor die alledaagse, digbevolkte, kulturele landskap geplaas wat eerder met geestelike verblinding en stagnasie verband hou. Die rede hiervoor is dat die woestyn 'n ontsnapping van die beperkings van die digbevolkte, kulturele landskap bied. Die idee van 'n afgesonderde lewe in die woestyn ding tot 'n sekere mate mee met die meer bekende stadslewe. Die sterk teenstelling in geestelike belang wat hierdie twee soorte landskappe beliggaam, is 'n suggestie van die visioenêre verbeelding se neiging om radikale andersheid voor te staan.

Walter Brueggemann (1978:44) bespreek in *The prophetic imagination* (1978) die rol van profesie om die Christelike gemeenskap van die beperkende, alledaagse, fisiese lewe te bevry. Brueggemann tref 'n onderskeid tussen die bekende (alledaagse) en onbekende (visioenêre) deur die formulering van die terme “koninklike bewussyn” en “profetiese verbeelding”. Brueggemann sien die koninklike bewussyn (1978:49) as die ongelowige, wêreldse persepsie van die wêreld. Dit is 'n bedreiging wat die gelowige se bewussyn en verbeelding aanval en inneem sodat dit hom/haar beroof van die krag of moed om enige alternatiewe gedagtes te bedink. Die taak van die profetiese verbeelding, daarteenoor, is om deur hierdie gevoelloosheid en selfbedrog te breek (Brueggemann, 1978:49). Brueggemann (1978:65) beweer dat die mens gewoonlik glo die gegewe dimensies van sy/haar persoonlike lewe is die enigstes wat bestaan en dat die gedagte van 'n nuwe begin of ander moontlikhede onredelik klink. Wat die “armes van gees” nodig het, is dít wat volgens die beperkende koninklike bewussyn onaanvaarbaar is. Met ander woorde, die profetiese verbeelding behels 'n artikulasie wat die situasie herdefinieer.

Hierdie soort ingesteldheid is verwant aan die visioenêre verbeelding; dit is daarop gerig om die meerderheidsopinie, wat in die 21ste eeuse samelewing deur rasonale en wetenskaplike argumente gedryf word, te bevraagteken en uit te daag. Brueggemann (1978:45) redeneer dat die profetiese verbeelding die enigste moontlike manier is waarmee die oorheersende realiteit uitgedaag kan word. Die profeet se rol is om die evangelie van die verbeelding lewendig te hou sodat alternatiewe toekomste opgeroep en voorgestel kan word. Brueggemann (1978:67) beweer die taak van die profetiese verbeelding is om die hoop en smagtinge, wat van die geestelike verdruktes geweier word, tot openbare uitdrukking te laat kom. Hoop is egter wel absurd en te veel van 'n verleentheid om oor te praat. Hoop behels 'n houding wat weier om die interpretasie van die realiteit, wat die meerderheidsopinie is, te aanvaar. Sprake van hoop kan dus nie verduidelikend of wetenskaplik beredeneer word nie, maar moet eerder digterlik of fiktief wees om die hopelose aan te vuur. Die profetiese verbeelding se taak is om beslag te lê op die belofte van nuutheid. Hierdie hoop of belofte word deur die leë woestynlandskap se oopheid gesuggereer, wat die menslike oog vrylik laat reis – daar is geen hindernisse wat die mens (en visie) beperk nie. Die gees van die mens kry die kans om nuwe moontlikhede raak te sien en om daaglikse probleme as klein en oorkombaar te beskou deur die verrykende en bevrydende ervaring van die landskap.

Die visioenêre verbeelding besit die vermoë om die ryke en ewige, teenoor geestelike armoede en die verganklike te suggereer. Hierdie is 'n sterk tema in die visioenêre verbeelding waarin die mens aangeraai word om verby die verarmende en “denkbeeldige” sensasies, van wat ons as normaal beskou, te kyk en eerder van die wêreld van oneindige insig bewus te word (Ahearn, 1996:15). So 'n oneindige, verbeeldingryke uitkyk oor die wêreld word ook in 'n groot aantal van William Blake se geskrifte ontleed en verduidelik. In een spesifieke geval bevraagteken Blake in *The marriage of heaven and hell* (1790) aanvaarde idees oor die verbeelding. Volgens Blake verwys Jesaja na tydperke toe die verbeelding sterk genoeg was om berge te versit – 'n idee wat ietwat sinneloos voorkom omdat dit nie die verbeelding was wat dit vermag het nie. In baie van Blake se spreuke word egter dieselfde punt gestel: “Alles wat moontlik is om te glo, is 'n beeld van waarheid” en “Wat nou bewys

is, was eens verbeel". Albei stellings dui daarop dat geloof, nie rasionele bewyse nie, noodsaaklik is (Ahearn, 1996:23-24).

In *Ancient of days* (figuur 8) word die Godheid gesuggereer wat uitreik na die donker leemte van die ongevormde skepping om iets in wording te bring, soos wat die gradeboog as apparaat in die hand van God aandui. Die aard van hierdie voorstelling en komposisie in *Ancient of days* (figuur 8) is volgens W.J.T. Mitchell (1978:29) tipies van Blake. Blake se karakters sê byvoorbeeld niks nie – daar is geen gevoel dat die figure praat of binnekort gaan praat nie – hulle is te besig om 'n visioenêre gebeurtenis in 'n onbekende sfeer te ervaar (Mitchell, 1978:29). Die helderkleurige voorkoms van die hoër deel van die ets waarin die Godheid geposisioneer is en na 'n leemte uitreik, beklemtoon die verheerlikte status van die Godheid en sy vermoë om iets uit niks te kan skep. Met die bogenoemde standpunte van Blake in gedagte, verklaar *Ancient of days* (figuur 8) dat geloof in die mag van die verbeelding 'n mens in staat sal stel om ook iets uit niks te skep, nes dit aanvanklik in die skeppingsdaad gebeur het.

Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel (figuur 2) kom amper voor as 'n omkering van die moontlikhede wat deur Blake gesuggereer word. Waar die Godheid uitreik na die laer deel in *Ancient of days* (figuur 8) om 'n radikale impak te maak, reis die Heilige Johannes in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) op na die hemele waar die Godheid is, om op so 'n wyse geestelike insig te ontvang. Geen suggestie van die verbeelding as magtige instrument tot die beskikking van die mens is by Dürer te vind nie. Blake se romantiese vertrouwe op die subjektiewe verbeelding van die mens om visioene te ontvang, is nie vir die Renaissance kunstenaar Dürer moontlik nie. In die apokaliptiese verbeelding is die bereikbaarheid van die hemele deur opvaring bevrydend genoeg. Apokaliptisisme het 'n nuwe, buitengewone perspektief van menslike kennis en godsdienstige ervaring bevorder waarby 'n sekere manier van kennisverwerwing beoefen word – die oortuiging dat hemelvaart binne die bereik van die menslike gees is (Gruenwald, 1988:127). In *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) word die poorte van die hemel, en daarby ingesluit heilige kennis, vir die profeet geopen om nuwe insigte, wat voorheen onbereikbaar was, aan die mensdom oor te dra.

'n Soort deurbraak, wat gepaardgaan met 'n losbarsting van energie, word in die uitbeelding van die skeiding tussen die twee sfere in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) gesuggereer. Hierdie skeiding of grens bestaan uit 'n prominente opeenstapeling van wolke en vuurvlamme wat spat. Die energieke aard van hierdie wolke en vlamme, veral teenoor die landskap aan die onderkant wat stil en passief voorkom, suggereer dat kragte losgebars het as gevolg van 'n radikale deurbraak in sfere. In *Lightning field* (figuur 14) word 'n losbarsting van energie ook aangetref as die weerlig die paal slaan - kontak wat uiteindelik tussen die hemele en die aarde gemaak word. 'n Losbarsting word ook aangetref in Madela se skets (figuur 7) van die "rots van alle rotse" waarin weerligstrale aandui wanneer die olifant die koperbal oopgebreek het om die skepping los te laat.

In die lig van *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2), *Lightning field* (figuur 14) en Madela se koperbal (figuur 7) kom dit voor asof die sienswyse van die sigbaarwording van 'n losbarsting gepaardgaan met 'n verbeeldingsreis of kontak tussen sfere wat normaalweg geskei is. In die Christelike wêreldbeeld van proklamasie word ruimte, soos in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) gesuggereer, in bo-aardse en aardse sfere verdeel; teenoor die mitologiserende immanensie van die sakrale, waar die natuur nie in sakrale en profane ruimtes verdeel word nie. Die skeiding tussen sfere met 'n drumpel word eksplisiet in *Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (figuur 2) gemaak, waar twee deure oopgetrek is om die hemelse sfeer te onthul. In *Laatste Oordeel* (figuur 11) word daar ook na die drumpelmotief verwys in die triptiek se linker- en regtervleuels wat soos deure oop- en toemaak om die bonatuurlike gebeurtenis van die Laaste Oordeel in 'n aktiewe landskap te openbaar of te verskuil.

Hierdie losbarsting van energie (deurbraak deur drumpels) in die landskap werp lig op die ondersoek van 'n band tussen die landskap en die visioenêre verbeelding, en suggereer dat voorstellings van die landskap, wat visioenêre insigte of ervaring bemiddel, bowenal 'n aktiewe aard moet besit. *Lightning field* (figuur 14) kom aktief voor omdat dit belaa is met 'n verwagting van die openbaring van oorweldigende natuurkragte in die vorm van weerlig. Verder word die landskap aktief gemaak deur

die implikasie van beweging. Die reguit lyne van die pale wat in *Lightning field* (figuur 14) opeenhoop, bewerkstellig 'n ritmiese herhaling in die landskap. In *Apokalyptische Landschaft* (figuur 12) is daar ook 'n aktiewe samehoping van lyne wat beweging in die beeld bewerkstellig, maar hierdie lyne is diagonaal sodat dit eerder 'n chaotiese ineenstorting suggereer. In *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) laat Turner die lyne eerder in 'n kolkende formasie vloei wat die deelnemer in die geheime wolklanskap intrek.

In hierdie drie kunswerke sien 'n mens hoe die landskap 'n aktiewe karakter verkry in plaas daarvan dat dit getem, veilig, passief en pastoraal is. Die landskapmotiewe tree op as kragtige middels waarin 'n oorweldigende mag gestalte vind. Die landskap is energiek en aggressief – die numineuse aspekte van die landskap word gemobiliseer om na deelnemers uit te reik en hulle in hul stilstaande posisies te oorweldig. In die galery staan die deelnemer stil voor die energievloei wat in *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) gesuggereer word. Met die besoek aan *Lightning field* (figuur 14) word die deelnemer oorweldig deur 'n rangskikking van pale wat te veel is om in een oogopslag waar te neem.

Die geaktiveerde voorgestelde landskap word in die sublieme verbeelding gebruik om 'n sterk uitwerking van introspeksie en menslike hernuwing teweeg te bring. Die rede hiervoor is dat die aktiewe landskap 'n sterker, meer intense konfrontasie kan bewerkstellig, soos in *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) te sien, waar 'n ineenstorting van histories afgesonderde tye gesuggereer word. Die onduidelikheid wat heers in die skilderstyl van Turner se skilderye, tesame met die lang titel wat uit drie dele bestaan, disoriënteer die deelnemer en maak dit moeilik om te verstaan wat gebeur.

Barbara Stafford verwys in haar artikel "The nonconscious sublime; or the art and science of submergence" na die sublieme as 'n oorweldigende psigofisiologiese steuring wat in staat is om die mens se persoonlike bewustheid met die verskuilde, onpersoonlike neuro-sielkundige meganismes wat dit onderlê, te verenig. Stafford (2011:49) maak die standpunt dat 'n mens slegs tot volle verwesenliking kom wanneer hy of sy 'n intieme konfrontasie met 'n eksterne gebeurtenis beleef, wat

radikaal van die ervarende verskil. Vir die persoon om 'n band met die eksterne, anderse gebeurtenis te vorm, moet die ervarende self inwaarts en afwaarts getrek word om die onbereikbare situasie in te dring en self daardeur ingedring te word (Stafford, 2011:49). Die ontmoeting met, en aanskouing van, die vreesaanjaende gebeurtenis vernietig alles binne en buite die verstand. Deur onwetend en sonder weerstand gedwing te word om aandag aan iets gelyktydig binne en buite die self te gee, word die persoon deur die oomblik in besit geneem (Stafford, 2011:49-50). Eers nadat die deelnemer van *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (figuur 3) 'n poging aangewend het om sin te maak van die esoteriese chaos, begin leidrade voortspring – die Moses-figuur, die koperslang, die figure aan die onderkant, die vae donker vorm van 'n berg aan die onderkant. Die uitdaging dwing die deelnemer om inwaarts te keer en sy/haar verhewe verbeeldingsvermoë in te span om sin te maak van die oorweldigende beeld teen die muur.

Deurdat die deelnemer sy of haar verbeeldingskrag en analitiese vermoëns gebruik, word die moontlikheid van 'n ontwaking van visioenêre potensiaal in en deur die beeld van die landskap versterk. Die visuele strategieë wat aan die lig kom met die bespreking en analise van visuele voorbeelde in die apokaliptiese, mistieke, sublieme en mitologiserende beeldtradisies, lewer 'n bydrae tot hierdie ontwaking in die gees van die deelnemer. Verder toon die visuele strategieë dat daar 'n verwagting of vurige verlange vir kontak met 'n transendente krag in en deur die (dikwels uitgestrekte woestyn-) landskap gesuggereer kan word; en dat uiteindelijke kontak op 'n kragtige wyse (soms in die vorm van 'n losbarsting of selfs weerlig) in en deur 'n aktiewe, beweeglik voorgestelde landskap onthul word.

HOOFSTUK 4

Die animeringspotensiaal van die draaikolk en ander landskapmotiewe

In hierdie hoofstuk word ondersoek hoe die beeld die landskap se visioenêre potensiaal in die verbeelding en geheue onder andere deur die visuele gebruik van die draaikolk en sekere ander landskapmotiewe kan animeer. Aby Warburg (1866-1929), die Duitse kultuur- en kunshistorikus se opvattinge oor die potensiaal van beelde en prente om 'n kultuurgeheue wakker te maak, en spesifiek sy gedagtes oor die voorstelling van beweging en wind, dra by om die verhouding van die landskap en die visionêre verbeelding te herbedink.

In Warburg se analise van die skilderye van Sandro Botticelli, onder andere *Primavera* (*Allegorie van die Lente*) (1477-82), was hy spesifiek geïnteresseerd in die verskynsels wat opgeduik het in die skilder se gebruik van dinamiese vorms om oombliklikheid uit te druk. Hy wou poog om die “bykomende vorms van beweging”, waarmee Botticelli sy figure beklee het, te ondersoek: hulle vlieënde hare, warrelende kledingstukke en ander motiewe van beweging, soos loslittige ledemate verenig in dans, neerstortende blomme, windverwaaide takke en bosse en skuimende golwe (Foster, 1999:13). Verder getuig hierdie energieke eienskappe en posture en die dinamiese vloei van kledingstukke by die animering van die beeld in sulke skilderye van die onsigbare teenwoordigheid van wind. Wind en beweging het vir Warburg (Foster, 1999:14) 'n egtheid ontbloot wat in ander voorstellings kortgekom het.

Warburg herken in die wind 'n formele wyse van uitdrukking. Hy bestempel dit as die “verbeeldingswind” wat veroorsaak dat die klere van die nimfe in *Primavera* vrylik, sonder enige duidelike oorsaak, waai (Didi-Huberman, 2003:276). Die wind bring 'n spesifieke beweging of bewing mee – 'n soort onderbreking van die oppervlakte, 'n simptoom of aanduiding van vreemdheid wat 'n liggaam beïnvloed (Didi-Huberman, 2003:280). Georges Didi-Huberman (2003:275) toon, in 'n Warburgiaanse sin, dat die wind meer doen as om net oor dinge rond te waai: dit transformeer, metamorfeer en raak op 'n diepliggende wyse aan die dinge waardeur dit beweeg (Didi-Huberman, 2003:275). In hierdie opsig funksioneer die lug in die geanimeerde beeld

nie soos die natuurlike element wat 'n mens ken en daaglik inasem sonder om daarvan bewus te wees nie. Dit is 'n bonatuurlike medium, aangeroei deur die uitwerking van een of ander buitengewone gebeurtenis (Didi-Huberman, 2003:278).

Dit is egter merkwaardig om te sien dat hierdie “verbeeldingsbriese” en “-winde” ruimtelik onsamehangend voorkom in die meeste van die voorbeelde wat Warburg bespreek. In *Primavera* wil dit voorkom asof die bonatuurlike winde op sekere plekke die natuur onaangeraak laat; bome in die agtergrond kom onverstoord voor (Didi-Huberman, 2003:279). Hoewel Warburg meestal skryf oor wind as animeerder van kledingstukke, en die natuur by Botticelli eienaardig stil voorkom, kan sy insigte nog steeds as beginpunt gebruik word om die wind se funksie as animeerder van die natuur te bepeins. Teenoor Botticelli se werk loop die landskap in Caspar David Friedrich se *Hünengrab im Herbst* (*Groot klipgraf in Herfs*) (1820) (figuur 15) oor van suggesties van beweging wat deur wind veroorsaak is. Die natuurtoneel is gesentreer rondom 'n reuse rots wat in die middel van die komposisie voorgestel word. Takke, blare en gras kom dinamies voor en beset die skildery met 'n oorstroom diagonale lyne wat beweging suggereer. In *Hünengrab im Herbst* (figuur 15) wil dit voorkom asof die wind nie net oor die landskap waai nie, maar dat die landskap in 'n buitengewone plek getransformeer is, waar 'n buitengewone gebeurtenis plaasvind. Warburg se opvatting van die wind is dat dit as 'n subtiele, amper onherkenbare, teenwoordigheid in die beeld animering bewerkstellig. Ek wil hierdie opvatting gebruik om die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring te ondersoek, in gevalle waar 'n oorweldigende (duidelike) uitwerking van 'n onsigbare teenwoordigheid in die beeld van die landskap werksaam is.

Vir Warburg loop die vermoë van beelde om dinge te animeer hand-aan-hand met die beeld se mag “om teenwoordig te wees”. Warburg breek met die funksie van die beeld as voorstelling en beklemtoon eerder die teenwoordigheid of *presence* daarvan. Beelde verwys vir hom nie net na afwesige of vergete dinge en die verlede nie, maar maak dit met 'n onmiddellike aksie teenwoordig in 'n soort uitbarsting vanuit die verlede, of verwyderde kultuur in die hede (Sierek, 2013:3). Hierdie opvatting het meer gewild geword toe Aby Warburg meer etnologiese en kultureel-wetenskaplike vrae begin vra het. In 1895 het hy 'n lang reis na die Verenigde State van Amerika aangedurf. In die streke van die inheemse Hopi-Amerikaners het hy

begin om navorsing oor animistiese rituele soos die slangdanse en vrugbaarheid-seremonies te doen. Soortgelyke gebruike was, volgens Warburg, soos inlegsels in die mens se denkpatrone ingebed (Sierek, 2013:2). Ek wil Warburg se siening, dat animering oor verskillende kulture en samelewings strek, gebruik om moontlike animeringsmotiewe in die inheemse Noord-Kaap landskap, wat gevul is met Khoisan- (oftewel Boesman-) rotskuns, te ondersoek.

In die lig van Warburg se opvattinge duik die volgende vraag op in my ondersoek na die verband tussen die landskap en die visioenêre verbeelding: As 'n magdom van betekenisvolle gebeurtenisse oor eeue heen in die landskap plaasgevind het, hoe kan die beeld die verwyderde kultuurgeheue, wat skynbaar in die landskap opgesluit is, wakker maak of animeer? In hierdie hoofstuk ondersoek ek die uiteenlopende maniere waarop die beeld 'n dinamiese uitbarsting van 'n verwyderde verlede of afwesigheid – in die Warburgiaanse sin van die woord – kan bewerkstellig. Aangesien voorstellings van visioene dikwels met landskapmotiewe gepaardgaan, kan verbintenisse op hierdie manier tussen landskapsmotiewe en die visioenêre verskynsel alreeds gemaak word. Die gebruik van visuele motiewe wanneer visioenêre ervarings voorgestel word, soos die draaikolk en verskeie ander landskapmotiewe (onder andere wolke, warrelwinde, lig, grond, rotse en sterrekonstellasies) sal ondersoek word.

Eerstens, moet egter die proses van die verkenning van die landskap, wat 'n uitwerking op kunstenaars se keuse van sekere landskapsmotiewe het soos byvoorbeeld die warrelwind, ontleed word. Sekere van my kunswerke is in digitale fotomontage – 'n medium wat bestaan uit baie foto's. *Wordingsfeer* (2014) (figuur 16) bestaan uit 'n reeks foto's wat saamgevoeg word om 'n sirkulêre vorm aan te neem en verskaf aan die waarnemer 'n allesinsluitende 360° uitsig op 'n fotografiese landskap. Anders as *Hünengrab im Herbst* (figuur 15) suggereer *Wordingsfeer* (figuur 16) nie beweging deur wind wat 'n uitwerking op landskapsmotiewe het nie, maar eerder deur die vervormde komposisie wat die deelnemer se oë vrylik en gemaklik oor die uitgestrekte landskap na die horison op die rand en weer terug na die gedetailleerde stuk grond op die middelpunt laat beweeg – 'n persoon se oë verken as't ware die landskap asof dit die ganse aardbol beslaan. Die wyse waarop ek die droë, verlate landskap van die Noord-Kaap bewandel en met my kamera

verken het, het 'n groot impak op die effek van die werk gehad en het gedien as die eerste fase in my kunsskeppingsproses. In hierdie opsig vind ek aansluiting by fenomenologiese beskrywings van die wisselwerking van mens en omgewing.

In die proses van die verkenning van die landskap was ek bewus van my gehegtheid aan die landskap, sowel as van verskillende groepe in die inheemse bevolking se gehegtheid aan, en noue verbintenis met, dieselfde landskap. Daar is byvoorbeeld foto's van rotskunsgraferings, wat deur vroeë Khoisan-gemeenskappe gemaak is, in *Wordingsfeer* (figuur 16.1) opgeneem. In die verkenningsproses het die landskap ewe skielik begin wemel met leidrade en aktiwiteite van die verlede – 'n ryk kultuurgeheue wat in die landskap opgesluit is. Op hierdie manier wou ek die moontlikheid ondersoek om die gaping tussen die visioenêre ervaring van die inheemse bevolking en my estetiese of kunstige ervaring daarvan te oorbrug.

Om die kultuurgeheue en die visioenêre potensiaal van die landskap aan te wakker, vereis 'n sekere sensitiewe benadering tot die verkenning van die landskap. Christopher Tilley se benadering tot die landskap vanuit die fenomenologiese perspektief van “om in die wêreld te wees” (*being-in-the-world*) behels die multisensoriese liggaamlike verkenning daarvan. Tilley (2010:26) lig uit dat landskappe 'n merkwaardige uitwerking op ons gedagtes en vertolkings het vanweë die wyse waarmee dit deur ons liggame waargeneem en verstaan word. Die subjek-waarnemer se verdieping in die landskap openbaar insigte en dui aan dat daar 'n interaksie tussen die landskap en die mens bestaan (Tilley, 2010:26) (Solomon, 2014:715). Hierdie wisselwerking is 'n tipiese verskynsel in die veld van die fenomenologiese studie. Tilley (2004:3) wys uit dat, volgens Maurice Merleau-Ponty, is die mens vervleg met sy/haar omgewing, net soos die hart intiem deel van, en een is met, die liggaam.

Hierdie wisselwerking beweeg in twee rigtings en verg die herkenning van 'n dialogiese verhouding tussen persoon en landskap – die invloed van die landskap op die mens en omgekeerd. Die meer opvallende verskynsel vir hom is die uitwerking wat die persoon die landskap toelaat om op hom/haar te hê. Tilley (2010:26) is selfs van mening dat die fisiese aard van die landskap die basis van alle gedagtes en sosiale interaksie is. Dit beïnvloed die wyse waarop ons dink, voel, beweeg en

optree. Die fisikaliteit van die landskap begrond en oriënteer die mense en die plekke daarin; dit is 'n fisiese en sensoriese hulpbron vir lewe en die sosiale en simboliese konstruksie van lewenswêreld.

Tilley (2010:35) gaan selfs verder deur te stel dat kosmologieë, wat die oorsprong en plek van die mens in die wêreld verduidelik, van die sensoriese verkenning van die fisiese wêreld afkomstig is. Dit is nie afkomstig van die onbereikbare vertakkings van die menslike verstand nie. Kosmologieë is eerder 'n produk van die mens se verdieping in die wêreld. Deur die wandeling en beweging van die menslike liggaam in die landskap, word die kleinste ooreenkomste en verskille, wat waargeneem en ontdek word, in die wêreld georden en daaruit sin gemaak. (Tilley, 2010:35).

Die fenomenologiese benadering tot kennisverwerwing beklemtoon die kunstenaar se (beweeglike) deelname aan die landskap, waardeur inheemse kulture se soortgelyke verdieping in die landskap, byvoorbeeld deur die merke wat hulle agterlaat, opvallend raak. Die kunstenaar verwerf in die proses nuwe insigte en die landskap word verander in 'n bron van kennis – tydperke oorvleuel namate 'n verwyderde kultuurgeheue in die landskap opvallend word. Tilley (2010:34-35) staaf dat die karakter van 'n plek geleidelik verander soos wat 'n persoon daarin wandel. Plekke verander ten opsigte van hoe dit ervaar word, net soos paaie en bewegingsroetes binne en tussen plekke gereeld verander. Met ander woorde, die wyse waarop ons die landskap ervaar en daaroor besin, sal ons met verskillende beskrywings of insigte daaroor laat. Ons konfronteer plekke en paaie vanuit 'n sekere oogpunt, op 'n letterlike en metaforiese manier, deur die medium van die liggaam. Die karakter van hierdie ervaring wissel in verhouding tot die gerigtheid van ons bewegings en die postuur van ons liggame (Tilley, 2010:27) (Morris, 2014:661).

Die oogpunt in *Wordingsfeer* (figuur 16) bied 'n spesifieke soort ervaring; die vlak, uitgestrekte landskap verander in 'n ronde aardbol. Ewigheid word deur die allesinsluitende perspektief van die sirkulêre panorama gesuggereer. Tilley se fokus op die vermoë van die landskap om kennis aan die mens oor te dra deur sensitiewe, liggaamlike verkenning dra by tot die landskap se vermoë om hoër of numineuse insig te verwoord en die verband tussen die landskap en die visioenêre verskynsel verder te ondersoek.

Die moontlikheid van die landskap om 'n middel tot visioenêre insigte te wees, kan in die aard van die verlate landskap as teenoorgestelde van die ervaring van die stad gesetel wees. Dit wil voorkom asof die verlate landskap teen 'n ander pas, tyd of ritme beweeg. Udo Weilacher (1999:21) wys uit dat Hartmut Böhme onthul in sy artikel "Letting nature speak" (1989) dat die landskap 'n eie tyd besit, verwyderd van die mens se sin van tyd. Böhme beskryf die implikasies van 'n samelewing, wat ingestel is op 'n kultuur van verbruiking en vergaring, se belewenis van tyd in die landskap soos volg: "Daar is 'n fundamentele verskil in die wyse waarop tyd in die landskap funksioneer. As moderne mense is ons waarnemingsvermoëns gekondisioneer om die inhoud van beelde binne 'n paar sekondes te identifiseer. Die sinlikheid waarop ons ingestel is, is tot 'n sekere mate gedesentraliseer deur die vreesaanjaende spoed van ons moderne middelle van vervoer en die onbuigsame wyse waarop beelde ons skynbaar in stede aanval, terwyl die media ook rusteloos, selfsugtig en aggressief is. Die persepsie van die natuur vereis 'n ander verhouding tot tyd. Die persepsie van die natuur onthul andersoortige tydvorms en ritmes waarin natuurlike prosesse georganiseer is. Menslike, sosiale en historiese tyd oorvleuel dus in slegs 'n paar sones met die tyd van die natuur" (Weilacher, 1999:21).

Hierdie eiesoortige tydsoriëntasie, wat verwyderd van die alledaagse lewe is, bied die potensiaal vir die ontstaan van 'n moontlike verband tussen die landskap en die visioenêre verskynsel. Die visioen en die landskap vereis albei 'n andersoortige ingesteldheid wat nuwe insigte onthul. Die fenomenologiese beskrywing van die verkenning van die landskap verskaf aan die kunstenaar 'n manier om op hierdie andersoortige tydsoriëntasie ingestel te raak. Met 'n fenomenologies-georiënteerde ondersoek word die versteekte tydsdimensie van die landskap onthul. Meditatiewe onderneming is een soort fenomenologiese ondersoek. 'n Goeie, hedendaagse voorbeeld in die kuns van die meditatiewe verkenning van die landskap kan gevind word in die werke van Richard Long, 'n landkunstenaar. Met sy staptogte in die Saharah in 1988, in Anatolia in 1989 en in die woestynggebied van Texas in 1990 het Long gesoek na stil, intieme ruimtes en verlate, neutrale grond om 'n baie persoonlike ervaring van die natuur uit te druk. Hy skep beskeie intervensies in die vorm van eenvoudige, algemeen verstaanbare plasinge in die landskap. Sy merke smelt saam met die landskap en is soms slegs onderskeibaar by nabye ondersoek.

Weilacher (1999:23-26) merk op dat hierdie eienskap van Long se werk 'n sensitiewe bewustheid van die innerlike karakter van 'n plek toon. Long erken self dat “natuur 'n groter uitwerking op hom het as wat hy daarop het” (Weilacher, 1999:23-26).

Long sien hierdie staptogte, deur feitlik verlate gebiede, as 'n meditatiewe aksie en beskryf dit as sy persoonlike ervaring van die natuur. Hy gebruik baie eenvoudige middele om hierdie skynbaar argaïese werke, wat gedurende die verloop van sy stap ekspedisies ontstaan, te skep. In *Sahara circle* (1988) (figuur 17) kom die kunstige intervensie in die vorm van 'n sirkel, bestaande uit rotse, voor. Die sirkel is 'n byna onsigbare merk in die landskap. *Sahara circle* (figuur 17) is eintlik niks meer as 'n primitiewe, geometriese formasie in die vorm van 'n rotsrangskikking nie, net soos baie ander intervensies van Long, wat bestaan uit voetspore of harde stampmerke op die aarde, intervensies in hout of tekeninge in sand en water, wat slegs tydelik bestaan (Weilacher, 1999:16).

