

**Individuele-prosesse in geselekteerde  
mandala-skilderye van Bettie Cilliers-Barnard**

**D. de Klerk  
20109687**

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Kunstgeskiedenis aan  
die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit**

**Studieleier: Prof. J.R. Botha**

**September 2014**



## INHOUDSOPGAWE

Bedankings	i	
Abstract and keywords	ii	
Opsomming en sleutelwoorde	iv	
<b>Hoofstuk Een</b>	<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1	Inleiding	1
1.2	Meta-teorie: verbande tussen visuele kuns en analitiese sielkunde	5
1.2.1	Bewussyn en onderbewussyn	5
1.2.2	Die individuasie-proses en die Self	7
1.3	Metodologiese benadering	8
1.3.1	Literatuurstudie en -oorsig	9
1.3.2	Die lees van geselekteerde kunswerke	9
<b>Hoofstuk Twee</b>	<b>Die mandala, Jung en psigiese prosesse</b>	<b>11</b>
2.1	Inleiding	11
2.2	Mandala-simbool: 'n organisatoriese struktuur vir die psige	12
2.3	Hoogtepunte van die evolusie van die mandala	15
2.4	Jung se beskouings en teorieë oor psigoanalise	28
2.5	Rigtinggewende invloede in Jung se ondersoek na die psige	29
2.5.1	'n Terugblik op ervaringe van sy jeug	29
2.5.2	Jung se persoonlike ervaringe met die mandala	30
2.5.3	Mandala-skepping by Jung se pasiënte	33
2.6	Jung se konseptualisering van onderbewustelike prosesse	35
2.6.1	Die persoonlike en kollektiewe onderbewuste	36
2.6.2	Jung en die simboletaal van die mens se onderbewuste	38
2.7	Ontwikkeling na die Self	39
2.7.1	Jung: die konsep van die Self en die mandala	41
2.8	Die individuasie-proses	42

2.9	Slotbeskouinge	46
<b>Hoofstuk Drie</b>	<b>Cilliers-Barnard: 'n modernis in 'n postmodernistiese diskoers</b>	<b>47</b>
3.1	Inleiding	47
3.2	Biografiese gegewens: Bettie Cilliers-Barnard	49
3.3	Kontekstuele plasing van die Suid-Afrikaanse kunslandskap teenoor internasionale kunstendense en Cilliers-Barnard se posisie daarin	54
3.4	Ontwikkeling van 'n unieke visuele taal	61
3.4.1	Cilliers-Barnard: 'n intuïtiewe en spirituele aanslag op abstraksie	61
3.4.2	Die voorkoms van die sirkel as metafoor in Cilliers-Barnard se werke	65
3.5	Die definiëring van intuïsie as deel van Cilliers-Barnard se kreatiewe proses	71
3.6	Die konsep <i>spiritualiteit</i> en die verband met abstrakte kuns en die werke van Cilliers-Barnard	72
3.6.1	Die rol van Kandinsky as wegspringplek van twintigste eeuse spiritualiteit in visuele kuns	75
3.6.2	Cilliers-Barnard en Kandinsky: 'n spirituele en visuele gesprek	78
3.7	Slotopmerkings	85
<b>Hoofstuk Vier</b>	<b>Die mandala, individuasie-proses(se) en die Self in geselekteerde werke van Cilliers-Barnard</b>	<b>86</b>
4.1	Inleiding	86
4.2	Beskrywing van <i>Mandala II</i> (1991), <i>Wind directions</i> (2001) en <i>Birds heralding the Light</i> (2007)	88
4.2.1	Primêre ontsluiting: <i>Mandala II</i> (1991)	88
4.2.2	Primêre ontsluiting: <i>Wind directions</i> (2001)	89
4.2.3	Primêre ontsluiting: <i>Birds heralding the Light</i> (2007)	90
4.3	Tematiese oorvleuelings en gemeenskaplike simboliek	90
4.3.1	Titels	90
4.3.2	Cilliers-Barnard se unieke perspektiewe op die mandala	91
4.3.3	Sirkel	92
4.3.4	Voëls	94

4.4	Interpretasie van die individuasie-proses(se) en die konsep van die Self in die geselekteerde mandala-skilderye	96
4.5	Slotopmerkings	99
<b>Hoofstuk Vyf            Slotbeskouinge</b>		<b>100</b>
5.1	Inleiding	100
5.2	Samevatting van hoofargumente	101
5.3	Gevolgtrekkings uit hoofargumente	102
5.3.1	Gevolgtrekkings met betrekking tot Cilliers-Barnard se kreatiewe skeppingsproses	102
5.3.2	Gevolgtrekkings oor Cilliers-Barnard se intuitiewe prosesse: (onderbewuste): individuasie-proses en konsep van die Self	103
5.3.3	Gevolgtrekkings oor die mandala in die geselekteerde werke	106
5.4	Voorstelle vir verdere navorsing	108
<b>Bibliografie</b>		<b>110</b>
<b>Bylaag Een</b>		<b>1</b>
<b>Inhoudsopgawe tot Bylaag Een</b>		<b>1</b>
1.	Indeks en beskrywing van gekose kunswerke van Cilliers-Barnard	i
2.	Indeks van figure: ander kunswerke waarna verwys word	iv
3.	Afbeeldings van gekose kunswerke van Cilliers-Barnard	1
4.	Afbeeldings van figure: ander kunswerke waarna verwys word	9

## Bedankings

Ek wil graag die volgende persone en instansies opreg bedank vir hul onderskeie bydraes tot my navorsing:

My pa en ma, Bert en Christine de Klerk, vir die voorreg om te kon studeer, die onvoorwaardelike liefde en emosionele sowel as finansiële ondersteuning gedurende die afgelope amper dekade van my “*stoepdent*” wees, en waarsonder hierdie verhandeling nie sou verwesenlik nie. My twee sussies, Annette en Christelle, vir hul belangstelling en liefde. My hele familie wat altyd met belangstelling na my studie uitgevra het en in besonder my oumas, Annette Burger en Doreen de Klerk, wat my daagliks in hul gebede opdra.

My studieleier en mentor, prof. John Botha, vir die entoesiastiese en bekwame wyse waarop hy my studie gelei het, asook vir sy sensitiwiteit, omgee, aanmoediging en geduldige bystand in elke stadium van vordering van die navorsing.

Ek betuig ook graag my dank aan die *NWU-Navorsingsnis vir die Visuele Kunste* asook aan die personeel van die *Ferdinand Postma Biblioteek*: Marietta Buys, Ria Adelaar, Louise Vos, Mpo Makhanikhe en Sylvia Letšotsa. Die *NWU-Galery* se uitvoerende kurator, Christina Naurattel vir haar aanmoediging, geduld en begrip vir my studie.

*The National Art Council of South Africa* vir finansiële ondersteuning gedurende my studies.

Jo Burger van die *Johannesburg Art Gallery Library* en Johan van Heerden van die *Pretoria Kunsvereniging* vir hulp met die navorsing. Prof. Tinus Kühn vir die professionele en bekwame taalversorging.

Aan my medemeestersgraad-studente – Dineke, Elzette, Elani, Willem en Stefan vir die “kerm-en-klets” en wat saam met my die pad geloop het. Moya en Tiina vir liefde, hulp, en ondersteuning oor die grense en vir vriendskap deur dik en dun. Irene vir liefde, vriendskap en aanmoediging met my studie. Vianca vir raad en ondersteuning. Die inwoners van Arie Jonasstraat: Brian, Emarie, Mauritz en Pieter vir ondersteuning en aanmoediging. Gwannies, Rinet, Francois, Annriette, Natasha, Isabel, Gerrie, Knikkie en Fiela vir vriendskap, liefde en ondersteuning.

# Individuation processes in selected mandala paintings by Bettie Cilliers-Barnard

## Keywords

Bettie Cilliers-Barnard, mandala, Carl Gustav Jung, unconscious, symbolism, individuation, the Self, intuition, spirituality.

## Abstract

This dissertation focuses on the way in which the South African artist Bettie Cilliers-Barnard managed to concretise her innermost thoughts and feelings in selected mandala paintings, specifically *Mandala II* (1991), *Wind directions* (2001) and *Birds heralding the Light* (2007) during the last phase of her life. The image of the mandala, which is symbolically understood to be an organisational structure of unconscious processes, is read and interpreted by means of Jungian concepts such as the individuation process and the concept of the Self.

Jung was especially interested in coming to terms with the circle as characteristic of the mandala's psychological influence on a person. In Jung's theorising, the unconscious the creative process plays an important part in the concretisation of the psyche. Cilliers-Barnard was interested in both the nature of the creative process as well as the mandala as symbol. The dissertation emphasises the development of Cilliers-Barnard's intuitive and spontaneous painting process and contextualises her influence in the South African art landscape. A number of parallels have been drawn between the Russian-German artist Wassily Kandinsky and Cilliers-Barnard with regard to both spiritual and intuitive artistic processes as well as the representation of the circle that is found repeatedly in paintings by both artists. In the oeuvres of both artists these approaches are a way of reproducing inner and unintentional experiences. Cilliers-Barnard added meaningful content to her works by combining ideas gleaned from her emotions, soul and mental processes.

By focusing on the individuation processes in the mandalas by Cilliers-Barnard mentioned above, the dissertation sets out to demonstrate how she uses both form and content in her artworks in order to establish a type of inner dialogue. This inner dialogue, which in terms of form includes especially the circle, other geometric motifs as well as the bird, the tree and on a more abstract level the family, is used as symbolic point of departure for

reading the representative artworks with the final focus on a type of simplification and summary of the convictions of her soul.

# **Individuasie-prosesse in geselekteerde mandala-skilderye van Bettie Cilliers-Barnard**

## **Sleutelwoorde**

Bettie Cilliers-Barnard, mandala, Carl Gustav Jung, onderbewuste, simbolisme, individuasie, die Self, intuïsie, spiritualiteit.

## **Opsomming**

Hierdie verhandeling fokus op die wyse waarop die Suid-Afrikaanse skilder Bettie Cilliers-Barnard haar innerlike gedagtes en gevoelens tydens die laaste fase van haar lewe in mandala-skilderye, naamlik die *Mandala II* (1991), *Wind directions* (2001) en *Birds heralding the Light* (2007), gekonkretiseer het. Die uitbeelding van die mandala wat simbolies as 'n organisatoriese struktuur vir onderbewuste prosesse beskou kan word, is aan die hand van Jungiaanse konsepte soos die individuasie-proses en die konsep van die Self gelees en geïnterpreteer.

Jung was veral geïnteresseerd daarin om die sirkel as eienskap van die mandala se psigologiese invloed op die mens te verstaan. In Jung se teoretisering van die onderbewuste speel die kreatiewe proses 'n belangrike rol in die konkretisering van die psige. Cilliers-Barnard het in sowel die aard van die kreatiewe proses as die mandala-simbool belanggestel. Daar word op Cilliers-Barnard se ontwikkeling van 'n intuïtiewe en spontane skilderproses gefokus en haar invloed word binne die Suid-Afrikaanse kunslandskap gekontekstualiseer. 'n Aantal parallele word getrek tussen die Russies-Duitse kunstenaar, Wassily Kandinsky en Cilliers-Barnard ten opsigte van sowel spirituele en intuïtiewe benaderings tot kuns as die uitbeelding van die sirkel wat by herhaling in beide kunstenaars se werk voorkom. Hierdie benaderings is in beide kunstenaars se oeuvre 'n metode om innerlike en onderbewuste ervarings weer te gee. Cilliers-Barnard het betekenisvolle inhoud tot haar werke toegevoeg deur idees vanuit haar emosies, siel en gedagtes te kombineer.

Deur te fokus op die individuasie-prosesse in genoemde skilderye deur Cilliers-Barnard word gepoog om aan te toon hoe sy vorm en inhoud in haar kunswerke gebruik as 'n innerlike dialoog. Hierdie innerlike dialoog wat in terme van vorm veral die sirkel en ander geometriese motiewe, asook die voël, die boom en op 'n meer abstrakte vlak, die mens

en in die besonder haar familie as simbole insluit, word as vertrekpunt gebruik in die lees van verteenwoordigende kunswerke, met die uiteindelijke fokus op 'n soort vereenvoudiging en samevatting van haar sielsoortuiging.

# HOOFSTUK EEN

## INLEIDING

*I'm not conscious of what and why I am painting while I'm painting. Only once I have finished it do I ask questions. With the 2001 mandalas I realised that the circle triumphs every time, that it is the total self which encompasses everything within time and space, including the past and present. With its sound core it accepts all negative elements on the periphery and transforms them into a whole* (Cilliers-Barnard, 2005 in Ballot, 2006:122).

### 1.1 Inleiding

Die Suid-Afrikaanse skilder Bettie Cilliers-Barnard (1914 – 2010) het tussen 1981 en 2010 mandalas geskilder wat as konkretisering van haar innerlike gedagtes en gevoelens tydens hierdie laaste fase van haar skilderloopbaan beskou kan word. In hierdie verhandeling word ondersoek na Cilliers-Barnard se gebruik van die mandala-motief in spesifiek *Mandala II* (1991; Figuur 1), *Wind directions* (2001; Figuur 2) en *Birds heralding the Light* (2007; Figuur 3) ingestel. Die woord “mandala” kom oorspronklik uit Sanskrit, ’n klassieke Indiese taal wat ongeveer 2 300 jaar gelede ontwikkel het. Hieruit voortspruitend kan “manda” as “essensie” en “la” as “houer” óf “eienaar” vertaal word (Goel, 2000:1; vgl. Grey, 2001:3) en beteken dit heilige sirkel, towersirkel, wiel, middelpunt of “dit wat die essensie is” (Fincher, 1991:3). Mandalas is afkomstig van Asiatiese gebruike of oorsprong en kan op een vlak na sirkelagtige motiewe met ’n oorsprong in religieuse tradisies verwys (Huyser, 2002:2). Mandalas kom in beide materiële en nie-materiële vergestaltings in verskillende fasette van die lewe voor, soos onder andere in hemelse strukture soos die son en maan, asook die meer konseptuele sirkels van vriende en familie.

Volgens Cunningham (2002:12) is die mandala verder verteenwoordigend van “heelheid” en kan as ’n organisatoriese struktuur vir verskillende aspekte van menslike bestaan beskou word. “Heelheid” impliseer dat die opponerende kosmiese en spirituele kragte waarmee die siel worstel in harmonie bymekaar kom sodat ’n mens innerlike vrede ervaar (Barreda, 2003). ’n Mandala kan gevolglik as ’n simboliese vergestaltung van die totale Self beskou kon word.

'n Simbool kan gedefinieer word as 'n term, 'n naam, of selfs 'n prent of uitbeelding wat alledaags bekend is en wat verteenwoordigend van iets anders is, en waaraan spesifieke konnotasies geheg kan word. Simboliese uitdrukkings kan byvoorbeeld in taal voorkom en by wyse van gesprek of skrif betekenis meedeel (Jung, 1978:20). Jung kontekstualiseer hierdie gedagte soos volg:

A view which interprets the symbolic expression as the best possible formulation of a relatively unknown thing, which for that reason cannot be more clearly or characteristically represented, is *symbolic* (Jung, 1978:23).

In hierdie verhandeling word beklemtoon dat visuele kunswerke op dieselfde wyse, dus deur simbole visueel uit te druk, 'n sinnebeeld van betekenis is. Volgens Nutting (2007:17) speel die kreatiewe proses 'n belangrike rol in die manifestasie van die onderbewustelike gedagtes en gevoelens as 'n konkrete vergestaltung van die menslike psige. Die Switserse psigoloog en sielkundige, Carl Gustav Jung (1875 – 1961) wat as die grondlegger van analitiese sielkunde beskou word, se navorsing is veral op die werking van die menslike psige gerig met spesifieke verwysing na die rol van die onderbewuste. In Jungiaanse teorie speel die onderbewuste 'n belangrike rol in die kreatiewe proses. Die kreatiewe proses bevorder integrasie van die bewuste met die medebewuste en die onderbewuste. In hierdie verband word met Jung (1990:275) se konsep van die individuasie-proses akkoord gegaan, naamlik 'n proses waardeur 'n persoon 'n psigologiese “individu” of 'n afsonderlike onverdeelde eenheid en geheel word. Mayo (1995:72) sluit hierby aan en voeg by dat individuasie 'n kreatiewe reistog is en as 'n ondersoek na die voorkoms van simbole in die onderbewuste beskou kan word.

In hierdie verhandeling word aan die hand van geselekteerde mandala-werke gepoog om die ontwikkeling van Cilliers-Barnard se individuasie-proses aan te dui. Daar word aangevoer dat die mandala in Cilliers-Barnard se werke 'n simbool van die Self is en dat die ontdekking van die Self 'n eindproduk van die onderbewuste psigologiese individuasie-proses is.

In 1996 het Cilliers-Barnard die rol wat simbole in haar kuns vervul soos volg aan kunsgeskiedkundige Muller Ballot (geb. 1937) verduidelik:

Without doing so consciously – may I put it another way and say, doing so wordlessly? – I was striving to penetrate deeper and deeper into the mysteries of life and death, an effort I was surely sharing with each and every conscious human being, and trying to find a form that would on canvas most nearly express what clarity, what light I happened to find (*in* Ballot, 1996:55).

Hierdie stelling impliseer dat sy deur selfondersoek en via haar onderbewuste 'n persoonlike simboletaal in haar kuns ontdek het. Hieruit word die mandala in hierdie verhandeling beskou as aanduidend van die individuasie-proses. Die konkretisering van die Self in die mandala-skilderye word as 'n versinnebeelding van haar unieke individuasie-proses beskryf en word die wegspringplek van die ondersoek. Vervolgens word daar kortliks verduidelik waarom Cilliers-Barnard vir hierdie studie gekies is.

Van Heerden (2011:19) beskryf Cilliers-Barnard as sowel die *grande dame* en *doyenne* van Suid-Afrikaanse kuns, en Basson (2011:5) voer aan dat sy kuns met besondere integriteit benader het. Sy het met haar abstrakte kuns baanbrekerswerk in Suid-Afrika gedoen, en word reeds sedert die veertigerjare as 'n pionier van die non-figuratiewe abstraksie beskou (Kennedy, 2006). Haar belangstelling in die kreatiewe proses en haar gebruik van simbole (spesifiek die mandala) om persoonlike betekenis in haar kunswerke daar te stel, verbind haar skilderkuns direk met die individuasie-proses en sodoende word daar by Jung se benadering tot die lewe en in die besonder by kuns aansluiting gevind. Volgens Nutting (2007:18) het Jung belanggestel in die rol wat kuns in die aanbieding van materiële manifestasies van die innerlike psigiese prosesse speel. Cilliers-Barnard het as gevolg van 'n soortgelyke belangstelling haar eie innerlike prosesse in haar mandala-skilderye uitgedruk.

Volgens Nutting (2007:16) hou Jung se hele benadering tot kuns verband met die kreatiewe aard van die lewe. Jung se definisie om die kreatiewe proses te beskryf stem in vele opsigte ooreen met die beskrywing wat hy in 1916 in sy *Collected papers on analytical psychology (Pathology of so-called occult phenomena)* van die simboliseringproses gegee het. Kast (1992:29) noem dat Jung aanvaar dat daar psigiese groei op weg na individuasie kan plaasvind en dat in veelvuldige kreatiewe handeling met simbole gewerk word (vgl. Jung, 1963:3). Om uiteindelik 'n beter begrip van die aard van die simbole in die onderbewuste te verkry, is dit nodig om hierdie simbole te verstaan,

veral gesien in die lig van Pietikäinen (1999:87) se verduideliking dat 'n simbool as tussenganger tussen mens (die bewuste) en die onderbewuste dien. Persoonlike ontwikkeling vind plaas wanneer daar geleer word om die betekenis van 'n simbool te verklaar (Cunningham, 2002:80). 'n Voorbeeld van so 'n belangrike simbool in hierdie studie is die mandala.

Die sirkelmotief as konsep of mandala as simbool van die Self vloei volgens Coleman (2006:153) voort uit Jung se ondersoek na die religieuse funksie van die psige. Volgens Jung (1972:73) is die basiese mandala-motief verteenwoordigend van die middelpunt van die persoonlikheid. In die psige is dit hierdie sentrale punt wat met alle persoonlike aspekte van 'n mens verband hou. Gevolglik word alles wat vir die mens betekenisvol en persoonlik is rondom hierdie sentrale punt georganiseer.

Soos Cilliers-Barnard het Jung ook die mandala-motief fassinerend gevind, en voorbeelde van sy eie mandala-tekeninge en -skilderye kan in verskeie van sy publikasies<sup>1</sup> gesien word (kyk Figure 25 – 28). Volgens Huyser (2002:2) is 'n mandala wat nie binne die konteks van 'n tradisionele of religieuse hoedanigheid geskep word nie maar om persoonlike doeleindes ontstaan, die produk van die oorspronklike kunstenaarsintuïsie van die individuele skepper. Cilliers-Barnard beeld die sirkel-simbool en die mandala in talle van haar abstrakte werke uit en koppel simboliek vanuit haar individuele en kollektiewe onderbewuste daaraan. Haar siening van die universele en soms mistiese simbolisme word in haar mandala-werke weerspieël en kan as 'n versinnebeelding van tydlose tekens en universele simbole beskou word (Ballot, 2006:62). Hieruit voortspruitend beskryf Ballot (2006:120) haar kunswerke as intuïtief en spiritueel; sy uitspraak sluit by Trümpelman (1965:18) aan wat stel dat Cilliers-Barnard haar kuns onder leiding van 'n innerlike impuls geskep het.

Ballot (2004:2) argumenteer voorts dat Cilliers-Barnard sedert die sewentigerjare sterk daarop fokus om menslikheid en spirituele uitdagings in haar werk te kommunikeer. Reeds in 1967 verduidelik sy dat abstrakte kuns altyd vir haar spiritueel van aard is.

---

<sup>1</sup> Jung beskryf in *Memories, dreams and reflections* hoedat hy in Januarie 1916 sy eerste mandala geteken het, maar hy het eers in 1929 sy mandalas in *The secret of the golden flower* gepubliseer. Na Jung se afsterwe is sy notaboek as *The red book* gepubliseer en bevat verskeie vooraf onbekende mandala-sketse en skilderye (Jung 1972: vi; Jung, 2009:206).

Gevolgtlik word in hierdie navorsing geargumenteer dat 'n doelbewuste spiritualiteit in Cilliers-Barnard se laaste en meer onlangse mandala-kunswerke voorkom.

Hierdie verband tussen kuns en spiritualiteit is nie uniek nie en kan ook in die oeuvre van kunstenaars soos Wassily Kandinsky (1866 – 1944) en Paul Klee (1879 – 1940) gesien word.

Cilliers-Barnard se spirituele simboletaal vind aansluiting by Jung se Self-konsep wat met die geestelike of spirituele in verband gebring word en wat wederkerend op Jung se beskrywings van mistieke simbolisme betrekking het. Hieruit volg dat die gebruik van simboliek in Cilliers-Barnard se werke aanduidend van haar persoonlike individuasië-proses is. Verder maak sy van ander simbole soos die kruis en die voël in haar mandala-werke gebruik wat as 'n progressiewe ontwikkeling in haar persoonlike simboletaal beskou kan word.

## **1.2 Meta-teorie: verbande tussen visuele kuns en analitiese sielkunde**

### **1.2.1 Bewussyn en onderbewussyn**

Olgers (2010:1) verskaf 'n bondige verklaring van die onderskeid tussen die bewuste, die medebewuste en die onderbewuste. Hy beskryf die bewuste as 'n toestand waarin die mens die Self ervaar, en waar daar naas eie ervarings en individuele gedagtes 'n bewussyn van en deelname aan aktiwiteite buite die self is. Die onderbewuste, daarenteen, funksioneer deur middel van aangeleerde prosesse en so kan gedagtes wanneer dit as spontane herinneringe of drome onthou word semi-willekeurig weer deel van die bewussyn word. Die gebruik van terapie en meditasie kan volgens Olgers (2010:1) hierdie gedagtes weer as bewustelike denke na vore bring. Jung verduidelik sy siening oor bewussyn soos volg:

Our consciousness does not create itself – it wells up from unknown depths. In childhood it awakens gradually, and all through life it wakes each morning out of the depths of sleep from an unconscious condition. If one reflects upon what consciousness really is, one is deeply impressed by the extremely wonderful fact that an event which occurs outside in the cosmos produces simultaneously an inner image. Thus it also occurs within; in other words, it becomes conscious (Jung, 1934:1).

Hiervolgens blyk dit dat die bewussyn vanuit beide bewuste en onderbewuste aktiwiteite funksioneer. Uit hierdie aanhaling word afgelei dat 'n individu nie op sigself bewussyn kan

genereer nie, maar dat dit 'n voortdurende aktiwiteit is wat van ervarings buite die self afhanklik is. Hierdie ervarings en gebeurtenisse kan 'n uitwerking op 'n individu se innerlike beeld van die self hê.

Volgens Degenaar (1987:37) is die integrasie van die bewustelike en die onderbewustelike funksies vir Jung 'n belangrike aspek van die ontwikkeling van persoonlikheid om uiteindelik met die verstandelike funksie te vermeng sodat die brein optimaal kan funksioneer. Die integrasie van hierdie twee teenstellende kragte lei dan, volgens Jung, tot balans in die psige en die ontdekking van die Self.

Jung skep 'n paradoksale situasie wanneer hy stel dat die inhoud van die bewussyn uit die bewuste en die onderbewuste bestaan, aangesien die bewuste en die onderbewuste geen definitiewe afbakenings het nie (Adler, 1961:47; Fordham, 1969:1). Jung voer verder aan dat die onderbewuste nie 'n byvoegsel tot die bewuste is nie, maar beskryf dit as die oorspronklike kreatiewe bron waarvan 'n mens bewus moet word (Mayo, 1995:6).

Verder tref Jung (1948a:573) 'n onderskeid tussen die persoonlike onderbewuste en die kollektiewe onderbewuste. Hy spreek die mening uit dat die persoonlike onderbewuste uniek aan 'n individu is en dat dit as meer oppervlakkig as die kollektiewe onderbewuste beskou moet word. Die kollektiewe onderbewuste, daarenteen, wat op 'n dieper vlak funksioneer, word deur die persoonlike onderbewuste onderskraag.

Die konsep van die kollektiewe onderbewuste ontstaan vanuit die teoretiese aanname dat individue eers idees as vreemd kan ervaar, maar wanneer hierdie idees uiteindelik aanvaar word, dit as bekende begrippe gelees word. Jung kies die term "kollektief", aangesien dit as universeel tot alle individue beskryf kan word. Dit verwys na sowel konteks as wyses van optrede wat dienooreenkomstig in alle individue aangetref word (Jung, 1990:3).

Gevolgtrek wil dit voorkom asof Jung se definisie van die onderbewuste uit 'n kollektiewe basis bestaan, met ingebore strukture wat die konteks daarvan grootliks beïnvloed en dit moontlik bepaal. In die onderhawige navorsing word daar op die kollektiewe onderbewuste as wegspringplek gefokus om Cilliers-Barnard se persoonlike simboletaal aan die hand van gekose kunswerke te ondersoek. Voortvloeiend hieruit word ook op die mandala as manifestasie van die kollektiewe onderbewuste gefokus.

## 1.2.2 Die individuasie-proses en die Self

Jung se verklaring ten opsigte van die individuasie-proses word deur die moontlikheid van psigiese ontwikkeling gekenmerk. Volgens Jacobi (1969:13) bereik die ontwikkelingsproses 'n hoogtepunt wanneer die individu tot 'n psigiese eenheid afgerond word. Jacobi stel verder dat alle individue hierdie proses in terme van persoonlikheidsontwikkeling behoort te ondergaan, maar aangesien dit so 'n unieke proses is, kan die presiese ontwikkeling daarvan nie as 'n stap-vir-stap proses gedefinieer word nie. Jung (1928:242) verduidelik: "To find out what is truly individual in ourselves, profound reflection is needed; and suddenly we realize how uncommonly difficult the discovery of individuality in fact is". Stein (2005:3) sluit hierby aan deur te stel dat dit essensieel vir 'n mens se aard is om individuele onderskeid te tref ten opsigte van die Self en om afsonderlike selfontdekking met betrekking tot die individuele bewussyn te bewerkstellig (vgl. Von Franz, 1964:162).

Hierdie Selfontdekking word beskryf as die eindbestemming waarna die individuasie-proses streef (Fordman, 1969:1). Wanneer die individuasie-proses voltooi word, verteenwoordig dit psigiese volmaaktheid wat tot 'n ervaring van individuele heling sou kon lei (Coleman, 2006:153).

Gevolgtreklik fokus die probleemstelling vir hierdie verhandeling op hoe Cilliers-Barnard die mandala in haar skilderye gebruik, en op watter wyse die mandala as 'n manifestering van die self gelees en geïnterpreteer kan word. Hierdie probleemstelling spreek voorts die problematiek ten opsigte van Cilliers-Barnard se gebruik van persoonlike simbole aan en hoe hierdie simboletaal as deel van haar persoonlike individuasie-proses gelees kan word. Die volgende navorsingsvrae bou hierop voort:

- i. Wat is die betekenis van die mandala as simbool in die visuele kunste en spesifiek vir Cilliers-Barnard?
- ii. Op watter wyse gebruik Cilliers-Barnard die mandala en haar persoonlike simboletaal in die geselekteerde werke as uitdrukking van haar onderbewuste?
- iii. Hoe sluit Cilliers-Barnard se gebruik van die mandala en persoonlike simboletaal by Jung se individuasie-proses en die konsep van die Self aan?

- iv. In watter mate kan Cilliers-Barnard se kunswerke as spirituele en intuïtief-gekonstitueerde manifestasies van die individuasie-prosesse<sup>2</sup> beskou word?

Vanuit hierdie navorsingsvrae is die primêre doel van hierdie verhandeling om vas te stel wat die mandala as simbool in die visuele vergestaltung, maar meer spesifiek in die abstrakte kuns van Cilliers-Barnard beteken, en hoe sy dit as 'n uitdrukking van die onderbewuste in haar persoonlike simboletaal gebruik. Die sub-doelstellings is om te bepaal hoe die simboletaal in mandala-skilderye van Cilliers-Barnard by Jung se individuasie-proses en die konsep van die Self aansluit en om die mate waarna Cilliers-Barnard se kunswerke as spirituele en intuïtiewe gekonstitueerde manifestasies beskou kan word, te bepaal.

In hierdie verhandeling word as sentrale teoretiese stelling in ooreenstemming met die teorie van Jung geargumenteer dat die Self-konsep en die individuasie-proses as onderbewuste prosesse manifesteer, veral deur 'n kreatiewe proses soos skilder. Gevolglik argumenteer ek dat Cilliers-Barnard haar persoonlike simboletaal gebruik om prosesse wat uit die onderbewuste spruit in die geselekteerde kunswerke te verbeeld. Sodoende kan die mandala as 'n simbool van die individuasie-proses verklaar word wat die Self-konsep reflekteer. Daar word verder aangevoer dat sy vanuit haar intuïsie werk om die individuasie-proses en soeke na die Self in die mandala-werke te vergestalt en dat hierdie vergestaltung vir haar spirituele waarde inhou.

### **1.3 Metodologiese benadering**

Hierdie navorsing is 'n kwalitatiewe studie en die ondersoekbenadering bestaan uit twee aanvullende gedeeltes. In deel een word daar aan die hand van 'n literatuurstudie vanuit Jung se beskouing van die individuasie-proses en die Self-konsep 'n teoretiese basis uiteengesit wat as vertrekpunt geneem word in die daarstelling van 'n teoretiese raamwerk. Gevolglik word 'n metodologiese benadering in deel twee geformuleer sodat die teoretisering van Jung vervolgens op die lees van geselekteerde werke van Cilliers-Barnard van toepassing gemaak word.

---

<sup>2</sup> Jung se individuasie-proses verwys na een deurlopende proses, terwyl daar in Cilliers-Barnard se geval na meervoudige prosesse, soos verbeeld in uiteenlopende mandala-skilderye, verwys word.

### 1.3.1 Literatuurstudie en -oorsig

Vir hierdie navorsing is verskeie bronne wat toepaslike boeke, geakkrediteerde artikels asook enkele internetbronne insluit, geraadpleeg. Ten einde die navorsing te regverdig is daar 'n *NEXUS* en *EBSCO* hostsoektog voltooi waarvan die resultate aangedui het dat die voorgestelde navorsing wat hierna volg, oorspronklik is. Die literatuurstudie fokus hoofsaaklik op Cilliers-Barnard se mandala-skilderye, asook op die analitiese sielkunde van Jung. Bronne oor die individuasië-proses as konsep (Jung, 1924) en die mandala as argetipe van die Self is as rigtinggewende bydraes beskou (Jung, 1948a). Bronne wat 'n algemene bydrae tot die kunshistoriese benadering lewer, is ook deurgaans geraadpleeg.

Uiteraard word in hierdie verhandeling veral op bronne wat spesifiek op Cilliers-Barnard betrekking het, staatgemaak. Alhoewel van hierdie bronne as verouderd beskou kan word, bied dit insig op aspekte van haar vroeë loopbaan as kunstenaar. Die meer onlangse werke, naamlik *Bettie Cilliers-Barnard: bowêreldse perspektiewe* (1996) en *Cilliers-Barnard: towards infinity* (2006) deur Ballot verteenwoordig bronne van kontemporêre aard. Op soortgelyke wyse kan bykans alle werke deur Jung as waardevolle bronne tipeer word, maar daar is tog op *Memories, dreams, reflections* (1963) en *Man and his symbol* (1978) gefokus. Daar is ook toepaslike verwysings na werke deur Kandinsky, in die besonder *Concerning the spiritual in art* (1977), gemaak.

### 1.3.2 Die lees van geselekteerde kunswerke

Die lees van die geselekteerde kunswerke behels dat metodologiese aspekte soos beskrywing, analise en interpretasie, en voortvloeiend die aannames vanuit sowel die literatuurstudie as die teoretiese konsepte van Jung aangespreek word. Teoretiese begronding vanuit die kunsgeskiedenis vorm 'n fundamentele deel van hierdie proses. Daar word op die Jungiaanse konsepte *individuasië*, die *Self* en die *mandala* as 'n simbool daarvan gefokus. Die konsepte *spiritualiteit* en *intuïsie* word hierby betrek om uiteindelik aan die hand daarvan analise en interpretasie van die kunswerke moontlik te maak.

Die verhandeling val in die volgende hoofstukke uiteen: In hierdie hoofstuk word inleidend kontekstuele en teoretiese agtergrond gegee. Die probleemstelling, navorsingsvrae, doelstellings en sentrale teoretiese stelling word geformuleer, en die metodes van ondersoek word kortliks aangedui. Hoofstuk Twee bied 'n teoretiese begronding waaruit

die metodologiese benadering geformuleer word en waarvolgens die geselekteerde kunswerke in Hoofstuk Vier geïnterpreteer word. In Hoofstuk Drie word die lewe en werk van die kunstenaar by wyse van 'n oorsig bespreek. Die kontekstualisering behels ook 'n plasing van Cilliers-Barnard binne 'n Suid-Afrikaanse kunsbesef en kunsgeskiedkundige konteks, met spesifieke verwysing na die rol van intuïsie en spiritualiteit in haar werk. In Hoofstuk Vier word die geselekteerde kunswerke geanaliseer met die hoofokus op die mandala-motief. As primêre benadering wat uit die metode van ondersoek spruit en op die teoretiese begronding gebaseer is, word die genoemde analise en interpretasies op die geselekteerde kunswerke in hierdie hoofstuk gedoen. Hoofstuk Vyf is 'n samevatting en slotbeskouing waarin daar tot 'n gevolgtrekking gekom word oor die bevindings van die studie. Hierdie hoofstuk word afgesluit deur moontlike leemtes binne die navorsing te identifiseer en voorstelle vir verdere navorsing te maak.

## HOOFSTUK TWEE

### Die mandala, Jung en psigiese prosesse

*Such things (mandalas) cannot be thought up but must grow again from the forgotten depths if they are to express the deepest insights of consciousness and loftiest intuitions of the spirit. Coming from these depths they blend together the uniqueness of present-day consciousness with the age-old past of life (Jung, 1931:107).*

#### 2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die *mandala* en die aspekte wat betrekking daarop het kontekstueel ondersoek ten einde te illustreer in watter mate dit kan aansluit by sowel Jung se konseptualisering van die psige asook by Cilliers-Barnard se mandala-werke. Daar word spesifiek op die sirkel as simbool wat 'n integrale eienskap van 'n mandala is, gefokus. Die sirkel en mandala as universele simbole word in hierdie studie as fundamenteel beskou, veral wanneer in gedagte gehou word dat Cilliers-Barnard innerlike gedagtes deur haar unieke simboletaal, in besonder die sirkel en mandala, daarmee uitdruk.

Vir die doel van hierdie navorsing word die sirkel en die mandala vanuit verskeie teoretiese vertrekpunte gekontekstualiseer deur op die basiese modaliteite van die manifestering daarvan te fokus. Die uitbeelding van die sirkel en die mandala word onder meer in kuns, argitektuur, esoteriese en okkulte simbolisme en mitologie aangetref en word op verskillende wyses visueel uitgebeeld. Dit kom natuurlikerwys in stoflike, plantaardige, dierlike en menslike kontekste voor. Wat die mens betref, kom die sirkel en die mandala byvoorbeeld in die tekeninge van jong kinders voor, en kan spontaan in drome verskyn. Die sirkel en mandala kan ook ervarings wat verby die aardse realiteit strek, vergestalt (Huysler, 2002:2).

Nog 'n uitgangspunt wat verder in hierdie hoofstuk aan die bod kom, is die veronderstelling dat die mandala met die psigiese prosesse van die mens verband hou. Daar kan vanweë Cilliers-Barnard en Jung se gedeelde belangstelling in die mens se kreatiewe prosesse en by implikasie die rol wat die onderbewuste daarin vervul by Jung se teoretisering daarvoor aansluiting gevind word. Jung het in alle aspekte van die menslike psige belanggestel, maar die onderbewuste en die verklaring van sowel bewustelike as onderbewustelike prosesse wat daarby betrokke is, het hom veral geïnteresseer.

Gevolgtlik word in hierdie hoofstuk spesifiek gefokus op die ontdekking en formulering van prosesse wat met die psigiese gewaarwording verband hou, en wat as nie-bekende onderbewuste elemente beskryf kan word. Dit geld vir sowel Jung se persoonlike ervaring daarvan as sy professionele verkenning van mandalas.

## **2.2 Mandala-simbool: 'n organisatoriese struktuur vir die psige**

Jung het die mandala as 'n simbool van psigiese uitdrukking geïnterpreteer (Gauding, 2011:8) en daar kan gestel word dat Cilliers-Barnard 'n soortgelyke benadering tot die mandala in haar visuele uitbeelding daarvan gehad het. Deur by Jung se persoonlike ervaring met die mandala aansluiting te vind, kan daar ook met die teorieë en konsepte van die individuasie-proses, asook die konsep van die Self, akkoord gegaan word. Voordat bepaalde teoretisering met betrekking tot Jung en die mandala uitgelig kan word, moet die mandala-konsep en aspekte wat daarmee verband hou, onder die loep geneem word.

Dunne (2002:56) beskryf mandalas as uiteenlopende patrone wat vanaf 'n sentrale punt versprei. Edwards (2004:31) gee 'n vereenvoudigde beskrywing van 'n mandala deur daarna te verwys as 'n geometriese struktuur wat noodwendig 'n sirkelmotief insluit. Die sirkelmotief in 'n mandala kan geruit wees of deur 'n vierkant omring word. In teenstelling stel Shepherd (2012) dat die begrip *mandala* nie té eenvoudig verklaar moet word nie. Verder verwys die begrip ook na die omstandighede waarin die mandala geskep is, hetsy dit vir 'n kulturele, religieuse of persoonlike doel is.

Watts (2000:6) maak die afleiding dat die mandala-konsep tweeledig is aangesien dit gelyktydig na die middelpunt asook die sirkel verwys. Hierdie twee grondliggende eienskappe kan twee verskillende areas aandui. Die middelpunt dui op sowel 'n onsigbare wêreld as op die mens se innerlike wese, terwyl die sirkel die sigbare wêreld buite die mens aandui (Watts, 2000:6).