Die plasing van Long se landkunswerke is nie toevallig nie – hy het 'n sensitiewe aanvoeling vir die liggaamlike ervaring wat die landskap hom laat ondervind. In hierdie opsig beleef Long 'n fenomenologiese ingesteldheid op die landskap na my mening. Tilley (2004:3) beweer dat die lewendige liggaam 'n manier vir die mens bied om die wêreld te sien en te voel. Deur die fisiese liggaam verkry 'n subjek kennis uit hierdie besigtiging en aanvoeling om dit gevolglik tot uitdrukking te bring. Vir Merleau-Ponty is die lewende liggaam beide 'n onderwerp en voorwerp (Tilley, 2004:3). Die liggaamonderwerp is 'n verstand wat fisies beliggaam is; 'n liggaam en 'n verstand wat die wêreld vanuit 'n spesifieke oogpunt, in 'n spesifieke konteks, op 'n spesifieke tyd en in 'n spesifieke plek ontmoet – dus 'n fisiese onderwerp in ruimte-tyd (Tilley, 2004:2).

'n Ander landkunswerk wat ook deur die ervaring van die landskap beïnvloed is en ontstaan het, is Robert Smithson se *Spiral jetty* (1970) (figuur 18). *Spiral jetty* (figuur 18) bestaan uit 'n kunsmatige seehoof gebou in die vorm van 'n spiraal in die Great Salt Lake by Utah. Die seehoof is breed genoeg vir deelnemers om daarop te beweeg en sodoende 'n intieme ervaring van die landskap te bied, veral wanneer 'n persoon kwesbaar op die middelpunt van die spiraal is. Wanneer 'n mens *Spiral jetty*

(figuur 18) en *Sahara circle* (figuur 17) met mekaar vergelyk, word 'n paar verskille opvallend. *Sahara circle* (figuur 17) is 'n kleiner, meer subtiële en amper onsigbare intervensie in die landskap. Dit word as't ware in die landskap vermom aangesien dit 'n formasie van rotse op 'n rotsagtige oppervlak in die landskap is. Daarteenoor is *Spiral jetty* (figuur 18) 'n baie meer dinamiese intervensie – dit staan uit as 'n groter formasie van ligte rotse oor 'n rooskleurige meer. Selfs die fotografiese dokumentasie van hierdie landkunswerke weerspieël die verskillende vlakke van dinamika: *Sahara circle* is vanaf die grondvlak gefotografeer sodat die rondheid van die sirkel nie so prominent is nie en inbreuk op die landskap maak nie; terwyl *Spiral Jetty* (figuur 18) vanuit die lug afgeneem is en die hele landskaptoneel oorneem. Daar is selfs 'n pad wat vanaf die landskap na die seehoof, oor die meer, lei.

Hoewel *Spiral jetty* (figuur 18) enorm is en die landskap oorheers, was die oorspronklike idee of “visioen” van die landkunswerk deur 'n sensitiewe ingesteldheid op die ervaring van die landskap aangespoor. Met sy eerste besoek aan die meer het die gekose terrein, volgens Smithson, 'n samekoms van beweging en stilstand teweeggebring: “Dit is asof die vasteland swaai met golwe en pulsasies, terwyl die meer stokstil staan.” Smithson het die ligging deur die gebruik van oksimoroniese gesegdes, soos 'n “immobiele sikloon” of “spinnende sensasie sonder beweging” beskryf (Casey, 2005:18-19).

'n Mens sien in hierdie beskrywing van Smithson dat skynbare beweging 'n belangrike rol in die opvatting van die plek speel. Die gebied word deur 'n spanning tussen beweging en stilstand gedefinieer, en dit moedig die “visioen” van 'n toekomstige kunswerk aan. Edward Casey (2005:24) meen dat beweging altyd 'n rol in die formulering van die aard van 'n plek speel. Hy beweer dat 'n gegewe plek altyd tergelykertyd ruimtelik en tydelik is, en 'n noodsaaklike inwerkingstelling van beweging verg. Ruimte en tyd word in 'n toneel van beweging saamgevoeg (wat op sigself tyd-ruimtelik is). Die dialektiek van plek, deur Smithson geformuleer, vang hierdie sienswyse vas, aangesien dit 'n versterkte dialektiek van ruimte en tyd is wat deur beweging saamgebring word. Beweging is dus 'n belangrike rolspeler vir die verlewending van die landskap in die betekenisgewing daarvan in die verbeelding – veral tydens die ervaring van die landskap – of in beelde of prente. Betekenisse en verbintnisse word deur beweging gestimuleer.

Dit wil voorkom asof beweging ook gesuggereer word in die foto van *Spiral jetty* (figuur 18) onder bespreking, deur die skuins horisonlyn in die regterkanste hoek. Smithson se beskrywing van die vasteland as swaaiend is duidelik terwyl die waters op die voorgrond rustiger en stiller voorkom. Hierdie diagonale lyn van die horison bemiddel in die foto die beweging in die landskap – so asof die landskap deur 'n krag lewendig word om in die verbeelding te wieg. Die reguit looparea van die seehoof, wat lei na die strand, skep 'n diagonale lyn oor die komposisie wat kruis met die horisonlyn. Hierdie beduidende lyne skep spanning in die beeld van die landskap, in hierdie geval moontlik tussen mensgemaakte en natuurlike kragte. In *Hünengrab im Herbst* (figuur 15) word die landskap ook deur die gebruik van die dinamiese diagonale lyn in die skildery geanimeer. In *Hünengrab im Herbst* (figuur 15) kom dit egter nie net in die horison voor nie, maar verspreid oor die skildery in die plantegroei en wolke.

Nog 'n kunswerk wat deur diagonale lyne oorheers word, is Anselm Kiefer se *Wege – Märkisher Sand* (Paaie - Sand van die Maart van Brandenburg) (1980) (figuur 19). In *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) tref ons ook 'n skuins horisonlyn aan, tesame met energieke diagonale lyne wat vanuit verskillende rigtings die landskap oorweldig. Dit wil voorkom asof 'n draaikolk, geposisioneer in die laer linkerkantste hoek van *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19), die bron van al hierdie ekspressiewe lyne en vorms is, in warm aardse kleure met wit vuurtonge wat die komposisie oorweldig. Dit blyk asof die draaikolk die hele landskap intrek en die skuins horisonlyn van die landskap tot gevolg het, terwyl die intense verferme aan die regterkant na die draaikolk uitreik. Dit is asof die draaikolk die oorsaak van die vervorming en transformering van die landskap tot die verwronge komposisie van die skildery is.

Hierdie kolkende formasie se uitwerking van beweging oor die komposisie van *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) animeer skynbaar die landskap om sodoende die onstabiele kragte, wat in die landskap opgesluit is, te suggereer. Die deelnemer word deur die spontane vorms en energieke merke in *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) ingetrek, maar ook deur die aggressiewe aard daarvan bedreig. Dit word 'n donker, geheimsinnige komposisie wat aan die deelnemer 'n blik op 'n soort

primitiewe vormingstoneel bied. W.J.T. Mitchell ondersoek in sy artikel “Metamorphoses of the vortex: Hogarth, Turner, and Blake” (1983) die vorms van die draaikolk en spiraal en hoe dit deur kunstenaars in die kuns benut word. Volgens Mitchell (1983:158-159) blyk dit asof die beeld van die draaikolk as die sigbaarwording van energie optree – dit kan op plantegroei, fisiese stryd, seksuele ontmoeting, revolusionêre verwoesting en geestelike of intellektuele ontwaking sinspeel (Mitchell, 1983:158-159). Verder is Mitchell (1983:144) van mening dat die draaikolk die uitgestrekte, stabiele, sublieme vorm van onstabiliteit is; die beeld of vergestaltung van vorms, wat soos hoop en heerskappye, geskep en vernietig word.

In *Spiral jetty* (figuur 18) en *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) word onstabiliteit deur die diagonale horisonne gesuggereer. Die landskap se stabiliteit wankel onder die invloed van die draaikolk of spiraal wat dit insuig, laat steier en selfs ’n toekomstige ineenstorting suggereer. Die draaikolk se eienskap van onstabiliteit skep beweging (daar is nooit stilstand nie) en suggereer in die beeld dat kragte losgebars het, of skep ’n opwindende of onaangename verwagting dat kragte enige oomblik sal losbars. Die draaikolk se neiging na toestande van verwerping en verwringing toon dat irrasionele chaos (teenoor rasionele orde) daarmee gepaardgaan. Mitchell (1983:130) meen dat die beeld van die draaikolk geen “universele betekenis” het nie. Die interpretasie van die draaikolk is so veranderlik en buigbaar soos die reeks geometriese eienskappe wat dit het. ’n Primêre karaktertrek van die vorm is in ’n moontlike betekenisloosheid te vinde (Mitchell, 1983:130). Die voorstelling van die visioenêre ervaring, wat soms deur paradokse en sinestetiese kombinasies gekarakteriseer is, is gedompel in betekenisloosheid aangesien dit nie op rasionele bewyse, redenasies of wetenskaplike bevindinge gevestig is nie. In hierdie opsig wil dit voorkom asof die toevoeging van die draaikolk as visuele motief in die voorstelling van die visioenêre ervaring die visioenêre verbeelding se eienskap van ’n algehele tekort aan rasionaliteit kan versterk.

’n Kunswerk, waarin die draaikolk in die konteks van ’n voorstelling van ’n visioenêre gebeurtenis voorkom, is William Blake se *The Lord answering Job from the whirlwind* (1825) (figuur 20). *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) is ’n kunstige vertolking van die Bybelse verhaal van Job, waarin die Godheid aan die profeet verskyn. In hierdie skildery word geen diagonale horison (wat ’n uitwerking

op die landskap het) aangetref nie. Blake gee eerder aan die deelnemer 'n leidraad rakende die oorweldigende, onbegryplike aard van die visioenêre ervaring wat Job beleef. Die draaikolk van die warrelwind met engele oorheers die beeld en styg bo die klein, kwesbare figuur van Job uit. Verder word die draaikolk se uitwerking van omverwerping van stabiliteit en begrip in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) deur 'n diagonale lyn gesuggereer, maar hierdie keer word dit in die liggaam van Job wat skeef trek aangetref, in teenstelling met die stabiele Godfiguur in die warrelwind wie se arms onbuigsaam en reguit uitstrek. Die landskapmotief van die warrelwind word hier gebruik om 'n subjektiewe visioenêre ervaring in die gees te vergestalt.

In *Spiral jetty* (figuur 18) en *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) is die uitwerking van die draaikolk op 'n ander vlak van intensiteit. Dit wil voorkom asof die kolkende vorm nie as vreemde of subjektiewe entiteit 'n verskyning in die landskap maak nie, maar dat dit as 'n verskuilde of vergete motief, wat in die landskap verberg is, weer teenwoordig of sigbaar gemaak word – soos 'n warrelpoel (in die meer van die Great Salt Lake) of 'n warrelwind (in die landskap van die Maart van Brandenburg). Die draaikolk verenig as't ware met die landskap danksy die organiese vorm wat dit het. Mitchell (1983:136) sê ook dat die draaikolk 'n beeld van kunstige vorm as sulks word wat vloeiend en organies, eerder as solied en tektonies is (Mitchell, 1983:136). Die draaikolk, as organiese visuele vorm, word dus 'n gepaste motief in beelde of prente om 'n geheue, opgesluit in die verhouding tussen mens en landskap, lewendig maak.

Verder het die draaikolk ook sekere verbintenisse met die visioenêre verskynsel en kom dit in verskeie gevalle voor by beskrywings van ervarings van visioene, of by die visuele voorstelling van 'n visioen. 'n Voorbeeld van die draaikolk se betrokkenheid by die beskrywing van 'n visioen kan gevind word in die ondervinding wat Van Rensburg gehad het en die volgende aanhaling wat sy liggaamlike ervaring tydens 'n visioen beskryf:

Ek kry 'n soort drukking in my agterkop en my verstand begin draai totdat ek so duislig raak dat ek nie meer regop kan staan nie. Dan gaan lê ek (op my linkersy) met my hande onder my kop en maak my oë toe. [...] En al is my oë toe, sien ek 'n wasigheid verbytrek. Maar die drukking bly in my kop. Daardie was word dikker, dit

maal en kolk soos wolke wat saampak, en uit hierdie maling uit begin dinge vir my so duidelik lyk asof ek self daar teenwoordig is. [...] Al wat ek dan kan doen, is om maar net te kyk wat alles gebeur... (Snyman, 1995:32).

In neurologiese studies word die draaikolk as hallusinerende motief gereeld by mense, wat buitengewone geestelike ervarings beleef, aangetref. David Lewis-Williams (2002:122-123) beklemtoon dat Colin Martindale ses toestande in die spektrum van die bewussyn in die oorgang tussen waak en slaap geïdentifiseer het: wakend (’n toestand van probleemgeörienteerde denke), realistiese fantasie, outistiese fantasie, mymering, hipnagogiese toestande (verskeie sinlike ervarings wat visie, tas, gehoor insluit) en droom. Dit alles betrek die spektrum van die bewussyn wat verskuif vanaf waak na slaap, maar daar is nog ’n ander baan, met ander uitwerkings, wat deur dieselfde spektrum beweeg. Lewis-Williams (2002:124) noem dit die “geïntensifiseerde baan” wat sterker inwaartsgerig is. Die belewingsruimte aan die einde van die geïntensifiseerde baan – visioene en hallusinasies – word algemeen “gewysigde toestande van die bewussyn” genoem.

Verder beweer Lewis-Williams (2002:126-127) dat daar nóg drie stande, elk met spesifieke beelde en ervarings, op hierdie geïntensifiseerde baan bestaan. Die derde, en mees intense toestand is van belang vir die ondersoek van die visioenêre ervaring. In hierdie toestand ervaar baie mense ’n roterende draaikolk wat hulle omring en dieper intrek. Die derde toestand se geestelike beelde is afkomstig vanaf die geheue en word meestal met kragtige emosionele ervarings verbind. Beelde smelt in mekaar en word toenemend duidelik. Onderwerpe gebruik in sulke gevalle nie vergelykings om ervarings te beskryf nie, maar maak aanspraak daarop dat die beelde inderdaad is wat hulle blyk te wees. Verder word geredeneer dat die onderwerpe begin om dan volledig aan hulle eie beelde deel te neem. Hulle word deel van ’n vreemde sfeer en smelt saam met hul eie, subjektiewe, geometriese en ikoniese beelde. In hierdie finale toestand is daar gevalle waar mense voel of hulle in diere verander en vreesaanjaende of fantastiese transformasies ondergaan (Lewis-Williams, 2002:127-130).

Lewis-Williams (2002:129) gebruik egter hierdie neurologiese ondersoek om die visioenêre ervaring (sjamanistiese aktiwiteite) in Khoisan-rotskuns te interpreteer. Hy

redeneer dat die geometriese vorms, wat 'n mens in rotskuns aantref, 'n aanduiding van sjamanistiese praktyke is – dat rotskuns hoofsaaklik 'n middel vir die Khoisan-sjamine was om hulle visioene te skets of te grafeer. Hy beweer dat die draaikolk feitlik universeel by gewysigde toestande van bewussynservarings voorkom, maar net verskillend in verskillende kulture vertolk word. Lewis-Williams meen dat vir die westerling kan die draaikolk as 'n tunnel voorkom, terwyl dit vir 'n sjamaan as 'n deurgang of gat na 'n ander sfeer beskou kan word.

Hierdie visioenêre interpretasie van die rotskuns deur Lewis-Williams is egter betwisbaar (Solomon, 2014:713). Die punt is dat dit oor die algemeen moeilik is om die rede en betekenis agter Khoisan-rotskuns te vind. Ten opsigte van die godsdienstige interpretasie, lig David Chidester (1996:51) uit dat Mathias Guenther van mening is dat die godsdiens en kosmologie van die Khoisan deurgaans dubbelsinnig, heterogeen en vloeiend is, met geen vorm van standardisasie nie. Khoisan-godsdiens is dubbelsinnig omdat die vertellings van mites en volksverhale nie noodwendig met die gebruike van rituele en kuns saamval nie. Dit is heterogeen vanweë verskille in godsdienstige oortuigings en gebruike wat wissel van streek tot streek. Dit is vloeiend omdat simboliese bronne ontplooi en aangepas word om die uitdagings van veranderende historiese, sosiale en ekonomiese toestande tegemoet te kom. Dit het ook 'n gebrek aan standardisasie vanweë 'n oënskynlike diversiteit en 'n anti-strukturele impuls wat enige formulering van 'n enkele, uniforme of konstante Khoisan-godsdiensstelsel verhoed (Chidester, 1996:51) (Morris, 2014:651,664,665).

Die ingewikkeldheid van die Khoisan-godsdiens verdien dus erkenning, maar vir die doeleindes van hierdie studie maak ek van Lewis-Williams se meer eensydige visioenêre interpretasie van Khoisan-rotskuns gebruik om die draaikolk se plek in die kultuurgeheue van die visioenêre verbeelding te ondersoek. In die uitbeelding van die visioenêre ervaring wat Job in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) beleef, maak Blake ook gebruik van die draaikolk. Die warrelwind, wat uit engele bestaan, roteer rondom die Godfiguur en omvou hom as't ware. Dit is asof die warrelwind gebruik word om die Godheid se inbreuk op die fisiese sfeer te suggereer – so asof die oog van die warrelwind 'n brug tussen die bo-aardse en aardse sfeer is. *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) gee die indruk dat die landskapmotief van die kolkende warrelwind deur die Godheid as middel gebruik

word om visioenêre insigte met Job, in Job se gees, te deel. In die ervaring wat Van Rensburg ondergaan, gee sy beskrywing ook die indruk dat hy eers die kolkende wolke in sy gees moet waarneem en ervaar voordat die visioenêre verskynsel duideliker raak.

'n Ander visioenêre geval waarin die draaikolk – en spesifiek die warrelwind – 'n verskyning maak, is in die visioene van Laduma Madela. Vir Madela tree die warrelwind nie op as middel waardeur die Godheid of visioen 'n verskyning maak nie, maar kom dit as werkende komponent in sy visioene van die skepping in die Zoeloemitologie voor. Volgens die visioen wat Madela in sy kryttekeninge voorstel, bestaan die wêreld uit vyf verdiepings. Hierdie verdiepings word elk deur warrelwinde beset. In 'n potloodkrytskets van Madela (ná 1957) (figuur 21) word die vyf vlakke met warrelwinde aan die onderkant aangetref. Hierdie skets stel die visioen voor wat Madela van die skeppergod, Mveliqangi, gehad het wat die hemel skep uit water wat opwaarts deur warrelwinde, wat uit sy mond kom, gewaai word. Volgens Madela het Mveliqangi op 'n tyd gesê: “Die water moet opreis om 'n ferm hut te word!” Sodra Mveliqangi dit gesê het, het 'n stem, wat uit vyf winde bestaan, uit sy mond gekom. Hierdie winde het toe mense geskep. Hierdie mense het saam met die winde gereis en dit gehelp om die waters te beveg en opwaarts te dryf sodat 'n nuwe hemel geskep kon word (Schlosser, 1997:145). Die vyf warrelwinde van die vyf verdiepings (wat deur vyf pilare ondersteun word) se funksie is om die hemel te dra (Schlosser, 1997:149).

Dit is interessant om te sien hoe verskillend die warrelwind in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) en Madela se skets (figuur 21) hanteer word. In *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) kom die warrelwind vanuit die hemele omdat dit bo die landskap in die lugruim geplaas is, terwyl die warrelwinde van Madela in vlakke van onder die aarde verskyn. Verder is die warrelwind in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) se kleur hoofsaaklik 'n skakering van wit, met 'n warmer oranje toon wat rondom die Godheid in die middel voorkom. In Madela se skets (figuur 21) word die warrelwinde se kragtigheid en belangrikheid deur hulle wisselende helder kleure gesuggereer, wat met die versadigde kleurspektrum van die betekenisvolle rots van alle rotse in die middel ooreenstem.

Hierdie vergelyking van die warrelwind in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) met die skets van Madela (figuur 21), en die analise vroeër van *Spiral jetty* (figuur 18) en *Wege – Märkisher Sand* (figuur 19) wys daarop dat daar verskillende variasies van die draaikolk bestaan. Mitchell (1983:127) meen dat die draaikolk nie as 'n enkele, individuele vorm beskou kan word nie, maar eerder as 'n familie of groep vorms wat 'n reeks van aanhoudende transformasies – van tweedimensionele S-kurwes na silindriese oorskulprante na koniese maalkolke – ondergaan (Mitchell, 1983:127). Verskillende soorte draaikolke hou verskillende moontlikhede in vir beelde of prente, wat die animering van die landskap en die gevolglike ontwaking van die kultuurgeheue in die verbeelding van die landskap suggereer. 'n Mens kan in 'n vergelyking tussen *Spiral jetty* (figuur 18) en *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) sien hoe hulle onderskeidelik afwaarts en opwaarts gerig is, maar die landskapmotiewe waarna in hierdie twee werke verwys word maak 'n verdere bydrae tot die gerigtheid. Mitchell se etimologiese uitleg van die draaikolk en die spiraal verhelder hierdie punt.

Die draaikolk en spiraal het elkeen onderskeidelik bepaalde konnotasies wat in hul onderskeidelike etimologieë weerspieël word. In die Engelse taal het die woord “spiral” sy oorsprong in die wortelwoord “spire”, wat oor die algemene met vertikale, opwaarts gerigte weergawes van die vorm geassosieer word. Wanneer dit met die vreemde etimologie van die Latynse “spirare” (om asem te haal) gekoppel word, word die term op die draaiende, opwaartse beweging van rook of vuur, wat na die hemele gerig is, toegepas. Met die draaikolk, daarteenoor, word die Engelse woord “vortex” se klem op die roterende aspek van die vorm geplaas, soos die etimologie (*vertere*, om te draai) aantoon. Die *vortex*, in sy etimologiese wortel, is nie so sterk aan die relatiewe stabiele spirale vorms van argitektuur en plantegroei gekoppel nie, maar eerder met die wêreld van vloeistowwe en gasse. Dit verwys na die verskynsel van maalkolke of warrelwinde, wat gewoonlik met tonele van verwoesting, samevloeiing en ontbinding, letterlik in natuurrampe of metafores in die “warrelwinde” van politieke revolusie of sielkundige disoriëntasie, verband hou (Mitchell, 1983:128-129).

Soos ons kan sien, stem die kunswerke van *Spiral Jetty* (figuur 18) en *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) nie noodwendig ooreen met Mitchell se

etimologiese uitleg van die spiraal en draaikolk nie. *Spiral jetty* (figuur 18) bevat 'n spiraal oor water en *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) bevat 'n kolkende warrelwind. 'n Presiese kategorisering van die soort draaikolk is egter nie hier vir my van belang nie. Wat Mitchell vir my uitlig, is dat die draaikolk- en spiraalbeweging bewerkstellig word deur suggesties van opwaartse en afwaartse gerigtheid, en dat die konneksie tussen die draaikolk en die landskap ryk en volop in verskeie motiewe soos rook, vuur, plantegroei, warrelwinde en maalkolke of warrelpoele in water voorkom.

In die lig van hierdie bogenoemde voorbeelde van die draaikolk se sigbaarwording as landskapmotief in die natuur, wil ek ander landskapmotiewe se vermoë om beweging in prente of beelde te suggereer of aan te wakker, ondersoek. Die onderskeiding van die vier natuurelemente van water, vuur, grond en lug kan insigte in hierdie opsig bied. Boudewijn Bakker (2012:23) beweer dat hierdie vier natuurelemente gerigtheid besit. Water en grond fasiliteer 'n afwaartse beweging, terwyl vuur en lug 'n opwaartse beweging bewerkstellig (Bakker, 2012:23).

In die beelde van *Spiral jetty* (figuur 18) en *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) word beweging nie slegs in die opwaartse en afwaartse gerigtheid van die warrelpoel en wind gesuggereer nie, maar kan dit ook van die postuur en rigting van sig afgelei word wat in en deur die beeld afgedwing word. In *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) kyk die figuur van Job op na die visioenêre verskynsel in die lug (wat afdaal van bo) terwyl ander anonieme, gebukkende figure hulle oë afwaarts na die grond keer. Die deelnemer se oë word ook boontoe gelei na die fokuspunt wat op die Godfiguur val. In die proses wil dit voorkom asof die deelnemer in die verkose profeet se aanskouing van die visioen deel, in teenstelling met die alledaagse mens wat nie waardig is nie en eerder na die grond afkyk. In *Spiral Jetty* (figuur 18) word die deelnemer egter juis aangemoedig om na die water en die seehoof op die grondvlak af te kyk terwyl hulle versigtig trap om die afstand van die seehoof te deurloop.

James Turrell se *Roden Crater Project* (1979-80), 'n massiewe installasie of konstruksie waarna ook as 'n "skyscape" verwys kan word ('n uitvinding waarvoor Turrell beroemdheid verwerf het), het die teenoorgestelde uitwerking op die

deelnemer as *Spiral jetty* (figuur 18). *Roden Crater Project* (figuur 22) is verwesenlik in en rondom 'n swart en rooi askeël van 'n uitgesterfde vulkaan naby Flagstaff, Arizona. Turrell het sewe ruimtes geskep waarin die veranderende eienskappe van die son- en maanlig ervaar kan word. Die uitsigte vanuit hierdie plekke, wat in die bak van die vulkaan geleë is, laat 'n besoeker toe om met tussenposes “uitgebeelde gebeure” waar te neem, of soos Turrell dit stel: “...’n maanopkoms hier en ’n sonstilstand daar” (Beardsley, 1989:39). Die deelnemer se blik is dus die meeste van die tyd opwaarts na gesigspunte in die lugruim gerig wat deur die sirkelvormige “dakvensters” van die *Roden Crater Project* (figuur 22) aangebied word.

'n Fotomontage van my *Wondersfeer* (2014) (figuur 23) beklemtoon ook die lugruim deur die gebruik van 'n sirkel, vergelykbaar met *Roden Crater Project* (figuur 22). *Wondersfeer* (figuur 23) neem 'n sirkulêre vorm aan en bied aan die deelnemer 'n allesinsluitende 360°-uitsig van 'n wolkge vulde lugruim omring deur 'n landskap. Die vervorming van die landskap en lugruim in *Wondersfeer* (figuur 23) veroorsaak 'n gelyktydige inwaartse en uitwaartse gerigtheid, waar die landskap weg van die deelnemer beweeg, terwyl die wolke na die deelnemer keer. In die proses word 'n visioenêre verbeeldingsvlug en -terugkeer deur hierdie samespel van teenoorgestelde rigtings in een gesigspunt gesuggereer. Daarteenoor bied *Roden Crater Project* (figuur 22) 'n gesigspunt van wolke wat van die deelnemer wegkeer. Die omringende landskap in *Wondersfeer* (figuur 23), wat 'n gevoel van indompeling suggereer, word egter ook in *Roden Crater Project* (figuur 22) bewerkstellig aangesien die deelnemer in die askeël van die vulkaan deur die landskap omring is.

Eternal return (2013) (figuur 24), 'n videokunswerk van my, bied ook 'n opwaarts gerigte gesigspunt vanuit een perspektief op 'n wolkge vulde lugruim. In hierdie videokunswerk roteer die lugruim skynbaar deurlopend – verskillende lae van wolke oorvleuel mettertyd terwyl die rigting en tempo van die rotasies gereeld wissel. Hierdie rotasies word in die proses ervaar as 'n draaikolk wat 'n betowerende en meeslepende uitwerking op die deelnemer kan hê. Met die voorbeelde van *Roden Crater Project* (figuur 22), *Wondersfeer* (figuur 23) en *Eternal return* (figuur 24) word 'n gevoel van meevoering deur die gebruik van die wolkmotief gesuggereer. Dit wil voorkom asof die wolk konnotasies van 'n transendente sfeer bewerkstellig en as

landskapmotief oplossings vir die voorstelling van die onbegryplike visioenêre ervaring bied.

In Bybelse tekste tref 'n mens aan hoe die wolk uiteenlopend as instrument van openbaring funksioneer. Wolke kan 'n visioenêre verskynsel onthul en verskuil. Victor Stoichita (1995:85) noem dat wolke in Eksodus (24:15-18; 33:20) die glorie van Jehovah verskuil – 'n gesig waarna geen mens kan kyk sonder om te sterf nie. In die boek van Daniël (7:13) is die wolke egter die vervoermiddel van die teofanie – “...daar het iemand in die wolke aangekom [...] Hy het na Hom gegaan wat ewig lewe en is voor Hom gebring.”

Die visioenêre potensiaal van die landskap word ook beeldend deur die veranderlike voorkoms van wolke verlewendig. Hierdie eienskap dui daarop dat daar beweging in die landskap is. Die wolke, in al sy verskeidenheid vorms, word deur Hubert Damisch (2002:23) as die basis, en moontlik die model, vir metamorfose beskou. Damisch (2002:19) beweer dat die wolk aan die deelnemer toegang tot 'n wêreld van vorms in beweging, en vorms vervorm deur beweging, gee. Dit gee aanleiding tot konstruksies waarvan die konstante mutasie die volle kragte van drome verlewendig. 'n Kunswerk, waarvan die komposisie met wolke gevul is, soos dié van *Eternal return* (figuur 24) en *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843) (figuur 3), blyk meer 'n *produk van die verbeelding of 'n droom* as 'n verfynde ideaal te wees (Damisch, 2002:16). Die wolk se voorkoms verander dus nie net oor tyd nie, maar moedig verbeeldingspel aan.

Die wolk se figurasie van mobiliteit en innerlike dinamika is in staat om 'n wye reeks van verbeeldingsvariasies aanleiding te gee (Damisch, 2002:19). Die reeks verskillende beliggamings wat die wolk kan aanneem, word deur die konstante beweging en verskillende beeldredigerings-effekte in *Eternal return* (figuur 24) gesuggereer; 'n uitwerking wat deur die bewegende beeld van die videomedium moontlik gemaak word. *Eternal return* (figuur 24) se betowerende rotasies laat die godsdienstige sienswyse van die wolk as teken van die transendente Godheid en sfeer ontwaak. Soos die kolkende warrelwind in *The Lord answering Job from the whirlwind* (figuur 20) Job klaarblyklik meevoer, so kan die primêre fokus op die kolkende wolkformasies in *Eternal return* (figuur 24) die deelnemer meevoer.