Voorts kan die mandala as 'n praktiese oefening telkemale aan 'n teoretiese raamwerk gekoppel word wat verband met die struktuur van die mandala hou. Kim, Kang en Kim (2009:19) brei daarop uit deur te verduidelik dat daar verdere verteenwoordigende eienskappe met die mandala verbind kan word. 'n Basiese mandala kan tot vier grondliggende eienskappe, naamlik die sentrum of middelpunt, die sirkel, 'n kenmerkende simmetriese rangskikking en die sogenaamde kardinale punte (of kwadrering) bevat. Die

sentrum of middelpunt word egter as die konstante eienskap van die mandala beskou (Argüelles & Argüelles, 1972:12) terwyl laasgenoemde eienskappe, naamlik die simmetriese rangskikking of kardinale punte, afhang van die rede waarom die mandala geskep is.

Volgens Cunningham (2002:20) verwys die middelpunt van 'n mandala in antieke Sanskrit na 'n partikel of punt wat die heelal in 'n sigbare en simboliese vorm voorstel. Barreda (2003) is van mening dat die middelpunt sowel in die bymekaarkomplek van polêre aspekte in die kosmos as in die individu self gesetel is. In dié verband is dit nodig om uit te wys dat die konsep van 'n middelpunt van 'n mandala in 'n sekere sin 'n baie abstrakte voorstelling kan wees, aangesien so 'n sentrale posisie nie direk meetbaar is nie en daarom nie met presisie vasgestel kan word nie. Cunningham (2002:18) illustreer dié gedagte verder deur die middelpunt daarvan met 'n enkele haarskag te vergelyk. 'n Haarskag vertoon met die blote oog in deursnit as 'n punt, maar onder 'n mikroskoop word dit duidelik dat dit uit 'n groot hoeveelheid partikels bestaan. Gevolglik is die middelpunt slegs 'n voorstelling of simbool wat in sommige aspekte as 'n illusie beskou kan word (Cunningham, 2002:18).

Watts (2000:56) gebruik ook 'n metafoer om op 'n soortgelyke wyse as Cunningham (2002:18) die middelpunt van 'n mandala te beskryf. Volgens haar kan die middelpunt van 'n mandala aan die funksionering van die menslike hart gelyk gestel word. Hierdeur impliseer sy die moontlikheid dat die middelpunt as 'n simboliese voorstelling in beheer van lewe is en as 'n oorsprong of bron van lewe beskou kan word. In hierdie verband kan by Argüelles en Argüelles (1972:12) aansluiting gevind word wat stel dat die sentrum die beginpunt van die mandala is, op dieselfde wyse wat dit die begin of oorsprong van alle vorms is. Dié outeurs aanvaar die waarskynlikheid dat daar aan die begin van tyd 'n sentrum moes wees waaruit alle lewensvorms ontwikkel het en bevind dat die sentrum as simbolies van ewige potensiaal beskou kan word.

Volgens Argüelles en Argüelles (1972:12) het 'n sentrum as 'n onuitputbare bron die vermoë om skepping- en groeiprosesse te verteenwoordig. Uit hierdie verduideliking word afgelei dat die middelpunt 'n tipe lewensbron simboliseer. Cunningham (2002:19) sluit met die volgende stelling hierby aan: "The point is a concept that exists in that enigmatic space-time we term infinity, yet it is a certainty without which creation is

impossible.” Hierdie stelling beklemtoon die feit dat dit nie moontlik is om skepping sonder hierdie konsep voor te stel nie.

Die sirkel wat as ’n fundamentele eienskap van die mandala beskou word, kan vir die mens verskeie betekenisse voortbring. Hierdie betekenisse kan uiteengesit word deur die sirkel en verskillende fasette van die mens se beskouing daarvan te verduidelik. Die Sjamaan, Nicholas Black Elk (1863 – 1950) beskryf die allesomvattende teenwoordigheid van die sirkelvorm soos volg:

Everything the Power of the World does is done in a circle. The sky is round, and I have heard that the earth is round like a ball, and so are all the stars. The wind, in its greatest power, whirls. Birds make their nest in circles, for theirs is the same religion as ours. The sun comes forth and goes down again in a circle. The moon does the same and both are round. Even the seasons form a great circle in their changing, and always come back again to where they were. The life of a man is a circle from childhood to childhood, and so it is in everything where power moves. Our tepees were round like the nests of birds, and these were always set in a circle, the nation's hoop (*in* Neihardt, 2008:198).

In hierdie stelling word die universaliteit van die sirkel beklemtoon (Jung, 1948a:201). Conway (2006:2) sluit hierby aan deur by te voeg dat die mens die sirkel as ’n argaïese simbool van sowel die son as die aarde beskou het, en die mens het dit ook tot simbool van die ewigheid verhef.

Die bolvorm van die aarde kan dus skematies deur ’n sirkelvorm voorgestel word en simbolies as ’n sirkel of mandala uitgebeeld word (Shepherd, 2012). Op dieselfde manier kan ’n sonnestelsel as ’n sirkulêre struktuur beskryf en as mandala oorweeg word (Conway, 2006:2; vgl. Grey, 2001:2). ’n Son is die natuur se perfekste manifestasie van ’n sfeer en kan as sentraal tot alle aspekte van menslike bestaan beskou word aangesien dit deels vir die skepping en instandhouding van alle lewensvorme in die heelal, en in besonder lewe op aarde, verantwoordelik is.

Fincher (1991:3) verklaar waarom die son reeds eeue gelede vir die mens ’n belangrike rol vervul het. Sy verduidelik dat prehistoriese mense se leefwyse deur die natuurlike ritme van die heelal en aarde se magtige kragte bepaal is. In die daglig het hulle kos versamel of gejag en wanneer die son gesak het, is daar geslaap. Hierdie mense het geglo dat die son as die verskaffer van lig en hitte ’n voorvereiste vir lewe was (Fincher, 1991:6). Die mensdom ontstaan as gevolg van dieselfde universele prosesse wat vir die son en aarde se totstandkoming verantwoordelik was; dit vind nie op ’n meer misterieuse

of mistiese manier plaas nie (Barreda, 2008:20). Hierdie verband negeer die noodsaaklikheid om tussen natuurlike verskynsels en die mens (wat wesenlik ook 'n skepsel van die universum is) te onderskei, 'n standpunt wat reeds sedert die antieke Griekse wiskundige, Pythagoras (570 v.C. – 495 v.C.) van krag is:

Above the cloud with its shadow is the star with its light. Above all things reverence thyself (*in* Fincher, 1991:6).

Pythagoras impliseer met hierdie stelling dat die mens, as 'n produk van die heelal se kragte, deel van die universum uitmaak. Barreda (2008:19) is van mening dat 'n mandala in samehang met die mens se verbintenis tot die heelal ondersoek kan word, aangesien 'n mandala as 'n refleksie van universele harmonie beskou kan word. Die mens dra tot hierdie harmonie by en die mandala word gevolglik as 'n spieëlbeeld van die mens se eie spirituele eenheid met die kosmos beskou (Walcott, 2006:74).

### **2.3 Hoogtepunte van die evolusie van die mandala**

Sedert oertye betower sirkelvorms soos die son, maan en sterre die mens (Fincher, 1991:3, Cunningham 2002:44). Die sikliese verandering van dag na nag, die wisseling van die maan en die ritme van die seisoene het die grondslag vir 'n wêreldbeskouing geword wat op sirkels baseer is (Fincher, 1991:6; vgl. Huyser, 2002:2). Volgens Grey (2001:2) word daar selfs in sommige gemeenskappe na 'n mandala-wêreldbeskouing wat verbeelde wêreldpatrone impliseer, verwys. Die brein organiseer daadwerklik dié patrone om die mens se innerlike strukturering en geestelike waarneming te beïnvloed. Spillmann-Jenny (2001:6) beklemtoon dat die mandala mikrokosmies op fisiese en spirituele vlak in die mens voortbestaan. In die geestelike aspek daarvan kan die Duitse heilige Hildegard van Bingen (1098 – 1179) se beskouing van die sirkel en mandala-patroon uitgelig word. Haar beskouing is op 'n visioen gebaseer wat sy soos volg beskryf het:

A wheel was shone to me, wonderful to behold ... Divinity is in its omniscience and omnipotence like a wheel, a circle, a whole, that can neither be understood, nor divided, nor begun nor ended (Van Bingen *in* Katsilometes, 2010:191).

In bogenoemde verklaring beklemtoon Van Bingen die geestelike verbintenis met die sirkel deur die onverklaarbaarheid van die verskyning in die psige uit te lig. Onder haar leiding het sy hierdie visioen in die vorm van mandalas laat uitbeeld soos gesien kan word in *The Sixth Vision of the First Part of Scivias* (1141 – 1151; Figuur 29) (Cornell &

Borysenko, 2006:xvi; Markwick, 2004:30). Hierdie gedagte sluit by Argüelles en Argüelles (1972:27) se sienswyse aan dat die sirkelvorm of mandala kollektief in die mens se bewussyn voorkom. In hierdie verband word akkoord gegaan met Roberts (1998) se siening dat die mandala as 'n universele simbool voorkom en kosmiese en spirituele "heelheid" verteenwoordig. Hiertoë voeg Drillick (2004:101) by dat die gekwadreerde struktuur van die mandala beskou kan word as 'n simboliese voorstelling van die wyse waarop individue hulself herhaaldelik en voortdurend teenoor "heelheid" probeer oriënteer. Hierdie oriëntasie wat dan as 'n psigiese verwesenliking van die ervaring van "heelheid" beskou kan word, word verder verduidelik deurdat dit moontlik met die psige se argetipiese en strukturele ontvanklikheid in die mens kan ooreenstem.

Soos hierbo genoem, word die mandala soms met behulp van vier kwarte uitgebeeld. Wanneer die vier kwarte in isolasie as kardinale punte gelees word, kan dit onder meer Jung se vier primêre argetipes, naamlik die persona, die anima/animus, die skaduwee en die self voorstel. Dit kan ook na sy vier teoretiese funksies van die ego, soos gewaarwording (sensasie), denke, gevoelens en intuïsie verwys. Vir die doel van hierdie studie word slegs op die Self as 'n aspek van die menslike psige gefokus weens die verbintenis daarvan met die mandala (Hiebert, 2010:69). Volgens Drillick (2004:101) stem Jung se beskouing van die kwadrering van die sirkel ooreen met klassieke Griekse filosofie en mitologie wat aandui dat die gode hulself in die eerste instansie as deel van die skepping in vier elemente gemanifesteer het.

Samevattend kan gestel word dat die fundamentele eienskappe van die mandala-struktuur verreikende simboliese implikasies vir die mens inhou. Daar word in die volgende gedeelte onderskei tussen die wyse waarop die mandala (insluitend die sirkel) aanvanklik as voorhistoriese uitdrukking van menslike bewussyn beskou is teenoor die oënskynlik meer gesofistikeerde uitdrukkings in twintigste eeuse kuns.

Soos vroeër uitgelig (raadpleeg Onderafdeling 2.2), verskyn die mandala as uitbeelding deur die mens sedert oertye. Sirkels, reghoeke en vierkante kan in rotsgravures van verskeie voorhistoriese kulture wat onder andere die kuns van die San insluit, gesien word. In die uitbeelding van die mandala kom daar, volgens Jaffé (1964:268), abstrakte mandalas onder meer in Europese Christenkuns voor. Sy verwys ter illustrasie na die roosvensters in Gotiese katedrale. Edwards (2004:31) wys daarop dat mandalas in die kuns van 'n groot verskeidenheid religieuse tradisies voorkom.

Grondliggend tot die geometriese struktuur van die mandala is die feit dat dit deur middel van getalle verbeeld kan word. Volgens Cunningham (2002:19) kan syfers en wiskundige formules gebruik word om die patroon van die mandala of sirkel in 'n simboliese vergestaltung te beskryf, aangesien eienskappe van 'n sirkel met die kwaliteite van die getal een ooreenkom (Schneider, 1995:i; Katsilometes, 2010:194). Dit is kenmerkend van die getal een om onveranderd te bly wanneer daarmee gedeel of vermenigvuldig word. Hierdie onveranderlikheid vorm die basis vir geometrie, en word inherent ook by geometriese vorms soos die sirkel aangetref (Cunningham, 2002:19).

Volgens Schneider (1995:xvi) is dit nodig vir die individu om oor die aard van mensgemaakte en natuurlike patrone in strukture te besin om bewus te word van die betekenis wat geometriese vorms soos die sirkel vir die mens kan inhou. Cunningham (2002:21) verklaar dat geometriese vorms as die boustene van die lewe beskryf kan word. Die enkele sferiese strukture van selle en patrone wat deur atome gevorm word, kan as voorbeelde van hierdie boustene dien.

Mitchell (2006:1) lig die Phi-verhouding (waarvan die getal 1.168 die basis vorm) uit as die mees basiese verhouding waaruit die natuurlike universum, vanaf subatomies tot supergalakties, saamgestel is. Om 'n beter beskrywing van geometrie, spesifiek in die natuur, te kon gee, het die Poolse wiskundige, Benoit Mandelbrot (1924 – 2010) fraktale geometrie as onderliggend tot basiese geometriese wette geskep (Cunningham, 2002:28). Volgens Mitchell (1996:3) het Mandelbrot 'n fraktale formule in die sestigerjare ontwikkel, waarna oorspronklik verwys is as die "Mandelbrot-stel". Mandelbrot (1983:4) formuleer fraktale geometrie deur semantiese verklaring (gebaseer op die Latynse "fractus", en wat ook ooreenstem met die Latynse werkwoord "frangere" wat "om te breek" beteken) vir die skep van onreëlmatige fragmente. Epoua (2012) verduidelik voorts dat hierdie fragmente telkens as mandalas van die natuur gesien kan word, aangesien sirkels deurgaans in die natuur deur geometriese patrone omring word. Sulke natuurlike mandalas word in die basiese atomiese en sellulêre strukture van plante en diere aangetref (Huyser, 2002:3).

Mitchell (1996:3) verduidelik dat die wiskundige Fibonacci-reeks<sup>3</sup> in elke volgende ontwikkelende stadium van natuurlike groei en ontwikkeling daarvan na die voorafgaande stand terugverwys. Daar kan na die varingplant ter illustrasie van hierdie betoog verwys word, aangesien elke klein takkie in sy geheel soos 'n replika van die plant lyk (vgl. Whitehand, 2009:13). Die sonneblom is ook 'n goeie voorbeeld van die orde in 'n numeriese patroon, aangesien die blom in 'n spiraal rangskik word en volgens die goue snit<sup>4</sup> groei.

Whitehand (2009:12) verduidelik dat fraktale deel van die fisiese evolusie van die natuur en die mens vorm, en volgens Mandelbrot (1983:4) is daar 'n intuïtiewe affiniteit wat as 'n psigologiese reaksie beskryf sou kon word wanneer die fraktale natuurlikerwyse herken word. Volgens hom ervaar die mensdom 'n aansluiting met die onreëlmatigheid van fraktale vorms in die natuur. 'n Psigologiese reaksie vind plaas omdat die mens ingestel is om hierdie natuurlike vorms raak te sien en waar te neem (Mandelbrot, 1983:4). Cunningham (2002:22) bevestig dat die sirkel op natuurlike wyse binne hierdie fraktale voorkom, en daarom as onderdeel beskou kan word van die eienskappe van natuurlike patrone wat deur die mens erken word.

Die mens se veltekstuur en longstruktuur is 'n verdere voorbeelde van fraktale vorms (Whitehand, 2009:12). Die teenwoordigheid van die sirkelvorm in die menslike liggaam beïnvloed hoe die mens bewustelik en onderbewustelik met die sirkelvorm omgaan, met 'n dienooreenkomstige invloed op menslike ervaring daarvan in ander lewensfere. Gevolglik kan verklaar word dat geometrie in 'n natuurlike vorm in die menslike psige ingebore is. Wanneer die geometrie van die mandala dus deur 'n mens ervaar word, impliseer dit dat daar 'n universele geometriese logika en betekenissisteem daaraan verbind kan word (Harms, 2011:84).

---

<sup>3</sup> Die Fibonacci-reeks verwys na die herhalende orde van syfers wat ontstaan wanneer die somtotaal van twee opeenvolgende syfers gekry word, naamlik 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ensomeer. Elke syfer in die wiskundige orde hou ook nou verband met die goue snit. Sien onderstaande voetnota oor die goue snit (Hemenway, 2005:102).

<sup>4</sup> Die goue snit of "golden ratio" (of Phi) is 'n wiskundige formule wat in die natuur verteenwoordig word met sowel Fibonacci-syfers asook die geordende spiraal-groiepatroon van verskeie plante (Hemenway, 2005:102). Kyk verder in *Divine proportion: Phi in art, nature and science* (2005) deur Priya Hemenway vir aanvullende inligting in die verband.

Volgens Mitchell (1996:1) is geometriese vorms of formasies in staat om idees aan die mens oor te dra. Hierdie idees of inligting hoef nie noodwendig kognitief te wees nie, maar kan dikwels verwys na hoe op 'n veel meer basiese vlak gekommunikeer kan word:

A mandala is much more than just a consecrated area that must be kept pure for ritual and liturgical ends. It (the mandala) is, above all, a map of the cosmos. It is the whole universe in its essential plan, in its process of emanation and of reabsorption. The universe not only in its inherent spatial expanse, but as a temporal revolution and both as a vital process (and) develops from a central principle and rotates round a central axis (Tucci, 1972:23).

Volgens Huyser (2002:3) beeld lewenspatrone hoofsaaklik simmetriese strukture uit wat in individuele vorms en uitdrukkings herhaal word. Deur die herhalende patrone te bestudeer, kan daar 'n beter begrip van die onderliggende kosmiese wette verkry word. Die volgende stap is om die impak van die mandala as innerlike refleksie te ondersoek.

Die mens sal instinktief na 'n middelpunt of beginpunt soek, en 'n natuurlike affiniteit met geometriese strukture hê waarin so 'n middelpunt sigbaar is. Gevolglik kan geargumenteer word dat die son hierdie beginpunt of sentrum verbeeld. Dit word 'n patroon wat deurgaans op groot skaal deur die heelal gekopieer word en waarna daar as lewenspatrone verwys kan word.

Cunningham (2002:16) verduidelik dat daar 'n soeke na "heelheid" in die makrokosmos van die heelal ontstaan. Aangesien die lewenspatroon innerlik en uiterlik in die mens manifesteer, word gevolglik afgelei dat die ondersoek na "heelheid" in die heelal 'n direkte verband met die natuurlike verskynsel van die sirkel as patroon van die lewe het. Daar kan sodoende met Spillmann-Jenny (2001:6) akkoord gegaan word wat stel dat sirkelvormige patrone nie alleenlik in die mens se verbeelding verskyn nie, maar ook as uiterlike manifestasies voorkom (Argüelles & Argüelles, 1972:12).

Daar kan geredeneer word dat die mens aanvanklik min begrip vir die werking van die kosmos gehad het, maar steeds getuienis sou kon lewer van hoe die sirkel of mandala die reis na die middelpunt van die heelal op 'n makrokosmiese vlak voorstel (Spillmann-Jenny, 2001:6). Pre-historiese kulture regoor die wêreld het komplekse sisteme van astrologie en kosmologie ontwikkel om 'n beter begrip oor die werking en die betekenis van die hemelruim te verkry (Drillick, 2004:90).

Die Westerse mens se begrip van die universum was aanvanklik op die beskouing van antieke Grieke gebaseer. Drillick (2004:90) verduidelik dat die Griekse filosowe Plato (427 - 347 v. C.) en Aristoteles (384 – 322 v. C.) omvattende werk oor die hemelliggame in die vierde eeu voor Christus gelewer het, wat as 'n keerpunt in die geskiedenis van wetenskap beskou word. Plato het geglo in 'n wêreld wat bestaan uit suiwer vorms en het ingesien dat die enigste gepaste model vir die hemelse sferes die beweging van hemelliggame in hulle perfekte sirkulêre bane is. Ook Aristoteles, wat as leerling van Plato bekend was, het die aarde as die sentrum van die heelal beskou. Eers tydens die Renaissance sou die Poolse astroloog en wiskundige Copernicus (1473 – 1543) en die Italiaanse fisikus en wiskundige, Galileo Galilei (1564 – 1642) die vroeë beskouing omkeer deur te stel dat die aarde om die son roteer (Katsilometes, 2010:194; vgl. Cunningham, 2002:25).