Namate die beeldmateriaal in *Eternal return* (figuur 24) begin roteer en 'n draaikolk vorm, wil dit voorkom asof alles wat daarop volg deur die beweging van die draaikolk bewerkstellig word – so asof die lugruim aan die mag van die maling onderworpe is. In *Eternal return* (figuur 24) word die draaikolk se vermoë om die beeld (en gevolglik die landskap) in die verbeelding te animeer, gesuggereer. Al die aktiwiteite in *Eternal return* (figuur 24) dui daarop dat die draaikolk 'n eienskap van transformasie besit. Nuwe vorms en bewegings word openbaar en weer deur die draaikolk verskuil. Volgens W.J.T. Mitchell (1983:126-127), is die draaikolk/spiraal een van die mees volmaakte vorms. Die draaikolk kan nie in enige self-identiese vorm behoue bly nie, aangesien sy einste struktuur deurlopende transformasie en die ontkenning van sluiting suggereer – dit kronkel inwaarts tot 'n persepsuele verdwyningspunt of uitwaarts na 'n onbereikbare grens. Die draaikolk bevat dus onder andere eienskappe van ewigheid, mag, animering en ontwikkeling.

Ander vorms kom in die proses meer beperkend voor wanneer dit met die draaikolk vergelyk word. In die lig van die sintetiese, transformerende geometrie van spiraalvorms kan vorms soos die lyn, sirkel en punt as slegs beperkende gevalle gesien word. Byvoorbeeld, 'n reguit lyn kan as 'n S-kurwe met oneindige klein buigings, of as die sy van 'n oneindige groot sirkel gesien word (Mitchell, 1983:127). Volgens Mitchell (1983: 151) wil dit voorkom asof die draaikolk die vorm is waartoe alle vorms versmelt en ook die baarmoeder waaruit alle nuwe vorms gebore word. Hierdie paradoks skep die idee dat die draaikolk as 'n gepaste metafoor vir die interspel tussen teenoorgestelde polariteite (of twee wêrelde) kan funksioneer. Dit is hoekom ek die draaikolk as gepaste visuele motief vir die visioenêre verbeelding se voorstelling van die reis deur meervlakkige, visioenêre sfere bestempel. Voor *Eternal return* (figuur 24) word die deelnemer deur dit wat hy/sy sien, aangemoedig om 'n verbeeldingsvlug deur die hemele na 'n onbereikbare visioenêre sfeer te neem.

Ten opsigte van die sienswyse van die draaikolk as baarmoeder van alle vorms, word soortgelyke verbintenisse deur die etimologiese uitleg van die landskapmotief van grond gesuggereer. Die Engelse woord “matter” is afkomstig van die leksikale familie “mater” (moeder), 'n fundamentele bestanddeel wat lewe, dood en hergeboorte aandui (Weilacher, 1999: 4). In die werke van Ana Mendieta word grond

as baarmoeder van die mensdom uitnemend gesuggereer. In *Pirámide entierro* (*Begráfnis pirámide*) (1974) (figuur 25) deur Mendieta word grond as uiterste tuiste – in lewe en dood – vir die mens gesuggereer, waar die kunstenaar haarself onder klippe en grond laat begrawe. Mendieta wil ons terugbring na die kern van die menslike bestaan; 'n gebaar wat ondertone van beide hernuwing as verwoesting behels, kenmerkend van die apokaliptiese verbeelding. Die steilte en helling van die landskap in hierdie filmstilbeeld van Mendieta se vertoonwerk skep beweging. Dit is asof die rotse in die boonste regterkantse hoek besig is om te rol en die figuur binnekort gaan verpletter en bedek. Dit is asof die grond nie net meer 'n onbelangrike materiaal is waarmee die dooies toegegrawe word nie, maar dat die grond 'n rolspeler in 'n ritueel is waar die mens weer een word met die aarde van waar hy/sy afkomstig is.

Grond bekleed egter nie so 'n verhewe posisie van belangrikheid in die hedendaagse samelewing nie. Walter de Maria het in 'n persverklaring *Walter de Maria: The Land Show* (1968) verklaar: “Die grond is nie net daar om gesien te word nie, maar om aan gedink te word! [...] God het aan ons die grond gegee en ons het dit geïgnoreer.” Verder wil dit ook voorkom asof die westerse samelewing, in teenstelling met baie ander kulture, 'n verhouding teenoor grond het wat deur teenstrydighede gekenmerk word. Grond is egter 'n spesiale soort materie wat met mitologie en mistisisme verband hou. Veral in die westerse kultuur het grond dikwels negatiewe konnotasies aangesien dit met vuilheid en modder geassosieer word. Dit word slegs geken as 'n basis (Weilacher, 1999:14).

Grond is egter meer as net 'n onbelangrike basis. Grond speel 'n belangrike rol in die mens se ervaring van die landskap. Tilley (2004:4) staaf dat die liggaam ten opsigte van die ervaring van plek en landskap, oor ses basiese dimensies/koördinate beskik: bo en onder, op en af, voor en agter, en regs en links. Liggaamlike beweging vind plaas ten opsigte van hierdie ses dimensies. Die liggaam plaas en begryp homself volgens wat bo of onder is (hoogte), wat regs of links is (breedte) en wat voor of agter is (diepte) (Tilley, 2004:5). Met ander woorde, vir die mens om die landskap en homself beter te verstaan, verg van die menslike liggaam om onder andere af te kyk, na die geïgnoreerde grond waarop die spore van die mens se bestaan, en die van sy voorsate en nasate, afgedruk is.

Grond het waarde vir die mens as 'n blywende “geheue van die aarde” – 'n eienskap wat reeds vir 'n lang tydperk veral deur argeoloë waardeer word (Weilacher, 1999:14). Hierdie geheue van die aarde betrek die kulturgeheue wat in die landskap opgesluit is en deur die beeld aangewakker word. In Ana Mendieta se *Siluetas*-reeks (*Siele*-reeks) (1973-77) (figuur 26) skep die kunstenaar 'n afdruk van haar eie vroulike liggaam in verskillende liggings in die grond. Hierdie indrukke, oftewel spore, van 'n liggaam neem verskillende vorme aan: 'n opgeboude laag modder in 'n moeras en 'n uitgegraafde figuur in die sand, partykeer met gekleurde poeier daarin gesprinkel. Daar word na die mens, verteenwoordig deur die liggaamspoor, se intieme band met die aarde verwys. Hierdie liggaamspoor maak die verwyderde verlede wakker. Dit wil voorkom asof 'n soort oeroue geestelike band tussen die mens en die landskap in *Siluetas* (figuur 26) deur die skynbare geestelike postuur van die opgehefde arms van die figuur in die grond aangewakker word.

Verder blyk dit asof hierdie figuur 'n beweging uitvoer wat op die landskap gerig is; die figuur maak gesig eerste 'n indruk in die grond. Die aksie suggereer dat die figuur na die landskap draai vir bevryding, toevlug of eerbiedsbetoning. In die proses animeer hierdie spoor in *Siluetas* (figuur 26) die landskap en laat 'n vergete kulturgeheue van nabyheid aan die landskap ontwaak (in samehang met die mitologiserende tradisie se opvatting van die immanensie van die sakrale in die natuur), waar die landskap as middel vir visioenêre insigte optree. In *Wordingsfeer* (figuur 16.1) is spore ook in die middelste deel van grond agtergelaat. Hierdie spore en merke is vloeiend en energiek. Die sentrale aard van hierdie stuk grond, geset met merke, dui daarop dat die ganse omringende landskap byeenkom om te getuig van (of die resultaat is van) die mens se intieme betrokkenheid by die landskap.

Buiten die gebruik van grond is daar ook ander soorte merke wat deur die mens in die landskap gemaak word. Die landskapmotief van die rots word gereeld as merkteken of baken, veral in die vorm van 'n monument, gebruik. Landkuns bied in hierdie opsig 'n goeie kunstige voorbeeld ten opsigte van die behoefte om 'n merk op die landskap te maak. Landkuns openbaar, in teenstelling met die benadering van die minimalistiese kuns, 'n innerlike romantiese komponent ten opsigte van die kunstenaar se bedoeling om die landskap met die mens se teenwoordigheid te merk;

'n merk wat die mens se gees en kreatiewe mag sigbaar maak (Weilacher, 1999:11-12). In baie gevalle, soos Long se *Sahara circle* (figuur 17), sal sulke merke eenvoudige vorms wees wat die vergete, intieme band tussen mens en natuur in vroeër samelewings na vore bring. Die eenvoudige vorm van die sirkel in *Sahara circle* (figuur 17) dui op die kreatiewe mag van die mens aan deurdat dit uitstaan en in teenstelling met die natuur is – die mens se teenwoordigheid in die genadelose Saharah-woestyn word deur Long gesuggereer. Die gelyktydige afwesigheid en teenwoordigheid van die mens in hierdie landskap met 'n sirkelvorm animeer die landskap om aan die mens se verskuilde of geïgnoreerde band met die landskap te herinner.

Merke kan betekenis en verbintenis in die landskap skep. In sy studie van rotsgravure in die klipstapels van die suidelike Sweedse landskap, redeneer Tilley (2004:215) dat mensgemaakte merke soos rotsgravures verskeie idees oor die samelewing, die plek en die landskap saamvat om komplekse verhoudings, konneksies en assosiasies aan die lig te bring. Die beelde/merke en die rotse waarop dit gekerf is, tesame met die landskapkonteks, kan betekenis ontlok wat verband hou die wyse waarop dit gesien word, wanneer dit gesien word, en in watter volgorde en waar dit gesien word (Tilley, 2004:215). Die materiaal waaruit die merk gemaak is en die verhouding wat die merk met die omringende landskap het (ten opsigte van grootte, posisie, sigbaarheid, ensovoorts) bepaal die aard van die betekenis en verbintenis wat deurder in die lewe geroep word.

In sekere van die visuele voorbeelde wat bespreek is, word verskillende maniere waarmee merke op die landskap gemaak word, uitgelig. In *Sahara circle* (figuur 17) en *Spiral jetty* (figuur 18) verrys merke uit die landskap deur die opgehoopte rotse, terwyl die uitgegraafde figuur in *Siluetas* (figuur 26) 'n gesonke merk maak. Hierdie kunswerke se merke impliseer beweging deurdat 'n opwaartse en afwaartse gerigtheid gesuggereer word. Dit wil voorkom asof die landskap se energie uitgebeeld word, veral aangesien die merke in al drie kunswerke hoofsaaklik uit natuurlike materiaal bestaan. Die merke dui verskillende maniere aan waarop die mens in interaksie met die landskap tree. Byvoorbeeld, die mens maak 'n bestaan uit die landskap deur iets daarin op te rig (die monumentagtige opeenhoping van rotse in *Sahara circle* (figuur 17) en *Spiral jetty* (figuur 18), en ander megalitiete soos

Stonehenge, ens.). Die siening van die self en kosmologieë word deur die mens se ervaring van die landskap geskep (soos wat Smithson sy ervaring van die Great Salt Lake in *Spiral jetty* (figuur 18) uitdruk) en op die ou einde keer die mens weer terug na die aarde toe (die “siel” wat in *Siluetas* (figuur 26) wegsink en met die landskap verenig).

In die geval van *Siluetas* (figuur 26) word verwys na beweeglike handeling en tydelikheid wat verbeeld word deur die uitgegraafde figuur op die strand. Dit blyk asof die foto van *Siluetas* (figuur 26) ’n gebeurtenis in wording vasvang – die rooi poeier is energiek gesprinkel en die gety van die see is besig om in te kom. Een helfte van die sand is nat en loop al langs die regtersy van die figuur. Dit is asof die figuur net tydelik daar is en binne oomblikke deur die gety weggevee gaan word. Die water, wat die figuur ontmoet, tesame met die tydelikheid wat daarmee gepaardgaan, wil dit laat blyk asof ’n tipe grens deur Mendieta gesuggereer word; dat die siel op ’n tipe drumpel verkeer en binnekort een met die landskap gaan word.

Nog ’n merk wat deur die mens in die landskap gemaak is en ’n soort drumpel simboliseer, word in die rotskuns gevind. By die rotskunsligging van Wildebeestkuil word rotsgravures veral aangetref. Hierdie gravure is uitgekerf en sak in die landskap in, net soos die uitgegraafde figuur in *Siluetas* (figuur 26). Volgens Lewis-Williams (2002:210), word die rotsoppervlak van rotskuns, soos in die geval van hierdie gravures, deur die vroeë Khoisan-mense meer as net ’n blote landskapmotief geag as. Vir die Khoisan, in Lewis-Williams se vertolking, het rotskuns die verdeelde kosmos asook reistogte daarheen en terug voorgestel. Die verskillende vlakke van die kosmos was dus nie slegs konsepsueel nie, maar het in die rotsskuilings sigbaar geword. Die beelde van ’n ander wêreld het sin gemaak juis vanweë hulle spesifieke plasing op die “sluier” – die verdeling tussen materialiteit en geestelikheid. Die rotsoppervlak was nie ’n *tabula rasa* waarop beelde geplaas was nie, maar deel van die beelde omdat dit gehelp het om sin van die beelde te maak (Lewis-Williams, 2002:210). In ’n illustrasie van ’n rotstekening (figuur 27) kan ’n mens sien hoe die kraak van die rots so te sê deel van die toneel, wat in die tekening voorgestel word, raak. Dit wil voorkom asof die twee boonste figure uit die kraak van die rots uitkom, dat hulle ’n drumpel of sluier deurkruis en op die rots sigbaar word.

Lewis-Williams (2002:210) spekuleer dat daar geglo word dat 'n tekening op die “sluier” 'n visioen voorstel en dat die fisiese aanraking daarvan deur die sjamaan weer 'n visioenêre ervaring sal veroorsaak. Berco Wilsenach se *In die sterre geskryf* (2009) (figuur 28) – 'n installasie wat uit nege opeenvolgende, verligte glaspanele bestaan met sterrekonstellasies in sand daarop geblaas – betrek die tassintuig by die kunstige ervaring. Deelnemers word aangemoedig om aan die glaspanele, wat in 'n donker vertrek hang, te raak. Braille-skrif op die glaspanele verduidelik die konstellasies en deel kennis mee. Die teksture by *In die sterre geskryf* (figuur 28) verskil egter baie van die rotsgravure van Wildebeestkuil. Die glaspaneel is glad met merke in sand geblaas en Braille-skrif wat uitstaan of op die oppervlak “uitrys”, en die rotsoppervlak is grof en die gravure op die rots sink in.

Verder is die faktor van uitverkorenheid, wat met die visioenêre verskynsel verband hou, ook by beide *In die sterre geskryf* (figuur 28) en die rotsgravures betrokke. Wilsenach bevraagteken deur *In die sterre geskryf* (figuur 28) die toeganklikheid van kennis en die primêre posisie wat sig in die kunstige ervaring beklee (Kreamer, 2012:314). Die Braille-skrif in *In die sterre geskryf* (figuur 28) maak die nagruim “sigbaar” vir blinde mense. *In die sterre geskryf* (figuur 28) veroorsaak 'n spanning tussen die visuele en die taktiele ervaring van die artefakt, en tussen die kunstenaar en die deelnemer (Kreamer, 2012:315). Die verligte formasies op glas bly vir die deelnemer duister, aangesien alle inligting slegs in Braille aangebied word. *In die sterre geskryf* (figuur 28) bewerkstellig 'n situasie waarin slegs 'n ingewyde ('n persoon met die “geheime” kennis) die wysheid voor almal se oë kan oordra, of waarin die verstoteling die nuwe leidsman en middel tot openbaring is. Die blinde mens raak as't ware die gids tot die heelal vir die alledaagse mens, net soos wat die sjamaan die gids tot die bo-aardse sferes vir die vroeë Khoisan-gemeenskap is. Soos wat die sjamaan die enigste persoon is wat 'n visioenêre ervaring kan hê wanneer hy/sy aan die rotskuns, oftewel visioen, raak, so ook het die blinde persoon 'n meer verrykende ervaring as enigiemand anders wanneer hy/sy aan die glaspanele raak.

In die sterre geskryf (figuur 28) bied aan die deelnemer 'n multisensoriese kunstige ervaring deordat die tassintuig betrek word. Een van die probleme met die voorstelling van die visioenêre ervaring is die feit dat dit uiteraard 'n multisensoriese gebeurtenis is. Sekere visioenêre verskynsels, wat deur Khoisan-sjamane beleef

word, is die gevolg van 'n multisensoriese, liggaamlike ervaring. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die gehoorervaring van 'n gonsende en brommende klank wat sjamane ervaar, volgens Lewis-Williams se navorsing. Die Khoisan-mense verbind hierdie gehoorervaring met die gelyktydige, glinsterende, visuele hallusinasies van bootvormige, entoptiese verskynsels (waarvan voorstellings op rotswande te vind is) en glo dan dat hulle byvoorbeeld bye rondom 'n heuningkorf sien en hoor swerm (Lewis-Williams, 2002:153).

Verder kan die liggaamlike ervaring sjamane oortuig dat hulle 'n visioenêre reistog na verskillende sferes beleef. Byvoorbeeld, 'n onderwaterse of ondergrondse reis na die onderwêreld word aangemoedig deur die drukking wat op die ore en die res van die liggaam ervaar word – soortgelyk aan die liggaamlike gevoel wat 'n mens onder water sal hê. Dit dui daarop dat die multisensoriese liggaamlike ervaring op verskeie maniere die visioenêre sfeer omskryf, byvoorbeeld of dit koud of warm, lig of donker, verdrukkend of vry is. Tipiese plekke en aktiwiteite wat deur die visioenêre persoon beleef kan word, wissel van gewiglose vlugte na die hemelruim, onontsnapbare plekke van skending (waarby die warm onderwêreld aansluit), apokaliptiese vooruitskouings, ondergrondse en onderwaterse ervarings, ensovoorts (Lewis-Williams, 2002:133).

Hierdie multisensoriese aspek is slegs een faktor van vele wat aan die lig gebring is in hierdie hoofstuk in die ondersoek van die draaikolkvorm en ander landskapmotiewe en die bydrae daarvan tot die beeld se vermoë om 'n (visioenêre) kultuurgeheue in die landskap te laat ontwaak. Daar is egter nog ander faktore waaraan beeldanimering onderworpe is, waaronder die medium waardeur die draaikolk en landskapmotiewe tot visuele uitdrukking kom. In die volgende hoofstuk word ondersoek hoe die keuse van medium die band tussen die landskap en die visioen kan verhelder.

HOOFSTUK 5

Die medium en meervlakkigheid: beweging en lig

Die bydrae van die beeld om die landskap se visoenêre potensiaal in die verbeelding en geheue te animeer, kan nie voldoende bepaal word sonder 'n ondersoek na die medium nie. In hierdie hoofstuk word die verskillende dimensies en eienskappe wat 'n gegewe medium besit (onder andere die spel van lig en meervlakkigheid), ten opsigte van Aby Warburg se konsep van beeldanimering ondersoek. Philippe-Alain Michaud wys daarop dat Warburg se studie oor die uitwerking wat die voorstelling van beweging het om die kultuurgeheue te laat ontwaak, rondom 1895 geskied het – die jaar toe die rolprent uitgevind is. Warburg verwys in sy navorsing egter nie veel na die rolprent as medium nie, maar dit beteken nie dat hy onbewus van die bewegende rolprentbeeld was nie. Michaud (2004:37) noem wel dat Warburg een keer na 'n sarkofaag as 'n film in beweging verwys het om te beklemtoon hoe goed die beeldmotiewe van heidense gode in die Renaissance bewaar is (Michaud, 2004:37).

Karl Sierck (2013:4) pas egter Warburg se siening van beeldanimering meer doelbewus op die rolprentbeeld toe. Sierck (2013:4) beweer dat die rolprent verstaan kan word as 'n stelsel vir die dokumentering van dinge in die verlede – 'n medium van afwesighede en spore. Deurdat bewegings van die verlede opgeneem word, skei die beeld homself van sy model en strewe dit 'n onafhanklike bestaan na. Om egter die “siel” van die verlede tot 'n sekere mate soos 'n spook in die verbeelding op te roep, lei na 'n andersoortige beweging, herlewing en animering van hierdie beeld. Dit is moontlik dat hierdie paradoks om iets voor te stel en teenwoordig te maak, of om iets afwesig te maak (of om iets te laat verskyn en te laat verdwyn) die oorsaak van die wilde energieë is wat deur die beeld opgeroep word en die deelnemer se liggaam aanraak en laat reageer (Sierck, 2013:4).

In hierdie geval raak dit duidelik hoe die rolprentbeeld op meersinnige wyse geanimeer is aangesien dit 'n verwyderde verlede in die hede opwek. Daarmee het dit 'n verterende reaksie op die deelnemer se liggaam. Die liggaam word nie fisies gemobiliseer nie; want die rolprent het eintlik die teenoorgestelde uitwerking van

immobilisering op die deelnemer. Hierdie uitwerking is egter nie die gevolg van die bewegende beeld nie, maar eerder van die toestand waarin hierdie beeld aan die deelnemer gebied word. Boris Groys (2002:287) noem dat terwyl film 'n verering van beweging is, dit die deelnemers op paradoksale wyse tot nuwe uiterstes van immobiliteit in die rolprentteater dryf. Terwyl dit vir 'n persoon moontlik is om met relatiewe vryheid rond tydens die besigtiging van 'n kunsuitstalling te beweeg, word die deelnemer in 'n rolprentteater in donkerte gewerp en in 'n sitplek vasgepen om na die flinkerende spel van lig teen die silwerdoek te staar. Die viering van beweging deur die filmmedium dryf die deelnemer ironiesgenoeg tot passiwiteit. Aan die hand van Guy Debord se *The society of the spectacle*, lig Groys (2002:287) uit dat die hedendaagse samelewing – soos wat dit deur die elektroniese media gekarakteriseer word – as 'n totale kinematiese gebeurtenis beskou kan word. Volgens Debord, het die ganse wêreld 'n rolprentteater geword waarin mense heeltemal geïsoleerd van mekaar en die regte wêreld is en gevolglik tot 'n bestaan van totale passiwiteit gedoem is (Groys, 2002:287).

Groys verwys hier op pessimistiese en eensydige wyse na die oormaat van beweging en beelde wat ons daaglikse bombardeer. Ons kry nie kans om te nabetragting te hou of na te dink nie, want ons word eenvoudig net met inligting en beelde oorrompel (Morgan, 1996:42). Hierdie vergelyking is egter te afgeplat – die mens het in die hedendaagse samelewing nog steeds vryheid van beweging en keuses rakende die rolprentteater wat soos 'n donker grot net die oorweldigende skerm as keuse bied. Aan die ander kant, sou 'n mens eerder die potensiële effek kreatief kon gebruik deur die passiewe toestand van die deelnemer in die rolprentteater te vergelyk met die profeet wat tydens 'n visioenêre ervaring gevange geneem word. Byvoorbeeld, in William Blake se *The Lord answering Job from the whirlwind* (1825) (figuur 20) word Job deur 'n groot, verligte verskynsel in 'n donker landskap oorweldig. Daar is niks opmerklik te sien in die landskap nie – dis eenvoudig net uitgedoof terwyl alle fokus op die helder warrelwind van engele val. Job is as't ware immobiel met sy hande in die lug in oorgawe voor die verskynsel.

In die geval van die deelnemer in die rolprentteater kan gevangeneming aan die gevorderde beeldredigerings tegnieke in die rolprentbeeld toegeskryf word. Dit gaan gepaard met die toenemende digitalisering van die rolprent. Dit voer die deelnemer

mee en laat hom/haar met die gevoel dat hy/sy in 'n ander wêreld verkeer. Ryszard Kluszczyński (2007:210) beweer dat nuwe beeldstrukture, redigeringskodes en narratiewe diskoersstelsel mettertyd na vore gekom het en dat dit grotendeels die produk van elektroniese tegnologieë en tegnieke is. In kort word die ganse denkwys, wat met analogiese film gepaardgaan, in die digitale medium vervang aangesien die bewegende beeld van die rolprent op 'n hele ander wys verwerk en hanteer word (Manovich, 2001:152). Film kry in die proses 'n nuwe karakter – dit bereik nie slegs 'n “onrealistiese effek” nie, maar skep deur simulatie 'n “nuwe realiteitseffek” (Manovich, 2001:153,154). Hierdie effek word bereik deurdat die moontlikhede van redigering met 'n uitbreiding van audiovisuele effekte bemeester word. Kluszczyński (2007:210) wys uit dat die elektroniese tegnieke, volgens Peter Greenaway, bedoel is om die moontlikhede en uitdrukkings van film ten opsigte van die vorming van die beeld te vernu en te verbreed.

Hierdie nuwe tegnologieë rus die rolprent toe met die gereedskap om beter (makliker en vinniger) die take van die tradisionele rolprentbedryf te realiseer en inisier (of verdiep) veranderinge in filmstrategieë deur nuwe konvensies te skep, genres te transformeer, en die tradisionele band tussen realiteit en die audiovisuele voorstellings wat daarop gebaseer is, te oortref (Kluszczyński, 2007:208). Kykers word deur so 'n gevorderde medium mislei dat werklikheid en onwerklikheid verwar word. Kluszczyński (2007:210) beweer dat in stede daarvan dat 'n beeld van die wêreld aangebied word, elektroniese rolprente die deelnemer die beeld-as-wêreld aanbied. Die bewegende beeld van film hou dus nie meer verband met die bekende wêreld nie, maar weens oortuiging deur misleiding word dit 'n onafhanklike wêreld.

Dit wil voorkom asof Sierak se opvatting, dat die rolprentbeeld die verlede deur animering in die verbeelding teenwoordig maak, net die begin is. Die meevoering van die deelnemer suggereer dat hy/sy 'n “visioen” van 'n ander wêreld voor die bewegende beeld kan ervaar. 'n Visioen van 'n nuwe wêreld word bemiddel, terwyl die bewegings en aktiwiteite na die ou, vergete verlede verwys. In hierdie opsig besef 'n mens dat die rolprentbeeld onder andere 'n uitwerking van misleiding op die deelnemer het.

Die rolprentbeeld is egter nie die enigste geval waar tegnieke van misleiding aan die werk is nie. In die kunsgeskiedenis is daar vele voorbeelde waar visuele strategieë van misleiding gebruik word om 'n geskilderde tema met oortuiging voor te stel. Dit was byvoorbeeld vir die kerkvaders van die Kontra-reformasie van uiterste belang dat skilderye met 'n visioenêre tema oortuigingskrag moes hê. Geen persoon, wat na 'n skildery in 'n katedraal gekyk het, moes enigsins getwyfel het aan die akkuraatheid van die gebeurtenis nie en die deelnemer moes aangemoedig word om met die visioenêre daad empatie te hê (Stoichita, 1995:25-26). Die mees intense vorm van empatiese deelname is waar, soos in die geval van die Heilige Teresa, die ontmoeting met 'n skildery in die katedraal 'n visioen tot gevolg gehad het – 'n geval wat skaars was, maar nie onmoontlik om te vind nie. Victor Stoichita (1995: 26) staaf met 'n voorbeeld:

Dit was 1653, die derde Sondag in die maand van Mei, toe daar oproer in die kerk ontstaan het deur 'n gerug dat vreemde en buitengewone dinge besig was om met 'n skildery van die Heilige Franciskus Xavier te gebeur. Die eerste persoon wat bevoorreg genoeg was om dit te beleef, was 'n boervrou. Die een oomblik het die Heilige se gesig bleek geword, dan skielik sal dit so helder skyn en voorkom asof dit innerlike gevoelens van ophemeling reflekteer aangesien druppels sweet op sy wenkbrou opgemerk was. Sy oë, wat aan die begin kyk na die Maagd Maria, sal daarna afkyk na die gehoor. 'n Oomblik later sal hy weer sy oë lig na Maria, so asof hy as't ware die mense aan haar probeer opdra. Dan sal sy oë weer sluit.

Ervarings van die animering van 'n skildery met 'n visioenêre tema getuig van 'n parallel tussen visioenêre ervarings en eksperimente met illusies in skilderye gedurende die Baroktydperk. Sulke kunstige ervarings word deur Stoichita (1995:66) as 'n mistieke *tromp-l'oeil* beskryf. Dit is egter moeilik om te weet of so 'n ervaring voor 'n *tromp-l'oeil* die gevolg van 'n vorm van kunstige uitdrukking, of 'n vorm van mistiesk meevoering is. Nietemin merk een van die vernaamste owerhede van 17de eeuse godsdienstige skilderkuns, Francesco Pacheco (1564-1644), op dat “die toewydings van ouds teruggebring en hernu kon word deur meer ontwikkelde kunsvorms” (Stoichita, 1995:66).

Verder lig Stoichita (1995:77) uit dat die toestand waarin die skildery ontvang word ook 'n belangrike uitwerking het – die regte afstand tussen 'n skildery en 'n

deelnemer kan die indruk skep dat “dit voorkom asof die heerlijkheid wel bestaan”. Die waarnemer word dan aangemoedig om die aard van die skildery te bevraagteken: Kyk ek na ’n skildery, ’n altaarstuk, of ervaar ek ’n visioen? Selfs die Heilige Teresa het soortgelyke onsekerheid ervaar met die belewing van sommige visioene, soos die visioen aangespoor deur Pedro Berruguete se skildery, *Aparición de la Virgen a la sociedad Dominicana* (*Verskynsel van die Maagd aan die Dominikaanse gemeenskap*), in ’n katedraal: “Partykeer het ek gedink ek was besig om niks meer as ’n skildery te sien nie, maar tydens baie ander geleenthede was dit voor die hand liggend dat dit Jesus Christus homself was...” (Stoichita, 1995:77).

Dit is opvallend dat Gian Lorenzo Bernini se voorstelling van die Heilige Teresa ook tot ’n groot mate aan sommige van die visuele strategieë, wat hierbo genoem word, voldoen. *L'estasi della Santa Teresa* (*Die ekstase van die Heilige Teresa*) (1647-52) (figuur 29) is ’n beeldhoukunstige installasie in ’n katedraal van die visioenêre Heilige Teresa wat ’n ervaring beleef. Twee beeldhoufigure (die ekstatische Heilige Teresa gesete op wolke, en ’n engel) is spesiek in ’n donker afskorting tussen twee pilare geplaas, terwyl ’n dakvenster lig daarop kaats. In *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) het die spel van lig ’n groot invloed op die ervaring wat die deelnemer het. *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) bewerkstellig dramatiese beligting waar donkerte (onder die figure en in die verre agtergrond) in teenstelling met die helder lig vanaf die dakvenster is (wat die boonste deel met goue lyne, wat strale suggereer, en die gesigte van die figure verlig). Die afbakening van *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) met pilare en kort mure verhoed die deelnemer om te naby aan die installasie te kom – vanaf die regte afstand lyk dit asof die lewensgrote figure sweef terwyl dit eintlik op ’n staander geplaas is. Misleiding skep die perfekte toestand vir die beeld om lewendig voor te kom en sodoende ’n verwyderde, selfs onbereikbare gebeurtenis – ’n visioenêre verskynsel – vir die deelnemer in die hede te suggereer. Voor *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) word die ervaring wat Teresa in die hede ondergaan soos ’n visioen van ’n swewende beeldhouwerk aan die deelnemer blootgestel.

Die doelgerigte gebruik van lig om ’n plek van meevoering te skep word ook deur James Turrell in *Roden Crater Project* (1979-80) (figuur 22) ondersoek. Turrell verken in *Roden Crater Project* (figuur 22) die karaktertrekke van die omliggende

landskap – die kontoere, materiale en omringende lig – se simboliese en emosionele eienskappe. Die veranderende aard van die landskap, veral die lugruim, word deur Turrell gemanipuleer om 'n omgewing van meevoering vir die deelnemer te skep. Die uitwerking van die lugruim word deur die “dakvensters” in die *Roden Crater Project* (figuur 22) beklemtoon. Die deelnemer word blootgestel aan die asemrowende uitsigte van wolke, son, maan en sterrenag, ingeslote die veranderende stemming van kleur en lig wat daarmee gepaardgaan. Hierdie veranderende stemming van lig, 'n byproduk van die ganse lugruim, is 'n belangrike fokuspunt vir Turrell. Vir 'n hele klomp dekades het Turrell hemelse omgewings geskep waarin lig amper as 'n tasbare, fisiese teenwoordigheid verstaan word. Turrell se doelwit is om aan die deelnemer opnuut die buitengewone eienskappe van lig op 'n fisiese, simboliese en psigiese vlak te openbaar (Beardsley, 1989:39) (Sinnreich, 2010:40).

In *Roden Crater Project* (figuur 22) bevind die deelnemer hom- of haarself in 'n vertrek met 'n minimalistiese voorkoms – skoon, golwende mure – sodat niks die aandag van die dakvenster sal aflei nie. Namate die dag verloop, word die veranderende variasies van die kleur van lig op 'n subtiële manier in die vertrek teenwoordig deurdat dit op die skoon mure geëkaats word. Daarteenoor is *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) omring met mure en pilare gevul met versierings in die 17de eeuse boustyl. 'n Mens se aandag word van tyd tot tyd deur hierdie versierings afgelei, maar dit beteken nie dat *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) minder oortuigend is nie. 'n Deelnemer kan nie help om die hele plek as deel van die voorstelling van die ekstase van die Heilige Teresa te beskou nie. Hierdie uitwerking word bewerkstellig deurdat oordadigheid alreeds in die geïnstalleerde komponente van *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) aan die werk is; die postuur en gelaatstrekke van Teresa is oormatig dramaties, die voue in die klere is ekspressief en beweeglik, en die lig wat vanaf die dakvenster afstraal word verder vergesel deur goue strale om heilige lig te suggereer.

In teenstelling met *Roden Crater Project* (figuur 22) bied die die lig, wat in die rolprentteater verskaf word, nie aan die deelnemer 'n uitsig op wat in die omringende omgewing, buite die afperkings van die vertrek, plaasvind nie. Verder bevorder die rolprentbeeld se lig nie 'n gesprek met of 'n bewuswording van die fisiese realiteit

daarbuite nie, maar skep dit eerder vir die deelnemer 'n nuwe realiteit om in die afgeslote vertrek van die verdonkerde teater in aanraking mee te kom. Dit beteken egter nie dat die rolprentbeeld nie die landskap kan animeer nie. Soos Sieriek vroeër uitlig, maak die rolprentbeeld die afwesigheid van die verwyderde verlede en die uitgeslote landskap in die teater teenwoordig. Die speling van lig maak op verskillende wyses 'n bydrae tot die animering van die verbeelding: teen die mure van *Roden Crater Project* (figuur 22) verlewendig dit die teenwoordigheid van die omringende landskap in die vertrek. Met die lig wat op die gelaatstrekke, liggame en kledingstukke van die figure in *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) val, word die koue, eenkleurige marmerstandbeelde se suggesties van beweging dinamies beklemtoon.

In Caspar David Friedrich se *Hünengrab im Herbst* (*Groot klipgraf in Herfs*) (1820) (figuur 15) word dinamiese beligting ook gebruik om die natuurtoneel te animeer. Die rots, wat die fokuspunt van die skildery is, is eintlik baie verduister en donker. Dit bied aan die rots die misterieuse eienskap van 'n onerkenbare verskynsel. Daarteenoor is die wolke in die agtergrond helderder en toon dit 'n energieke spel van lig wat die atmosfeer van sublimiteit oor die beeld bemiddel. Die algehele donkerheid van die sentrale rots, ander rotse en takke in die voorgrond word gekontrasteer met die verligte gras wat 'n lyn sny deur die landskap. Hierdie ligte gras onder die donker rots laat dit lyk asof die rots sweef – die dramatiese beligting wek misterieuse kragte in die landskap op.

In Berco Wilsenach se *In die sterre geskryf* (2009) (figuur 28) word lig ook op 'n sensitiewe wyse benut om 'n asemrowende ruimte te skep. Die panele in *In die sterre geskryf* (figuur 28) word egter nie deur 'n eksterne ligbron verlig wat daarop gekeats word soos by *Roden Crater Project* (figuur 22) en *L'estasi della Santa Teresa* (figuur 29) nie. Die rame van die glaspanele bevat LED-ligte wat verseker dat die glas self verlig is. Sodoende word die konstellasies, deur sand geblaas, verlig en is dit die enigste ligbron in die hele vertrek. Die deursigtigheid van die glas skep 'n illusie van die sterre wat in die lug van die vertrek skitter en hang. Afhangende van 'n persoon se gesigspunt, blyk die panele in gelid te wees om 'n terugwykende, oneindigheidseffek te skep wat dit laat voorkom asof 'n mens deur die diepruimte kyk (Kreamer, 2012:315). In die proses voel dit asof die ganse heelal in die vertrek

teenwoordig is deurdat die skeiding tussen beeld en realiteit voor die deursigtige glaspaneel vervaag. By *In die sterre geskryf* (figuur 28) word 'n ontasbare verskynsel na die mens se vlak toe gebring – die uitgestrekte, oorweldigende heelal met sterrekonstellasies word bereikbaar (meer tasbaar) vir die deelnemer gemaak, nes Turrell en Bernini die ontasbare verskynsels van lig en die uitgestrekte atmosfeer van die landskap na die vlak van die mens probeer bring. In die proses animeer *In die sterre geskryf* (figuur 28) die beeld van die heelal deur die gebruik van lig.

In sekere opsigte laat die uitwerking en dimensies van *In die sterre geskryf* (figuur 28) 'n mens ook dink aan die rolprentteater – die deelnemer word aan 'n ander wêreld in 'n verdonkerde vertrek blootgestel, waarin die beeld die enigste bron van lig is. By *In die sterre geskryf* (figuur 28) is die deelnemer egter nie gevange nie, maar kan hy/sy vrylik tussen die gesuggereerde vlakke van die heelal uit verskillende gesigspunte rondbeweeg en met verskillende hoeveelhede panele wat oorvleuel om verskeie indrukke en ervarings te beleef. Met elke moontlike gesigspunt in die installasie skep die deelnemer 'n eie weergawe van die heelal.

As installasie deel *In die sterre geskryf* (figuur 28) die vertrek in vlakke op. Die medium van video-installasie verdeel ook 'n vertrek in verskillende ruimtes op. Bill Viola se *Room for St John of the Cross* (1983) (figuur 9) demonstreer hierdie punt; die vertrek in die galery word deur die installasiekomponente in 'n groter en kleiner vertrek opgedeel, met die projeksie teen die muur en die sel met televisie-monitor daarinne wat die groter vertrek en die kleiner vertrek onderskeidelik definieer. In so 'n geval word die deelnemer ook aangemoedig om te beweeg en die installasie vanuit verskillende gesigspunte te verken. Deurdat deelnemers van hulle liggame in die waarnemingsproses gebruik maak, raak hulle bewus van die fisiese, tasbare ruimte van die galery teenoor die digitale, ontasbare ruimte van die bewegende beeld van die projeksie en op die televisieskerm. Dit wil voorkom asof die een ruimte (die galery) uiterlik is en die ander een (die digitale beeld) innerlik is – aangesien beide beweging fasiliteer, maar onderskeidelik fisies bereikbaar en onbereikbaar is.

In *Eternal return* (2013) (figuur 24) (wat teen 'n muur geprojekteer word) word die gevoel van visioenêre meevoering deur die ruimtelike verdeling van binne en buite in

die video-installasie versterk. Die galery word in so 'n geval gewoonlik verdonker om die geprojekteerde beeld te verskerp. In die proses word die deelnemer se aandag op die galery, wat hy/sy bewandel en waarin hy/sy fisies staan tydelik onderbreek, terwyl die ligprojeksie van 'n bewegende beeld (wat 'n onbereikbare, ontasbare ruimte suggereer) primêre aandag geniet (Lovejoy, 1997:100). In die rolprentteater smelt innerlike en uiterlike ruimte egter saam – die donker vertrek en die projeksie word een – en die liggaam verkeer bewegingloos in die vertrek. Die rolprentteater funksioneer soos 'n kloostersel; die deure word toegemaak om geen lig in te laat nie, terwyl die projektor se lig van die een kant van die vertrek na die ander reis om 'n helder beeld te vertoon. Die animeringspotensiaal van die beeld in die rolprentteater sluit die beweging van die liggaam uit, maar maak hoofsaaklik staat op die beweging van die beeld. By *In die sterre geskryf* (figuur 28) word die deelnemer se vermoë om verbeeldingryke verbintenisse te maak, om 'n visioenêre, kosmiese reis te verbeeld, deur die mobiliteit van die liggaam aangemoedig.

Die uitleg van *In die sterre geskryf* (figuur 28), van die meervlakkigheid en oorvleueling van sterrekonstellasies, herinner aan die vergete, mitologiserende sienswyse van meervlakkige sfere en die visioenêre ervaring daarvan. Nie net Madela deel die wêreld in vlakke op nie, maar die mees algemene sjamanistiese tegniek, volgens Mircea Eliade (1992:259), behels die deurgang van een kosmiese gebied na 'n ander – van die aarde na die hemele of van die aarde na die onderwêreld. Hierdie interaksie tussen die kosmiese sones word moontlik gemaak deur die einste struktuur van die heelal bestaande uit drie vlakke – lug, aarde en onderwêreld – deur 'n sentrale as verbind.

Die simboliek vir die voorstelling van die interkonneksie en interkommunikasie tussen hierdie drie sones is ingewikkeld en bevat baie weersprekings. En hoewel hierdie simboliek oor tyd dikwels hersien word, bly 'n kerngedagte nog steeds van toepassing: daar is drie groot kosmiese gebiede wat suksesvol deurreis kan word aangesien hulle deur 'n sentrale as gekoppel is. Hierdie as beweeg deur 'n “opening” of “gat” en maak die neerdaling van gode na die aarde en dooies na die ondergrondse gebiede moontlik. Deur dieselfde opening is die siel van die ekstatische sjamaan in staat om tydens sy/haar hemelse of helse reistogte op en af te vlieg (Eliade, 1992:259).

Sjamanistiese aktiwiteite word ook as 'n belangrike komponent in die vroeë Khoisan- (oftewel Boesman-) samelewings bestempel. Hier word die visioenêre reis tussen meervlakkige sferes ervaar. Een spesifieke rotskunstekening (figuur 30) in 'n rotsskuiling, moontlik in die Drakensberge, word deur David Lewis-Williams (2002:150) as 'n skets van 'n sjamanistiese strewe om 'n reëndier tydens 'n visioenêre reis te vang, geïnterpreteer. In die middel van die tekening is 'n groot dier. Hierdie dier se liggaam is gerig na die linkerkant, waar 'n groep voëls aangetref word, terwyl daar aan die regterkant 'n groep visse voorkom. Hierdie twee groeperings simboliseer die onderwaterse wêreld (waar visse swem) en die hemele (waar voëls vlieg). Lewis-Williams (2002:150) is van mening dat hierdie rotstekening suggereer hoe die reëndier vanuit die onderwaterse wêreld deur die sjamaan tot by die hemele verjaag word, waar dit doodgemaak word om reën vir die Khoisan-mense te bring.

In *Wordingsfeer* (2014) (figuur 16) word daar geen visioenêre reise met verwysings na 'n onderwêreld of die hemele gemaak nie, maar die opvatting van 'n sentrale as kan in die fokuspunt van oop, rooi grond geïnterpreteer word. Die uitgestrekte, omliggende landskap met vlaktes en rotskuns kom in hierdie gesentreerde stuk grond byeen – so asof die kaal grond die sentrale as van die landskap en heelal is. Met die spore van aktiwiteit in die middelste, gedetailleerde foto van grond en die sirkulêre vorm van *Wordingsfeer* (figuur 16) agtergelaat, word 'n siklus gesuggereer waarin die verlede en toekoms in lae met merke en herinneringe byeenkom. Die foto's, waaruit *Wordingsfeer* (figuur 16) bestaan, oorvleuel soms ritmies en bewerkstellig beweging terwyl dit as tekens van die verlede, in die hede aangebied, die landskap in beweging bring.

'n Suggestie van 'n sentrale as is ook in Madela se visioen en sketse van die koperbal te vinde (figuur 7). As rots van alle rotse het die koperbal 'n sentrale posisie; dit tree as die baarmoeder van die skepping in Zoeloemitologie op. In die skets van die warrelwinde (na 1957) (figuur 21) word die belangrikheid en sentraliteit van die koperbal uitgelig. Dit is in die middel van die skets en tussen al die vlakke van warrelwinde geplaas. Dit wil voorkom asof die vyf verdiepings via die koperbal bereikbaar is. Mvelinqangi is reg bo die koperbal geplaas en blaas wind in die rigting

van die koperbal. Dit dui daarop dat die hemele met die hulp van die koperbal, as sentrale rolspeler van die skepping, geskep is (Schlosser, 1997:145). Al vyf verdiepings van warrelwinde en die hemele is dus aan die rots van alle rotse verbind. Verder kom die koperbal geanimeer voor as gevolg van die helder kleure wat soos die speke van 'n wiel vanuit die middelpunt van konsentriese sirkels uitvloeï – in die proses waarvan 'n omwenteling of siklus ook gesuggereer word.

In die lig van die voorstelling of suggesties van die skepping in Madela se skets van die warrelwinde (figuur 21), en in *Wordingsfeer* (figuur 16), is Karel Nel se *Bandwidths* (2008) (figuur 31) ook insiggewend. *Bandwidths* (figuur 31) is 'n skets wat bestaan uit gespikkelde formasies wat soos sterrekonstellasies lyk. Verder is *Bandwidths* (figuur 31) in drie horisontale vlakke opgedeel. Hierdie opeenhoping van langwerpige lae kan goed vergelyk word met Madela se skets (figuur 21). Albei beelde is in lae, wat energieke aktiwiteit suggereer. Beweging word gesuggereer deur die ekspressiewe, draaiende vorms van die warrelwinde wat in verskillende rigtings spat. In *Bandwidths* (figuur 31) word beweging ook deur die multidireksionaliteit van die sterrekonstellasies gesuggereer, met diagonale formasies wat in al drie vlakke voorkom. Verder blyk dit asof die drie lae verskillende vlakke van die heelal suggereer. Die glinsterende, weerkaatsende oppervlak van die kunswerk dui op die verganklike verskynsel van fotone, wat deur die diepruimte reis, maar in hierdie werk word dit egter in die vorm van digte materie sigbaar (Nel, 2012:357-358).

Die snitte, wat die konstellasies in *Bandwidths* (figuur 31) onderbreek, onderskei die verskillende monochromatiese vlakke van mekaar, terwyl Madela die vyf wêreldvlakke deur die gebruik van verskillende kleure onderskei (figuur 21). *Bandwidths* (figuur 31) se spel met positiewe en negatiewe ruimte deur die uitsluitlike gebruik van swart en wit kleure stem ooreen met *In die sterre geskryf* (figuur 28) se spel tussen lig en donker. In hierdie opsig ondersoek Nel en Wilsenach die heelal met konstellasies op soortgelyke wyse. *Bandwidths* (figuur 31) animeer die beeld van die heelal op soortgelyk wyse as *In die sterre geskryf* (figuur 28) deurdat die ontasbare, onbereikbare verskynsel van konstellasies 'n tasbare beliggaming verkry. *In die sterre geskryf* (figuur 28) besit egter ook gidse en beskrywings om die sterge vulde nagraum vir die deelnemer meer sinvol te maak, net

soos wat Madela se skets (figuur 21) gevul is met inskrywings en beskrywings sodat die rykheid van die Zoeloemitologie beter aan die deelnemer oorgedra kan word. Die inskrywings op hierdie skets van Madela lui: “Die hemel toe dit nog ’n kind was. – Die stem wat vyf winde geword het. – Kalbas. – Trompet. – Warm Water” (Schlosser, 1997:145).

Met elke paneel in *In die sterre geskryf* (figuur 28) word nuwe kennis gedeel. Die deelnemer word met vlakke van verligte konstellasies en inligting oor daardie konstellasies gekonfronteer. ’n Mens neem met elke vlak ’n dieper sprong in die kosmos. Hierdie uitwerking van die deursigtigheid en uitruilbaarheid van oorvleuelende vlakke van glaspaneel in *In die sterre geskryf* (figuur 28), kan ook deur die digitale medium bewerkstellig word. Die verskynsel van meervlakkigheid het ek met die skepping van digitale kunswerke, in die vorm van video’s en fotomontages, teëgekom (Manovich, 2001:152). In hierdie opsig hou digitalisering sekere moontlikhede vir die voorstelling van die visioen in. Die digitale fotomontage het veral suggesties van meervlakkigheid aan die lig gebring – spesifiek in die beeldredigeringsprogram *Photoshop CS5* waarby die beeld uit lae van oorvleuelende foto’s, effekte en tekenwerk opgebou is.

Hierdie verskynsel van meervlakkige verdieping in die sogenaamde nuwe media word deur Barbara Stafford in haar studie van die onderliggende neurosielkundige vlakke van die mens uitgelig ten opsigte van die sublieme verbeelding se vermoë om verdeelde dinge te verenig. Stafford (2011:52) redeneer dat daar in die 21ste eeu ’n oorheersende klem op die “peilende vektor” geplaas is, wat in die “tonnelende beeldondersoek”, in Engels beter bekend as *tunneling image probe*, saamgevat is. Hierdie verskynsel van die tonnelende beeldondersoek word veral in die neurowetenskap aangetref, waar die dieptes van die menslike psige en verstand verken word. So ’n tipe verkenning is slegs moontlik deur die samepersing van inligtingstegnologie. Inligtingstegnologie het die ontdekking en blootlegging van inligting uitvoerbaar gemaak. Nog ’n gevolg van inligtingstegnologie – die elektroniese en digitale beeld – is die gevolg van inkrimping, noue verbinding en kondensering van die kragtige beeld totdat dit in pieksels verdwyn.

Hierdie kondensering en buigbaarheid van die digitale beeld maak die voorstelling van geestelike reiservarings in verskillende sfere meer moontlik. Dit beteken die beeld het 'n dieper vlak van bestaan; dit kan in meer as een plek op 'n slag wees en kan na onbereikbare plekke reis. Die digitale beeld kan byvoorbeeld op 'n geheuestafie, die internet en veelvuldige rekenaars, wat op verskillende plekke verkeer, gestoor word. Die tegnologiese sienswyse van ruimte en tyd moet in hierdie opsig in ag geneem word. Volgens El Lissitzky was ruimte eens deur liniêre perspektief gebind en afgeperk, maar is mettertyd deur die wetenskap en tegnologie verander (Burgin, 1996:43). Byvoorbeeld, in die moderne tydperk word ruimte ten opsigte van die deurreis van ruimte verstaan. In die post-moderne tydperk word die spoed waarteen 'n mens ruimte deurreis nie slegs deur die meganiese spoed van masjiene soos vliegtuie bepaal nie, maar eerder deur die elektroniese spoed van masjiene soos rekenaars en internetskakels wat omtrent teen die spoed van lig beweeg (Burgin, 1996:43).

Die toepassing van nuwe elektroniese tegnologieë vir openbare gebruik (soos in die geval van media en sosiale platforms) veroorsaak 'n effek waar ruimte op sigself “terugvou” (Burgin, 1996:43-44). Die ruimte, wat voorheen as geskei en gesegregeer beskou is, oorvleuel nou. Verskillende regstreekse beelde van verskillende gebeure word in een tegnologiese middel (soos die televisie of internet) saamgepers om in samehang deur die mens beleef te word (Burgin, 1996:43-44). Paul Virilio skryf dat “tegnologiese ruimte nie 'n geografiese ruimte is nie, maar 'n ruimte van tyd” (Burgin, 1996:43).

In die redigeringsproses van die digitale beeld wil dit ook voorkom asof ruimte op sigself “terugvou”. Verskillende ruimtes en tye, deur die verskillende foto's in *Wondersfeer* (2014) (figuur 23) gesuggereer, oorvleuel om ontasbare lae, of in hierdie geval, sfere te vorm. Die meervlakkigheid van so 'n digitale beeld op die verligte rekenaarskerm bewerkstellig beweging deur ritmiese oorvleueling en herhaling van lae. Hierdie lae kan op enige oomblik individueel aangepas, gedupliseer of uitgevee word. Die moontlikhede wat aan die kunstenaar gebied word, is oorweldigend. Die doeltreffende gebruik van lae stel die kunstenaar in staat om so te sê “terug te gaan in tyd” om slegte keuses van die verlede uit te veen en ook

lae te laat saamsmelt om 'n nuwe fase van redigering te begin, waarin nog afskrifte, merke en beelde bygevoeg kan word.

Die vertoning in die kunsgalery van die meervlakkige, buigbare, digitale beeld in *Wondersfeer* (figuur 23) dui, na my mening, op die hermetiese en onverstaanbare aard van die visioenêre verbeelding en die potensiaal van die landskap om dit uit te druk. Die digitale diepte van *Wondersfeer* (figuur 23) word tot 'n eenvlakkige inkdruk op papier verklein. 'n Groot deel van die betowering en verbintenis van oneindige moontlikhede word uitgewis. Hierdie vermindering ontbloot die onverklaarbare en onvoorstelbare aard van die visioenêre ervaring wat problematies vir die visuele kunstenaar is. Die deelnemer het egter 'n ander tipe visioen voor die gedrukte digitale fotomontages van *Wondersfeer* (figuur 23). Dit is 'n visioen waar die verlede in die beeld van die landskap herleef. Die ontasbare vlakke in die beeld word aan die deelnemer onthul en verskuil deur die spore van beeldredigering (soos oorvleuelings in merke en foto's) wat hier en daar agtergelaat word – soos 'n tyd/handeling wat verwyderd is en weer teenwoordig gemaak word. Die gelyktydige onthulling en verskuiling van die digitale vlakke animeer die beeld. Dit wek handelinge van die verlede op en onderbreek die meer neutrale, meganies-geproduseerde foto's van die landskap met die energieke merke gelaat, en intervensies deur die kunstenaar.

In Anselm Kiefer se *Wege – Märkischer Sand* (*Paaie - Sand van die Maart van Brandenburg*) (1980) (figuur 19) word meervlakkigheid ook gesuggereer, maar op 'n meer tasbare wyse deur die tegniek van gemengde media. *Wege - Märkischer Sand* (figuur 19) bevat grond wat saam met akrielverf oor 'n foto van 'n landskap geverf is. In die proses sien 'n mens die verskillende fases van die kunsskeppingsproses vanaf foto tot verfmerke (swart verf gevolg deur bruin verf), tot grond. Die skildery word sodoende deur hierdie lae geanimeer, aangesien die aksies van die verlede 'n teenwoordigheid op die hede het.

Verder laat Kiefer die verlede ontwaak deurdat hy in sy landskapkunswerke spesifieke terreine as onderwerp verken: 'n foto van die landelike distrik van die Märkischer Kreis vorm die visuele grondslag van *Wege – Märkischer Sand* (figuur 19). Kiefer maak visuele intervensies op hierdie spesifieke landskap omdat dit histories toepaslik is – veral ten opsigte van gebeure wat tydens die Tweede

Wêreldoorlog hier afgespeel het. Kiefer transformeer die landskap in *Wege – Märkischer Sand* (figuur 19) tot 'n oop wond, waarin septiese denke, standpunte, gebeure en herinneringe laag na laag ontgin kan word. Die donker verlede in die Duitse landskap opgesluit, word in *Wege – Märkischer Sand* (figuur 19) opgewek. Die konfrontasie met hierdie wond kan visioenêr vooruitwys na die hoop vir 'n toekoms van genesing. Dit kan die deelnemer aanspoor om die landskap met hernude sensitiwiteit te sien – as 'n belangrike (hulp)bron in die mens se oorlewing, ingeslote geestelike oorlewing (Morgan, 1996:46,47).

Die keuse van landskap in *Wordingsfeer* (figuur 16) is ook opsetlik bedoel om herinneringe aan aktiwiteite van 'n verlate en vergete kultuur en tyd weer in die hede op te wek, aangesien dit saamgestel is uit foto's wat by 'n Khoisan-rotskunsligging geneem is. By nadere inspeksie kan 'n mens sien dat sekere van die rotse in *Wordingsfeer* (figuur 16.1) rotsgraverings van verskeie diere en figure bevat. Die gelaagdheid teenwoordig in *Wordingsfeer* (figuur 16) word versterk deur die vlak van betekenis wat die rotskunsligging van Wildebeestkuil tot die beeld voeg. Die verwysings na visioenêre, sjamanistiese meevoering in die rotskuns dui daarop dat die kultuurgeheue van die landskap is met visioenêre verbintenisse belaaï is.

Die sensitiewe keuse in medium kan ook soms 'n verdere vlak van betekenis in die kunswerk bewerkstellig. In *Bandwidths* (figuur 31) word ewigheid en oortreflikheid eerstens deur die voorstelling van die kosmos in langwerpige snitte gesuggereer. Nel versterk egter die gevoel van oorweldiging deur die sterrekonstellasies te skets met die gebruik van 540 miljoen jaar-oue swart, koolstofhoudende stof (versamel in Gondwana) en wit sout van die ondifferensieerbare oseaan (Nel, 2012:357-358). Nel (2012:357-358) staaf dat hy in *Bandwidths* (figuur 31) poog om iets van die fisiese natuur en oortreflike ouderdom van die kosmos en ons wêreld te oor te dra. Die onbegryplike grootheid van die kosmos word deur die onbegryplike oudheid van die medium gesuggereer. In die proses word die skepping en wording van die heelal oor miljoene jare vir die deelnemer werklik gemaak. Die drie langwerpige, reghoekige vorms suggereer tydlyne, wat veronderstel is om die vorming van die heelal uiteen te sit. Hierdie tydlyne laat die deelnemer egter nie toe om die skepping kronologies van links na regs te lees nie weens die fokus wat op verskillende plekke val – die donker

dele in die linkerkantste en regterkantste hoeke trek eerste die aandag. 'n Deurmekaar opeenhoping of ineenstorting van tyd word eerder gesuggereer.

In Robert Smithson se *Spiral jetty* (1970) (figuur 18) is meervlakkigheid ook betrokke by die animering van die beeld. Een van die aspekte wat deel vorm van die geïnstalleerde seehoof van *Spiral jetty* (figuur 18) bewerkstellig 'n verdere vlak van betekenis, net soos *Bandwidths* (figuur 31) se koolstofhoudende stof. In *Spiral jetty* (figuur 18) word meervlakkige betekenis egter een stap verder geneem. Smithson stel die herhaling van die vorm van die spiraal oor verskillende vlakke in *Spiral jetty* (figuur 18) voor. Die soutkristalle, wat die rotse bedek, waaruit *Spiral jetty* (figuur 18) onder andere opgebou is, kom in die vorm van 'n spiraal voor. Smithson (Casey, 2005:18-19) beskryf: "Elke kubieke soutkristal herhaal die *Spiral jetty* (figuur 18) ten opsigte van die kristal se molekulêre latwerk... Die *Spiral jetty* (figuur 18) kan beskou word as een vlak binne die spiralende latwerk wat 'n triljoen kere vergroot is." Verder het Smithson tydens sy eerste besoeke aan die terrein gehoor van die legende dat die Great Salt Lake deur 'n ondergrondse kanaal met die oseaan verbind is, wat in die middel van die meer in die vorm van 'n enorme warreldoel geleë is. In *Spiral jetty* (figuur 18) dien die spiraal nie slegs as 'n sleutel tot die makroskopiese wêreld nie, maar ook tot die mikroskopiese en mitologiese wêreld (Beardsley, 1989:22). Die opgesluite kultuurgeheue van die landskap word deur hierdie herhaling van die spiraalvorm oor verskillende vlakke ontsluit. Vergete mites en onsigbare molekules se teenwoordigheid word uitgelig. Verlate en geïgnoreerde wêreld ontmoet in die hede in die spiralende seehoof.