Whitehand (2009:11) wys daarop dat een van die belangrikste Franse filosowe uit die sewentiende eeu, René Descartes (1596 – 1650), geglo het dat die mens sekere fundamentele konsepte aan die hand van 'n ingebore bewussyn oorweeg. Hierdie idee sluit aan by Jung se konsep van die onderbewuste wat oor die grense van kuns, religie en drome as argetipes figureer.

Teen die einde van die twintigste eeu het 'n meer non-reduksionistiese benadering tot wetenskap ontstaan as gevolg van die ontwikkeling van 'n post-positivistiese beskouing van wetenskaplike navorsing. Die beskouing is instrumenteel tot die ontdekking dat die aarde met natuurlike vorms soos patrone, vlakke en teksture deurtrek is (Whitehand, 2009:11). Dit blyk hieruit dat die mandala 'n simbool vir die oorkoepelende werklikheid is. Om 'n gevoel van eenheid in die individu en gevolglik ook die makrokosmos te ontwikkel is dit noodsaaklik om te mediteer en te konsentreer op 'n mandala. Dus kan die mandala as 'n kragtige hulpmiddel in die herintegrasieproses van 'n individu funksioneer. Die proses kan veroorsaak dat die innerlike (mikrokosmiese) mandala blyk om identies aan die eksterne (makrokosmiese) mandala te wees (Cairns, 1962:222).

As voorbeeld van 'n natuurlike patroon kan die son ondersoek word deur die sikliese aard daarvan aan die konstante verandering van tyd en seisoene te koppel. Daar is verskillende kragte in die universum verantwoordelik hiervoor en funksioneer gewoonlik opponerend teen mekaar (Barreda, 2007). Die gravitasiekragte by die sentrum van die aarde veroorsaak dat losstaande dinge (massa) geanker bly.

Die aarde beweeg in 'n wentelbaan om die son en hierdie sonsomwenteling het seisoene tot gevolg. Hierna verwys Watts (2000:10) en Cunningham (2002:122) as 'n permanente sirkelsiklus wat op 'n verskeidenheid wyses die natuur beïnvloed.

Watts (2000:25) stel dat 'n enkele klip wat gereedelik as 'n ronde vorm voorkom die kragtige magte van die aarde verteenwoordig, aangesien dit oor duisende jare deur druk en beweging van die aarde geskep is en deur water glad geskuur word. Sodoende word klippe inwendig deur 'n oneindige komplekse skeppingsweb verteenwoordig.

Conway (2006:2) verduidelik dat water wat as 'n lewensbron in die natuur beskou word die mandala-patroon in verskeie vorms kan aanneem. 'n Waterdruppel wat in 'n massa water val, veroorsaak sigbare konsentriese uitwaartse rimpelings (Huyser, 2002:3). Wanneer vogdruppels uit die wolke val, kan sneeu en ys (of waterkristalle) geskep word, en as gevolg van 'n vlokkie se beweging in wind-en-weer word 'n individuele en unieke patroon vir elke vlokkie geskep (Watts, 2000:24).

Die mandala kan onder meer in die verskillende dele van plante figureer, soos in die deursnit van plantstingels en in die konsentriese jaarringe van bome. Die jaarringe van bome bou jaar na jaar op 'n sentrum wat die ontstaan of begin van die boom voorstel. Volgens Watts (2000:46) word die intrinsieke mandala-agtige patroon van die aartjies van die bome se blare, asook die takke en wortels met nadere ondersoek sigbaar (Watts, 2000:25). So ook kan die lotus, roos en menige ander blomme as 'n mandala oorweeg word (Grey, 2001:2). Watts (2000:25) lig die sonneblom uit as voorbeeld van 'n natuurlike mandala uit, en noem dat die sentrum wat gevul is met sade nuwe lewe verteenwoordig. Daar kan ook na verskeie vrugte as mandalas verwys word, aangesien vrugte se sade in die algemeen in die sentrum aangetref word. 'n Appel wat in die helfte gesny is, is 'n voorbeeld van 'n mandala-patroon.

In diere is die mandala-patroon onder meer in die eensellige organisme *Arachnoidiscus Ehrenbergii* sigbaar (Conway, 2006:2) en word dit in die spiraalvorm van slakdoppe met die *nautilus* as 'n besondere voorbeeld daarvan aangetref (Huyser, 2002:3). Met verwysing na seelewe noem Epouna (2012) die seester, seekat en jellievis as voorbeelde van natuurlike mandalas.

Barreda (2008:23) beskou die menslike vorm as 'n mandala in eie reg. Die menslike liggaam kom nie noodwendig op eerste oogopslag voor as verteenwoordigend van die mandala of sirkel nie, maar by nadere ondersoek manifesteer die mandala in verskeie aspekte van die liggaam (Cunningham, 2004:21). Hy verduidelik dat insigte aangaande die mens se ontstaan verkry word wanneer erkenning aan die verskillende patrone van die lewe gegee word, aangesien verskillende elemente uit hierdie sellulêre strukture geskep word.

Volgens Fincher (1991:7) het die prehistoriese mens besef dat dit nodig was om hulself met 'n bekende objek op die aarde te oriënteer. Natuurlike instink het vir hulle die liggaam as 'n bekende objek uitgewys. 'n Bilaterale rangskikking van 'n linker- en regterkant word geskep deur die liggaam as organisasiepunt te gebruik. Met arms uitgestrek in teenoorgestelde rigtings weg van die liggaam word daar die veronderstelling gemaak dat hierdie lyne verby die horisonlyne kan strek, soos deur die Italiaanse kunstenaar Leonardo da Vinci (1452 – 1519) in *Vitruvian man* (ca. 1492; Figuur 30) ondersoek word (vgl. Gauding, 2011:29).

Hierdie lyne vorm sodoende teenoorgestelde rigtings in die sirkel. Die posisionering van die oë aan die voorkant van die kop suggereer die lyne van sig as 'n bykomende denkbeeldige rigting wat oor die horison strek. Wanneer hierdie lyn na die agterkant van die kop verleng word, vorm dit saam met die arms se lyne 'n denkbeeldige kruispatroon. Die kruispatroon kom by die liggaam as middelpunt bymekaar en word met die horisonlyn omsirkel. Cunningham (2004:39) noem hierdie liggaamlike patroon 'n toonbeeld van 'n stervormige mandala-patroon.

Die mens se ervaring van die buitewêreld hou volgens Argüelles en Argüelles (1972:24) direk verband met die organe wat vir sig verantwoordelik is. Grey (2001:10) verduidelik dat 'n mens se oog sonder inspanning die mandala as visuele konstruksie kan begryp. Die mandala, as visuele konstruksie, kom met die primêre visuele ondervinding en tweedens met die struktuur van die oog ooreen. Die oog ontvang lig wat deur die vorm van die pupil buitertoe geprojekteer word. Die pupil word as 'n elementêre sirkel, die middelpunt van die iris ('n groter konsentriese sirkel) beskryf (Grey, 2001:10; vgl. Gauding, 2011:28).

Argüelles en Argüelles (1972:24) voeg hiertoe by dat daar 'n direkte verhouding tussen die vorm van die oë en die funksie van die son is. Die oë kan slegs funksioneer as gevolg van die lig wat deur die son verskaf word, sodat die mens fisies daartoe in staat is om sig te genereer. 'n Objek kan slegs waargeneem word wanneer lig daarop skyn en dit wat aanskou word eventueel deur interpretasie van die visuele areas op die brein innerlik ervaar word. Taylor (2012) beskryf die pupil as die mikrokosmos wat die makrokosmos reflekteer.

Na aanleiding van bogenoemde verwysing na die mandala-vorm wat in die oog gesien kan word (Cunningham, 2002:39), kan die konfigurasie van hierdie orgaan beter in terme van neuropsigologie verduidelik word, want volgens Argüelles en Argüelles (1972:140) vorm die blindekol van die oog 'n soortgelyke middelpunt as dié van die mandala. Die blindekol kan as 'n uitgang beskou word wat inligting van die oog na die visuele sisteem van die brein oordra.

Weereens is dit moontlik om verwysing na die oog reeds uit klassieke tye te gaan haal waar Plotinus (204/5 – 270 v. C.) die volgende standpunt ten opsigte van die oog inneem:

It is first of all necessary to make the organ of vision analogous and similar to the object to be contemplated. Never would the eye have perceived the sun if it had not first taken the form of the sun: likewise, the soul cannot see beauty unless it first becomes beautiful itself, and every man must make himself beautiful and divine in order to attain the sight of beauty and divinity (*in Argüelles & Argüelles, 1972:24*).

Uit bogenoemde aanhaling word afgelei dat dit nodig is om die oog as 'n objek wat vergelykbaar is met ander objekte te oorweeg en gevolglik ander ronde objekte wat vir die mens betekenisvol is met die oog te identifiseer. Fincher (2012:1) verduidelik dat 'n sirkel dieselfde lyk, of die "regte" kant bo is óf nie, en verduidelik dat die sirkel in die besonder nie intermediêre breinprosesse benodig nie, waar ander vorms deur hierdie breinproses moet gaan om geïdentifiseer te word. Fincher is oortuig daarvan dat hierdie kenmerk voordeel vir die sirkelvorm inhou, aangesien dit nie met ander vorms hoef te kompeteer vir herkenning nie.

Vir Barreda (2008:22) is dit 'n verbysterende gedagte dat die mens sedert oertye deur 'n komplekse bewussyn en denkende brein gekenmerk word en dat die mens in verhouding tot die grootsheid van die heelal tog as die kroon van die skepping beskou kan word.

Cunningham (2002:9) beskryf die mandala as die fundamentele (voorhistoriese) patroon van die lewe, en voer verder aan dat die mandala as simbool en manifestasie van skepping beskou kan word.

Die sirkel vervul 'n belangrike rol in die mense se biologiese bestaan (Fincher, 1991:2). 'n Kind groei en ontwikkel uit 'n eiersel en word in die sferiese ruimte van die baarmoeder omsirkel en veilig gehou. As visuele uitbeelding van bogenoemde sferiese ruimte waaruit lewe ontstaan, kan verwys word na Da Vinci se *Embryo and fetus* (1510 – 1513; Figuur 31).

Die sirkel is in die eiersel, die embryo en selfs binne die vorm van die fetus sigbaar. Die mens word hieruit in elke stadium van die lewe deur 'n sirkel gedefinieer. Cunningham (2002:39) verduidelik verder dat 'n bevrugte eiersel soos die selle reproduseer uitwaarts versprei om amper soos in sommige mandalas in veelvoude van kwadrante te dupliseer om uiteindelik 'n fetus te word.

Harms (2011:84) stel dat wanneer veronderstel word dat die mandala universele betekenis het, die afleiding gemaak kan word dat beide die geometrie en die geïmpliseerde psigologiese inhoud van 'n mandala aan die mens geleentheid gee om iets daaruit te kan leer.

Ridall (*in* Conway, 2006:2) lig uit dat die relevansie van die sirkel vir die mens bepaal kan word deur in ag te neem dat die sirkel die eerste vorm is waaraan 'n pasgebore baba blootgestel word. As 'n basiese geometriese vorm kan 'n baba dus daarmee identifiseer deurdat die sirkel en by implikasie die mandala as 't ware die boustene van 'n kollektiewe onderbewussyn verteenwoordig. Hierdie onderbewuste kennisname van 'n jong kind kan vervolgens omskryf word as 'n fundamentele en 'n baie vroeë logika van die baba wat uiteindelik 'n direkte gevolg op psigologiese welstand sal hê. Die sirkel figureer byvoorbeeld ook in die moeder se tepels wat deur 'n melkbottel of in 'n latere stadium deur 'n fopspeen vervang kan word. Die moeder se ronding van haar borste met die tepel in die sentrum kan as 'n mandala beskou word en in 'n sekere sin 'n voorstelling van vertroosting en liefde wees. Die moeder se gesigvorm en oë is 'n herhaling van hierdie idee (vgl. Huyser, 2002:3) en skep onmiddellik 'n psigiese konneksie met die idee van geborgenheid.

Op 'n soortgelyke wyse beskryf Gibson (1986) hoe 'n baba aanvanklik sy of haar neus as middelpunt van die gesigsmandala as 'n onveranderbare en konstante objek identifiseer. Die kind kan met ervaring uiteindelik die arms en bene ook as bekende objekte identifiseer en 'n sin van die self begin ontwikkel.

Die vroegste uitdrukking van die sirkel binne konteks van die visuele kunste kan tydens die ontwikkelingsfases van kinderkuns gesien word, met die sirkel as 'n voorhistoriese uitdrukking van bewussyn. Naas hierdie vroeër stadium (Fincher, 2012:3) word daar gefokus op die ontwikkelingsfase wanneer drie tot vyfjarige kinders begin om sirkelvorms en mandala-agtige patrone te krabbel.

Hierdie krabbel-fase kan reeds op tweejarige ouderdom na 'n meer bewuste skets van sirkels oorgaan, en op drie kan die kind sonder om te krabbel 'n sirkel teken en kan betekenis aan die sirkel toegeskryf word (Malchiodi, 2002:96). Dit is tussen die ouderdom van drie en vyf wat kinders se kunstige vaardighede snelle vordering toon en daar kan volgens Smith (1999:2) 'n wending na die skets van duidelike mandalas plaasvind, aangesien hulle 'n beter begrip van vorm ontwikkel en meer komplekse komposisies van vorm kan konstrueer. Smith brei hierop uit en stel dat 'n tekening as mandala beskou word wanneer twee of meer vorms rondom 'n gemeenskaplike sentrum gesitueer word. Kort na die skets van mandalas word dit met tekeninge van die son en straalvorms opgevolg. Tekeninge van die son ontstaan aanvanklik as ronde vorms deurkruis met lyne waarvan die middelpuntmerker, die "sonkern" soms kursories uitgebeeld word. Hierdie middelpuntmerker verdwyn later volkome, aangesien lyne in die algemeen net buite die sirkelvorm geskets word.

Aanvanklik het voorhistoriese kulture bestaande sirkelvormige grotte en natuurlike ronde of ovaal bosse vir heilige rituele gebruik, maar dit het tot uitbeeldings op klipoppervlaktes en in grotte ontwikkel (Fincher, 1991:2). Jaffé (1964:258) sluit hierby aan deur te stel dat natuurlike ronde klippe om hierdie rede 'n belangrike simboliese rol vir antieke en voorhistoriese gemeenskappe gehad het. Gevolglik is die ruimte waarin rituele plaasvind met klipsirkels gemerk en is oorledenes se grafte met ronde heuwels gemerk. Volgens Watts (2000:10) vorm hierdie rituele verering van die ewigdurende siklus van dood en wedergeboorte. Cunningham (2002:45) verwys na die rotsskilder-kuns (piktograwe) van die Aboriginale kultuur in Australië, sowel as in die rotsskilder-kuns in Afrika, en sy onderskei ook tussen petrogliewe wat onder meer in lande soos Noord- en Suid-Amerika

voorkom (vgl. Whitehand, 2009:13). Wat hierdie kulture wel in gemeen het, is die gereelde voorkoms van geometriese motiewe.

Volgens Watts (2000:15) het die Indiane van Noord-Amerika die mandala as een van die belangrikste simbole in die heelal beskou. Hulle het onder meer die medisynewiel-mandala geskep. Die Amerikaanse Indiane het die medisynewiel as 'n simbool van die siklus van die lewe beskou. Die kruis binne die sirkel verteenwoordig verskeie aspekte wat vir hulle van belang was, naamlik die vier verskillende seisoene, windrigtings en elemente (vuur, water, grond en lug). Die vier seisoene is as simbolies van tyd en die vier kompasrigtings as 'n suggestie van ruimte beskou.

Epouna (2012) verwys in hierdie verband na die Indiane van Noord-Amerika wat 'n ritueel gehad het waartydens die aswenteling van die aarde die "sirkel van die jaar" genoem is, met die sirkel as simbolies van 'n beeld van die basiese kosmiese siklus soos gekoppel aan die bewegings van die son. Die buitengewone belangstelling en verbysterende kennis van kosmologie van die kulture van die Amerikas word in onder andere die kunswerke van die Maya- en Asteekstamme beklemtoon (Kleiner & Mamiya, 2005:907) .

As gevolg van 'n sirkel se onveranderlikheid kan dit onder meer in argitektuur toegepas word. Die sirkel kan sedert die konstruksie van die mens se vroegste argitektoniese strukture asook in moderne argitektuur aangetref word. Hierdie vroeë strukture het die gebeure van die seisoene, die son- en maansiklus met misterieus-geposisioneerde klippe en sirkels gemerk (Watts, 2000:10; Adler, 1999:13; Gauding, 2011:36). Hiertoe voeg Grey (2001:1) by dat die uitbeelding van die mandala in Westerse argitektuur verbind kan word aan 'n wyse om dit wat natuurlik in die kosmos voorkom, te dupliseer. Sy noem Stonehenge (ca. 3000 v. C. – 2000 v.C.; Figuur 32), asook die Romeinse sirkusse en amfiteaters as voorbeelde. Kleiner (2013:430) beskryf die plan van die Groot Stoeppa (Figuur 33) by Sanchi in Indië as 'n opgehewe mandala. Boeddhiste glo dat wanneer daar in 'n kloksgewyse rigting om 'n stoepa gestap word, en waarna verwys word as sirkumambulansie, die mens as gevolg van die sirkulêre beweging in harmonie met die kosmos gebring word. Cunningham (2002:49) noem die Boeddhistiese tempel by Borobudur (ca. 800; Figuur 34) in Java, 'n argitektoniese manifestasie van 'n mandala. Grey (2001:3) beskryf Borobudur as 'n drie-dimensionele mandala.

So ook kan die mandala-agtige komplekse van tempels en paleise te Angkor Wat (Figuur 35) in Kambodja as voorbeelde genoem word (Kleiner, 2013:443). Dieselfde geld vir meeste Hindoe-tempels in Indië en Suid-Oos Asië (Kleiner, 2013:440).

In die ontwikkeling van die sirkel tot die mandala is daar in verskeie kulture ander manifestasies of metamorfoses van die basiese mandala-patroon. Dit is gewoonlik verwant aan die spesifieke doel waarvoor dit geskep is aangesien die simbole en visuele uitbeeldings wat in die mandala voorkom van kultuur tot kultuur varieer (Watts, 2000:8). Daar word na mandalas verwys as kultus- of rituele mandalas wanneer in die hoedanigheid van religieuse doeleindes geskep word. Jung (1972:5) verduidelik dat kultus- of rituele mandalas altyd volgens tradisionele instruksies gemaak word. Kultus-mandalas beeld ook in die algemeen 'n beperkte aantal motiewe uit. Een wyse waarop die mandala soms gekonkretiseer word, is in die vorm van 'n doolhof of labirint. Labirinte kan as die vroegste uitdrukkings van die sirkelvorm deur die mens beskou word (Katsilometes, 2010:194). Watts (2000:11) noem dat die labirint in baie dele van die wêreld as 'n simbool van 'n najaging van wysheid en selfkennis beskou word. In ooreenstemming verduidelik Jaskolski (1997:5) dat die labirint sy oorsprong as objek van refleksie en meditasie in die Indiese kultuur het.

Die labirint-simbool word veral as die mandala van die Mediterreense wêreld beskou, met oorspronge in Griekse mitologie en fokus op die antieke sage wat gebaseer is op die bekende verhaal van Theseus en Ariadne, en hulle konfrontasie met die Minotaurus. Volgens Jaskolski (1997:7) kan die konstruksie van hierdie labirint aan die figuur van Daedalus gekoppel word.

In metaforiese sin kan die labirint 'n verwarrende konsep verteenwoordig, aangesien daar verskeie roetes uiteengesit word om by die eindbestemming daarvan te kan kom. 'n Klassieke labirint kan as 'n argitektoniese grondplan beskryf word wat uit 'n sisteem van gekronkelde lyne bestaan (Katsilometes, 2010:194). Volgens Cunningham (2002:54) is die labirint in die Christelike geloof 'n mandala-agtige simbool van "heelheid" en deur 'n kronkelroete van so 'n labirint te voltooi, word eenheid in die geestelike sentrum ervaar. Daar kan ook ooreenkomste tussen die Kretensiese labirint en die mandala getref word, aangesien beide na 'n sentrum lei (Jaskolski, 1997:7; vgl. Conway, 2006:3).