In *Eternal return* (figuur 24) word 'n kultuurgeheue ook in 'n verlate wêreld deur die medium aangewakker. In *Eternal return* (figuur 24) probeer ek om die videomedium doeltreffend te benut deur 'n intensiewe uitbuiting van die hoofeenskappe van beweging en tyd, in 'n poging om die visioenêre verbeelding met verwysing na die landskap te laat ontwaak. *Eternal return* (figuur 24) bevat beeldmateriaal van 'n roterende, wolkge vulde lugruim waarin 'n reeks effekte (beeldversnelling en -vertraging, oorvleuelings en geleidelike oorgange van lig na donkerte en omgekeerd) plaasvind. Hierdie reeks effekte demonstreer die beweeglikheid van die videomedium, wat alreeds vir die animering van die beeld sorg. In *Eternal return* (figuur 24) word die beeld egter verder deur verwysings na die verwyderde

kultuurgeheue van die mitologiserende tradisie geanimeer. Die opvatting van gelyktydige sikliese wording en ontwording in die mitologiserende tradisie word deur die deurlopende rotering en verandering van beeldmateriaal en in die titel van die kunswerk gesuggereer.

Een spesifieke fase in *Eternal return* (figuur 24) veroorsaak 'n wending: die oomblik (nader aan die einde van die videowerk) wanneer asvlokkies die skerm begin vul en 'n duistere beeld van 'n kameralens te voorskyn kom. Hierdie beeld van 'n kameralens bring die deelnemer terug na die maakproses, wat hom/haar in die fisiese sfeer hervestig nadat hy/sy oomblikke gelede skynbaar in die ontasbare sfeer van die digitale beeld ingetrek is. Die verskuilde skeppingsproses van die videokunswerk (die toestelle wat gebruik was om die beeld te skep) verskyn in die video. Die deurlopende teenwoordigheid van tegnologie as middel/medium wat deursigtig word, word daarmee aan die deelnemer onthul. Die rol wat lig in die verwesenliking van *Eternal return* (figuur 24) speel, kom na vore – die projektor wat lig uitstraal en die kamera wat lig inneem. In die proses kom die begin en einde van die kunswerk byeen, tesame met die verskillende wyses waarop lig in die kunswerk funksioneer. Die kamera (waarmee die oorspronklike beeldmateriaal geskiet is deur lig in te neem) en die projektor (waarmee die voltooide kunswerk vertoon word deur lig uit te straal) word in hierdie laaste oomblikke van *Eternal return* (figuur 24) as teenoorgestelde polariteite tot mekaar gerig. Op hierdie oomblik sinspeel die videowerk op die opvatting van 'n sikliese terugkeer in die mitologiserende wêreldbeeld. Die asvlokkies wat die skerm aan die einde van *Eternal return* (figuur 24) vul, versterk die suggestie van die verganklike lewensiklus van die mens en herinner aan die bekende gesegde “van as tot as en stof tot stof”.

In so 'n geval wil dit blyk asof die videomedium 'n ervaring kan skep – 'n visuele meevoering en terugvoering na die werklikheid, danksy die dimensies van video as 'n gebeurtenis. In hierdie opsig kan video skynbaar as 'n goeie medium vir die voorstelling van die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring beskou word. Video as 'n kunstige gebeurtenis wat vergelykbaar met 'n oorgang of verandering in die toestand van die bewussyn is, soos tydens 'n visioenêre ervaring beleef. Sekere voorstanders van die videokuns het dit al beskryf as 'n gebeurtenis vanweë die meervoudige dimensies wat dit betrek. Die Duitse kunstenaar, Wolf

Vostell het eens opgemerk: “Marcel Duchamp het pasklaar voorwerpe tot kuns verklaar, en die Futuriste het geraas tot kuns verklaar – en ’n belangrike eienskap van my pogings en die kunstenaars ná my is om die totale gebeurtenis as kuns te verklaar, bestaande uit geraas/voorwerp/beweging/kleur/en psige – ’n samekoms van faktore sodat die lewe (die mens) kuns kan wees” (Rush, 1999:117).

Die ervaring van ’n kunstige gebeurtenis word ook deur ander kunsmedia bewerkstellig, veral wanneer tyd en beweging as kardinale komponente in werking gestel word. Landkuns – danksy die plasing van ’n installasie in die ope lug – bring beweging by die kunstige ervaring mee. Die grootte en skaal van *Spiral jetty* (figuur 18) daag die deelnemer uit om te beweeg, aangesien die kunsmatige seehoof bewandel moet word om ’n totale indruk van die landkunswerk te bekom. *Spiral jetty* (figuur 18) bied die deelnemer met ’n multisensoriese belewenis deur die omringende landskap wat deur die bewegende liggaam in tyd ervaar word. Verder kan vertoonkuns ook ’n multisensoriese, kunstige ervaring by die deelnemer tuisbring. ’n Vertoonwerk, soos Ana mendieta se *Pirámide entierro* (*Begrafnis piramide*) (1974) (figuur 25), is uiteraard ’n gebeurtenis van ’n aktiwiteit in tyd en beweging (of die afwesigheid van beweging). Deurdat Mendieta in *Pirámide entierro* (figuur 25) haar liggaam in vreemde situasies plaas, maak sy die deelnemer bewus van haar eie liggaam. In die proses kom die multisensoriese, liggaamlike ervaring onder die deelnemer se aandag. Al is hierdie twee kunswerke nie uitsluitlik visioenêr van aard nie, demonstreer altwee dat meervuldige dimensies (in die suggestie van ’n gebeurtenis in die landskap) ’n bydrae tot die visuele voorstelling en ontwaking van ’n visioenêre ervaring in die deelnemer se gees kan lewer.

Nie almal kan egter na Great Salt Lake reis om *Spiral Jetty* (figuur 18) te beleef nie (die installasie het intussen onder die meer weggesink) en nie almal kon teenwoordig wees vir Mendieta se *Pirámide entierro* (figuur 25) nie (haar werk word gewoonlik alleen gedoen en dit bestaan net uit fotografiese dokumentasie). Hierdie kunswerke leef voort en word in die vorm van fotografiese dokumentasie deur die publiek beleef. In hierdie opsig word die kunswerke nie meer soseer as ’n gebeurtenis ervaar nie. Hierdie foto’s van *Spiral jetty* (figuur 18) en *Pirámide entierro* (figuur 25) is egter nog steeds in staat om die beeld van die landskap te animeer.

Die teenwoordigheid van die afwesige landskappe van *Spiral jetty* (figuur 18) en *Pirámide entierro* (figuur 25) word deur die foto's bewerkstellig.

Soos baie van die kunswerke wat in hierdie hoofstuk bespreek word, trek *Spiral jetty* (figuur 18) en *Pirámide entierro* (figuur 25) die deelnemer se aandag na die plek waarin die beeld vertoon word. In die proses word die wisselwerking tussen die landskap, die ateljee en die galery deur die foto's van *Spiral jetty* (figuur 18) en *Pirámide entierro* (figuur 25) uitgelig. 'n Mens sien raak hoe die ateljee as skeppingsruimte en die galery as uitstalruimte deur beide Smithson en Mendieta verwerp is. In *Pirámide entierro* (figuur 25) word die kunswerk in die landskap geskep en in *Spiral jetty* (figuur 18) word die kunswerk in die landskap vertoon. Wanneer hierdie dokumentasies van die kunstige handeling egter in die galery geplaas word, word 'n terugkeer van die "vlugteling" veroorsaak. In die proses word 'n omwenteling bewerkstellig, waar die vergete oortuigings in die foto's van *Spiral jetty* (figuur 18) en *Pirámide entierro* (figuur 25) in die galery herleef. Daarom moet die moontlike bydrae, wat die plekke verbonde aan die kunsskepping- en ontvangsprozesse tot die uitwerking van die geanimeerde beeld van die landskap kan maak, verder ondersoek word.

SLOT

Verbandhoudende visioenêre plekke

Dit blyk dat die visioenêre verbeelding as 'n sekere soort verbeeldingswêreld tipiese kenmerkende strategieë, motiewe, belangstellings en ingesteldhede saamvat. Onder andere moedig die ondersoek van die visioenêre verbeelding as veelsydige historiese verskynsel 'n mens aan om jou eie persepsie te verbreed; en spoor 'n mens aan om te droom, te hoop en jouself te verbeel dat daar ander sfere, realiteite of wêrelde is, wat meer is as wat 'n mens kan weet of begryp. Oor die algemeen laat die visioenêre verbeelding 'n mens anders kyk na die wêreld om betekenisemoontlikhede of -potensiaal raak te sien wat die alledaagse blik oortref. In hierdie slothoofstuk gaan ek my verband met hierdie historiese verskynsel duideliker maak, deur onder andere verskeie visioenêre kunstenaars, die omstrede opvatting van kuns as godsdiens, en die invloed wat die ateljee en galery het om 'n visioenêre interpretasie van kuns te maak, te ondersoek.

'n Kunstenaar wat 'n visioenêre blik op die wêreld kaats, is Caspar David Friedrich wat die landskap op 'n misties-sublieme wyse interpreteer in sy skilderye. As Romantiese kunstenaar beskou Friedrich nie sy skilderye as slegs 'n estetiese aktiwiteit nie, maar as 'n manier om die bonatuurlike geheimenisse, wat iewers verskuil onder die oppervlak van die materialistiese 19de eeuse wêreld was, oor te dra (Rosenblum, 1975:64). In sy *Selbstporträt (Selfportret)* (1810) (figuur 32) stel Friedrich homself voor wat in die spieël na homself as kunstenaar kyk. In die proses sien die deelnemer die kunstenaarsblik wat gewoonlik op die landskap gerig is – sy blik wat die landskap deurboor. Hierdie selfportret van Friedrich kom gewigtig en dreigend en psigies belaaï voor (Rosenblum, 1975:63). Sy gesakte wange, intense blik, wilde wenkbroue en geboë skouers dui op 'n gees wat afwisselend wild en kwesbaar is. Die spel van lig en donkerte oor die kunstenaar se gesig is baie teatraal. Dit wil voorkom asof Friedrich se regteroog uit 'n onnatuurlike donkerte na die toeskouer staar wat die hele gesig destabiliseer. Hierdie effek gee die portret 'n onsekere diepte – so asof iets agter dit wat fisies in die portret sigbaar is, skuil (Koerner, 1990:71).

Hierdie belaaide blik in *Selbstporträt* (figuur 32) suggereer dat Friedrich op 'n hele ander wyse na die wêreld, en spesifiek die landskap, kyk. Die blik in *Selbstporträt* (figuur 32) verwys na die Romantiese kuns se polariteit tussen ewigheid en verganklikheid, die mikrokosmos en die makrokosmos. Die blik is 'n weerspieëling van die tydperk se rustelose en versteurde bewustheid van die plasing van die individu teenoor die heelal. Dit is 'n aanduiding van die menslike gees wat soek vir 'n plek in hierdie geheime totaliteit, en in die vermoë van 'n enkele openbaring van die natuur om 'n sleutel tot die ontsluiting van kosmiese heelheid te bied (Rosenblum, 1975:62).

In Friedrich se *Selbstporträt* (figuur 32) maak die kleredrag van die figuur die geestelike ondertone wat aan die kunstenaar gekoppel is, wakker. Die kledingstuk, wat dramatiese voue om die nek van die figuur maak, kom voor soos die kleed wat deur 'n monnik gedra word. Dit is ontnem van enige verwysings na sosiale status of kontemporêre mode (Koerner, 1990:72). Friedrich se mistiese oriëntasie in die wêreld word in die proses versterk. Hierdie selfportret van die kunstenaar in die voorkoms van 'n monnik beklemtoon die band tussen kuns en religie. Sedert die Vroeë-Christelike tydperk het kuns hoofsaaklik opgetree as 'n middel waardeur God vereer word. Soos wat godsdiens se gesaghebbende beheer oor die staat in die Renaissance verswak het, het kuns toenemend onafhanklik geword. (Seerveld, 1980:48) Andre Malraux (1901-76) is van mening dat kuns spesifiek sedert die Romantiese periode meer en meer 'n "kultiese objek" geraak het, menende dat kuns op 'n kultiese, religieuse wyse funksioneer vir die mens. (Wolterstorff, 2001:262, 263) Larry Shiner (2001:194) beklemtoon dat hierdie opvatting van kuns teweeggebring is toe 'n toenemende hoeveelheid skeptiese, intellektuele elite 'n plaasvervanger vir die ou godsdienstige ideale en sekerhede in kuns en verskeie ander sosiale utopieë gevind het. Oor die algemeen het die geestelike verheffing van kuns die indruk geskep dat kuns, as 'n openbaring van 'n verhewe waarheid, die mag het om die mens te verlos (Shiner, 2001:194) (Ringbom, 1970:111).

Die kern van hierdie spekulatiewe teorie oor die kuns is die aanspraak dat kuns die basis is wat die Heelal (God, wese en die absoluutheid) onthul deur middel van die sinlike beeld, simbool en klank. Kuns se spesiale taak is om "die omvattende waarhede van die gees" tot uitdrukking te bring deur dit op 'n sinlike wyse te vertoon

(Shiner, 2001:195). Hierdie Romantiese oorskating van die waarde van kuns gee egter nie aandag aan al die fasette en rolsprekers wat kuns se uitwerking op die hedendaagse samelewing bepaal nie – soos die bydrae wat kunsstyle, kunstenaarsvaardighede, en die reputasie van 'n gegewe kunstenaar in hierdie opsig kan maak. Tog, hoewel die visioenêre ervaring tot 'n groot mate verlore, vergete en verstoot is in die 21ste eeu, wil dit voorkom asof kuns een van die primêre maniere is waardeur hierdie tradisie voortleef. Soos hierbo aangedui is die taak van kuns sedert die Romantiek oorwaardeer en probeer die kunsgalery en die vermoë daarvan om 'n deelnemer mee te voer, steeds om die funksie van religieuse vervoering oor te neem by religieuse geboue (Morgan, 1996:34). Maar Nicolas Wolterstorff (2001:263-264) wys daarop dat dit vir slegs 'n klein groep van die kulturele elite is dat die funksie van die kunswerk as 'n kwasi-kultiese objek erken word. Aan die ander kant is dit ook waar die grootste deel van die samelewing nie omgee oor kuns nie. My studie het juis ten doel om hierdie moeilike posisie te ondersoek en om visioenêre verskynsels - waarvan oorblyfsels in die alledaagse landskapomgewing bestaan en wat steeds voorkom by figure soos Siener van Rensburg – bloot te lê in kunswerke. Hierdie kunswerke beweer nie om religie te vervang nie, maar maak eerder 'n deelnemers bewus van die oormaat aan onuitputlike betekenis wat die mens in sy/haar alledaagse ervaring omring en wat in westerse en nie-westerse kulture raakgesien en waardeur is en word.

Die bekende Abstrakte Ekspressionis, Mark Rothko, se werke is 'n twintigste eeuse voorbeeld waarby kuns steeds probeer om as kultiese objek op te tree. Rothko het ook, as kunstenaar, 'n mistiese ingesteldheid teenoor die wêreld. Hy wou deur sy abstrakte werke die transendentele dimensie van kuns herleef – 'n ambisie waarvoor hy aanvanklik bespot was (O'Doherty, 2007:22). Een van sy laaste projekte voor hy oorlede is, is die *Rothko Chapel* (1967-71) (figuur 33); 'n plek geskep vir geestelike sowel as kunstige kontemplasie. Dit bestaan uit 14 Abstrakte Ekspressionistiese panele wat in die minimalistiese kapel met dakvenster, wat daarvoor gebou is, vertoon word (Elkins, 2001:3). Die *Rothko Chapel* (figuur 33) bring die doelbewuste konneksie tussen kuns en religie na vore, aangesien dit tergelyketyd 'n religieuse vesting (verskeie geestelike groepe gebruik dit blykbaar vir samekomste en aktiwiteite) en 'n uitstalruimte vir kuns is.

Rothko wou intense geestelike reaksies in die deelnemers van sy kunswerke ontlok. Tot 'n groot mate het hy geslaag in hierdie taak. Verskeie mense het getuig dat hulle voor sy werk gehuil het en dat hulle emosies van droefheid, verlies en verlange gevoel het (Elkins, 2001:12-13). In die proses word die godsdienstige ondertone, wat in die kontemporêre kunsgalery werksaam is, uitgelig en verwys dit na die verwikkeling waar die aanskouing en meevoering deur middel van kuns in die hedendaagse samelewing religieuse aanbidding probeer vervang. Shiner (2001:194) redeneer dat die insigte wat die verbeelding en gevoel teweegbring dadelik toegang aan die mens gee tot 'n geestelikheid wat die skeiding tussen verskillende godsdienstige oriëntasies oortref – hoewel dit tekort skiet in die duidelikheid en sekerheid van die natuurwetenskappe en praktiese rede (Shiner, 2001:194). Die *Rothko Kapel* (figuur 33) is bedoel om 'n utopiese plek van inter-denominasionele kontemplasie te wees, wat aan die deelnemer die geleentheid gee om in verwondering betower en verstom te word deur iets onbegryplik, sonder dat daar enige godsdienstige skeidings of spesifieke inhoud is wat eksklusiwiteit afdwing en toegang aan sekere mense weier. Hoewel hierdie ideaal wat deur die Romantiek geïnspireer is onrealisties is, dui die reaksies van verwondering op die mistiese skilderye van die *Rothko Chapel* (figuur 33) dat die mens nog 'n sterk verlange na die oorweldigende ervaring van 'n visioen het.

In die kunsgalery kan die sensitiwiteit in die plasing en beligting van 'n kunswerk met 'n visioenêre tema 'n merkwaardige uitwerking op 'n deelnemer hê. Die galery kan in sulke gevalle 'n plek van meevoering word, waarin die deelnemer deur 'n kunstige ervaring oorrompel word. Brian O'Doherty (2007:39) beweer dat sedert die modernisme, en spesifiek die Kubisme, kuns in die galery radikale veranderinge in die mens se modusse van persepsie teweeggebring het. Twee areas is gevolglik geskakel: fisiese ruimte (die onkenbare medium van alle menslike diskoers) en die menslike aard (met onkenbare dieptes om te verken). Volgens hierdie standpunt wil dit voorkom asof die galery die ideale plek is vir die uitstalling van kunswerke waarin die wisselwerking tussen die visioenêre verbeelding (as 'n sekere moontlike soort verbeelding wat aangewakker kan word in die menslike gees) en die landskap ('n plek waarin die mens verkeer) verken word.

Die Abstrakte Ekspressionistiese skilderye van Rothko in die *Rothko Chapel* (figuur 33) se oorweldigende uitwerking kan as 'n visioen vir die deelnemer voorkom. Hoe gebeur dit dat die beeld in die galery 'n visioen aanspoor? Ek het in hierdie studie ondersoek hoe die beeld in staat is om meevoering teweeg te bring deurdat verwyderde of vergete verbintenisse, plekke en tye deur die beeld in die hede opgewek kan word. Die animerende beeld van die landskap lei tot nuwe en ou interpretasies van die landskap. 'n Asemrowende vervoering word deur die blik, oftewel gesigspunt, wat die beeld op die landskap aan die deelnemer verskaf, bewerkstellig. Die sigpunt wat die kunswerk bied, is gewysig en aangepas deur die sensitiewe gebruik van onder andere kleur, merke, vorms, landskapmotiewe en komposisie om beweging te suggereer. Sodoende word die landskap in 'n ander of buitengewone lig deur die deelnemer gesien.

Hierdie uitwerking sluit aan by Paul Ricoeur se opvatting van die produktiewe verbeelding. Ricoeur (1979:119) staaf dat die beeld verstaan kan word as 'n fiksie, waarby 'n nuwe realiteit gevorm word deur die verbeelding op 'n produktiewe wyse in werking te stel (Ricoeur, 1979:119). In so 'n geval tree die beeld nie op as 'n replika, waar die verbeelding op 'n reproduktiewe wyse toegepas word om na 'n oorspronklike model terug te verwys nie. Fiksie is meer ingewikkeld as die replika – die komponente waaruit fiksie bestaan word van vroeë ervarings afgelei en die verbeeldingswêreld van die beeld as fiksie word deur die kombinasie van bestaande, eenvoudiger beelde gevorm. In die proses word 'n nuwe visie van die werklikheid geskep, aangesien die nuwe kombinasie nie na iets, wat in die huidige realiteit bestaan, verwys nie (Ricoeur, 1979:120). Die vermoë van fiksie om die werklikheid te transformeer word eers verwesenlik wanneer dit geïmplimenteer word in 'n werk/arbeid – soos in 'n kunswerk (Ricoeur, 1979:129).

Ricoeur se opvatting van die beeld as fiksie is gebruik om die manier waarmee die visioenêre verbeelding bonatuurlike verbintenisse van animering in die landskap wakker maak, te verduidelik. In die visioenêre beeld van die landskap word 'n spesifieke weergawe van die landskap verskaf – een wat 'n mens nog nie vantevore gesien het nie, maar wat tog bekend voorkom. Die verwyderde inheemse opvattinge van die animering van die natuur, word deur die beeld van 'n skynbaar aktiewe landskap in die kunsgalery opgewek. Mense se persoonlike, vergete ervarings van

meevoering en geestelike genot in die landskap word in die hede deur die beeld teenwoordig gemaak. Byvoorbeeld, die digte gelaagdheid van merke en kleure in die skilderye in die *Rothko Chapel* (figuur 33) kan aan die deelnemer 'n misterieuse donker woud suggereer wat 'n spel van lig op die donker skilderye bewerkstellig – af en toe syfer daar iets deur soos wat die verbeelding probeer sin maak van die Abstrakte Ekspressionistiese werke. Op sulke oomblikke wil dit voorkom asof die skilderye van die *Rothko Chapel* (figuur 33) lewe kry en vorentoe spring; om sodoende as 'n openbaring vir die deelnemer op te tree.

Die visioenêre verbeelding is afhanklik van so 'n tipe verbeeldingryke blik wat deur die deelnemer op die beeld uitgeoefen word. 'n Belangrike doel van hierdie studie is om die wyse te ondersoek waarop die visioenêre blik (gekaats deur die deelnemer en die kunstenaar) vervleg is met die verbeelding en 'n belangrike rol speel in die verlewending van die visioenêre potensiaal in die verbeelding of voorstellings van die landskap.

Die visioenêre verbeelding bevorder die opvatting dat 'n plek met potensiaal vir oneindige moontlikhede belaaï is. Die visioenêre blik gekaats op 'n plek kan radikale transformasies teweegbring omdat die visioenêre verbeelding 'n gewone plek na 'n buitengewone plek verander. 'n Gegewe plek, soos in die geval van 'n katedraal, kan byvoorbeeld 'n visioen aanspoor danksy dramatiese beligting, wat aan die Heilige Teresa 'n visioen voor 'n religieuse skildery gegee het. Die oppervlak van 'n rots in 'n droë uitgestrekte landskap, die skuilplek in 'n beboste woud of agter 'n koppie op 'n plaas, kan ook in buitengewone plekke omskep word – plekke wat potensiaal vir bonatuurlike openbaring (in die vorm van 'n vooruitskouing of terugskouing van die verlede of toekoms, of die ervaring van 'n visioenêre verbeeldingsvlug na bonatuurlike sfere) kan hê. 'n Visioenêre ingesteldheid kan die verlatenheid in sulke plekke in 'n geleentheid omskep om die sagte stem van die Godheid meer duidelik te hoor.

Nikolaas van Rensburg het byvoorbeeld gereeld na die koppie op sy plaas gegaan vir stiltetyd en het herhaaldelik visioene daar ontvang. Met verloop van tyd was daar na daardie koppie verwys as “die plek van visioene” (Snyman, 1995:34). Laduma Madela het ook gemeld dat hy by 'n sekere boom in 'n woud op die Cezaberge die

eerste keer 'n visioen van die Zoeloegod Mveliqangi gehad het, gevolg deur vele ander visioene by die einste boom daarna. In 'n foto wat geneem is deur Katesa Schlosser (1959) (figuur 34), staan Madela by hierdie boom met 'n boogvormige tak. Hierdie boog in die tak simboliseer, volgens Madela, die boog van die hemel (Schlosser, 1997:XXI). Die skuilte van hierdie boom, afgesonder van sy tuisdorpie met hutte, was vir Madela 'n plek wat visioenêre insigte bemiddel het, net soos wat die woestyn vir die Heilige Jeroen 'n plek van afsondering was.

Die beeldende kunstenaar benodig ook 'n plek van afsondering om met verhoogde konsentrasie oor die visioenêre blik op die landskap na te dink. Hierdie plek is die ateljee. In die ateljee kon Friedrich daardie diep, gewigtige blik, wat in *Selbstporträt* (figuur 32) gesuggereer word, kweek en bemeester. Friedrich het 'n geleentheid gekry om die geraas van die alledaagse wêreld in die ateljee uit te sluit. Volgens Phillip Zarilli (2012:104-105) is die ateljee 'n plek vir hipotese en 'n plek van moontlikhede, waar iets uit niks kan ontstaan; klank uit stilte, en lig uit donkerte. Op romantiese wyse word die ateljee gesien as 'n liminale plek tussen plekke – 'n plek sonder koördinate en antwoorde (Zarilli 2012:104-105). O'Doherty (2007:5) redeneer dat die ateljee as private plek optree, 'n locus van die kreatiewe daad, waarin die kunstenaar sy private lewe, oftewel private gedagtes en belewings, verwerk sodat dit aan die publiek as kuns oorgedra kan word (O'Doherty, 2007:5). In die ateljee kan die rasionele wêreld se teenkanting teen die irrasionele, weersprekende visioenêre verbeelding uitgesluit word sodat die brandende oortuiging van die visioenêre potensiaal van die landskap toegelaat kan word om te lewe en tot uitdrukking te kom.

Verder bevorder die afgeslote ruimte van die ateljee 'n geskiedenis van waarneming in die beeldende kunste (O'Doherty, 2007:10). Die ateljee fasiliteer die kunstenaar se vermoë om waarde aan 'n onbelangrike en geïgnoreerde verskynsel te erken en te heg (O'Doherty, 2007:11). In die 21ste eeu kom die visioenêre verbeelding as 'n verworpe verskynsel op die rant van die samelewing voor; iets wat nie strook met die wetenskaplike, tegnologiese gerigtheid van die dag nie. Die ateljee tree op as 'n vesting en toevlugsoord waarin hoop in die verwesenliking van die onmoontlike en bevryding van die beperkings van die huidige orde aangemoedig word. Maar in sekere opsigte kan die ateljee as plek waarin die wêreld en die menslike bestaan

van 'n afstand bestudeer word, tesame met die fasilitering van die versameling van groot hoeveelhede inligting (en beelde) 'n groter versmoringseffek op die kunstenaar hê, waarby die oorweldigende druk van die wêreld meer tasbaar ervaar word.

Shiner (2001:199) lig uit dat die opvatting van die kunstenaarsprofessie as 'n geestelike roeping ook in die 18de eeu vasgelê is, met die oortuiging dat die kunstenaar as genie van die kreatiewe verbeelding optree. Die Romantiese verbeelding, sigself, was deur Wadsworth verklaar as 'die ander naam vir absolute krag' en deur Baudellaire beskryf as 'die koningin van alle fakulteite' en 'kwasi-goddelik'. (Shiner 2001:199) Om te komponeer, te skryf en te skilder was nie net eenvoudige professies nie, maar hoër roepings wat dieselfde soort persoonlike opoffering behels het as wat met die godsdienstige professies geassosieer word. (Shiner 2001:197) Maar hierdie geïsoleerde opvatting van die kunstenaar en die verbeelding, kan sekere eienskappe van kuns ondermyn. Constance Seerveld (1980:49) lig uit dat wanneer 'n mens die "kreatiewe" eienskap van kuns oorbeklemtoon en 'kreatiwiteit' vereer met die Romantiese opvatting van "kunstige genialiteit", word die belangrikheid van die estetiese ervaring in die alledaagse lewe ondermyn. (Seerveld 1980:49)

Zarilli se standpunt is 'n voorbeeld van hierdie soort vergeesteliking van die kunstenaarsprofessie tot in die 21ste eeu, met sy opvatting dat metafisika in die ateljee beoefen word. Eerstens redeneer hy (Zarilli, 2012:105) dat die ateljee die plek is waarin paradokse verken word. Dit sluit in die verhouding tussen ruimte en tyd, afwesigheid en teenwoordigheid, hier en daar, nou en dan, en die self en die ander. In elke paradoks is die potensiaal vir transformasie opgesluit (Zarilli, 2012:105). Aangesien die ateljee die verkenning van die paradoks so goed akkommodeer, wil dit voorkom asof dit die ideale plek van filosofiese verkenning is (Zarilli 2012: 106). Die kern hiervan, is dat die menslike lewe 'n filosofiese strewe is waarin die mens probeer om sin van sy/haar ervarings te maak. As 'n paradoksale plek waarin die kunstenaar se ervarings en persepsie van hom- of haarself teruggekaats word, is die ateljee dan die oorskatte plek waarin belangrike lewensvrae en kwessies ondersoek word. In hierdie opsig is Zarilli (2012:106-107) van mening dat die kunstenaar, in die ateljee, aangemoedig word om metafisika te

beoefen: om die aannames en vermoedes oor die liggaam, die verstand en die self deeglik te ondersoek (Zarilli, 2012:106-107).

Wolterstorff (2001:271) lig uit dat kuns afhanklik is van die samelewing om daaraan so 'n verhewe status te gee. Kuns ontvang 'n geestelike (moontlik visioenêre) status in korrespondensie met die aannames van droefheid in die samelewing. Immersie in kuns verander in so 'n geval in 'n bevrydende ervaring waardeur die droefhede van die alledaagse lewe ontvlug word. Volgens die kulturele elite is sekere eienskappe soos geestelike en kreatiewe vryheid – afwesig in die samelewing – maar teenwoordig in kuns. Menende, daar is 'n ekspressiwiteit wat verlore is in gewone sosiale transaksies, wat teenwoordig is in kuns. Byvoorbeeld, in die 21ste eeu lewe die mens in 'n samelewing oorheers met vervreemding, en reëls en regulasies. Onpersoonlike prosedures en instrumentale berekeninge bepaal die fundamentele tekstuur van die hedendaagse samelewing. In kuns, wat meer onafhanklik staan, wil dit voorkom asof iets anders (iets bevrydend en moontlik bonatuurlik) kan gebeur (Wolterstorff, 2001:271).

Vir my, aan die ander kant, gaan die ontwikkeling van my kunsmaakproses egter hand aan hand met die teoretiese studie. Met my aanvanklike belangstelling in die transendente, onbegryplike verskynsel van die visioenêre ervaring, het ek min grond gehad om op te staan. Hierdie studie bring gemene praktyke, benaderings en oortuigings by kunstenaars uit verskillende tydperke en kulture aan die lig, wat 'n grondslag bied vir my kunstige verkenning van die vermoë van die landskap om visioenêre insigte te bemiddel. Ook die ondersoek van die fenomenologiese wyse van kennisverwerwing oor die landskap, en van verskillende wêreldbeelde wat die numineuse aard van die landskap op verskeie wyses interpreteer, dra hiertoe by. Verder het ek maniere ontdek waarop die landskap op 'n kragtige wyse in sekere beeldtradisies in die kunsgeskiedenis voorgestel word. Deur die analise van kunswerke van ander kunstenaars, het ek meer visuele strategieë en moontlikhede ontdek – die gebruik van lig, rou materiaal (wat bykomende betekenis gee), vlakke, meerkleurigheid ensovoorts. In die proses is ek in staat om sekere van die onopsetlike, toevallige resultate in my kuns wat visioenêre interpretasies aanmoedig, meer te uit te lig sodat die tema van die band tussen die landskap en visioenêre ervaring meer oortuigend visueel gesuggereer kan word.

Bowen al het ek vrymoedigheid gekry om nuwe verbintenisse en konneksies op 'n kunstige wyse tussen die inheemse landskap en die visioenêre verbeelding te maak. O'Doherty (2007:6) beklemtoon dat die kunstenaar in die ateljee die kans kry om sy/haar eie mitologie te ontwikkel. In my kuns eksperimenteer ek daarmee om die sjamanisme in die Noord-Kaapse landskap weer te “mitologiseer” en na die voorgrond te bring met sekere strategieë. Deur die fotomontages wat ek maak, begin sekere dele van die gefotografeerde landskap visioenêre assosiasies suggereer danksy die soort kunstige intervensies. Byvoorbeeld, in *Wordingsfeer* (2014) (figuur 16) wil dit voorkom asof die blou rotse, rooi grond, droë gras en doringbome in die verwronge landskap van Wildebeestkuil opnuut visioenêre betekenis bemedel.

Die teoretiese artikulasie wat deur navorsing moontlik gemaak is, het my gehelp om 'n meer afgeronde, dinamiese reeks van kunswerke te konseptualiseer en produseer. Sodoende het ek die geleentheid gekry om myself in 'n historiese tradisie van die visioenêre verbeelding te posisioneer. Ek wil, as kunstenaar, optree as 'n bemiddelaar tussen die geestelike honger kunsgemeenskap en die alledaags bereikbare visioenêre aktiwiteit in die inheemse landskap. Daar is egter vele kunstenaars, plaaslik en internasionaal, wat die numineuse kwaliteite (versteek in die inheemse, bereikbare landskap) onder die publiek se aandag bring en sodoende die verlange na meevoering aanspreek of versadig. Ek wil spesifiek in die Suid-Afrikaanse konteks die digtheid of historiese gelaagdheid van alle menslike simbolisering van die band tussen geestelikheid en die natuur na vore bring, soos dit voorkom in inheemse mitiese kontekste, sowel as in die opvattinge wat geassosieer word met die westerse beeldtradisies.

In hierdie opsig is kuns van die visioenêre ervaring in en deur die landskap van groot belang vir Suid-Afrika. Die politieke, ekonomiese en sosiale landskap van Suid-Afrika kan by tye droewig en onversoenbaar voorkom. Suid-Afrika besit 'n kultuurgeheue wat 'n band tussen die landskap en die visioenêre verbeelding fasiliteer, soos gesuggereer deur die voorbeelde van die vroeë Khoisan- (oftewel Boesman-) gemeenskappe se sjamanistiese praktyke in die landskap en Laduma Madela se visioene wat landskapmotiewe betrek. Die aard van die band tussen die landskap en die visioenêre verbeelding wissel uiteraard afhangende van die wêreldbeeld – die

inheemse, mitiese tradisie bevorder die immanensie van die sakrale godheid in die landskap, terwyl die westerse opvatting die landskap as aanduider of teken van die Godheid se soewereiniteit beskou. Tog deel hulle die 'kosmiese grond' van alle simbolisering, volgens Ricoeur (2013:155), deurdat dit vir almal moontlik is om die volheid van die sinvolheid of betekenisvolheid van die natuur te ontdek. In die foto van Madela onder die boom met die geboogde tak (figuur 34) kan 'n mens sien hoe hy uitspattig geklee is. Hy dra 'n netjiese baadjie en broek saam met krale, 'n serp en 'n swart band wat om sy nek en heupe vleg. Dit wil voorkom asof die swart band sy bevoorregte posisie as profeet beklemtoon aangesien sy voorletters "L" en "M" aan die twee ente geborduur is. Hierdie foto van die Zoeloeprofeet wat staan onder die "heilige" boom, geklee in westers-geïnspireerde drag suggereer die ideaal wat hy dikwels uitgespreek het, dat hy mense van ander kulture wil inlig oor sy visioene en wêreldbeeld.

In hierdie opsig is dit vrugbaar om die visioenêre verbeelding deur middel van 'n studie soos hierdie te identifiseer en uit te sonder. Soos wat die visioenêre interpretasie van die landskap die mensdom se gemene gehegtheid aan die landskap openbaar, wil dit voorkom asof 'n algemene doel in die proses na vore kom – dat die mens die landskap moet bewaar en vier. Die visioenêre verbeelding moedig die mens aan om die geestelike waarde en oneindige vermoë van die landskap raak te sien al is dit op uiteenlopende maniere; en om selfs in hierdie digitale era nie die mens se geestelike gehegtheid aan die landskap te vergeet nie. Die visioenêre verbeelding bevorder die erkenning en waardering van die betekenisbelaaide sinvolheid van die omgewing.

Die moontlikheid dat die visioenêre verbeelding hierdie soort uitwerkings kan teweegbring, motiveer my om die tema van die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring net verder in toekomstige projekte te verken. Ek voel geïnspireer om meer immersiewe video-installasies te skep, wat groter projeksies met meer komponente behels. Ek wil in toekomstige installasies die deelnemer se blik en liggaam in spesifieke rigtings probeer dwing, deur byvoorbeeld 'n gang te bou of kunsmatige rotse te skep wat videoskermes daarin het of om die plafon van 'n kunsgalery of planetarium met 'n videoprojeksie te vul. Verder wil ek ander formate verken soos vertikale langwerpige panoramas, tesame met ander media soos die

skilderkuns of die gebruik van die rou materiaal van die landskap. Ek sal ook meer verfynde intervensies op die landskap wil uitvoer – moontlik in die vorm van landkuns of *performance* kuns wat verder met die video medium vermeng word.

Verder sal ek graag met die groot hoeveelheid Suid-Afrikaanse kunstenaars, wat die aandag op die visioenêre verskynsel op een of ander wyse deur hulle kuns vestig, wil saamwerk. Dit sluit in kunstenaars soos Noel Hodnett, Karel Nel, Berco Wilsenach, Willem Boshoff, Wim Botha ensovoorts, tesame met meer tradisionele kunstenaars soos Jackson Hlungwene en Gavin Jantjes. Samewerking met sulke kunstenaars kan onder andere die vorm van groepsuitstallings en openbare kunsprojekte aanneem, waar gesprekke oor numineuse en visioenêre ingesteldhede teenoor die landskap van Suid-Afrika aangeroe word.

BIBLIOGRAFIE

- Ahearn, E.J. 1996. *Visionary fictions: Apocalyptic writings from Blake to the Modern Age*. New Haven: Yale University.
- Apostolos-Cappadona, D (ed.). 2001. *Art, creativity, and the sacred: an anthropology in religion and art*. New York: Continuum Publishing.
- Bakker, B. 2012. *Landscape and religion from Van Eyck to Rembrandt*. Surrey, Burlington: Ashgate Publishing.
- Beardsley, J. 1989. *Earthworks and beyond contemporary art in the landscape*. New York: Abbeville Press.
- Belting, H. 2009. *The gaze in the image – a contribution to an iconology of the gaze*. Huppau, B. & C. Wulf (eds.). 2009: 93 – 115.
- Bloomfield, J., K.W. Foster, H.F. Mallgrave, M.S. Roth & S. Settis (eds.). 1999. *Aby Warburg: the renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Brueggemann, W. 1978. *The prophetic imagination*. Minneapolis: Fortress Press.
- Burgin, V. 1996. *In/different spaces: places and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press.
- Casey, E.S. 2005. *Earth-mapping – Artists reshaping landscape*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chidester, D. *Bushman religion: open, closed, and new frontiers*. Skotnes, P (ed.). 1996: 51-59.
- Clasquin, M, J.D. Ferreira-Ross, D. Marias & R. Sadowsky, (eds.).1993. *Myth and interdisciplinary studies*. Pretoria: University of South Africa.
- Classen, C. 1998. *The color of angels: Cosmology, gender and the aesthetic imagination*. New York: Routledge.
- Coetzee, M. 1996. *The artist as a visionary: a consideration of Jackson Pollock, Joseph Beuys and Jackson Hlungwani as visionary artists*. M.A.F.A. Pietermaritzburg: University of Natal.
- Collins, J.J. 1984. *The Apocalyptic imagination: An introduction to the Jewish matrix of Christianity*. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Crowther, P. (ed.).1995. *The contemporary sublime: Sensibilities of transcendence and shock*. Art & Design Profile nr. 40. London: Academy Group.

- Crowther, P. 1995. *The Postmodern sublime: Installation and assemblage art*.
Crowther, P. (ed.).1995: 9-17.
- Damisch, H. 2002. *A theory of /cloud/: towards a history of painting*. Stanford:
Stanford University Press.
- Didi-Huberman, G. 1996. *The imaginary breeze: remarks on the air of the
Quattrocento*. Journal of Visual Culture, 2003 2(3) 275-289. London: SAGE
Publications.
- Eliade, M. 1964. *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Princeton: Princeton
University Press.
- Elkins, J. 2001. *Pictures and tears*. New York: Routledge.
- Foster, K.W. 1999. *Introduction*. Bloomfield, J., K.W. Foster, H.F. Mallgrave, M.S.
Roth & S. Settis (eds.). 1999: 1-75.
- Francis, R. (ed.).1996. *Negotiating rapture – the power of art to transform lives*.
Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Grau, O. (ed.). 2007. *MediaArHistories*. Cambridge: Massachusetts Institute of
Technology.
- Groys, B. 2002. *Iconoclasm as an artistic device / Iconoclastic strategies in film*.
Latour & Weibel (eds.). 2002: 282 – 295.
- Gruenwald, I. 1988. *From Apocalypticism to Gnosticism: Studies in Apocalypticism,
Merkavah Mysticism and Gnosticism*. Frankfurt: Verlag Peter Lang.
- Heaven, P.C.L. & S. Bucci. 2001. *Right-wing authoritarianism, social dominance
orientation and personality: an analysis using the IPIP measure*. European Journal of
Personality, 2001 15: 49-56. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Hoffmann, J (ed.). 2012. *The studio*. Cambridge: The MIT Press.
- Hoffmann, R & I.B. Whyte (eds.). 2011. *Beyond the finite: The sublime in art and
science*. New York: Oxford University Press.
- Hooker, R. 1995. *Sublimity as process: Hegel, Newman and Shave*. Crowther, P.
(ed.).1995: 43-53.
- Huppauf, B. & C. Wulf (eds.). 2009. *Dynamics and performativity of imagination: the
image between the visible and the invisible*. New York: Routledge.
- Kluszczyński, R.W. 2007. *From film to interactive art: Transformation in media arts*.
Grau (ed.). 2007: 207 – 228.
- Koerner, J.L. 1990. *Casper David Friedrich and the subject of landscape*. London:
Yale University Press.

Kreamer, C.M., E.L. Haney, K. Mostred & K. Nel (eds.). 2012. *African cosmos: stellar arts*. Washington: National Museum of African Art.

Kreamer, C.M. 2012. *A universe of possibilities: contemporary artists' perspectives on the cosmos*. Kreamer, C.M., E.L. Haney, K. Mostred & K. Nel (eds.). 2012: 301-327.

Latour, B. & P. Weibel, (eds.). 2002. *Iconoclasm*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Lewis-Williams, D. 2002. *The mind in the cave*. London: Thames & Hudson.

Lovejoy, M. 1997. *Postmodern Currents: Art and artists in the age of electronic media*. New Jersey: Prentice Hall.

Manovich, L. 2001. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.

Michaud, P-A. 2004. *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone Books.

Mitchell, W.J.T. 1978. *Blake's composite art: a study of the illuminated poetry*. New Jersey: Princeton University Press.

Mitchell, W.J.T. 1983. *Metamorphoses of the vortex: Hogarth, Turner, and Blake*. Wendorf, R. (ed.). 1983: 125-168.

Morgan, D. 1996. *Secret wisdom and self-effacement: The spiritual in art in the modern age*. Francis (ed.). 1993: 34-47.

Morrill, M.F. 1978. *Apocalyptic Art*. Degree of Doctor of Education – Colombia University Teachers College, Ed.D. Ann Arbor: University Microfilms International.

Morris, D. 2014. 'Narrating Biesje Poort: negotiating absence of storyline, vagueness and multivocality in the representation of Southern Kalahari rock engravings', *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 28:4, 648-699.

Nel, K. 2012. *The cosmos and Africa: balancing data and the poetics of knowledge*. Kreamer, C.M., E.L. Haney, K. Mostred & K. Nel (eds.). 2012: 353-361.

O'Doherty, B. 2007. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Princeton Architectural Press.

Raubenheimer, L. 2005. *Representing the sublime: interactions between spatial representations in new media and idyllic and mystic traditions in painting*. M.A.F.A. Bloemfontein: University of the Free State.

Ricoeur, P. 1979. *The function of fiction in shaping reality*. Valdes (ed.). 1991: 117-138.

Ricoeur, P. 1995. *Figuring the sacred: Religion, narrative, and imagination*. Minneapolis: Augsburg Fortress.

- Ricoeur, P. 2013. *Hermeneutics: writings and lectures, volume 2*. Cambridge: Polity Press.
- Ringbom, S. 1970. *The sounding cosmos: a study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Abo: Abo Akademi.
- Rosenblum, R. 1975. *Modern painting and the Northern Romantic tradition: Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson.
- Rush, M. 1999. *New media in the late 20th century*. New York: Thames & Hudson.
- Schlosser, K. 1997. *Zulu mythology as written and illustrated by the Zulu prophet Laduma Madela*. Kiel: Schmidt & Klaunig.
- Schlosser, K. 2006. *Zu Gast bei Zauberern im Zululand*. Kiel: Museum für Völkerkunde der Universität Kiel.
- Seerveld, C. 1980. 'Relating Christianity to the arts', *Christianity Today: Refiner's Fire* 7 Nov 1980, 48-49.
- Seerveld, C. 1993. 'Mythologizing philosophy' as historiographic category. Clasquin et al (eds.). 1993: 28-48.
- Shiner, L. 2001. *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sierek, K. 2013. *Image-animism: On the history if the theory of a moving term*. Images Re-vues Series 4 (2013) <<http://imagesrevues.revues.org/2874>>
- Sinnreich, U. 2010. *James Turrell: Geometry of light*. Kulturbetriebe Unna: Hatje Cantz.
- Skotnes, P (ed.). 1996. *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Snyman, A. 1995. *Boodskapper van God*. Pretoria: PraagUitgewers.
- Solomon, A. 2014. 'Truths, representationalism and disciplinarity in Khoesan research', *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 28:4, 710-721.
- Stafford, B.M. 2011. *Still deeper: The nonconscious sublime; or, The art and science of submergence*. Hoffmann, R & I.B. Whyte (eds.). 2011: 43-56.
- Stoichita, V.I. 1995. *Visionary experience in the Golden Age of Spanish Art*. London: Reaktion Books.
- Tatarkiewicz, W. *History of aesthetics: Vol II – Medieval aesthetics*. Warszawa: PWN – Polish Scientific Publishers.
- Tilley, C. 2004. *The materiality of stone: Explorations in landscape phenomenology*. Oxford: Berg.

- Tilley, C. 2010. *Interpreting landscapes: Geologies, topographies, identities, explorations in landscape phenomenology 3*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Townsend, C. 2004. *In my secret life – Self, space and world in Room for St. John of the Cross*. Townsend (ed.). 2004: 125-141.
- Townsend, C., (ed.). 2004. *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson.
- Valdes, M.J. (ed.). 1991. *A Ricoeur reader: reflection and imagination*. New York: Harvester/Wheatsheaf.
- Van den Berg, D.J. 1985. *'n Ondersoek na die estetiese en kunshistoriese probleem verbonde aan die sogenaamde modern religieuse skilderkuns*. PhD. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Van den Berg, D.J. 1993. 'Seeing the unseen in visionary painting', *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunsgeskiedenis*, 11 November, 1-22.
- Weilacher, U. 1999. *Between landscape architecture and land art*. Base, Berlin, Boston: Birkhäuser.
- Wendorf, R. (ed.). 1983. *Articulate images: The sister arts from Hogarth to Tennyson*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Whyte, I.B. 2011. *The sublime: An introduction*. Hoffmann, R & I.B. Whyte (eds.). 2011: 3-20.
- Wolterstorff, N. 2001. *Art, religion, and the elite: reflections on a passage by André Malraux*. Apostolos-Cappadona, D (ed.). 2001: 262-273.
- Zarilli, P. 2012. *The metaphysical studio*. Hoffmann, J (ed.). 2012: 104-108.

OPSOMMING

Hierdie studie handel oor die onbegryplike verskynsel van die visioenêre ervaring en die moontlike band wat dit deel met die inheemse landskap. Dit word gemotiveer deur my kunstige ondersoek (in die vorm van videokunswerke en digitale fotomontages) van die visioenêre potensiaal wat moontlik opgesluit is in die uitgestrekte Noord-Kaapse landskap. Die probleem aangaande die voorstelling van die visioenêre ervaring word eerstens ondersoek aan die hand van die ontleding van relevante beeldtradisies in die kunsgeskiedenis. Hierdie beeldtradisies sluit in: die mistiese, die sublieme, die apokaliptiese en die mitologiserende tradisies.

Die verskillende visuele strategieë wat werksaam is in hierdie beeldtradisies bied insigte aangaande die verskillende wyses waarop die beeld van die landskap se potensiaal as middel tot visioenêre insigte gesuggereer kan word. Sekere van hierdie insigte sluit in: die gebruik van die sirkel en versadigde kleure om mistiese mag in die beeld te suggereer wat soms 'n visioenêre verklaring fasiliteer; die gebruik van paradoksaliteit, ontkenning (soos somber lig en duisterheid) en sinestetiese kombinasies in die beeld om die kompleksiteit en onbegryplikheid van die visioenêre verskynsel te probeer oorbrug; en die gebruik van figure in die landskap om die teenwoordigheid of verwagting van 'n aktiewe, chaotiese losbarsting van visioenêre mag in die landskap te suggereer.

Die beeld van die uitgestrekte landskap, spesifiek die woestyn, wat suggesties van ewigheid ontlok, se vermoë om 'n visioenêre losbarsting in die verbeelding wakker te maak, kom na vore – onder meer deur die implementering van die bogenoemde visuele strategieë. Dit wil in so 'n geval voorkom asof die beeld van die landskap vorentoe spring, so asof dit geanimeerd is. Aby Warburg se opvatting van beeldanimering word ontleed om die beeld se vermoë om die kultuurgeheue in die landskap wakker te maak in die verbeelding, te ondersoek. Die wyse waarop die gebruik van sekere visuele motiewe in beelde van die landskap die animering daarvan kan bevorder, word ontleed. Hierdie visuele motiewe sluit in: die draaikolkvorm as visuele- en landskapmotief soos in warrelwinde en warrelpoele. Die draaikolkvorm se eienskappe van konstante beweeglikheid, transformasie en

onstabyliteit se bydrae tot die animering van die landskapbeeld word ondersoek in samehang met die assosiasies wat die draaikolkvorm geniet in die kultuurgeheue van visioenêre verskynsels. Dit is byvoorbeeld 'n bekende motief wat beleef word tydens hallusinasies en nabye doodservarings. Die gebruik van ander landskapmotiewe soos rotse, grond, weerlig, wolke en sterrekonstellasies word ook ondersoek in mitologiserende asook die Christelike kontekste soos byvoorbeeld by die visoene van die Heilige Jeroen in die woestyn en by die beoefening van sjamanisme soos dit soms gekoppel word aan die rotskuns van die Khoisan of Boesmanstamme. By hierdie ondersoek van die draaikolk en ander landskapmotiewe kom sekere beliggamings aan die lig: mensgemaakte merke in die landskap wat moontlike drumpels suggereer en bewegings van opwaartse en afwaartse gerigtheid wat oor die landskap gesuggereer kan word.

Die kunstenaar se deurdagte keuse en gebruik van die medium waarmee hierdie bogenoemde motiewe en onderliggende visuele strategieë gevisualiseer word, word ook ondersoek. Twee faktore wat die medium se bydrae tot die animering van die beeld uitlig, is lig en meervlakkigheid. Lig in die medium animeer die beeld op die volgende wyses: die doelgerigte gebruik van lig/beligting in installasies kan immersiewe, misleidende plekke skep wat die deelnemer verbeeldingryk vervoer na 'n ander realiteit of verwys na iets wat verwyderd en afwesig is; en in die digitale-, video- en rolprentbeeld verwys lig na die geïgnoreerde meganiese aspekte betrokke by die skepping en ontvangs van beelde. Meervlakkigheid in installasies, digitale fotomontages en collages maak visioenêre assosiasies van 'n verbeeldingsvlug deur meervlakkige sfere wakker in die kultuurgeheue van die landskap; terwyl die ontdekking van verskuilde lae van betekenis in 'n beeld ook in staat is om animering te bewerkstellig.

Laastens, word die verbandhoudende plekke betrokke by die skepping en ontvangs van die kunswerk se vermoë om die visioenêre verbeelding te fasiliteer, ondersoek. Byvoorbeeld, die ateljee van die kunstenaar kan optree op 'n soortgelyke wyse as die verlate landskap waarin die profeet toevlug vind – dit moedig 'n mens aan om 'n visioenêre blik oor die wêreld te kaats. Verder wil dit voorkom asof die sensitiewe plasing en beligting van die kunswerk in die galery 'n visioen in die gees van die

deelnemer kan verlewending met die hulp van die uitwerking van beeldanimering en die produktiewe verbeelding se vermoë om 'n nuwe realiteit te skep.

Sleuteltermes: visioenêre ervaring, landskap, animering, verbeelding, mistiese, sublieme, apokaliptiese, mitologiserende, draaikolk, rotskuns, rotse, wolke, medium, lig, meervlakkigheid, video, installasie, ateljee, galery

SUMMARY

This study deals with the incomprehensible visionary experience and the possible relationships it may have with the indigenous landscape. It was motivated by artistic research (in the form of video art and digital photomontages) into the visionary potential that may be imbedded in the outstretched Northern Cape landscape. The problem regarding the representation of the visionary experience is firstly explored through the analyses of relevant image traditions in the history of art. These image traditions include: the mystical, the sublime, the apocalyptic, and the mythological.

The diverse visual strategies, which are at work in these image traditions, reveal the various ways that the image of the landscape can suggestively act as a medium of visionary insights. Some of these revelations include: the use of the circle and saturated colours to suggest mystical power in the image and to sometimes facilitate a visionary revelation; the use of paradox, negation (like sombre light and obscurity) and synaesthetic combinations in images as a means to overcome the complexity and incomprehensibility of the visionary phenomenon; and the use of figures in the landscape to suggest the presence or expectancy of an active, chaotic eruption of visionary power in the landscape.

The ability of the image of the outstretched landscape (specifically the desert that evokes allusions to eternity) to awaken a visionary eruption in the imagination is suggested through the implementation of the abovementioned visual strategies. In such cases it seems as if the image of the landscape jumps foreword, as though animated. Aby Warburg's notion of image animation is analysed to examine the image's ability to awaken a cultural memory of the landscape through the imagination. The ways in which the use of some visual motifs in images of the landscape is capable of promoting the animation process, is explored. These visual motifs include: the form of the vortex as visual and landscape motif, in the appearance of whirlwinds and whirlpools. The capacity of the vortex's features of constant movement, transformation, and instability to animate images of the landscape, is evaluated in association with the fascination with the vortex form in the history of the visionary phenomenon. For example it is a well-known motif that is

experienced during hallucinations and near-death experiences. The use of other landscape motifs such as rocks, earth, lightning, clouds and astral constellations is evaluated in both mythological and Christian contexts, for example in the visions of Saint Jerome in the desert and in the practice of shamanism implied in the rock art of the Khoisan of Bushman people. Through this research of the vortex and other landscape motifs various manifestations are revealed: artificial marks in the landscape, which can suggest possible thresholds, and movements of upward and downward directionality, which are suggested over the landscape.

The artist's discerning choice and use of the medium through which he/she aims to visualise the abovementioned motifs and underlying visual strategies, is also researched. Two factors that influence the medium's contribution to the animation of the image come to the fore – light and multi-layering. Light in the medium animates the image in the following ways: the discriminating use of light/lighting in installations can create immersive, deceptive places that stimulate the participant's imaginative flight to another reality or can refer to something absent or remote; and in the digital, video and film image light refers to the ignored mechanical aspects at work to create and exhibit images. Multi-layering in installations, digital photomontages and collages awaken visionary associations of imaginary flight through multi-layered spheres in the cultural memory of the landscape, while the discovery of hidden layers of meaning in the image also enables animation.

Lastly, the capacity of relevant locations involved in the creation and exhibition of artworks to facilitate the visionary imagination is examined. For example, the studio of the artist can function in the same manner as the remote landscape in which the prophet finds refuge – it encourages a person to cast a visionary gaze over the world. Furthermore it seems as if the sensitive placement and lighting of the artwork in the gallery is capable of evoking a visionary experience in the spirit of the participant as a result of image animation and the productive imagination's ability to create a new reality.

Key terms: visionary experience, landscape, animation, imagination, mystical, sublime, apocalyptical, mythological, vortex, rock art, rocks, clouds, medium, light, multi-layering, video, installation, studio, gallery

AFBEELDINGS



Fig 1: Juan Ribalta (1597-1628), *La visión de San Bruno* (ca 1621-22).



Fig 2: Albrecht Dürer (1471-1528), *Die Offenbarung des Johannes, Der Heilige Johannes und die 24 Ältesten im Himmel* (1498).



Fig 3: Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Light and Colour - Morning after the deluge - Moses writing the Book of Genesis* (1843).



Fig 4: Albrecht Dürer (1471-1528), *Der Heilige Hieronymus in der Wüste* (1495).



Fig 5: Noel Hodnett (1949-), *Looking for the Rock* (1995).



Fig 6: Louis Krüger (1988 -), *Verwordingsfeer* (2014).

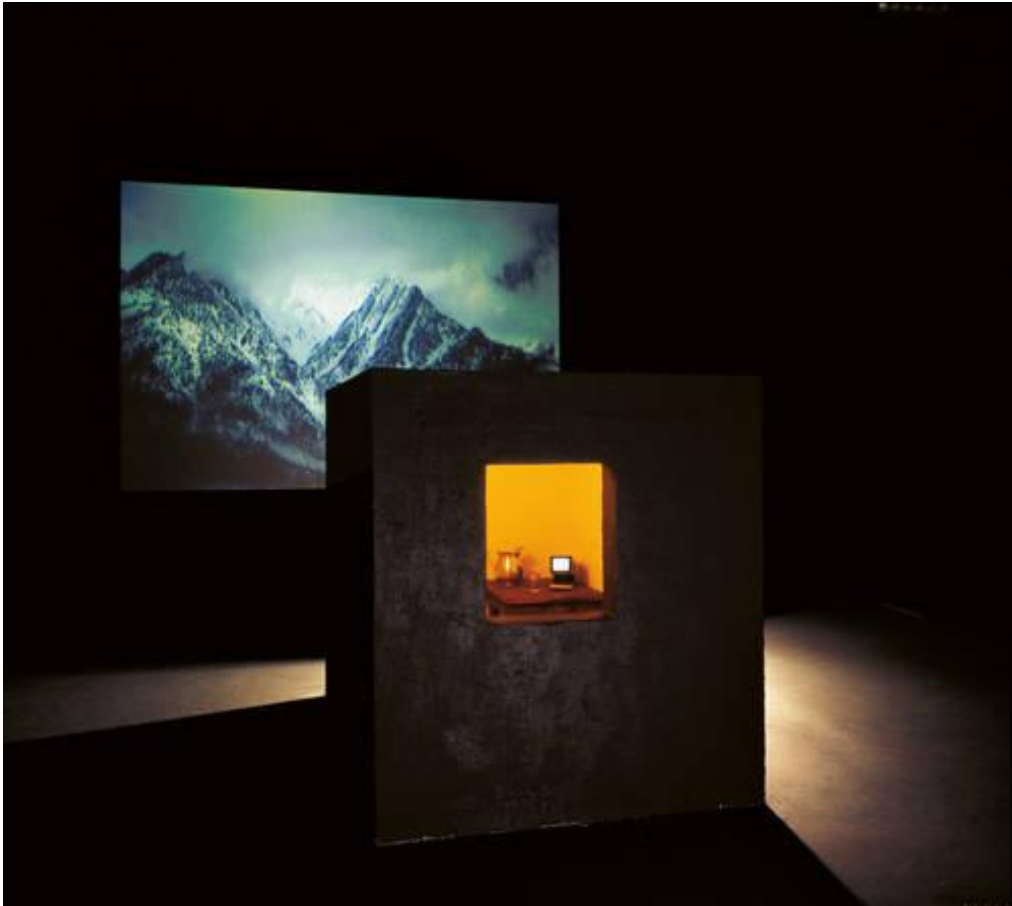


Fig 9: Bill Viola (1951 –), *Room for St. John of the Cross* (1983).



Fig 10: Ernst Fuchs (1930 –), *Moses vor dem brennenden Dornbusch* (1956).



Fig 11: Hieronymus Bosch (ca 1450-1516), *Laatste Oordeel* (1504-08).



Fig 12: Ludwig Meidner (1884-1966), *Apokalyptische Landschaft* (1916).



Fig 13: Caspar David Friedrich (1774-1840), *Das Grosse Gehege in Dresden* (1832).