Uit die voorafgaande word afgelei dat die mandala in 'n verskeidenheid kulture en tydperke meer as een manifestasie gehad het wat onder andere die labirint insluit. Tog bly die essensiële doel van die skep van al hierdie mandalas die idee dat dit op een of ander manier vir die mens as 'n religieuse of spirituele manifestasie dien, wat telkens in die mees vereenvoudigde vorm daarvan met 'n sirkel vereenselwig kan word. Jaffé (1964:257) stel dat die sirkel 'n blywende psigologiese uitwerking op die mens teweeg bring, aangesien die simbool van die sirkel voortdurend en herhaaldelik in groot verskeidenheid fasette van die mens se lewe voorkom, en eweneens in die verloop van die geskiedenis van die visuele kunste as uitbeelding voorkom. Jung was veral geïnteresseerd daarin om sowel die sirkel as eienskappe van die mandala se psigologiese invloed op die mens te verstaan; dit het hy in die eerste plek gedoen deur die skep van mandalas as 'n psigoanalitiese proses te verklaar.

#### **2.4 Jung se beskouings en teorieë oor psigoanalise**

Die werk wat Jung ten opsigte van psigoanalise gelewer het, word volgens Jaffé (1984:7) as toonaangewend in die moderne sielkunde van die Westerse beskawing beskou. Daar kan afgelei word dat Jung (1963:200) reeds op 'n vroeë stadium van sy navorsing die belangrike rol van die psigoanalise beklemtoon het, aangesien hy gevoel het dat daar tog persoonlike voorveronderstellings vanaf die terapeut teenoor die pasiënt bestaan. Daar kan gespekuleer word dat hierdie standpunt in vele opsigte tot Jung se belangstelling in die kollektiewe onderbewuste aanleiding sou gee (vgl. Shugar, 2010:1). In sy ondersoek na die bewussyn het Jung noodwendig die soeklig op die onderbewuste geplaas, aangesien dit vir hom 'n bepalende faktor was om die psige beter te begryp. Jaffé (1984:10) voer aan dat Jung van innerlike prosesse bewus geword het deur op die fenomeen van innerlike ervarings te konsentreer, en daardeur te poog om kardinale vrae oor die betekenis van die lewe te beantwoord.

## 2.5 Rigtinggewende invloede in Jung se ondersoek na die psige

### 2.5.1 'n Terugblik op ervaringe van sy jeug

My life has been permeated and held together by one idea and one goal: namely to penetrate into the secret of the personality. Everything can be explained from this central point and all my works relate to this one theme (Jung, 1963:206).

In voorafgaande beskrywing van Jung se lewensdoelwit blyk dit dat hy 'n begeerte gehad het om paradoksale omstandighede te verklaar, soos wat hy aangevoel het dit rondom die psige ontstaan het (Humbert, 1988:2). Die persoonlikheid as 'n sentrum van verskillende lewensfasette kan as een van die sleutels tot sy ondersoek na die psige beskou word. Nietemin word 'n individu se persoonlikheid deur unieke omstandighede wat daartoe bydra, bepaal.

Jung (1963:41) was van mening dat sy jeug volslae begryp kon word in die konteks van sy onsekerheid oor God en godsdiens, aangesien dit vir hom aanleiding tot 'n ondraaglike gevoel van eensaamheid gegee het – gevoelens wat hy geheim gehou het. Tog sou Jung uiteindelik in hierdie verband erken het dat dit vir hom belangrik was om vas te stel of ander mense ook soortgelyke ervarings moes deurgaen. Jung het reeds as kind gepoog om die aard van mistiese ervarings rondom faktore wat die psige beïnvloed, te verstaan (Fink, 2010:384). Volgens Dunne (2002:56) het Jung tydens sy kinderdae telkens vreemde drome gehad wat deur onverklaarbare en onlogiese dinge gekenmerk was. Hy sou later hierdie drome in sy boek *Memories, dreams, reflections* (1963) verder aanspreek. Hierdie drome was vir hom 'n bron van verwarring en het hom oortuig dat hy moontlik dinge anders as “gewone” mense ervaar. Hy het hierdie gevoel van isolasie en verwarring as vernederend ervaar, en hy het gevrees dat mense hom as gevolg daarvan sou marginaliseer.

Dit sou eers heelwat later wees dat Jung (1949:36) verduidelik het dat enige geheimhouding, afgesien van die oorspronge daarvan, tot nadeel van 'n persoon strek en verkieslik met ander mense gedeel moet word. Jung glo dat geheimhouding soortgelyk is aan die las wat skuldgevoelens by mense kan ontlok. Jung (1963:41) verduidelik dat sy gevoelens van geïsoleerdheid eers 'n keerpunt sou bereik het alvorens hy gestalte aan innerlike ervarings deur wyse van visuele uitbeeldings gegee het (vgl. Dunne, 2002:56). Volgens Fink (2010:384) kon Jung deur die skep van mandalas op 'n kreatiewe wyse sy vrese en swakhede interpreteer.

Daar word voorts gefokus op sy beskrywing van persoonlike ervarings wat hy met die mandala gehad het om sodoende die verband met die mandala as simbool van die psige aan te dui.

### **2.5.2 Jung se persoonlike ervarings met die mandala**

Volgens Mitchell (1996:2) het Jung die mandala vanuit verskeie perspektiewe ondersoek deur die beskouing daarvan in verskillende wêreldkulture en in verskillende eras te oorweeg. Jung (1972:v) het sy eerste mandala-beeld in 1916 geteken, kort nadat hy en Sigmund Freud (1856 – 1939) 'n meningsverskil gehad het. Sy eerste mandala het hy geskep deur lyne, kleure en vorms binne 'n begrensde area te rangskik (Parent, 2010:2; Brooke, 2006:23; Van der Post, 1978:153). Volgens Stein (2010:155) was hy nie op daardie tydstip met die Oosterse tradisie van mandala-kuns bekend nie en sou hy eers heelwat later sy tekeninge mandalas noem (Huyser, 2002:2). Hierdie tekeninge was 'n weerspieëling van Jung se innerlike gemoedstoestand en hy het opgemerk dat die stappe wat hy gevolg het om die sirkelvormige uitbeeldings te skep hom telkemale na 'n enkele (middel)punt teruggelei het (vgl. Parent, 2010:3; Dunne, 2002:56; Huyser, 2002:2). Hierdie punt waarna hy herhaaldelik terugkeer, kan as 'n wyse van oriëntering van sy innerlike gedagtes beskou word.

Hierdie idee sluit aan by Cunningham (2002:22) wat verduidelik dat 'n nasporing van 'n persoonlike middelpunt essensieel tot 'n individu se persoonlike lewe beskou kan word.

Soos blyk uit Fincher (2012:3) het Jung die waarde van die mandala vir die psige oorweeg deur dit as 'n simbool vir die innerlike prosesse van 'n individu se psige te beskou. Jung het 'n retrospektiewe blik op sy ontdekking en ervaring van die mandala as die wesenlike ervaring van sy lewe uitgesonder (Jung, 1963:224). Gevolglik kan geargumenteer word dat die mandala vir hom die weg gebaan het om die primêre doelwit van sy lewe te ontdek (soos verduidelik in Onderafdeling 2.5.1). Die werk wat hy in hierdie verband gelewer het, sou invloedryke teorieë oor psigologiese prosesse tot gevolg hê. Jung verduidelik later die innerlike psigiese proses deur dit só te formuleer dat die proses met bogenoemde middelpunt verband hou en hy stel dit soos volg:

... [a] premonition of a centre of a personality, a kind of centre point within the psyche, to which everything is related, by which everything is arranged, and which is itself a source of energy. The energy of the central point is manifested in the almost irresistible compulsion and urge to become what one is, just as every organism is driven to assume the form that is characteristic of its nature, no matter what the circumstances (Jung, 1972:73).

Jung het die middelpunt van die mandala as 'n simboliese manifestasie van die lewensbron of energie waaruit alle dinge ontstaan as vertrekpunt gebruik. In samehang hiermee het Gracia (1981:706) na die mandala as 'n gekonsentreerde energievorm verwys. Hiervolgens kan mandalas as universele simbole van so 'n gekonsentreerde energievorm in 'n menslike gedaante beskou word. Jung noem ook dat die energie van die middelpunt simbolies kan verwesenlik in die mens se begeerte om 'n lewensdoel te vervul.

Stein (2010:151 - 155) beskryf hoedat Jung probeer het om bewustelike en onderbewustelike gedagtes te organiseer sodat die psigiese proses voortgesit kan word. In hierdie voorsetting wou hy bepaal hoe die onderbewustelike beelde en gevoelens inmeekaarpas om insig in die betekenis daarvan te verkry. Op dié manier het Jung agtergekom dat 'n mens wat disoriëntasie ervaar deur 'n mandala getransformeer kan word in 'n weerspieëling van die kalmte en orde wat die mandala kenmerk. Jung het vasgestel dat hy in sy skeppings van die mandala met die ordening van universele dinge te doen gekry het en wat hom sou toelaat om hieruit 'n soort weerspieëling van universele patrone te herskep.

Volgens Stein (2010:155) het Jung 'n intrinsieke waarde aan sy daaglikse prosedure van mandalas skep geheg. Hierdie "ritueel" het hom die nodige moed gegee om elke dag se uitdagings aan te spreek. Die maak van 'n mandala het gevolglik onverwags vir hom 'n manier geword om 'n lewende begrip van die Self te verwerf (Parent, 2010:4; vgl. Walton & Mescher, 2010). Jung verwys na dié tyd as 'n "fallow period" (Jung, 1961:193; vgl. Parent, 2010:2), en het moontlik op so 'n tydstip innerlike struwelinge en ontsteltenis ervaar. Tydens sulke ervarings het hy dikwels gewonder of hy besig was om waansinnig te word (Stein, 2010:153). As gevolg van hierdie vertwyfeling het hy die psige aan 'n wildernis gelykgestel om sodoende te illustreer dat daar nie gebaande weë uitgelê is om deur die warboel van emosies, idees en herinneringe te kan worstel nie (Stein, 2010:153).

Die onderbewuste beelde en gevoelens waarmee Jung in persoonlike worstelings gekonfronteer is – wat as spontane sirkel-tekeninge manifesteer – het hom geredelik na die mandala-motief teruggelei (Stein, 2010:153). In hierdie verband is Downes (2011:125) en Stein (2010:153) dit eens dat Jung geneig was om die mandala-simbool as 'n fundamentele raamwerk vir sy begrip van die psige in te span, nadat hy weens die emosionele beproewing waardeur hy moes werk tot die gevolgtrekking gekom het dat die psige inderwaarheid op 'n fundamentele geordende struktuur berus en nie in die wildernis is nie.

Jung het in 1944 in sy boek *Psychology and alchemy* bevestig dat die mandala 'n sirkel impliseer en volgens Downes (2011:137) het Jung aanvanklik die fokus eerder op die sirkel se beskermende en bekorende eienskappe as op die vierkantige dimensie van die mandala geplaas. Volgens Malchiodi (2002:1) het hy die term mandala teen 'n religieuse en sielkundige agtergrond gesien, as vereenvoudig om net 'n sirkel te verteenwoordig. Verder het hy die simboliese eienskappe van die mandala verklaar deur aan sowel die konsentriese elemente, ronde of vierkantige patrone asook radiale of sferiese rangskikkings daarvan betekenis te gee (Downes, 2011:3).

Dit is interessant om op te merk dat die periode van konflik waarna voorheen verwys is en waartydens sy bewuste en onderbewuste gedagtes in konflik met mekaar was, met die datums van die Eerste Wêreldoorlog (1914 – 1918) ooreenkom waartydens Jung soos ander Switserse mans by die weermag moes aansluit. In hierdie tyd was Switserland, 'n neutrale land, baie afgesluit en geïsoleerd van die res van die wêreld. Jung was as 'n mediese korpsdokter en bevelvoerder by die Britse interneringskamp gestasioneer. Hy het deur sy ervarings agtergekom dat die innerlike onrus wat hy toe ervaar het 'n refleksie van die wêreld se uiterlike konflik was (Walton & Mescher, 2010; vgl. Brooke, 2006:23). Jung het geglo dat die struktuur van die psige soos hy dit in daardie tydstip ervaar het, daartoe in staat was om emosies soos verlatenheid en teleurstelling teen te staan. Die ervaring van die oorlog het sy behoefte om die psige beter te leer verstaan aan hom bevestig – 'n beklemtoning van 'n aanvoeling vir die psige wat hy reeds as kind ervaar het.

Daar kan geargumenteer word dat die mandala vir hom 'n manier sou word om die psige beter te verstaan, veral as sy beskrywing daarvan as 'n visuele vergestaltung en simbolies van "Formation, Transformation, Eternal Mind's eternal recreation" (Jung, 1963:196) in ag geneem word. In hierdie opsig kan by Argüelles en Argüelles (1972:25) aangesluit word: "The mandala has appeared throughout man's history as a universal and essential symbol of integration, harmony, and transformation."; 'n standpunt wat nou aansluit by dié van Jung.

### **2.5.3 Mandala-skepping by Jung se pasiënte**

Volgens Mitchell (1996:2) was Jung 'n voorstander van die skep van mandalas, aangesien hy die mandala as draer van innerlike aktiwiteite van die siel beskou het. Jung het besef dat wanneer die mandala-motief spontaan in sy pasiënte se drome of fantasieë verskyn, veral tydens periodes van verhoogde stres, die uitbeelding daarvan vir hul welstand gunstig kon wees (Gracia, 1981:706) en het hy om dié rede sy pasiënte aangemoedig om dit wat in hulle drome en fantasieë gemanifesteer het, uit te beeld (vgl. Fincher, 2012:2). Die uitbeelding van die mandala het sy pasiënte gehelp om meer van 'n innerlike wêreld bewus te word en Jung (1961:196) sou na hierdie uitbeeldings as 'n herorganisasie of 'n soort sentralisering van die persoonlikheid verwys (vgl. Conway, 2006:1).

Van der Post (1978:152) noem dat Jung deur sy observasie van tientalle pasiënte bevind het dat onsekerheid as 'n karakteristieke kenmerk as die kern van hul probleem ervaar is. Volgens Jung sou die teenwoordigheid van onsekerheid en die ongemak wat met onsekerheid gepaard gaan, onder andere ook die aftakeling van geloof kon veroorsaak. In hierdie opsig glo Jung dat hy pasiënte kan bystaan in die proses van genesing deur hulle te help om die verlore vermoë vir 'n religieuse ervaring terug te kry.

Volgens Van der Post (1978:153) gebruik Jung die woord "genees" binne Jung se konteks van "making whole"<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Die outeur van hierdie verhandeling gebruik Jung se omskrywing van "making whole" vanuit die uitgangspunt 'om te genees' asook die proses wat dit omskryf.

Die begeerte om te begryp wat “heelheid” konstitueer, was vir hom belangriker as sy poging tot genesing. Jung het sy ervaring van mense wie se versteuring die nagevolg van die tyd en kultuur waarin hul geleef het, aan Van der Post (1978:153) verduidelik:

As from the moment of his first glimpse of this vast unconscious objective within, he saw the mentally deranged, and even the least disturbed of his patients, afflicted with the sickness of an entire age and culture. He saw us all, as it were, as guinea-pigs in a vast laboratory of Time. And he knew that the only valid answers could be answers extracted under the knife of the great vivisectionist of “meaning” (*in* Van der Post, 1978:153).

In hierdie stelling maak Jung dit duidelik dat ’n mens en die tyd waarin hy of sy leef mekaar wederkerig beïnvloed, iets wat hy persoonlik ervaar het en in al sy pasiënte waargeneem het. Jung het besef dat dit onvoldoende is om net die gefragmenteerde menslike gees van die mense met wie hy werk weer “aanmekaar te sit”, maar dat dit ook nodig is om hulle met ’n algemene gevoel van doelgerigtheid toe te rus, sodat die betekenis van hulle lewe herstel kan word (Van der Post, 1978:152; vgl. Schneider, 1995:xv).

’n Finale afleiding in hierdie verband is dat ’n soektog na betekenis volgens hom die enigste wyse sou kon wees om sin te maak van die droefheid wat die mensdom affekteer. Jung beskryf sy mening oor die soeke na innerlike betekenis soos volg:

Only if he can use his freedom to create something meaningful is it relevant that he should be free. That is why finding the inner meaning of life is more important to the individual than anything else, and why the process of individuation must be given priority (Jung, 1978:224).

Schneider (1995:xiii) blyk dit eens is te wees met Jung: hy verduidelik dat daar in elke individu se lewe ’n oomblik aanbreek wanneer daar oor die realiteit van die lewe besin moet word. Mens sou kon sê dat die konsep van die Self as gevolg van hierdie besinning na vore kom.

## 2.6 Jung se konseptualisering van onderbewustelike prosesse

Fink (2010:383) stel dat Jung die basis vir sy teorieë oor onderbewustelike prosesse veral gedurende 1911 en 1916 gelê het. Die ontnugtering van persoonlike ervarings later in Jung se lewe het daartoe gelei dat hy die misterie rondom die psige wou verstaan en oplos. In 'n sekere opsig sou dié ontnugtering, wat by wyse van onderbewustelike prosesse plaasgevind het, vir Jung stresverligting bring, alhoewel die betekenis daarvan nie op daardie tydstip aan hom bekend was nie en hy ook nie beseft het waarna dit hom sou lei nie (Dunne, 2002:56).

Jung (1990:3) verduidelik dat die bewussyn tot onbeperkte ontwikkeling of uitbreiding in staat is, maar wanneer dit teen die onbekende te staan kom, kan die bewussyn empiries beperk word. Adler (1961:47) is van mening dat Jung 'n paradoksale situasie opper wanneer hy stel dat die inhoud van die bewussyn terselfdertyd uit die bewuste en die onderbewuste bestaan, aangesien die bewuste en die onderbewuste geen definitiewe afbakenings het nie. Die onbekende inhoud word deur Jung (1990:3) omskryf as alle dinge waarvan 'n individu nie bewustelik kennis dra nie. Verder word die onbekende dinge geklassifiseer in twee groepe objekte, naamlik die onbekende dinge buite 'n individu wat deur die sintuie ervaar word, en onbekende dinge wat in 'n individu se innerlike wêreld ervaar word.

Jaffé (1984:14) beskryf die onderbewuste in psigologiese verband as die realiteit wat verby die bewussyn strek en as 'n spirituele agtergrond tot die bewuste dien. Volgens haar het Jung dikwels sy gedagtes oor die onderbewuste weergegee deur die volgende te sê: "The marvellous thing about the unconscious is that it is really unconscious". In 1946 het Jung hierop uitgebrei in 'n brief aan Jaffé deur te stel dat "the concept of unconscious posits nothing, it only designates my unknowing".

Jaffé (1984:15) beklemtoon Jung se beskouing van oor die onderbewuste deur te stel dat daar geen wyse bestaan om die werking van die onderbewuste op 'n direkte manier te ondersoek nie; daarom moet 'n indirekte manier gevind word om dit te verduidelik. Jung sou 'n raamwerk hiervoor formuleer deur onderskeid tussen die soorte inhoud van die onderbewuste te tref.

## 2.6.1 Die persoonlike en kollektiewe onderbewuste

Jung het volgens Degenaar (1987:37) in sy ondersoek na die psige 'n uitsonderlike belangstelling gehad in die wyse waarop 'n individu sy of haar persoonlikheid vorm. Wanneer vanuit 'n sielkundige perspektief spesifiek op die persoonlikheid gekonsentreer word, kan die psige volgens Jung (1959:7) agtereenvolgend in twee aspekte verdeel word. Hy verwys na beide hierdie dele as die medebewuste wat in onderlinge konteks met sowel persoonlike as onpersoonlike en kollektiewe inhoude verband hou. Eersgenoemde groepering behels komponente wat integraal tot die individu se persoonlikheid beskou kan word en wat bewustelik van aard is. Laasgenoemde is alomteenwoordig en onveranderbaar en behels dat identiese kwaliteite oraloor aan individue verbind kan word.