Fig 14: Walter de Maria (1935 -), *The Lightning field* (1977).



Fig 15: Caspar David Friedrich (1774-1840), *Hünengrab im Herbst* (1820).



Fig 16. Louis Krüger (1988 -), *Wordingsfeer* (2014).



Fig 16.1. Louis Krüger (1988 -), *Wordingsfeer* (2014), detail.



Fig 17. Richard Long (1945-), *Sahara circle* (1988).



Fig 18. Robert Smithson (1938-73), *Spiral Jetty* (1970).



Fig 19. Anselm Kiefer (1945 -), *Wege – Märkischer Sand* (1980).



Fig 20. William Blake (1757-1827), *The Lord answering Job from the whirlwind* (1825).

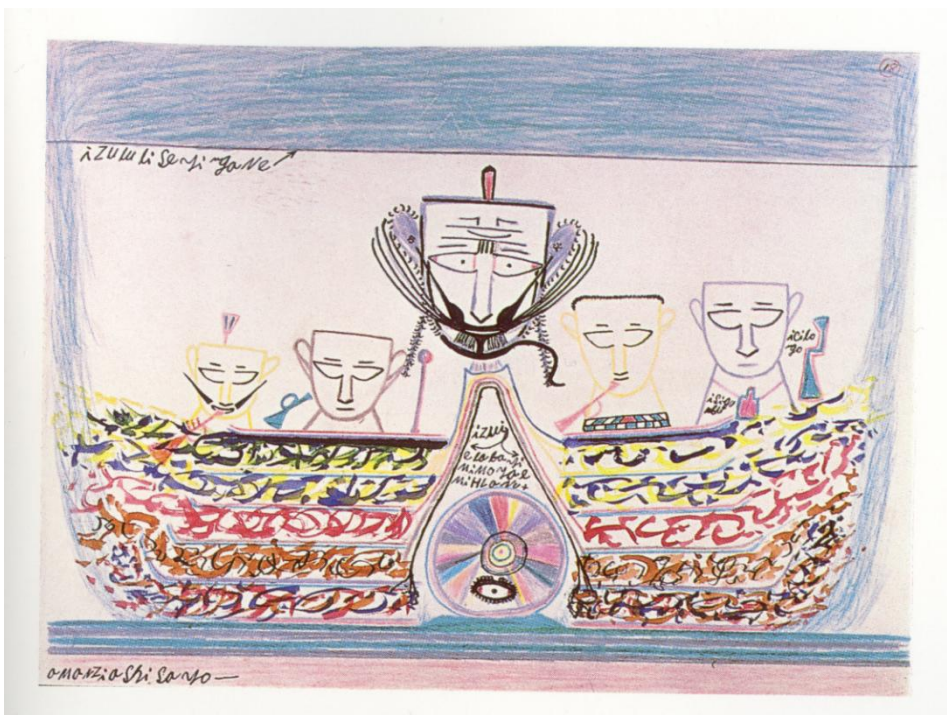


Fig 21. Laduma Madela (1906-96), *Mvelinquangi skep die hemele uit water wat opwaarts gewaai word deur winde uit sy mond* (na 1957).



Fig 22. James Turrell (1943 -), *Roden Crater Project* (1979-80).



Fig 23. Louis Krüger (1988 -), *Wondersfeer* (2014).

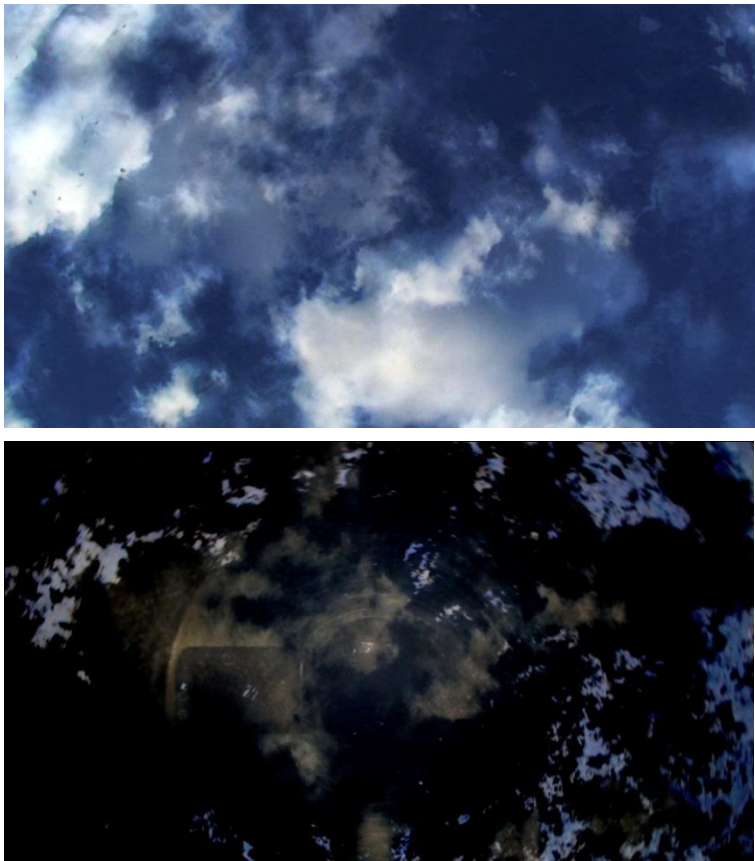


Fig 24. Louis Krüger (1988 -), *Eternal return* (2013), twee videostils.



Fig 25. Ana Mendieta (1948-85), *Pirámide entierro, Yagul, México* (1974).



Fig 26. Ana Mendieta (1948-85), *Siluetas trabaja en México* (1973-77).

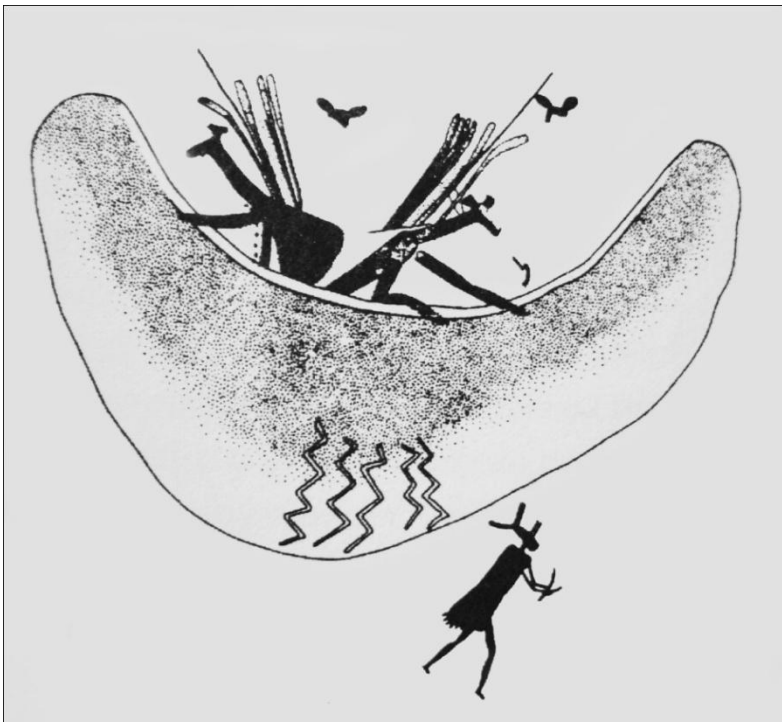


Fig 27: Khoisan- (Boesman-) rotskuns, Illustrasie wat die kraak in die rots as 'n deurgang na 'n ander sfeer suggereer.

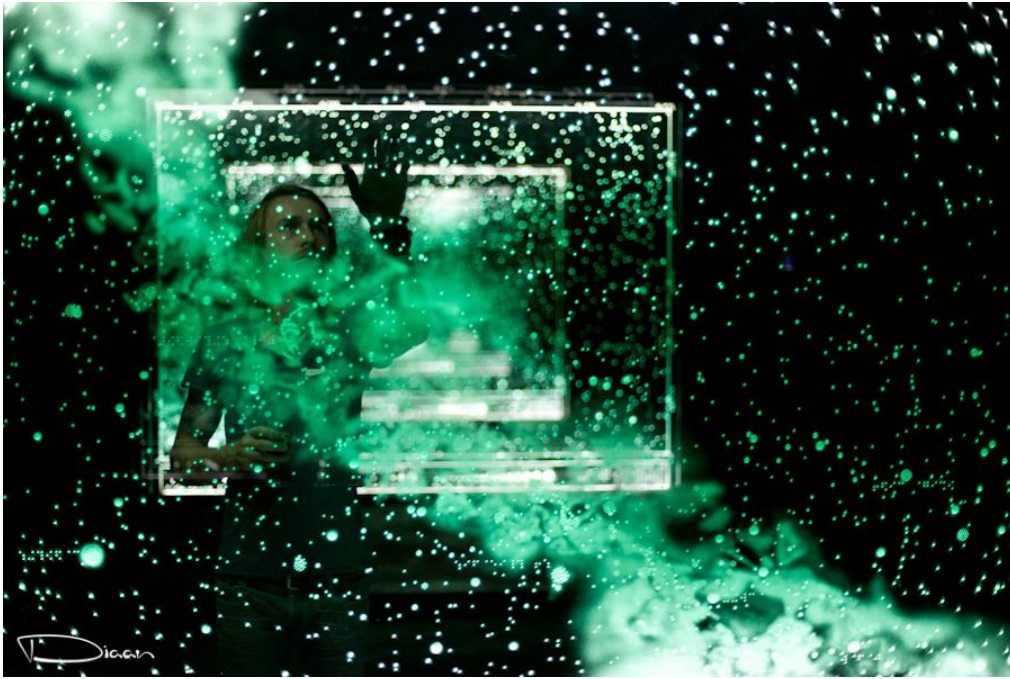


Fig 28. Berco Wilsenach (1974 -), *In die sterre geskryf* (2009).



Fig 29. Gian Lorenzo Bernini (1593-1680), *L'estasi della Santa Teresa* (1647-52).

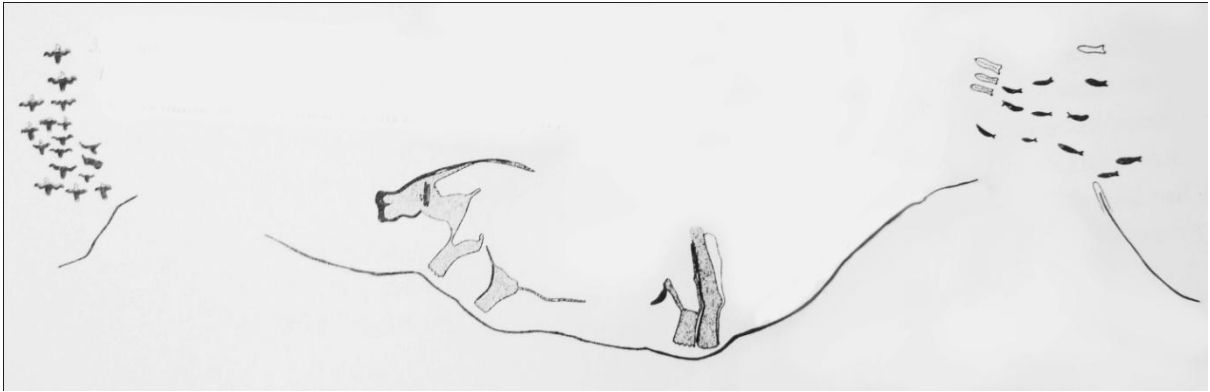


Fig 30: Khoisan- (Boesman-) rotskuns, Illustrasie wat sjamanistiese reis suggereer.



Fig 31. Karel Nel (1955 -), *Bandwidths* (2008).



Fig 32: Caspar David Friedrich (1774-1840), *Selbstporträt* (1810).



Fig 33: Mark Rothko (1903-70), *Rothko Chapel* (1967-71).



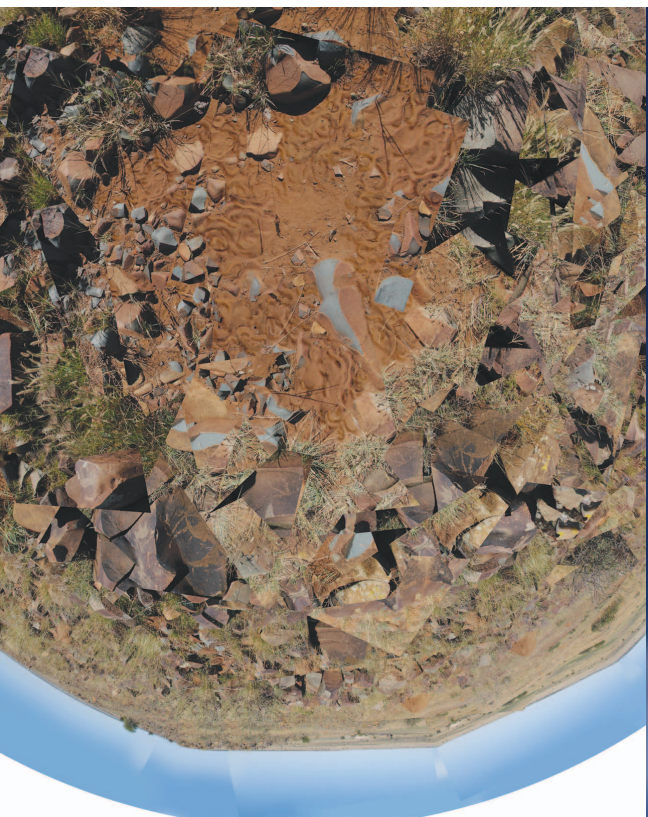
Fig 34: Katesa Schlosser (1920-2010), *Laduma Madela onder die boom van die skepping in die heilige woud op die Cezaberge* (1959).

ADDENDUM

LOUIS KRÜGER

DIE PLEK VAN DIE VISIOEN

ONTWIKKINGS VAN VERBORGE POTENSIAAL IN DIE LANDSKAP



Gallery hours | Gallery-ure:
Monday | Maandag - Friday | Vrydag: 8:30 - 16:30

Johannes Stegmann Art Gallery | -kunsгалery,
Sasol Library | -biblioteek,
University of the Free State | Universiteit van die Vrystaat,
205 Nelson Mandela Drive | -rylaan

+27 (0)51 401 2706 | dejesusa@ufs.ac.za

THE PLACE OF VISIONS

AWAKENINGS OF A HIDDEN POTENTIAL IN THE LANDSCAPE

This exhibition entails an artistic investigation into the visionary potential of the indigenous South African landscape, specifically of the Northern Cape, with which the artist shares a special connection. It shows intimate explorations of the landscape in video and photographic media which are manipulated to various effects. Discoveries of forgotten traces of visionary activity (of early Bushmen tribes, which could attest to shamanistic activity, of the Zulu prophet Laduma Madela and of contemporary prophets like Siener van Rensburg) expose a cultural memory in the landscape and uncover connections between the indigenous landscape and visionary experiences.

Energetic, whirling and sometimes chaotic movements in the video medium as well as the rhythmic overlapping and gradual, but also aggressive, merging of photographs into digital photomontages, conjure up the past in the present. Similarly, traces of creative processes are left behind in the images and reflected back at the viewer to aid in making present in the image what is absent in the landscape - making the image of the landscape seemingly 'jump' forward to animate a forgotten potential. The aim is to transport the viewer to undergo in the imagination a visionary experience. This interrogates the human ability to ascribe an abundance of meaning to the environment through disparate cultural and religious perspectives and through art.

Die Johannes Stegmann-kunsgalery
nooi u vriendelik uit na

DIE PLEK VAN DIE VISIOEN

'n uitstalling van werke deur

LOUIS KRÜGER

ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die
MA (Beeldende Kuns)-graad, Universiteit van die Vrystaat

Die uitstalling word geopen deur
Prof Naomi Morgan
Mede-professor in die Departement Afrikaans en
Nederlands, Duits en Frans, Universiteit van die Vrystaat

op Woensdag 17 Februarie 2016 om 19:00

Rondleiding op Donderdag 18 Februarie 2016 om 10:00
Die uitstalling duur tot 4 Maart 2016

The Johannes Stegmann Art Gallery
cordially invites you to

THE PLACE OF VISIONS

an exhibition of works by

LOUIS KRÜGER

in partial compliance with the requirements for the
MA (Fine Arts) degree, University of the Free State

The exhibition will be opened by
Prof Naomi Morgan
Associate Professor in the Department Afrikaans and
Dutch, German and French, University of the Free State

on Wednesday 17 February 2016 at 19:00

Walkabout on Thursday 18 February 2016 at 10:00
The exhibition closes on the 4 March 2016



DIE PLEK VAN DIE VISIOEN

ONTWAKINGS VAN 'N VERBORGE POTENSIAAL IN DIE LANDSKAP

LOUIS KRÜGER



Hierdie uitstalling word voorgele deur Louis Kruger om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad M.A. (Beeldende Kunste) in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Beeldende Kunste en Departement Kunsgeskiedenis en Beeldstudies, aan die Universiteit van die Vrystaat.

Studieleërs: Janne Allen-Spies en Prof. E.S. Human

DIE VISIOENÊRE VERBEEDELING

Die visioenêre verbeelding behels die verskynsel van die ontvangs van visioene, waarin 'n stoflike mens getuig van 'n ervaring wat aanspraak maak op 'n transendente wêreld, vanwaar die visioen ontstaan. Die duidelike van hierdie ervaring wissel, aangesien 'n konfrontasie met die transendente onbeskryflik, ongehoorlik en onvoorstelbaar bly. Dit het egter in die westerse kultuur verskeie kunstenaars, soos Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch en William Blake nie verhoed om pogings aan te wend om dit in teks en in kunswerke voor te stel nie.

Vir my is die visioenêre verbeelding as veelsydige historiese verskynsel aanloklik, omdat dit 'n mens aanmoedig om jou eie persepsie te verbreed; en spoor 'n mens aan om te droom, te hoop en jouself te verbeel dat daar ander sferes, realiteite of wêreldes is, wat meer is as wat 'n mens kan weet of begryp. Oor die algemeen transformeer die visioenêre verbeelding 'n mens se lewenswêreld om betekenisemoontlikhede of -potensiaal raak te sien wat die alledaagse blik oortref.

My belangstelling in die wyse waarop die visioenêre verbeelding met die animering van die inheemse landskap verband hou, is gemoetheer deur die onstrede profesieë van die Boereprofeet, Nikolaas (Slener) van Rensburg (1864-1926). In die visioene van Van Rensburg is sekere rituele motiewe soos vuur en bloed teenwoordig, elke keer in 'n landskap; 'n landskap wat as leeg en verwyderd van die alledaagse wêreld beskryf word. Ek is geboei deur die geestelike wêreld van sy visioene en assosieer dit met die Noord-Kaapse savannelandskap van my kinderjare. Sekere vroeë duik in die proses op: Wat is die rol van landskapmotiewe in die voorstelling van die visioenêre ervaring? En, hoe is dit moontlik vir die kunstige beeld om die animering van die landskap deur middel van die visioenêre verbeelding te fasiliteer?

Voorblad: *Eternal return* (2013) (video), video installasie, 3 min 39 sek.
Linkse: *Allegation owerit* (2016) (video), video installasie, 2 min 28 sek.

DIE ANIMERING VAN DIE BEELD

Aby Warburg (1866-1929), die Duitse kultuur- en kunshistorikus, se opvattinge oor die animeringspotensiaal van beelde en prente dra by om die verhouding van die landskap en die visioëre verbeelding te herbedink. Vir Warburg loop die vermoë van beelde om dinge te animeer hand-aan-hand met die beeld se mag "om teenwoordig te wees". Warburg breek met die funksie van die beeld as voorstelling en beklemtoon eerder die teenwoordigheid of *presence* daarvan. Beelde verwys vir hom nie net na afwesige of vergeete dinge en die verlede nie, maar maak dit met 'n onmiddellike aksie teenwoordig in 'n soort uitbarsting vanuit die verlede, of verwyderde kultuur in die hede (Slerek, 2013:3)

Die animerende beeld van die landskap lei tot nuwe en ou interpretasies van die landskap. 'n Vervoering word deur die blik, oftewel gesigspunt, wat die beeld op die landskap aan die deelnemer verskaf, bewerkstellig. Die sigspunt wat die kunstwerk bied, is gewysig en aangepas deur die sensitiewe gebruik van onder meer kleur, merke, vorms, landskapmotive en komposisie om beweging te suggereer. Sodoende word die landskap in 'n ander of buitengewone lig deur die deelnemer gesien. In die visioëre beeld van die landskap word 'n spesifieke weergawe van die landskap verskaf – een wat 'n mens nog nie vantevore gesien het nie, maar wat tog bekend voorkom. Die verwyderde inheemse opvattinge van die animering van die natuur, word deur die beeld van 'n skynbaar akteuwe landskap in die kunsgalery opgewek. Mense se persoonlike, vergeete ervarings van meevoering en geestelike genot in die landskap word in die hede deur die beeld teenwoordig gemaak.

Doringreep (2016), digitale fotomontage op mat, papier, 91 x 66,2 cm.



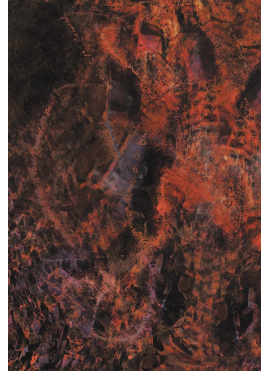
DIE LIGGAAM IN DIE LANDSKAP

Die wyse waarop 'n mens die landskap beleef, is belangrik in die kunstige visualisering van die visioenêre ervaring in die landskap en die gevolglike ontwakning van 'n **verwysde kultuurgeheue** deur die beeld. Christopher Tilley se fenomenologiese benadering tot kennisverwerwing van die landskap in *Interpreting landscapes* (2010) en *The materiality of stone* (2004) help my om voorstel-lings van die verskillende soorte ervarings van "om in die wêreld te wees" (*being-in-the-world*) meer stelselmatig te beskou. Die fenomenologiese perspektief veronderstel 'n intieme liggaamlik-geestelike band tussen die menslike liggaam en die omgewing en beklemtoon die belangrikheid van die ontsluiting, ook visioenêr, van die sensoriese ervaring. Tilley (2010:26) beweer dat landskappe as omgewing 'n merkwaardige uitwerking op die mens se denke en interpretasies het, danksy die wyse waarop dit deur die liggaam waargeneem en verstaan word.

Die fenomenologiese benadering help om my kunstige ervaring tydens my fotografiese verkenning van die inheemse Noord-Kaapse landskap te oordink en uit te druk. Tydens sulke fotografiese verkennings vind ek dat verskillende kulture onderskeie soorte geestelike verbintenisse met die landskap het. Met my besoeke aan die rotskunsligging van Wildebeestkuil, naby Kimberley, vind ek reste en merke van inheemse mense, sowel as westerse aktiviteite in die landskap opgesluit. Die inheemse Khoisan-mense (oftewel Boesman-mense) se petrogliewe van diere, antropomorfe figure en geometriese vorms op rotse, getuig van hul lewe naby aan die landskap.

In *Meevoering van die veld*, *Op soek na visioenêre reste*, *Faded feelings* en *Skroelmerk* het ek figure versteek in sekere van my fotomontages. Die liggame van hierdie figure neem verskillende posture aan – hulle lê, kruip, buk vooroor, krul op in 'n bol,

of val vooroor. Hierdie figure versmelt en raak as't ware een met die landskap in hierdie fotomontages – 'n mens kan hulle maklik miskyk. Dit wil voorkom asof hierdie liggame onafskeibaar met die landskap gekoppel is. Verder is hierdie figure onder meer uitgeskets deur die gebruik van skript. Die teks van die skript bestaan uit terme verwant aan die visioenêre tema, fenomenologiese verkenning en die digitale medium, tesame met vertalings van hierdie terme in verskeie Khoisan tale van die omringende streek (daar is onsekerheid oor watter Boesmanstam spesifiek die rotskuns by Wildebeestkuil gemaak het).



Op soek na visioenêre reste (2015) (detail), digitale fotomontage op mat papier, 81,2 x 31,6 cm.



Meevoering van die veld (2015), digitale fotomontage op mat papier, 79,2 x 32,3 cm.



INHEEMSE VISIOENÊRE SPORE

In *Mind in the cave* (2002) interpreteer David Lewis-Williams rotskuns as sêksee van sjamanistiese enarings. Lewis-Williams (2002: 210) redeneer dat rotskuns vir die Khoisan-mense die verdeelde kosmos (hemel, aarde en onderwêreld) en reisgote daarheen en terug verwerklî. Die verskillende vlakke van die kosmos was dus nie slegs konseptueel nie, maar het in die rotskullings sigbaar geword. Die beelde van 'n ander wêreld het sin gemaak juis vanweë hulle spesifieke plasing op die rotsvlak of "sluier" – die verdeling tussen materialiteit en geestelikeheid. Die rotsoppervlak was nie 'n *tabula rasa* waarop beelde geplaas was nie, maar deel van die beelde omdat dit gehelp het om sin van die beelde te maak (Lewis-Williams, 2002:210).

Lewis-Williams se vertolking is egter betwisbaar. Die punt is dat dit oor die algemeen moeilik is om die rede en betekenis agter Khoisan-rotskuns te vind. Ten opsigte van die religieuse interpretasie, lig David Chidester (1996:51) uit dat Mathias Guenther van mening is dat die godsdiens en kosmologie van die Khoisan deurgaans meersinnig, heterogeen en vloeiend is, met geen vorm van standaardisering nie. Maar vir hierdie bespreking demonstreer Lewis-Williams se vertolking die Khoisan-mense, as inheemse volk van die Noord-Kaapse landskap, se mitologiserende oriëntasie teenoor die landskap.

Die keuse van landskap in werke soos *Wordingseer*, *Meevoering van die veld*, *Op soek na visioenêre reste*, en *Wildebeest Kuil vortex* is ook opsetlik bedoel om herinneringe aan aktiwiteite van 'n verlate en vergeete kultuur en tyd weer in die hede op te wek, aangesien dit saamgestel is uit foto's wat by die Khoisan-rotskunsgraving van Wildebeestkuil geneem is. By nadere ondersoek kan 'n mens sien dat sekere van die rotsse in *Wordingseer* en *Wildebeest Kuil vortex* rotsgraverings van verskeie diere en figure

bevat. Die verwysings na visioenêre, sjamanistiese meevoering in die rotskuns dui daarop dat die kulturgeheue van die landskap met visioenêre verbintnisse belaa is.



Wordingseer (2015) (detail), digitale fotomontage op coldpress-papier, 90 x 90 cm.
Links: *Padind /ndings* (2015) (detail), digitale fotomontage op nat papier, 83.2 x 29.3 cm.

IN DIE DROË, UITGESTREKTE LANDSKAP

Ek is van mening dat die woestynagtige landskappe van Suid-Afrika (veral die uitgestrekte, verlate en genadelose Noord-Kaapse savanne en Kalahari) geestelike potensiaal vir die kunstenaar, wat die visioenêre verskynsel ondersoek, inhou. Onder andere in die V.S.A. het die woestynlandskap 'n persepsie van grenslose ruimte en die unieke eienskap van die ervaring van die natuur in vroeë landkunsenaars aangewakker (Wellacher, 1999:23).

Christian Norberg-Schulz, 'n argitektuurentikus (Wellacher, 1999:23), verwys na die woestyn as 'n kosmiese landskap waarin die mens nie noodwendig die velerlei kragte van die aarde teëkom nie, maar eerder die aarde se mees kosmiese eienskappe kan ervaar. Hierdie kosmiese eienskappe openbaar hulself in 'n stereotipiese ideaal van 'n woestyn: eindelose uitspannels, droë grond, wolklose lug, skroeiende son, afgesonderdheid, stilte, verlatenheid en dies meer. Sulke landskappe kan as neutrale grond ervaar word aangesien dit die mens van geen ruimtelike oriëntasie, en dus met geen eksistensiële sekuriteit, voorsien nie.

Uitgestrektheid in die landskap laat 'n mens dink aan ewige tyd of 'n transendente sfeer, wat anders funksioneer as aardse tyd in die natuurlike sfeer. Dit wil voorkom asof so 'n ewige tyd wag om met die animering van die uitgestrekte landskap in die beeld uite te breek. Caspar David Friedrich het keer op keer deur sy sublieme skilderye die uitgestrekte landskappe vermoë om ewige tyd te suggereer ontbloeit. Ek het die skynbare ewige uitgestrektheid in die Noord-Kaapse landskap tydens my kunstige verkenning geïnterpreteer. Hierdie vertolkings oortuiging het die vervormde, sirkulêre panoramas in *Wondersfeer*, *Wordingsfeeren Verwordingsfeer*, en die panoramas van *Wildebess Kuil vortex*, *Claudscape* en *Dieptestotgevolg* gehad. Hierdie panoramas suggereer oortreflikheid en ewigheid omdat 'n uitgestrekte, wye gesigspunt aan die deelnemer gebied word.



Wildebess Kuil vortex (2014), digitale fotomontage op coldpress-papier, opgedeel oor vyf panele van 46,4 x 44,7 cm elk.



Verwordingsfeer (2015), digitale fotomontage op mat papier, 90 x 90 cm.

'N ONEINDIGE SIKLUS

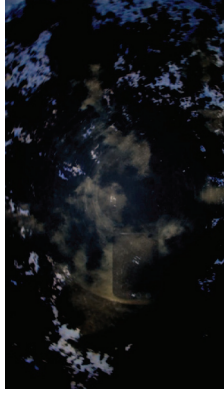
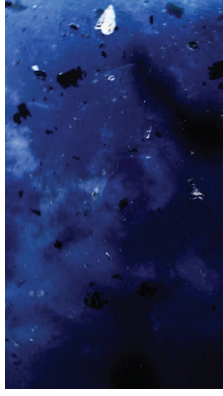
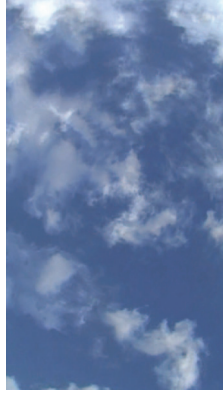
In *Wondersfeer*, *Wordingsteer* en *Verwordingsfeer* word die sirkel as ooreenstemmende vorm gebruik om 'n tipe oorsprongsverhaal visueel te suggereer. In hierdie opsig moet die sirkel dan ook verstaan word as 'n siklus. Die siklus kom as verskynsel in die mitologiese tradisie voor, waar die sienswyse van 'n oneindige lewensiklus voorgestel word. Hierdie siklus behels 'n ewige wederkeer, waar daar geen begin of einde is nie, maar slegs 'n deurlopende proses van wording en ontwording (Seerveld, 1993:31, 32).

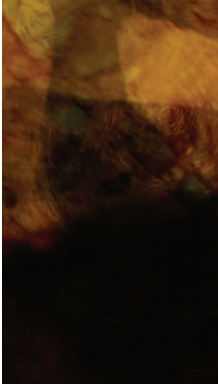
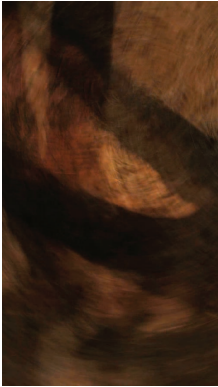
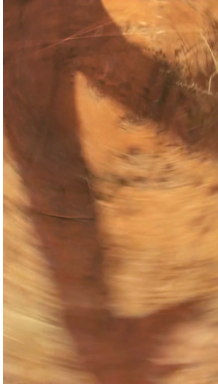
In verskeie videokunswerke soos *Eternal return*, *Evocation* en *Omineus* word hierdie mitologiese proses gesuggereer deur beeldmateriaal wat deurlopend roteer en verander, waarin 'n reeks effekte (beeldversnelling en -vertraging, oornuutings en geleidelike oorgange van lig na donkerte en omgekeerd) plaasvind. Hierdie reeks effekte demonstreer die geoutomatiseerde beweeglikheid van die videomedium, maar nie noodwendig die animeringspotensiaal van die beeld nie. Onderliggende verwysings na 'n oneindige siklus in die beeld bewerkstellig egter die animering van die beeld. *Eternal return* en *Evocation* dien as goeie voorbeelde.

Eternal return bevat beeldmateriaal van 'n roterende, wolke-gevulde lugruim. Een spesifieke fase in *Eternal return* veroorsaak 'n wending: die oomblik wanneer asfalkies die skerm begin vul en 'n duistere beeld van 'n kameratens te voorskyn kom. Hierdie beeld van 'n kameratens bring die deelnemer terug na die maak-proses, wat hom/haar in die fisiese sfeer hervestig nadat hy/sy oomblikke gelede skynbaar in die ontsagbare sfer van die digitale beeld ingetrek is. Die verskuldde skeppingsproses van die videokunswerk (die toestelle wat gebruik was om die beeld te skep) verskyn in die video. In die proses kom die begin en einde van die kunswerk byeen. Die kamera (waarmee die oorspronklike beeldmateriaal geskiet is) en die projektor (waar-

mee die voltooië kunswerk vertoon word) word in hierdie laaste oomblikke van *Eternal return* as teenoorgestelde polariteite tot mekaar gerig. Op soortgelyke wyse bewerkstellig *Evocation* 'n terugkeer na die skeppingsproses deurdat skadu's van my bene tydens die opname van beeldmateriaal in die landskap van tyd tot tyd in die videoewerk verskyn. Die kwaliteit en vorm van hierdie skadu's herinner 'n mens tot 'n mate aan tipiese sketse van die skadu's van 'n mens tot 'n mate aan tipiese sketse van figure te vind in Kholsan-rotskuns. Sodoende inspeel die videoewerk op die opvatting van 'n siklusse terugkeer – die mens se interaksies met die landskap (oud en nuut) word herleef en kom byeen.

Rege: *Eternal return* (2013)
(videoarts), video installasie, 5 min 39 sek.
Volgende badsy: *Evocation* (2016)
(videoarts), video en bank installasie, 2 min 28 sek.





'N KOLKENDE EFFEK

Die rotering van beeldmateriaal in *Eternal return*, *Evocation* en *Onineus* word in die proses ewaar as 'n draaikolk. Spesifiek in *Eternal return* wil dit voorkom asof alles wat daarop volg deur die beweging van die draaikolk bewerkstellig word – so asof die lugruim aan die mag van die maling onderworpe is. Sodoende word die draaikolk se vermoë om die beeld (en gevolglik die landskap) in die verbeelding te animeer, gesuggereer. Al die aktiwiteite in *Eternal return* dui daarop dat die draaikolk 'n eienskap van transformasie besit. Nuwe vorms en bewegings word openbaar en weer deur die draaikolk verskuil. Volgens W.J.T. Mitchell (1983:126-127), is die draaikolk een van die mees volmaakte vorms. Die draaikolk kan nie in enige self-identiese vorm behoue bly nie, aangesien sy eerste struktuur deurlopende transformasie en die ontkenning van sluiting suggereer – dit kronkel inwaarts tot 'n persepsuele verdwyningspunt of uitwaarts na 'n onbereikbare grens. Die draaikolk bevat dus onder meer eien-skappe van ewigheid, mag, animering en ontwikkeling.

Dit is hoekom ek die draaikolk as gepaste visuele motief vir die visioenêre verbeelding se voorstelling van die reis deur meervak-kige, visioenêre sfere bestempel. Voor die beeld van *Eternal return* word die deelnemer deur dit wat hy/sy sien, aangemoedig om 'n verbeeldingsvlug deur die hemele na 'n onbereikbare visioenêre sfeer te neem. In *Cloudscape* en *Wildebeest Kuil vortex* word die deelnemer se oog oor die landskap gelei na die draaikolk transformasie in die middel van die panoramiese fotomontage. Hierdie kolkende fokus-punt trek die deelnemer in en fasiliteer ook 'n tipe verbeeldingsreis.

Verder het die draaikolk ook sekere verbintenisse met die visioenêre verskynsel en kom dit in verskeie gevalle voor by beskrywings van ervarings van visioene. 'n Voorbeeld kan gevind word in die ondervinding wat Van Rensburg gehad het en die volgende

aanhaling wat sy liggaamlike ervaring tydens 'n visioen beskryf:

Ek kry 'n soort drukking in my agterkop en my verstand begin draai totdat ek so duislig raak dat ek nie meer resp. kan staan nie. Dan gaan lê ek (op my linkersy) met my hande onder my kop en maak my oë toe. [...] En al is my oë toe, sien ek 'n wasigheid verbytrek. Maar die drukking bly in my kop. Daardie was word dikker, dit maal en kolk soos wolke wat saampak, en uit hierdie maling uit begin dinge vir my so duidelik lyk asof ek self daar teenwoordig is. [...] Al wat ek dan kan doen, is om maar net te kyk wat alles gebeur... (Snyman, 1995:32).

In neurologiese studies word die draaikolk as hallusinerende entoptiese motief gereeld by mense, wat buitengewone geestelike ervarings beleef, aangetref. Lewis-Williams (2002:122-123) beklemtoon dat daar verskillende toestande in die spektrum van die bewussyn geïdentifiseer kan word. Onder meer is daar 'n "geïntensifiseerde baan" wat sterker inwaartsgelig is. Die belevingsruimte aan die einde van die geïntensifiseerde baan – visioene en hallusinasies – word algemeen "gewysigde toestande van die bewussyn" genoem (Lewis-Williams 2002:124).

Verder beweer Lewis-Williams (2002:126-127) dat daar drie toestande, elk met spesifieke beelde en ervarings, op hierdie geïntensifiseerde baan bestaan. Die derde, en mees intense toestand is van belang vir die ondersoek van die visioenêre ervaring. In hierdie toestand envaar baie mense 'n roterende draaikolk wat hulle omring en dieper intrek (Lewis-Williams, 2002:127-130).



*Cloudscape (2014), digitale fotomontage op mat papier,
opgedeel in drie panelen van 61,3 x 43,5 cm elk.*

ANIMERINGSPOTENSIAAL VAN VUUR EN WATER

Verder fasiliteer die draakolk 'n verbindenis met die landskap, aangesien dit as landskapmotief in die natuur manifesteer. In die geval van die warrelwind en die warrelpool is die draakolk in staat om beweging in die beeld van die landskap te suggereer. Daar is egter ook ander landskapmotiewe wat 'n vermoë het om beweging in beeld aan te wakker. Die onderskeiding van die vier natuurelemente van water, vuur, grond en lug kan insigte in hierdie opsig bied. Boudewijn Bakker (2011:23) beweer dat hierdie vier natuurelemente gerigtheid besit. Water en grond fasiliteer 'n afwaartse beweging, terwyl vuur en lug 'n opwaartse beweging bewerkstellig (Bakker, 2011:23).

Byvoorbeeld, in *Dieptes* word hierdie inherente beweeglikheid in landskapmotiewe gesuggereer. Die spel van kleure, godwe en refleksies oor en onder die water moedig die deelnemer aan om die vlakke van diepte in die beeld te ondersoek. Die effek van inwaartserigtheid in *Dieptes* is egter kortstondig en word onderbreek deur die harde snitte van foto's wat plek-plek voorkom in die panorama. In die proses word die deelnemer teruggestoot na die werklike ruimte van die galery.

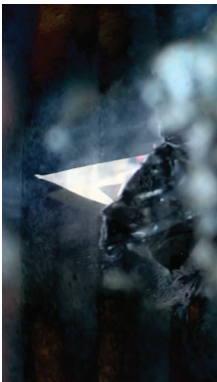
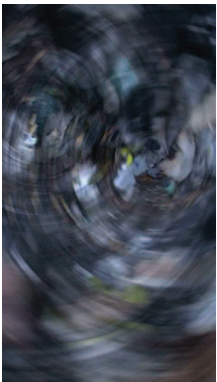
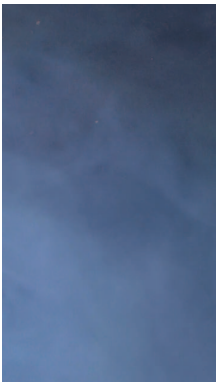
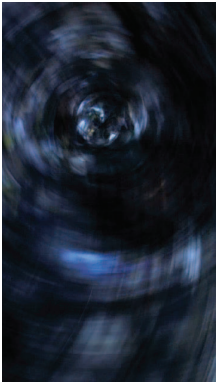
Die onheilspellende, verwoestende kant van die visioenêre verbeelding en enaving kan ook deur die gebruik van landskapmotiewe in die beeld gesuggereer word. *Omneus*, *Verwordingsfeer* en *Siroelmerk* is werke van 'n ashoop waarin tekens van die vernietigende potensiaal van vuur adergelaat is. Met rommel wat die verbrande landskap opvul, wil dit voorkom asof alle hoop verlore is. Maar op apokaliptiese wyse betrek verwoesting en dood in die visioenêre tradisie hernuwing en hergeboorte.



Dieptes (2014) (detail), digitale fotomontage op mat papier, opgedeel oor vier panele van 47,8 x 43,8 cm elk



Siroelmerk (2015) (detail), digitale fotomontage op mat papier, 82,9 x 31,5 cm.



Reijs: Wondersfer (2015),
digitale fotomontage op
collaps-papier, 30 x 30 cm.
Links Omneus (2016) (videostls),
video installatie, 3 min 15 sek.



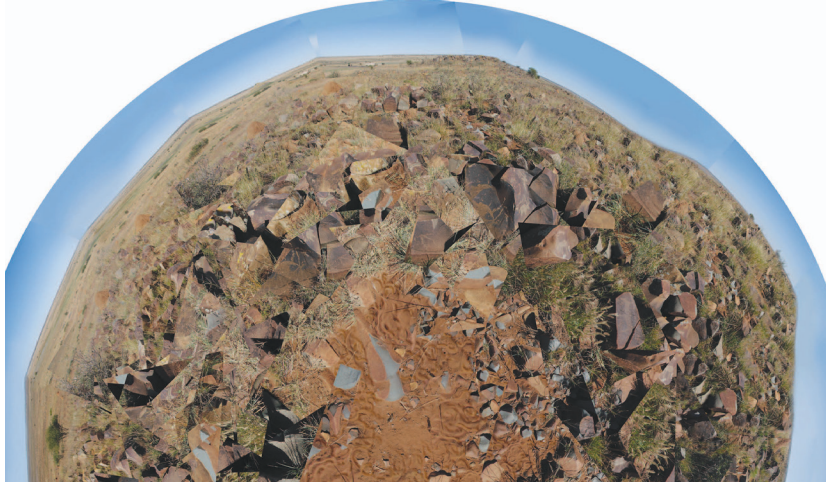
WOLKE

Wolke speel 'n belangrike rol in die ontwakings van beweging en 'n visioeneriese potensiaal in die landskap. In Bybelse tekste tref 'n mens aan hoe die wolke uiteenlopende instrumente van openbaring funksioneer. Wolke kan 'n visioeneriese verskynsel onthul en verskuil. Victor Storchta (1995:85) noem dat wolke in Eisdodus (24:15-18; 33:20) die glorie van Jehovah verskuil – 'n gesig waarna geen mens kan kyk sonder om te sterf nie. In die boek Daniël (7:13) is die wolke egter die vervoermiddel van die teofanie – "...daar het iemand in die wolke aangekom [...] Hy het na Hom gegaan wat ewig lewe en is voor Hom gebring."

Die wolke, in sy verskeidenheid vorms, word deur Hubert Damisch (2002:23) as die basis, en moontlik die model, vir metamorfiese beskou. Damisch (2002:19) beweer dat die wolke aan die deelnemer toegang tot 'n wêreld van vloeiende vorms in beweging, en vorms vernorm deur beweging, gee. Dit gee aanleiding tot verbeeldingskonstruksies wat konstant muteer om drome kragtig te verlewendig. Die wolke se voorkoms verander dus nie net oor tyd nie, maar moedig verbeeldingspel aan.

Die reeks verskillende beliggings van die wolke kan aanneem, word deur die konstante beweging en verskillende beeldredigerings-effekte in *Eternal return* gesuggereer. *Eternal return* se betowerende rotasies laat die religieuse sienings van die wolke as teken van die transendente Godheid en sfeer ontwaak. Só kan die primêre fokus op die kolkende wolkeformasies in *Eternal return* die deelnemer meevoer.

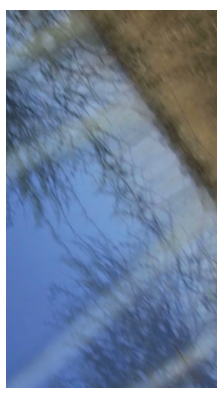
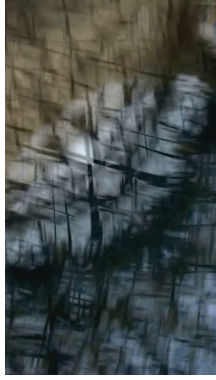
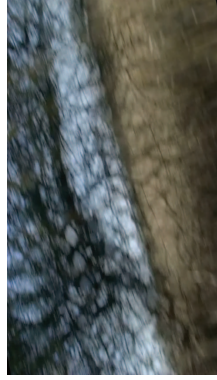
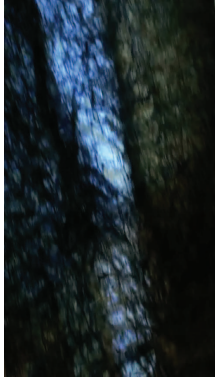
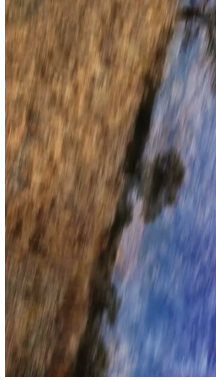
Linker: Cloudscape (2014) (detail).
Reghs: Wordingsfeer (2015) (detail).



GROND

'n Ander landskapmotief wat breedvoerig in hierdie reeks kunswerke kunstig verken word, is grond. Grond het waarde vir die mens as 'n bywende "geheue van die aarde" (Weilacher, 1999:14). Hierdie geheue van die aarde betrek die kulturgeheue wat in die landskap word die deelnemer se oog getuig na die middelste deel van oop, rooi grond. In hierdie stuk grond is spore en merke van aktiviteit agtergelaat wat vloeiend en energiek voorkom. Die sentrale aard van hierdie stuk grond, geset met merke, dui daarop dat die ganse omringende landskap byeenkom om te getuig van (of die resultaat is van) die mens se intieme betrokkenheid by die landskap.

Net soos wat wolke suggesties na hemelse vaart in die beeld kan laat ontwaak, kan die grond suggesties na onderwêreldse reise losmaak. Volgens Mercia Eliade (1992:259) behels die mees algemene sjamanistiese tegniek die deurgang van een kosmiese gebied na 'n ander – van die aarde na die hemele of van die aarde na die onderwêreld. Hierdie interaksie tussen die kosmiese sones word moontlik gemaak deur die eerste struktuur van die heel bestaan uit drie vlakke – lug, aarde en onderwêreld – wat deur 'n sentrale as verbind word. Die opvatting van 'n sentrale as kan in *Wildebeest Kuil* vortex geïnterpreteer word. In *Wildebeest Kuil* vortex kom die landskap in die fokuspunt van 'n gat of deurgang wat afsink in die grond, byeen. Hierdie gat is presies in die middel van die panorama geleë.



VIDEO AS VISIOENÊRE MEDIUM

Dit wil voorkom asof die videomedium 'n goeie bydrae kan maak in die voorstelling van die band tussen die landskap en die visioenêre ervaring. 'n Videowerk is in staat om 'n ervaring te skep – 'n visuele meevoering en terugvoering na die werklikheid vergelykbaar met, maar anders as bv. die skilderkuns. So 'n erva-ring is moontlik danksy die dimensies wat van video 'n gebeurtenis maak - beweging en stilstand, geraas en stilte, donkerte en lig, ensovoorts.

In videowerke soos *Eternal return*, *Evocation*, *Alteration event* word die gevoel van visioenêre meevoering deur die ruimtelike verdeling van binne en buite in die video-installasie versterk. Die galery word in sulke gevalle gewoonlik verdonker om die geprojekteerde beeld teen die muur of die televisieskerm te verskerp. In die proses word die deelnemer se aandag op die galery, waarin hy/sy fisies staan tydelik onderbreek, terwyl die lig projeksie/televisieskerm met 'n bewegende beeld (wat 'n onbereikbare, ontastbare ruimte suggereer) primêre aandag geniet. Die deelnemer word in die proses bewus van die fisiese, tastbare ruimte van die galery teenoor die digitale, ontastbare ruimte van die bewegende beeld. Dit wil voorkom asof die een ruimte (die galery) uterlik is en die ander een (die digitale beeld) innerlik is.

Reps en links: *Alteration event* (2016) (Videosis), video installasie, 2 min 28 sek.

MEERVLAKKIGHEID IN DIE DIGITALE MEDIUM

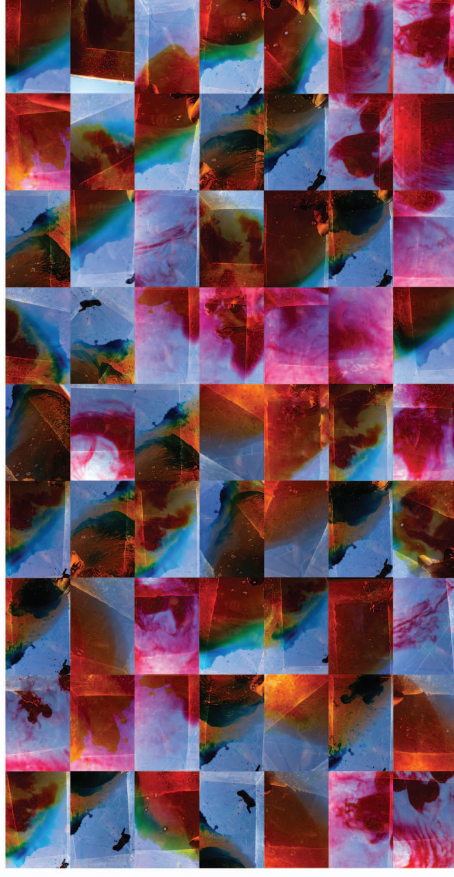
Die medium van digitale fotomontages maak die suggesties van gesteltlike reiservarings in verskillende sferes meer oproepend; spesifiek in die beeldredigeringsprogram *Photoshop CS5* waarby die fotografiese beeld uit lae van oorvleuelende foto's, effekte en tekenwerk opgebou is. Dit wil voorkom asof die digitale beeld 'n dieper vlak van bestaan het – aanvegbaar dieper as 'n skildery op doek. Byvoorbeeld, dit kan in meer as een plek op 'n slag wees en kan na onbereikbare plekke reis. Die digitale beeld kan op 'n geheuestafie, die internet en veelvuldige rekenaars, wat in verskillende plekke verkeer, gestoor word.

In 'n beeld, hetsy 'n geskilderde of digitale beeld, wil dit voorkom asof ruimte op sigself "terugvou". Hierdie verskynsel word veral gesuggereer in die redigeringsproses van die digitale beeld. Verskillende ruimtes en tye, deur die verskillende foto's in fotomontages soos *Wondersfeer*, *Meevoering van die veld* of *Doringgreep* gesuggereer, oorvleuel om ontasbare lae te vorm. Die meervlakkigheid van so 'n digitale beeld op die verligte rekenaar-skerm bewerkstellig beweging deur ritmiese oorvleueling en herhaling van lae. Hierdie lae kan op enige oomblik individueel aangepas, gedupliseer of uitgevee word. Die moontlikhede wat aan die kunstenaar gebied word, is oorweldigend.

Die uitstalling in die kunstgalerie van die meervlakkige, plooibare, digitale beeld kan, na my mening, uitgebuit word om die her-metiese en onverstaanbare aard van die visioenêre verbeelding uit te druk. Die illusioenêre digitale diepte van, byvoorbeeld, *Op soek na visioenêre reste* word tot 'n eenvlakkige inddruk op papier verklein. 'n Groot deel van die betowering en verbinde bintense van oneindige moontlikhede word daardeur uitgewis.

Hierdie vermindering ontbloom die onverklaarbare en onvoorstelbare aard van die visioenêre ervaring wat problematies vir die visuele kunstenaar is. In *Mesmerising artificial flow*, *Exposures of an outer edge* en *Skrape na die diepkant* word die poging om hierdie probleem te oorkom deur middel van eksperimente in meervlakkigheid aan die deelnemer ontbloot. In plaas daarvan om 'n illusie van diepte te skep deur oorvleueling, word die foto's in al drie hierdie werke uitgepak in 'n raster.

Die deelnemer het egter 'n ander tipe visioen voor 'n gedrukte digitale fotomontage soos *Op soek na visioenêre reste*. Dit is 'n visioen waar die verlede in die beeld van die landskap herleef. Die ontasbare vlakke in die beeld word aan die deelnemer onthul en verskuil deur die spore van beeldredgering (soos oorvleueling in merke en foto's) wat hier en daar agtergelaat word. Die kunstenaar bewerkstellig in die proses die animering van die beeld deur handelinge van die verlede op te wek en die meer neutrale, meganies-geproduseerde foto's van die landskap met energieke merke en intervensies te onderbreek.



Mesmerising artificial flow (2016), digitale fotomontage op mat papier, 75 x 39.1 cm.

OORMATIGE BETEKENIS ONTHUL

Suid-Afrika besit 'n besonderse kulturele diversiteit wat bande tussen die landskap en die visioenerie verbeelding fasiliteer, soos gesuggereer deur die voorbeelde van die vroeë Khoisan-gemeenskappe se vermoedelike sjamanistiese praktyke in die landskap. Hierdie reëls kunswerke het ten doel om visioenerie verskynsels – waar van oorblyses in die alledaagse landskapomgewing bestaan en wat steeds voorkom by figure soos Van Rensburg en die Zoeloe-profeet Laduma Madela – bloot te lê. Hierdie kunswerke poeg nie om religie te vervang nie, maar maak eerder 'n deelnemer bewus van die oormaat aan onuitputlike betekenis wat die mens in sy/haar alledaagse ervaring omring en wat in westerse en nie-westerse kulture raakgesien en waardeer is en steeds word.



Skroelmerk (2015), digitale fotomontage op mat papier, 82,9 x 31,5 cm.

BIBLIOGRAFIE

- Bakker, B. 2012. *Landscape and religion from Van Eyck to Rembrandt*. Burlington: Ashgate.
- Chidester, D. 1996. Bushman religion: open, closed, and new frontiers. Skotnes, P (ed.). 1996: 51-59.
- Clasquin, M., J.D. Ferreira-Ross, D. Marias & R. Sadowsky, (eds.). 1993. *Myth and interdisciplinary studies*. Pretoria: University of South Africa.
- Danisch, H. 2002. *A theory of cloud/ towards a history of painting*. Stanford: Stanford University Press.
- Lewis-Williams, D. 2002. *The mind in the cave*. London: Thames & Hudson.
- Mitchell, W.J.T. 1983. Metamorphoses of the vortex: Hogarth, Turner, and Blake. Wendorf, R. (ed.). 1983: 125-168.
- Morris, D. 2014. 'Narrating Biesje Poort: negotiating absence of storyline, vagueness and multivocality in the representation of Southern Kalahari rock engravings', *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 28:4, 648-699.
- Seerveld, C. 1993. 'Mythologizing philosophy' as historiographic category. Clasquin et al (eds.), 1993: 28-48.
- Sierck, K. 2013. Image-animism: On the history if the theory of a moving term. *Images Re-vues Series* 4 (2013) <<http://images-re-vues.revues.org/2874>>
- Skotnes, P. (ed.). 1996. *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Snyman, A. 1995. *Boodskapper van God*. Pretoria: Praag Uitgewers.
- Stoichita, V.I. 1995. *Visionary experience in the golden age of Spanish art*. London: Reaktion Books.
- Tilley, C. 2010. *Interpreting landscapes: Geologies, topographies,*

Identities, explorations in landscape phenomenology. 3. Walnut Creek: Left Coast Press.

Weilacher, U. 1999. *Between landscape architecture and land art*. Basel: Birkhäuser.

Wendorf, R. (ed.). 1983. *Articulate images: The sister arts from Hogarth to Tennyson*. Minneapolis: University of Minnesota.

CURRICULUM VITAE

(verkorte weergawe)

Louis Lodewyk Krüger

Kontak nommer: (+27)71 37 111 48

E-posadres: louisikr@gmail.com

Opleiding

2013 - Sertifikaat van deelname, Professional Practice in the Visual Arts - Art Source and Artspace Gallery
2012 - BA (Beeldende Kuns), Videokuns, fotografie, digitale tekenkuns - Universiteit van die Vrystaat (UV), Bloemfontein
2008 - Diploma, Grafiese ontwerp en Fotografie - Planet Pix School of Advertising, Bloemfontein
2006 - Senior sertifikaat, Diamantveld Hoërskool, Kimberley

Professionele ervaring

2014 – 2015 - Sub-redakteur, Trends Magazine – skryf, vertaal en proeflesing van artikels vir 'n advertensietydskrif.
2014 – hede - Vryskut videograaf – noemenswaardige projekte vir die Programme vir Invoering in Kunsvormontwikkeling (PIKO) en die Vrystaat Kunstefees.
2013 – hede - Deeltydse kunstenaaradviseur, Boyden Sterrewag – assesser die langtermynprojek van die installing van 'n museum by die sterrewag.
2012 – 2015 - Studente-assistent, Beeldversameling Afdeling van die Departement Kuns geskiedenis en Beeldstudies, UV – die opdatering en onderhoud van die beeldargief en die argief van akademiese artikels.
2012 – 2015 - Studente-assistent, Universiteitsgalerye, UV – spesialiseer daarin om uitstallings te installeer, af te takel en foto-grafies te dokumenteer.
2009 – hede - Vryskut grafiese ontwerper – noemenswaardige projekte vir die 2013 Helgaard Steyn-toekennings, eertydse Oorlogsmuseum van die Boere Republiek en 'n reeks van kunsuitstallings.

Toekennings

2014 - Absa L'atelier Kunstkompetisie top 100
2013 - Absa L'atelier Kunstkompetisie top 100
2012 - Beste Senior Student in Nuwe Media, UV
2012 - Wenner van Fractal Young Artist Exhibition
2012 - Absa L'atelier Kunstkompetisie top 100
2011 - Redbull Doodle Art Top 35
2008 - Beste Student in Tekenkuns, Planet Pix
2007 - Beste Eerstejaar Student, Planet Pix

Uitstallings

2015 - Fop, Smithfield Randfees
2014 - Absa L'atelier top 100, Absa Gallery (beoordeel, katalogus)
2014 - Departement van Beeldende Kuns en Geaffilieerde Kunstenaars, UV (katalogus)
2013 - Bodhi, Gallery on Levisseur (katalogus)
2013 - Absa L'atelier top 100, Absa Gallery (beoordeel, katalogus)
2013 - Departement van Beeldende Kuns en Geaffilieerde Kunstenaars, UV (katalogus)
2013 - Gateway, Finale Jaar Studente-uitstalling van die Departement van Beeldende Kuns, Johannes Stegmann-kunsgalery (katalogus)
2012 - Penumbra: Fractal Young Artist Exhibition, Oliewenhuis Kuns Museum
2012 - Absa L'atelier top 100, Absa Gallery (beoordeel, katalogus)

BEDANKINGS

Eerstens wil ek graag my studeleier, Janine Allen, bedank vir haar insigte en konstante motivering.

Baie dankie aan my mede-studeleier, Prof Suzanne Human, vir haar kennis en nimmer eindigende geduld.

'n Groot dankie aan my familie en vriende vir hul eindlose ondersteuning en motiverende woorde.

'n Hartlike dankie aan Elzette Boucher, vir haar ondersteun en kosbare hulp met die oploop tot die uitstalling.

Dankie aan die Departement van Beeldende Kuns aan die Universiteit van die Vrystaat, vir die oorhandiging van 'n fakulteitsbeurs en akkommodasiebeurs sodat ek my studies kan voltooi.

Ek is dankbaar vir die broodnodige finansiële ondersteuning van die National Arts Council (NAC) wat aan my Deurse oomandig het.

Dankie aan Angela de Jesus en die span by die Johannes Stegmann-kunsgalery wat hierdie uitstalling moontlik gemaak het.

Laastens, dankie aan Prof Naomi Morgan vir 'n wonderlike openingstoespraak.





Ontwerp en uitleg van
katalogus deur Louis Krüger