Volgens Jaffé (1984:14) het Jung minder belangstelling in die onderdrukte en vergete gedagtes getoon wat in die relatief beperkte sfeer van die persoonlike bewuste manifesteer. Hy was meer begaan met die ontdekking van 'n psigiese agtergrond, naamlik die wêreld van die kollektiewe onderbewuste.

Jung (1978:72) se verwysing na 'n konsep wat hy as ervaarde bewustelikheid beskryf, het hy geformuleer na aanleiding van die idee dat die mens geleidelik van basiese oerinstinkte wegbeweeg, maar dat hierdie instinkte nie verdwyn nie en bloot kontak met bewustelike gedagtes verloor; sodoende kan die instinkte op 'n indirekte manier manifesteer. Jung spreek die volgende mening uit:

The whole inner psychic reality of each individual is ultimately oriented toward this archetypal symbol of the Self. In practical terms this means that the existence of human beings will never be satisfactorily explained in terms of isolated instincts or purposive mechanism such as hunger, power, sex, survival, perpetuation of the species, and so on. That is, man's main purpose is not to eat, drink, etc. but to be human (Jung, 1978:202).

Daarom kan mens sê dat die instinkte wat in die onderbewuste manifesteer in 'n simboletaal kan voortbestaan. Na aanleiding van Jung se stelling in hierdie verband kan oor 'n groter doelwit vir die mens se bestaan saamgestem word aangesien daar nie in terme van instinkte alleen 'n bevredigende verduideliking van die mens gegee kan word nie. Daar kan 'n meer bevredigende definiëring van die mens se lewensdoel gegee word deur simbole wat op die innerlike van die mens betrekking het, te ondersoek.

Die konsep van die kollektiewe onderbewuste ontstaan volgens Jung (1990:3) vanuit die uitgangspunt dat individue eers idees as ongewoon beleef, maar dat dit as bekende begrippe aanvaar word wanneer die idees in 'n persoon se bewussyn manifesteer. Jung (1978:56) het soos Freud ag geslaan daarop dat daar dikwels elemente in drome voorkom wat in 'n sekere sin nie tot die individu beperk word nie en ook nie uit die dromer se persoonlike ondervindings afgelei kan word nie. Freud (*in* Stein, 2010:15) noem hierdie elemente “argaïese oorblyfsels” wat verwys na kognitiewe vorms of aspekte wat binne individue se drome kan voorkom. Hierdie vorms kan nie deur enigiets vanuit die individue se lewe verklaar word nie, maar blyk om vanuit 'n kollektiewe onderbewuste te ontstaan [soos reeds uiteengesit in die bostaande verduideliking van die kollektiewe bewuste soos deur Jung (1990:3) beskryf].

Bogenoemde kollektiewe onderbewuste kan binne 'n breër raamwerk as die persoonlike onderbewuste funksioneer. Volgens Nutting (2007:19) het Jung 'n gevoel van tydloosheid aan die kollektiewe onderbewuste toegevoeg omdat hy geglo het dat dit met die mens se inherente oergeskiedenis bind om sodoende 'n voorgevoel of intuïsie oor die toekoms en die gedeelde menslike ervarings te veroorsaak. Jung (1990:3) gebruik die term “kollektief” aangesien dit as universeel tot alle individue beskryf kan word. Dit bevat sowel psigies-kontekstuele inhoud wat moontlik as simbole figureer en wyses van optrede wat min of meer orals dieselfde is en in alle individue aangetref kan word.

Volgens Jaffé (1984:15) het Jung die idee van die kollektiewe onderbewuste ontwikkel deur die psige as 'n teoretiese vertrekpunt te beskou wat deur beelde en idees uitgebeeld word. Hy het dit geformuleer deur sy eie drome asook dié van sy pasiënte sorgvuldig vir beelde en simbole te ondersoek wat die ontdekking van 'n universele simboletaal tot gevolg gehad het. Die studie van hierdie drome het Jung beïnvloed om sy gedagtes oor religie en mistisisme te verdiep.

## 2.6.2 Jung en die simboletaal van die mens se onderbewuste

Navorsing oor die “kollektiewe beeld” sou egter ’n interessante stel nuwe probleme vir Jung oplewer, aangesien daar skynbare teenstellings ontstaan wanneer in ag geneem word dat die moderne mens meer kennis van en insig in mitologiese simboletaal as vorige generasies het. Die simboliese vergestaltung van mitologie staan egter indirek in opposisie teenoor die moderne mens se opvattinge van kerklike religie of dogma. Die oënskynlik oneindige web argetipiese patrone wat ontbloot word en wat nooit voor moderne tye die objek van bewustelike besinning was nie, sou egter as gevolg van Jung se navorsing wel ’n belangrike veld van nuwe studieveld word (Jung, 1978:69).

Innerlike motiewe spruit uit ’n dieper bron as die bewustelike en word nie daardeur beheer nie. In vroeër mitologiese terme sou daar na hierdie kragte as “mana”<sup>6</sup> (Boeree, 2006:6) wat geeste of gode beteken, verwys word. Jung (1978:71) was van mening dat hierdie kragte steeds in eietydse verband ’n impak het op hoe ’n mens leef en ook hoe dit in die alledaagse lewe aangewend kan word. Wanneer ’n mens se begeertes waar word, word daar na hierdie kragte as ’n voorspelling van geluk verwys, maar in tye van teenspoed werk dit teen die individu en kan dit vir misnoeë verantwoordelik gehou word. Die mens sou aanvanklik “kragte” buite sy (of haar) beheer verwerp, maar tog sou die mens hierdie innerlike motiewe uiteindelik tot simbole vergestalt en daardeur visuele metafore skep ten einde beter beheer daarvoor te hê.

Simboliese implikasies van binne spesifieke kontekste moet volgens Jung (1978:4) oorweeg word, aangesien die simboliese assosiasie van die persoon se geloofsoortuiging of kulturele verbintenis kan afhang. Motiewe het sodoende slegs onder sekere omstandighede beduidende betekenis. Dus kan ’n woord of beeld simbolies wees wanneer dit die onmiddellike betekenis oortref en daar ’n breër onderbewustelike faset aan die woord of beeld gekoppel word. Hierdie onderbewustelike fasette kan volgens Jung (1978:4) nie vasgestel word nie en ook nie doeltreffend verklaar word nie.

---

<sup>6</sup> “Mana” is ’n Melanesiese woord en beskryf buitengewoon-effektiewe kragte wat van ’n mens, objek, aksie, gebeurtenis of mag van ’n bonatuurlike wese afkomstig kan wees (Jung, 1963:384). Volgens Boeree (2006:6) verwys “mana” na spirituele krag. Voorhistoriese gemeenskappe het op die gode of geeste staatgemaak ten einde rituele uit te voer om voorspoed en geluk aan die gemeenskap te verseker. Tydens hierdie rituele is innerlike motiewe of simbole tentoongestel.

In 1978 is 'n versameling artikels van Jung in 'n bundel saamgestel wat as *Man and his symbols* gepubliseer is. In die boek word die Jungiaanse sienswyse van die onderbewuste met spesifieke betrekking op simbole so eenvoudig moontlik gestel. Die verhouding van die simbole met die onderbewuste word hierin ondersoek.

In die hoofstuk *Approaching the unconscious* plaas Jung sekere aspekte op die voorgrond wat op die onderbewussyn betrekking het: Om 'n begrip van 'n simbool te kan formuleer, moet die mens se gedagtes na dit wat verby die rasonale strek, gelei word. Die idee dat daar menigvuldige dinge bestaan wat nie betekenisvol deur die mens gerasionaliseer kan word nie, dui op 'n behoefte om sulke ondefinieerbare konsepte voortdurend in simboliese terme te verteenwoordig (Jung, 1978:3).

In die volgende onderafdeling word Jung se konsep van die onderbewuste ondersoek deur te fokus op sy beskrywings van onderbewustelike prosesse vanuit sy eie beskouings en ervarings daarvan en dit as aansluitingspunt by sy konsepte van die individuasië-proses en die self te kontekstualiseer.

## **2.7 Ontwikkeling na die Self**

Jung het sy idees oor die Self gekonseptualiseer deur by die voorgangers van hierdie onderwerp aan te sluit. Hy merk op dat Plotinus (c. 205 – 270 v.C.) reeds in die klassieke geskrif *Enneads* 'n verklaring van die Self, gebaseer op geometriese vorms, gee en het dit aanvanklik as hulpmiddel tot sy ontwikkeling van die konsep gebruik. Plotinus het Jung se ontwikkeling van die konsep van die self geïnspireer deur die onderstaande stelling:

Self-knowledge reveals the fact that the soul's natural movement is not a straight line, unless indeed it has undergone some deviation. On the contrary, it circles around something interior, around a centre. Now the centre is that which precedes the circle, that is the soul. The soul therefore will move around the centre, that is around the principle from which she proceeds; and trending towards it, and that is the secret of their divinity; for divinity consists in being attached to the centre... (*in Jung, 1959:219*).

Jung (1959:219) was dit dus eens met Plotinus se beskrywing van die siel en het akkoord gegaan met sy beeld daarvan, naamlik dat dit deur 'n sentrum gerig word.

Coleman (2006:153) verduidelik dat Jung se werk oor die Self voortvloei uit sowel sy ondersoek na die religieuse funksie van die psige as uit die verskeie wyses waarop dit manifesteer in die historiese bewussyn van die Weste (Walton & Mescher, 2010). Vanaf die vroeë twintigerjare het Jung gereeld die Self en die geestelike met mekaar in verband gebring. Fincher (*in* Markwick 2004:197) beskryf die Self as die beeld van God in ons (of panteïsme). Volgens Jung (1924:475) is die individuele Self 'n gedeelte of verteenwoordiger van iets wat in alle lewende wesens universeel teenwoordig is en daarom ook 'n ooreenkomstige progressiewe soort psigologiese proses kan voorstel.

Volgens Coleman (2006:153) kan die Self as 'n sentrale konsep binne Jung se sielkunde beskou word, aangesien die Self as beide die middelpunt en die totaliteit van die psige beskou word. Jung se analitiese uitgangspunt word dus sterk op selfwaarneming gerig, maar hy verwys deurlopend na die teenoorstaande pole waaruit die menslike psige bestaan.

Jung (1972:277) het die Self in totaliteit as 'n *complexio oppositorum* (samestelling van binêres) beskryf. Hy verduidelik hierdie aanname soos volg:

The sad truth is that man's real life consists of a complex of inexorable opposites – day and night, birth and death, happiness and misery, good and evil. We are not even sure that one will prevail against the other, that good will overcome evil, or joy defeat pain. Life is a battleground. It always has been, and always will be; and if it were not so, existence would come to an end (Jung, 1972:277).

Bogenoemde aanhaling beklemtoon die noodsaaklikheid van 'n soeke na homeostase waardeur Jung die behoefte uitwys om die kloof tussen die innerlike en uiterlike wêreld te versoen (Dunne, 2002:56).

Mayhan (2005:6) is van mening dat dit nodig is om tussen die self met 'n hoofletter -S en 'n kleinletter -s te onderskei. Wanneer die self met 'n kleinletter geskryf word, kan dit na 'n individu se behoefte om hom of haar as unieke wese van ander mense te onderskei, verwys. Jung se idee van die Self kan aan "heelheid" gelyk gestel word. Volgens Casado (2002:66) het Jung die kleinletter self as deel van die sentrum van 'n persoonlikheid beskou, maar verduidelik dat 'n individu tot die Self ontwikkel in die verloop van die individuasie-proses, en soos daar "heelheid" ervaar word. Die Self kan beskryf word as die einddoel waarna die individuasie-proses streef.

Dit verteenwoordig psigiese volmaaktheid en die proses waardeur self-verdeeldheid moontlik, indien nodig, genesing kan ervaar. Jung beskryf sy konsep van die Self:

Whenever a human being genuinely turns to the inner world and tries to know himself – not by ruminating about his subjective thoughts and feelings, but by following the expressions of his own objective nature such as dreams and genuine fantasies – then sooner or later the Self emerges (Jung, 1978:215).

Jung se ontdekking van die mandala kan vir hom as die beslissende faktor om die self beter te verstaan en uiteindelik die Self te vind, oorweeg word.

### **2.7.1 Jung: die konsep van die Self en die mandala**

Volgens Katsilometes (2010:198) is die sirkel vir Jung verteenwoordigend van “heelheid”, met beide die sirkel en “heelheid” as verbandhoudend tot die Self. Jung noem die vierkant as deel van ’n mandala ’n ondergeskikte sirkel, aangesien daar ’n beperkte “heelheid” daardeur voorgestel word, en wat vir hom verteenwoordigend van die bewuswording van die ego is. Hy verklaar verder dat die mandala, as ’n kombinasie van ’n sirkel en ’n vierkant, die psige ondersteun deur die kwadrering van die sirkel en die eenwording van die individuele ego binne die misterieuse godheid van die Self voor te stel.

Harms (2011:87) is van mening dat die geometriese eienskappe van die mandala in die eerste plek aan die innerlike self behoort (Harms, 2011:84), en daar kan vir die doeleindes van hierdie navorsing by sy beskrywing van ’n antropomorfiëse mandala aansluiting gevind word. Dit gebeur weens die feit dat daar as ‘t ware menslike eienskappe (aspekte wat verband hou met die konsep van die Self) aan die geometriese vorm van die mandala gekoppel kan word.

Die Self moet in ’n primordiale verhouding tot kosmologiese beweging oorweeg word aangesien die siel rondom ’n sentrum beweeg op ’n soortgelyke wyse as wat hemelliggame en kosmos rondom ’n middelpunt sentreer. Binne konteks van die Self kan dié sentrum om lig en donker, bewuste en onderbewuste, irrasionele en rasonale denke beweeg (Harms, 2011:87).

Tog het Jung (in Hiebert, 2010:2) die buitesirkel van die mandala as inperkend ten opsigte van die definisie van die Self beskryf. Deur hierdie stelling te maak, impliseer hy volgens Harms (2011:87) dat die Self altyd aan veranderings onderhewig kan wees. Hieruit gee die mandala gevolglik uitdrukking aan die veranderlike bewussyn van die Self, en speel dit 'n rol by individuasie-prosesse.

## 2.8 Die individuasie-proses

Jung (1948a:3) gebruik die term *individuasie* om betekenis te gee aan die psigologiese proses wat 'n mens ondergaan om 'n ten volle geïntegreerde entiteit te word. Die konsep *individuasie* is reeds in 1902 as 'n grondgedagte in Jung se proefskrif geïmpliseer. Hierin verklaar hy die volgende:

It is therefore inevitable that the phenomena of double consciousness are simply new character formations or attempts of the future personality to break through (Jung, 1916:84).

In sy proefskrif getiteld *On psychology and pathology of so-called occult phenomena* (1902), gepubliseer in *Collected papers on analytical psychology* (1916), beskryf hy individuasie as 'n proses of fenomeen wat spontaan plaasvind. Jung verwys vir die eerste keer in 1916 in die teks *Septem sermones ad mortuos* (*The seven sermons to the dead*) na individuasie as 'n proses. Die teks word as bylaag in sy outobiografie, *Memories, dreams, reflections* (1961) ingesluit waarin hy die teks as 'n visionêre ervaring beskryf wat uit sy onderbewussyn gespruit het (Jung, 1963:4).

Die konsep *individuasie* word soms met die term *individualisme* verwar omdat die twee konsepte gedeeltelik in morfologie en betekenis oorvleuel. Die konsep *individualiteit* word deur Jung (1924:561) gebruik om die uniekheid en die sonderlingheid in elke psigologiese aspek van 'n individu te beskryf. Alles wat aan een individu behoort en nie toegeskryf kan word aan 'n groter groep individue nie, word as individualisme beskryf. Individualiteit word helaas 'n tipe narsisme, aangesien dit die belangrikheid van die ego uitlig en om die ego se behoeftes gesentreer is (Jung, 1924:561). Volgens Fonda (1996) word die konsep *individuasie* egter nie tot die beklemtoning van die ego beperk nie, alhoewel dit uit 'n groot gedeelte van ego-ontwikkeling sowel as selfgerigtheid bestaan. Die konsep *individuasie* bou voort op polariteite en kompleksiteite binne die individu en poog om integrasie met die persoonlikheid te bevorder.

Jung (1990:301) illustreer sy gedagtes oor hierdie proses verder wanneer hy daarna as die integrasie van die onderbewussyn verwys. Die individuasie-proses bring die skakeling van bewustelike gedagtes met onderbewustelike psigiese inhoud teweeg. Jung se individuasie-proses word gekenmerk deur 'n moontlikheid van psigiese ontwikkeling wat inherent tot die mens beskou kan word. Hierdie proses bereik 'n hoogtepunt wanneer die individu tot 'n psigiese eenheid afgerond word (Jacobi, 1969:13).

Volgens Degenaar (1987:37) het Jung hierdie proses so waardevol in sy ondersoek na die psige geag dat hy individuasie as 'n belangrike lewensdoelwit bestempel het. Die individuele verstandelike prosesse word sodoende volbring wanneer bewustelike denke en onderbewustelike inhoud geïntegreer word. Die integrasie van hierdie twee teenstellende kragte lei tot balans in die psige en het die ontdekking van selfheid tot gevolg. Jung (1963:209) was daarvan oortuig dat die konsep, *individuasie*, as 'n sentrale konsep tot sy beskouinge hom kon help in sy ondersoek na wat hy beskryf as kollektiewe transformasie-prosesse (Jung, 1963:209).

Die doelwit van hierdie proses is om 'n unieke patroon van individuele bestaan en ontwikkeling tot stand te bring. Die individu hoef nie van die proses bewus te wees nie omdat dit as 't ware deurlopend in 'n individu se lewe werkzaam is (Hannah, 1981:8).

Stein (2005:3) is van mening dat die beginsel van individuasie dieselfde strekking as die essensie van menswees het, aangesien dit vir mense noodsaaklik is om hulself van hul omgewing te onderskei. Daar bestaan 'n aangebore aantrekkingskrag om die soektog na individuasie te onderneem. Die aard van die individuele bewussyn moet sonder uitsonderinge deur elke individu oorweeg word. Hannah (1981:8) gaan akkoord met hierdie idee deur te stel dat die mens 'n natuurlike drang het om van die Self bewus te word, 'n proses wat nie opsioneel van aard is nie. Jung (1978:14) verduidelik die mate waartoe die individuasie-proses 'n individu kan beïnvloed:

Man becomes whole, integrated, calm, fertile, and happy when (and only when) the process of individuation is complete, when the conscious and the unconscious have learned to live at peace and to complement one another (Jung, 1978:14).

Na aanleiding van bostaande stelling kan daar afgelei word dat 'n balans tussen die bewuste en die onderbewuste die sleutel tot 'n individu se geluk kan inhou (vergeelyk die standpunt oor homeostase in Onderafdeling 2.7).

Jung vertel aan Van der Post (1978:104) dat hy aanvanklik 'n volkome vergenoegdheid met sy lewensomstandighede gehad het en sê die volgende oor sy vroegste herinneringe:

I had the most wonderful sense of participation in the beauty and the wonder of my surrounding. Then I found myself pushed from the life of my time in the direction where the feeling seemed to vanish over the horizon and be permanently lost. And I knew that somehow, however necessary that separation might be, it must not be allowed to last. If this sense of separation was to have any meaning, I had to live life such a way that one day I was reunited with the sense of that all-belonging that I had in the beginning (*in* Van der Post, 1978:104).

Uit hierdie stelling blyk dit dat Jung as gevolg van lewensomstandighede hierdie bewussyn of vergenoegdheid verloor het. Desnieteenstaande het hy as gevolg van hierdie herinnering agtergekom dat daar moontlik betekenis in die herontdekking van hierdie ondervindinge kon lê.

Hannah (1981:8) is van mening dat hierdie proses gedeeltelik in die eerste lewensfase deur sosiale, kollektiewe en biologiese ontwikkeling versteek word. Hierdie aanpassings word in die mens se ego vergestalt aangesien die ego, wat deurlopend opgebou word of differensiasie ondergaan, as 'n draer van die bewuste beskou word.

In die tweede lewensfase is daar 'n groter behoefte aan hierdie proses, aangesien dit deur die verlange na 'n innerlike besef en die soeke na lewensbetekenis gekenmerk word. Jung beskryf hierdie behoefte ten opsigte van individuasie deur die volgende te stel:

Insofar as this process [of individuation], as a rule, runs its course unconsciously as it has from time immemorial, it means no more than that the acorn becomes an oak, the calf a cow, and the child an adult. But if the individuation process is made conscious, consciousness must confront the unconscious and a balance between the opposites must be found (Jung, 1952:15).

In hierdie verband verduidelik Jaffé (1984:11) dat die idees oor die betekenis van die lewe 'n deurlopende proses is en dat daar derhalwe nooit volledige antwoorde gekry kan word op kwessies wat betrekking tot 'n individu se psige en lewe het nie. Die antwoorde verander ook deurentyd weens 'n individu se groeiende bewuswording. Volgens Hannah (1981:9) is die individuasie-proses in die tweede lewensfase die ideale verwesenliking. Trouens, Jung het op verskillende tye van sy lewe verskillende idees oor die doelwit of betekeniswaarde van die lewe gehad. Jung het volgens Jaffé (1984:11) op die ouderdom van nege-en-vyftig die volgende oor die betekenis van die lewe gesê:

Life is crazy and meaningful all at once. And when we do not laugh about the one aspect and speculate about the other, life is exceedingly drab, and everything is reduced to the littlest scale; there is then little sense and little nonsense...(*in Jaffé, 1984:11*).

Hierdie stelling kan met die weergawe wat hy vyf-en-twintig jaar later in dié verband gegee het, gekontrasteer word. Sy standpunt later in sy lewe het op vier-en-tagtigjarige ouderdom 'n vreemde toon bevat:

Which element we think outweighs the other, whether meaninglessness or meaning, is a matter of temperament. If meaninglessness were absolutely preponderant, the meaningfulness of life would vanish to an increasing degree with each step in our development. But that – is or seems to me – not the case. Probably as in all metapsychical questions, both are true: Life is – or has – meaning and meaninglessness. I cherish the anxious hope that meaning will preponderate and win the battle (*in Jaffé, 1984:11*).

Hiervolgens kan daar volgens my afgelei word dat Jung baie waarde geheg het aan die individuasie-proses aangesien betekenis deurlopend daartoe bygevoeg kan word en dit tog voortdurend as gevolg daarvan kan verander. Nietemin kan die betekenis van die lewe op verskeie wyses simbolies uitgebeeld word, onder meer ook in 'n visuele kunsvorm.

## 2.9 Slotbeskouinge

In hierdie hoofstuk is daar ondersoek ingestel na die mandala as strukturele konsep asook aspekte wat daarop betrekking het, uitgebrei. Daar is afgelei dat die mens as gevolg van 'n instinktiewe begeerte die behoefte het om vorms van natuurlike geometriese aard op estetiese wyse na te boots. As gevolg van die feit dat die mandala as die fundamentele patroon vir die lewe beskou kan word, kan die afleiding gemaak word dat die sirkel, wat herhaaldelik in verskillende fasette voorkom, in 'n sekere sin vir die mens veiligheid en sekuriteit voorstel.

'n Teoretiese ondersoek is na Jung se konseptualisering van die psige geloods en die mandala-motief as simboliese vergestaltung van die innerlike is ondersoek. Daar is by sowel Jung se professionele en persoonlike ervarings met die mandala aangesluit. Na aanleiding van hierdie insig is 'n teoretiese uiteensetting van die individuasie-proses en die konsep van die Self gebied. Daar is spesifieke aandag aan die sleutelkonsepte *mandala* en *simbolisme* gegee, asook aan die *onderbewuste*, *Jung*, *individue* en *die Self*.

In die volgende hoofstuk word die gekose kunstenaar, Cilliers-Barnard aan die leser bekendgestel om haar ontwikkeling van 'n unieke visuele taal en die rol van spiritualiteit en intuïsie in haar oeuve onder die loep te neem. Verbande tussen haar gebruik van die mandala-motief en die sirkel word met Jungiaanse terme *individue* en *die Self* verbind.

## HOOFSTUK DRIE

### Cilliers-Barnard: 'n modernis in 'n postmodernistiese diskoers

#### 3.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word die Suid-Afrikaanse skilder, Elizabeth Petronella (beter bekend as Bettie) Cilliers-Barnard (1914 – 2010) aan die leser bekendgestel deur haar loopbaan as kunstenaar onder die loep te neem. In die bespreking van die potensiële invloed van kunsstyle en tendense van die vroeë twintigste eeu op die latere oeuvre van Cilliers-Barnard word soms doelbewuste tydspronge gemaak. Dit hou bloot verband met die feit dat Wes-Europese invloede telkens eers 'n dekade of selfs langer nadat sekere style oorsee posgevat het, 'n invloed op Suid-Afrikaanse kunstenaars kon uitoefen.

Cilliers-Barnard word deur haar eiesoortige bydrae tot die ontwikkeling van abstrakte skilderkuns in Suid-Afrika gekenmerk. Sy was een van die eerste kunstenaars in die land wat voor 1956 haar kunssinnige uitdrukking in 'n wêreld van outonome vorms gegrond het (Ballot, Sandri & Van Zyl, 2008:17).

Sy het in haar leeftyd aan ongeveer tagtig solo-uitstallings en honderd-en-vyftig groepuitstallings deelgeneem (Steenkamp, 2012:212; Botha, 2010:3). Op internasionale vlak het sy onder meer in Frankryk, Duitsland en Sjina aan groepuitstallings en solo-uitstallings deelgeneem. Haar kennis van die verskeie fasette van die kunswêreld, veral binne die Suid-Afrikaanse kunskonteks, het volgens Basson (2011:5) baie wyd gestrek en sy het lewenslank visuele kuns veral onder jong mense bevorder. Sy het 'n groot rol in die aankoop van drie woonstelle by die *Cité Internationale des Arts* in Parys, Frankryk gespeel waar opkomende Suid-Afrikaanse kunstenaars die geleentheid gebied word om hul kunskennis te ontwikkel en hul loopbane te bevorder.

Cilliers-Barnard word ook as instrumenteel tot die stigting van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging beskou en was lewenslank by die Pretoriatak betrokke (Steenkamp, 2012:212). Daarbenewens het sy verskeie toekennings van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging vir haar volgehoue ondersteuning van die beeldende kunste ontvang en is onder meer deur hierdie Vereniging vereer deur haar as 'n ere-lewenslid te verklaar; hierbenewens is sy ook met 'n oorsiguitstalling vereer (SA Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1992:7). In 1978 word sy deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns met 'n erepenning vir skilderkuns vereer.

Sy word ook internasionaal vir haar kunsbydrae bekroon (Ogilvie, 1988:123). In onderskeidelik 2004 en 2005 is sy deur Cambridge se Internasionale Biografiese Sentrum met 'n lewenslange lidmaatskap vereer en vir haar uitsonderlike bydrae tot die visuele kunste en tot dié sentrum se “Hall of Fame” toegelaat (Ballot, 2006:148).

Cilliers-Barnard was 'n invloedryke figuur in die Suid-Afrikaanse kunslandskap en is gereeld in die media voorgehou. Sy is telkemale as 'n gerespekteerde persoonlikheid in die kunsbedryf uitgewys. In haar leeftyd en ook sedert haar afsterwe in 2010 is talle artikels oor haar en haar oeuve geskryf. In hierdie verband kan na 'n onlangse artikel oor haar lewe en kunsloopbaan in die populêre vrouetydskrif *Rooi Rose* (2012) verwys word, waarin haar oeuve as kragtig en simbolies beskryf word (Steenkamp, 2012:212). Haar vriend en kollega by die Pretoria Kunsvereniging, Pieter van Heerden (geb. 1954), vertel van die onblusbare energie en entoesiasme wat sy as individu uitgestraal het. Etikette wat varieer van “ 'n kunstenaar om van kennis te neem” en “merkwaardige kunstenaar” na “formidabele vrou”, “sterpersoonlikheid” en “gesofistikeerde vrou” is maar enkele voorbeelde van hoe die media haar gesien het (Minnaar, 2006:4; Vorster, 2009:18; De Beer, 2000:12).

Die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedkundige, Muller Ballot, het in 1996 'n monografie getiteld *Bettie Cilliers-Barnard: bowêreldse perspektiewe* gepubliseer. In 2006 is die monografie tot 'n boek met die titel *Cilliers-Barnard: towards infinity* verwerk en opgedateer. Volgens Minnaar (2006:4) is die titel aanduidend van Cilliers-Barnard se unieke visie ten opsigte van haar kuns. Hierdie tekste gee tot en met 2006 'n oorsig oor en samevattende blik op haar skilderkunstige oeuve.

Wanneer haar kunswerke oorkoepelend ondersoek word, blyk dit dat sy na die publikasie van bogenoemde bronne selfs nog meer op die mandala en die simboliek daarin gefokus het. Myns insiens het sy in haar laaste werke met 'n gerigte belangstelling in die mandala-simbool 'n hoogtepunt in haar persoonlike simboletaal bereik. Die herkoms van 'n persoonlike simboletaal, wat sy merendeels in haar latere lewe ontwikkel het, en wat in besonder die sirkel en mandala ingesluit het, kan wel sover terug as haar kinderdae gevind word. Voorts word daar hoogtepunte in Cilliers-Barnard se skilderloopbaan uitgelig, waarna sy deur middel van 'n oorsigtelike kontekstualisering binne 'n Suid-Afrikaanse kunslandskap geposisioneer word. Daar word ook na internasionale gebeure en kunsverwikkelinge verwys.

### 3.2 Biografiese gegewens: Bettie Cilliers-Barnard

Cilliers-Barnard het op 'n plaas in die Magaliesberge naby Rustenburg grootgeword (Group Democracy and Governance, 2000:175). Hierdie landelike omgewing het as 'n besondere invloed gedien deurdat haar belangstelling in groot oop ruimtes en in die heelal reeds hier vasgelê is (Rautenbach, 2010:14). Dit is waarskynlik ook die rede waarom sy 'n hoë premie op 'n gevoel van vryheid geplaas het en 'n verwondering vir die ruimte ontwikkel het, iets wat verder aangespoor is deur die Barnard-gesin se gewoonte om gereeld saam sterre te kyk (Ballot, 2006:16; Vorster, 2009:18; Steenkamp, 2012:212). Alhoewel ruimte vir haar die werklikheid gereflekteer het, was dit terselfdertyd 'n bron van misterie (Vorster, 2009:18). Cilliers-Barnard het volgens Rautenbach (2010:14) 'n behoefte ontwikkel om in haar eie beskrywing daarvan 'n "wegwêreldse" verplasing in haar kunswerke uit te beeld. Hierdie bewondering vir die groot ruimte van die heelal word daarom herhaaldelik in abstrakte uitbeeldings in haar kunswerke weerspieël.

Alhoewel sy as kind baie in literatuur geïnteresseerd was, sou haar liefde vir woorde verder uitbrei en manifesteer in die wyse waarop sy soms met groot verbeeldingrykheid haar werke sou betitel (Vorster, 2009:18). In haar soeke na uitdrukkingsmoontlikhede het sy haar fokus op woorde in beelde verander (Snyman, 2006:35). Hierdie afleiding word bevestig deurdat Cilliers-Barnard in 1934 die studierigting BA Tale aan die Universiteit van Pretoria gevolg het omdat dit na 'n ooglopende keuse vir 'n loopbaan gelyk het (Snyman, 2006:35; Meiring, 1961:15). Tog het die kursus, wat op Nederlandse en Afrikaanse kulturele geskiedenis gefokus het, haar belangstelling eerder in die visuele kultuur aangewakker en het sy kunsgeskiedenis as byvak geneem (Meiring, 1961:15). Cilliers-Barnard was teleurgesteld in die feit dat dit nie in die vroeë dertigerjare in Suid-Afrika moontlik was om op tersiêre vlak kuns te studeer nie. Sy het na haar eerstejaar op universiteit 'n onderwysdiploma verwerf, en ook 'n aantal verwante akademiese kursusse by geneem met die doel om as 'n kunsonderwyseres haar ervaringswêreld te verbreed. In 1937 het sy 'n BA-graad met Afrikaans en Sielkunde as hoofvakke voltooi (Ballot, 2006:18; Steenkamp, 2012:212).

In die daaropvolgende ses jaar het sy haar liefde vir taal en kuns gekombineer deur vir agtien maande Engels en Kuns by die Innesdal Intermediêre Skool aan te bied. Sy het terselfdertyd kunsklasse deelyds by die Normaalkollege by 'n dosent en kunstenaar, Grace Anderson (1907 – 1975) geneem.

Met Anderson se aftrede het Cilliers-Barnard haar pos oorgeneem en dit vir ongeveer vier jaar beklee (Kempff, 1974:24; Ballot, 2006:18).

Verder het sy in 1940 die tweedejaarskursus van 'n BA-Kunste graad aan die Universiteit van Suid-Afrika (UNISA) voltooi. Gedurende 1940 en 1941 het sy twee ses-maande kursusse voltooi, een in tekenkuns (met die fokus op figuurstudie) onder leiding van Phyllis Gardner (1901 – 1965) en die ander in kunswaardering, wat deur Dr. Maria Stein-Lessing (1915 – 1979) aangebied is. In haar vroeë dertigerjare het sy steeds haar kunsstudies voortgesit en besluit om haar aandag op haar kunsloopbaan toe te spits (Berman, 1996:93; Alexander & Cohen, 1990:102).

Sy was tydens 1940 en 1943 'n deeltydse dosent aan die Pretoria Kunssentrum en het in 1943 en 1944 gereeld saam met die talentvolle Belgiese ekspressionistiese kunstenaar, Madame Stradiot-Bougné (lewensdatums onbekend), gewerk (Bolsmann, 1993:18; Ballot, 2006:18). Sy het Cilliers-Barnard van die gevolge van 'n té akademiese kunsbenadering bewus gemaak omdat dit volgens haar 'n kunstenaar se visie op die fundamentele betekenis van persepsies sou kon manipuleer (Meiring, 1961:13). Die tekeninge en skilderye wat sedert 1935 tot ongeveer 1944 geskep is, is veral deur die kritiek en steun van haar kunsmentors Anderson, Gardner en Stradiot-Bougné beïnvloed. Op hierdie stadium was haar stylontwikkeling op destydse internasionale kunsbenaderings soos die Impressionisme en Post-Impressionisme gebaseer. Terselfdertyd het sy voortdurend en intuïtief 'n balans tussen dekoratiewe en ekspressiewe vormtaalelemente in haar kuns beklemtoon.

In 1942 het Cilliers-Barnard met Carl Hancke (maar beter bekend onder sy bynaam Bags) Cilliers (1915 – 2001) getrou (Ballot, 2006:20). Voorts sou sy haar kunswerke as Bettie Cilliers-Barnard onderteken. Haar man was ten gunste van haar keuse om kuns as 'n loopbaan te volg en het haar aangemoedig en ondersteun deur 'n rondawel by hul huis in Lynnwoodweg, Pretoria in 'n kunsateljee te omskep (Ballot 2006:18 – 19).

Cilliers-Barnard het in 1946 hard begin werk om haar eerste solo-uitstalling die lig te laat sien. Haar werk het in daardie stadium met die konserwatiewe realistiese tradisie gekonformeer. Dit het hoofsaaklik uit realistiese stillewes en portretstudies bestaan, met werke soos *Vase with flowers* (1943; Figuur 4), *Lady in red dress* (1946; Figuur 5), *Johnny* (1946; Figuur 6) as voorbeelde daarvan.

Sy het in haar ateljee met vasberade volharding modelle en stillewes in natuurlike beligting na die lewe geteken en geskilder. Binne die bestek van 'n jaar het sy dertig olieverfskilderye vir haar solo-uitstalling by die Pretoria Kunsvereniging geproduseer.

Volgens Steenkamp (2012:212) het Cilliers-Barnard reeds in haar voorgraadse universiteitsjare die ideaal gehad om deur 'n Europese kunstenaar opgelei te word. Dié droom om haar studies oorsee voort te sit, het gerealiseer nadat sy geld van familie geërf het (Ballot, 2006:21). Naas haar studie in beeldende kuns het sy ook in 1948, kort na die Tweede Wêreldoorlog (1939 – 1945), by die *Hoger Instituut voor Schone Kunsten* in Antwerpen opleiding by die Belgiese kunstenaar, Julien Creytens (1897 – 1972) ontvang (Ballot, 2006:117; SA Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1992:7; Kempff, 1974:24). Die drie tot vier maande wat sy in Antwerpen vertoef het, het sy op figuurstudie toegespits (Steenkamp, 2012:212). Sy het tydens die somer van 1948 in Den Haag 'n ateljee gehuur waar sy verder op portretkuns gekonsentreer het. Hier het sy die geleentheid gekry om een van die modelle wat Pablo Picasso (1881 – 1973) geskilder het, vir 'n portretstudie te gebruik (Ballot, 1996:18).

Cilliers-Barnard het Parys tydens hierdie Europese studiereis besoek. Sy was baie beïndruk met Parys, in besonder met die *École de Paris* en sy het volgens Ballot (1996:19) 'n besonderse band met die “moderne” artistieke atmosfeer in Parys gesmee. Dié kunsateljee se moderne kunssinnige atmosfeer het 'n onuitwisbare indruk op haar gemaak. Gedurende dié besoek aan Parys word sy onder leiding van leermeester en abstrakte kunstenaar, André Lhote (1885 – 1962), aan 'n verskeidenheid style blootgestel. Sy is ook deur kunstenaars van sowel Amerika as Europa en meer spesifiek deur die wat by die *École de Paris* studeer het, beïnvloed (Ballot, 1996:19).

Verder is Cilliers-Barnard deur hierdie studiereis die geleentheid gebied om op 'n gereelde basis uitstallings met 'n modernistiese inslag by te woon. By hierdie uitstallings is sy blootgestel aan onder andere die Franse kunstenaars George Braque (1882 – 1963) en Maurice Estève (1904 – 2001) (Ballot, 1996:114). Ballot (1996:19) verduidelik voorts dat sy in Lhote se ateljee aan twee internasionale tendense, naamlik post-ekspressionisme en post-kubisme blootgestel is. Lhote het geglo dat 'n kunstenaar tydens die skeppingsproses tussen gevoel en intellek moet onderskei.

Cilliers-Barnard het die betekenis daarvan besef en gevolglik nie alleenlik die strukturele elemente van lyn en kleur ondersoek nie, maar ook aan die simboliese eienskappe daarvan begin aandag skenk.

Lhote het studente se beskouings en metodes uitgedaag deur sessies te hou waar al die kunstenaar se kunswerke bespreek is. In hierdie omgewing was sy vry om haar verbeelding vrye teuels te gee en van haar kreatiewe vermoëns bewus te word. Haar kreatiewe intuïsie het haar gelei om met figuratiewe abstraksie te eksperimenteer.

’n Tweede besoek aan Parys in 1956 word as instrumenteel tot haar ontwikkeling as abstrakte kunstenaar beskou (Alexander & Cohen, 1990:102) aangesien sy hierdie keer daarop gefokus het om meer te leer van die uitdrukkingsmoontlikhede wat grafiese media haar kon bied. Sy het vir drie maande by die *Atelier 17*-kunsateljee studeer waar sy weens die aard van hierdie grafiese media met non-figuratiewe kuns in aanraking gekom het (Alexander & Cohen, 1990:102). Sy het begin om intuïsie as haar primêre vertrekpunt te gebruik. Cilliers-Barnard het as gevolg van die invloed van veral die Franse abstrakte skilder, Jean Fautrier (1898 – 1964), die Belgiese skilder, Henri Michaux (1899 - 1984) met sy belangstelling in kinderkuns, asook die Duits-Franse abstrakte kunstenaar Hans Hartung (1904 – 1989) met sy delikate tachistiese abstrakte kwashale begin om met verskillende media en kunsstyle te eksperimenteer (Ballot, 1996:114). Sy het hierna haar uitbeeldings begin vereenvoudig en soms plat en dekoratiewe komposisies geskep (Berman, 1983:13).

Die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedkundige Lucy Alexander (datums onbekend) het in 1988 in ’n publikasie getiteld *Paris and South African artists, 1850 – 1965*, die volgende oor Cilliers-Barnard se besoek aan Parys geskryf:

... the impact of thirty or so artists, who adopted aspects of the French aesthetics during this period 1945 – 1965 and their teachers, was considerable. In a comparatively short time, tenets of what had been avant-garde movements in Paris became the norm, then the establishment. In this period, however, the whole philosophy and approach to painting was revised and the plastic language of form became the foundation from which many artist proceed even today (Alexander, Bedford & Cohen, 1988:94).

Hierdie stelling bevestig dat haar besoeke aan Parys op hierdie wyse tot ’n buitengewone variasie van stylbenadering wat abstraksie sou insluit, gelei het.

Cilliers-Barnard het in 1971 vir 'n tydperk van drie maande na Parys teruggekeer om in meester drukgrafikus Jean Paul Pons (1913 – 2005) se litografiese ateljee te werk (Ballot, 2006:67).

Gedurende die volgende tien jaar fokus Cilliers-Barnard op die bekendstelling van haar werke aan die Suid-Afrikaanse publiek deur verskeie plaaslike uitstallings deur die hele land aan te bied. Dit gebeur in sowel hoofstede as op die platteland. Sy keer weer na Parys terug, en skep gedurende die studieperiode van 1981 nege steendrukke in Parys. In 1983 word sy met die Staatspresidentstoekenning vir voortreflike diens vereer (SA Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1992:7). Vir haar was hierdie toekenning 'n teken van erkenning vir haar belangrike bydrae tot die Suid-Afrikaanse kunstgemeenskap (Steenkamp, 2012:214).

Die negentigerjare verteenwoordig 'n tydperk van konsolidasie in Cilliers-Barnard se benadering tot haar oeuvre. Dit neem 'n aanvang met die toekenning van 'n D. Phil.-graad (honoris causa) deur die destydse Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (vandag die Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus). Die res van hierdie dekade staan in die teken van 'n groot verskeidenheid toekennings en akkolades waardeur hierdie doyenne van die Suid-Afrikaanse kuns vereer word. Hierdie periode het ook 'n hele aantal solo-uitstallings ingesluit, en is gekenmerk deur haar volgehoue betrokkenheid by organisasies soos die Pretoria Kunsvereniging en SANAVA (*South African National Association for the Visual Arts*).

Die dekade eindig met die toekenning van nog 'n eredoktorsgraad deur die destydse Randse Afrikaanse Universiteit (RAU), tans die Universiteit van Johannesburg (UJ). Twee jaar later, in 2001, is haar man Bags oorlede, 'n gebeurtenis wat haar diep getref het omdat hy by uitstek as geesgenoot die persoon was wat altyd in die agtergrond sowel haar artistieke loopbaan as haar persoonlikheid help vorm het. Sy het menigmaal verwys na die feit dat hy haar deurlopend ondersteun het. Cilliers-Barnard het gereeld na die rol van familie en die invloed wat hulle op haar intuïtiewe aanvoeling gehad het, verwys, 'n aspek wat later weer aan die bod kom. In hierdie verband beskryf Cilliers-Barnard dat haar gesin en familie haar kuns verruim en verryk het en volgens haar "grootliks die voedingsbodem bepaal" het van alles wat sy in haar loopbaan as kunstenaar sou verwesenlik (SANAVA, 1975).

### **3.3 Kontekstuele plasing van die Suid-Afrikaanse kunslandskap teenoor internasionale kunstendense en Cilliers-Barnard se posisie daarin**

In hierdie afdeling word daar eerstens ter agtergrond en kontekstualisering na die stand van kunsontwikkeling in Suid-Afrika verwys om moontlike direkte en indirekte invloede op Cilliers-Barnard se stylontwikkeling toe te lig. Tweedens word sy binne die Suid-Afrikaanse kunsmilieu geplaas deur na moontlike invloede van voorlopers en tydgenote te verwys. Terselfdertyd word na enkele internasionale stylontwikkelings en kunstenaars verwys ten einde sekere stilistiese benaderings of uitgangspunte waaruit parallelle met Cilliers-Barnard getrek kan word, te illustreer. Alhoewel Suid-Afrikaanse stylontwikkelinge as 'n Westerse georiënteerde verbintenis met veral laat negentiende-eeuse en in 'n mindere mate sommige vroeg twintigste-eeuse Wes-Europese stylneigings ooreengestem het, is dit nodig om bondig te verwys na waar 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse visuele kunstradisies 'n ontstaan gehad het.

Volgens Huntley (2000:41) kenmerk twee verskillende visuele kunstradisies die vroeë kunsontwikkeling in Suid-Afrika. Enersyds kan die vroegste kunstradisies aan die inheemse bevolkings van Suidelike Afrika ontleen word; andersyds sou die oorheersende invloed met 'n vertrekpunt in Europese ontdekkingsreisigers en immigrante die Westerse kultuur laat domineer. Suid-Afrikaanse kuns sou dus as gevolg van die geskiedenis van kolonialisering primêr vanuit wit gemeenskappe tot stand kom. Uiteraard pas Cilliers-Barnard se oeuvre by hierdie groepering, alhoewel haar kuns ook duidelik deur Afrika-simboliek beïnvloed is. Hierdie invloed kan beswaarlik betwis word, aangesien Afrika-simboliek in besonder ook die sirkel en mandala-motief insluit. Sedert die vyftigerjare is daar 'n groter bewussyn van Afrika-kunsvorme in Suid-Afrika, wat strek van Egiptiese hiërogliewe tot die rotskuns van die San, en talle Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Walter Battiss (1906 – 1982), Alexis Preller (1911 – 1975) en ietwat later Cecil Skotnes (1926 – 2009), Dirk Meerkotter (geb. 1922) en Günther van der Reis (geb. 1927) is toenemend daardeur beïnvloed (Harmsen, 1988:197).

Die vroegste professionele skilders in Suid-Afrika was Britse en ander besoekers of setlaars wat 'n negentiende-eeuse Europese naturalistiese skilderstyl as agtergrond gehad het (Berman, 1993:xix). Gedurende die koloniale era was die fokus grotendeels die gedetailleerde afbeelding van 'n “nuwe wêreld” wat soms daartoe aanleiding sou gee dat daar selektief op sekere aspekte gefokus is. Kunstenaars soos Thomas Baines (1820

– 1875) het deur die land gereis en tonele geskilder wat as topografiese afbeeldings hul weg na Brittanje en ander lande teruggevind het en op hierdie wyse die Afrika-landskap aan Europa bekend sou stel. Jantjes (2011:vii) sluit hierby aan deur te verduidelik dat die Britse koloniale kultuur grootliks gemoeid was met die wyse waarop kunswerke hul eie kultuur kon reflekteer.

Naas die topografiese skilderkuns van Baines word die latere negentiende-eeuse kuns gekenmerk deur die bydraes van skilders soos Thomas Bowler (1813 – 1869) en Frederick l'ons (1802 – 1887) wat onderskeidelik deur Hollandse skilderkuns en landelike topografiese skilderkuns beïnvloed is (Huntley, 2000:57; Harmsen, 1988:199). Leeb-Du Toit (2011:177) sluit by die gedagte aan dat wit Suid-Afrikaanse kunstenaars se interpretasie van die landskap uit Europese ideale gegroei het. Jordan (2011:xi) is dit eens met Leeb-Du Toit (2011:177) en verduidelik dat Suid-Afrikaanse kunstenaars tot en met die twintigste eeu 'n koloniale siening van 'n Westerse wêreldbeskouing gehad het. Kunstenaars soos Jan Volschenk (1853 – 1936), Frans Oerder (1867 – 1944) en Hugo Naudé (1869 – 1941) se landskappe was ook direk op die tradisie van hul Hollandse herkoms geskoei (Huntley, 2000:68; vgl. Harmsen, 1988:204). Suid-Afrikaanse kunstenaars het veral inspirasie vanuit die landskap geput en gepoog om die voorafgemelde luminositeit daarvan vas te vang (Berman, 1993:xix). Hierop volg vanselfsprekend die invloede van luminisme en Franse Impressionisme, veral in die werke van Pieter Wenning (1873 – 1921), Naudé en Stratford Caldecott (1886 – 1929). Beide Naudé en Caldecott het 'n Franse Impressionistiese styl nagevolg; tog het Caldecott 'n meer bewustelike poging in die uitbeelding van wit lig aangewend (Ballot, 2006:3). Hierdie bewustelike poging is aanduidend van die feit dat Suid-Afrikaanse kunstenaars besig was om geleidelik van 'n tradisie van realisme weg te beweeg.

Die kunstenaar Jacobus Hendrik Pierneef (1886 – 1957) het, soos Caldecott, probeer om die Suid-Afrikaanse landskap se luminositeit te beklemtoon, en was een van die eerste kunstenaars om van bloot beskrywende afbeeldings van die landskap weg te breek. Kunstenaars soos Volschenk en Naudé, asook die beeldhouer Anton van Wouw (1862 – 1945) het in hul kunswerke gepoog om die fokus na plaaslike temas te verskuif deur hul omliggende landelike omgewing en gemeenskappe uit te beeld. Kunstenaars waaronder Maggie Laubser (1886 – 1973), Irma Stern (1894 – 1966) en die Joods-Russiese immigrant, Wolf Kibel (1903 – 1938) het ook toenemend uit hul verbintenis met Afrika en

die omgewing inspirasie geput nieteenstaande die feit dat hulle binne 'n ekspressionistiese kunstradisie geklassifiseer word (Huntley, 2000:77, Leeb-Du Toit, 2000:185).

Soos alreeds vermeld, skep die dualistiese stylontwikkeling van Suid-Afrikaanse kuns uiteenlopende omstandighede wat volgens Berman (1993:xviii) die noodsaaklikheid beklemtoon om onderskeid tussen die algemene patrone van kunsaktiwiteite in Suid-Afrika en internasionale verwickelinge te tref. Battiss het die idee raakgevat deur die volgende te stel:

We should accept the dual position of the South African artists. At one moment he is European with Greek statues and Roman poets inhabiting the shades of his intellectual landscape; at another moment he is a white man, surrounded by forests, African witchcraft, girdled by unending savannas where roam elephants and giraffes (*in* Schoonraad, 1976:11).

In Suid-Afrika was verskeie kulturele ontwikkelings die nagevolg van 'n nuwe nasionale identiteit wat sedert die Uniewording wat in 1910 plaasvind het, tot stand sou kom (Jantjes, 2011:viii).

'n Sterk Afrika-siening kan teen die twintigerjare by kunstenaars soos die Everard-groep<sup>7</sup> in hul figuratief-abstrakte landskappe opgemerk word (Leeb-Du Toit, 2011:185). Afrika en ander voorhistoriese kunste het alreeds drie dekades vroeër 'n invloed op Wes-Europese kunstenaars gehad. In hierdie opsig kan daar spesifiek na Picasso verwys word. Hy het begin om invloede vanuit sowel Iberiese volkskuns as Afrika-maskers te verbeeld in sy kuns met *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* (1907; Figuur 36) as 'n toepaslike voorbeeld daarvan (Carman, 2011:3; Read, 1959:172).

Kubisme sou 'n hoogtepunt bereik in die tweede dekade van die twintigste eeu (Kleiner & Mamiya, 2005:971) en sou eventueel tot 'n verskeidenheid van meer formele stylneigings binne die visuele kunste aanleiding gee waaronder Futurisme, Orphisme, Suprematisme, Konstruktivisme en veral Neo-Plastisisme en die werke van Piet Mondrian (Proud, 2011:181).

---

<sup>7</sup> Die Everard-groep is 'n familie-gebaseerde kunstenaarsgroep wat gedurende die twintiger- en dertigerjare vir hul landskapkuns bekend was. Die groep het uit Bertha Everard (1873 – 1965), haar suster, Edith King en Everard se dogters, Rosamund Everard Steenkamp (1907 – 1945) en Ruth Everard Haden (1904 – 1992) bestaan (Harmsen, 1988:182).

Die meeste van hierdie stylneigings toon 'n toenemende vervlakking van kleurgebruik en 'n geneigdheid om nie net figuratief abstrak te werk nie, maar algaande tot totale abstraksie oor te gaan (Arnason, 2003:216).

Ook gedurende hierdie periode wat tot in die veertigerjare sou strek, het verskeie Suid-Afrikaanse kunstenaars van akademiese realisme en Impressionisme begin wegbreek en nuwe, meer moderne vormtaalelemente begin gebruik. Naas die meer informele stylneigings waaronder Ekspressionisme, wat ook toenemend begin aftrek kry het, het verskeie plaaslike kunstenaars in geometriese abstraksie begin belangstel met Pierneef as 'n goeie voorbeeld hiervan.

Binne die konteks van bogenoemde verwickelinge is Cilliers-Barnard een van die eerste Suid-Afrikaanse kunstenaars wat in haar kunswerke van die dertiger- en veertigerjare 'n kennis van uitbeelding van lig op objekte uitgewys het, selfs voordat sy die Franse Impressionisme in Europa gesien het. Dit is egter ook só dat sy gedurende haar vyf opeenvolgende besoeke aan Parys en reise na ander plekke in Europa en Amerika nuwe invloede van beide modernisme en heelwat later postmodernisme ervaar het (Ballot, 2006:2). Vandaar blyk dit dat haar werk op 'n verskeidenheid kunsteoretiese benaderings gegrond was wat uit die destydse leidende Internasionale stylneigings soos Impressionisme en Post-Impressionisme verwerk was. Berman (1993:xviii) meen dat die eerste Impressionistiese uitstalling (1874) in Parys 'n keerpunt in sowel dialoog as kunsskepping veroorsaak het. Dit is dus asof hierdie uitstalling as 'n maatstaf beskou is waarna benaderings tot die visuele kuns vir ewig sou verander, want hierna is modernistiese kunswerke deur nuwe tendense en die abstrakte kwaliteite van vorm, lyn en kleur gekenmerk en was dit hoofsaaklik op formele en stilistiese style gegrond. Met Cilliers-Barnard se eerste besoek aan Parys is dit vanselfsprekend dat die bykans sestig jaar van modernistiese hoogtepunte haar in 'n posisie sou plaas waar sy kumulatief al hierdie style se invloede moes verwerk.

Dit is daarom verstaanbaar dat die bogenoemde abstrakte kwaliteite meer geredelik in Cilliers-Barnard se kunswerke verteenwoordig sou wees as by die aanwending van hierdie vormtaalelemente in Wes-Europese kunstenaars se werke. Alhoewel die aanwending van vormtaalelemente sistematies of ekspressief kon wees, het kunstenaars ook met die verloop van tyd oppervlaktes begin verplat eerder as om natuurgetroue afbeeldings te skep (Witcombe, 1995:2). Kunswerke sou gevolglik as afsonderlike en

outonome objekte oorweeg word, en het toenemend meer onafhanklik van naturalistiese nabootsing gestaan (Risatti, 1998:xi). Hierdie tendense kan reeds vroeg in Cilliers-Barnard se oeuvre opgemerk word.

Cilliers-Barnard wat in die gunstige posisie was om na plekke soos onder meer Parys te kon reis, is vergelykbaar met 'n aantal jong Suid-Afrikaanse kunstenaars wat haar voorgedaan het en so vroeg as die laaste dekade van die negentiende eeu na Europa gereis het om hul kreatiewe vaardighede te ontwikkel. Naudé was bevoorreg genoeg om kunsopleiding in sowel Londen as München te ontvang. Die meerderheid kunstenaars sou na Engeland reis weens hulle vertroudheid met die taal; tog het 'n groot aantal kunstenaars ook na Frankryk gereis. Volgens Berman (1993:39) het Caldecott na 'n 1923-besoek aan Parys vanweë Impressionistiese invloede sy waarnemings-vermoëns verfyn en kon hy ook kleurbeginsels beter in sy werke toepas. Dit het met sy terugkeer 'n hernude belangstelling in die uitbeelding van die Suid-Afrikaanse sonlig beteken, soos wat in *Street scene, Malay quarter* (1924; Figuur 37) waargeneem kan word. Die wyse waarop hy die sonlig en die skaduwees hierin uitbeeld, toon sterk ooreenkomste met die Impressionistiese styl wat hy in Parys teëgekom het.

Die aanloop tot die Tweede Wêreldoorlog het groot verandering in visuele kuns in Suid-Afrika meegebring. In 1936 is 'n internasionale groeupuitstalling wat as *The Empire Exhibition* bekend gestaan het in Johannesburg gehou (Robinson, 2003:759). Dié uitstalling het uit ongeveer agthonderd kunswerke uit Brittanje en Kanada, sowel as ongeveer honderd-en-tagtig kunswerke uit Suid-Afrika bestaan. Cilliers-Barnard wat op daardie tydstip sopas haar liefde vir skilderkuns begin ontdek het, en nie noodwendig 'n groot verwysingsraamwerk van die visuele kunste gehad het nie, het herhaaldelik na die uitstalling teruggekeer omdat sy baie beïndruk was met die groot verskeidenheid kunswerke. Die kleurvolheid van die verskillende kunswerke het ook 'n groot uitwerking op haar gehad (Ballot, 1996:12).

Nadat die Tweede Wêreldoorlog beëindig is, het daar radikale sosiale en kulturele veranderinge oor die hele Europa gekom. Die nagevolge van die Tweede Wêreldoorlog is nie net in Europa gevoel nie. In Amerika het daar direk na die Tweede Wêreldoorlog ook groot verandering in beide visuele kunste en kritiese denke plaasgevind, en daar kan 'n onderskeid tussen die vroeë Europese modernisme en die tydperk direk na die oorlog, bekend as laat-modernisme, getref word (Risatti, 1998:xi).

Ballot (2006:2) benadruk die feit dat modernisme in Wes-Europa teen hierdie tyd al vir ten minste veertig jaar bestaan het, en op Europese bodem asook ander dele in die wêreld geleentheid gehad het om in die volle kompleksiteit daarvan op 'n internasionale vlak te ontvou. Dieselfde argument geld vir die latere twintigste eeu met die opkoms van postmodernisme wat eweneens nie dadelik in 'n kunstenaar soos Cilliers-Barnard se oeuvre ingereken kan word nie omdat haar kuns reeds diep in modernisme gesetel was.

Volgens Berman (1993:174) is die oorgang van die meer tipiese Suid-Afrikaanse landelike realisme na modernistiese abstraksie een van die belangrikste na-oorlogse ontwikkelings. Dit sou nuwe tendense en opvallende veranderings in die karakter van plaaslike kunstuotduksie teweegbring, en die resepsie van kuns beïnvloed. Vir jong na-oorlogse gegradueerdes soos Cilliers-Barnard was die vyftigerjare 'n onsekere tydperk waarin baie nuwe verwickelinge plaasgevind het. Psigologiese skade is deur die oorlog oor 'n breë vlak aan die mensdom berokken, veral in Wes-Europa; die nagevolge van die wêreldoorlog het vir dekades daarna politieke stelsels en ekonomieë in krisis gedompel. Mense is deur die hoë sterftesyfers in sowel die Europese as die Oosterse kontekste ontugter. Al die lande wat in enige van die magsblokke betrokke was, moes met hoë sterftesyfers en ander trauma tot versoening kom. Daar was ook 'n oorwoë gevoel van skeptisisme oor die toekomst, aangesien die dreigement van 'n kernoorlog en die daaruit voortspruitende Koue Oorlog 'n nuwe bron van politieke konflik geskep het. Modernistiese kunstenaars sou poog om die beelde en sensitiwiteit van hierdie onrustige tye vas te vang (Kleiner & Mamiya, 2005:654).

Die kulturele klimaat waarbinne kunstenaars moes funksioneer, was drasties anders as die atmosfeer waaraan hulle voorlopers blootgestel was. Suid-Afrikaners is na die Tweede Wêreldoorlog aan 'n verskeidenheid nuwe standpunte blootgestel; dit het invloede van vlugteling en immigrante ingesluit. Nuwe style en tendense is kenmerkend van hierdie tydperk (Berman, 1993:179). Berman verwys onder andere ook na die wyse waarop straalvliegtuie die wêreld in talle opsigte kleiner gemaak het, want 'n veel onmiddelliker kontak tussen Suid-Afrika en sowel Europa as Amerika is bewerkstellig. Suid-Afrikaners was gevolglik ook veel minder geïsoleerd van die meer modernisties geïndustrialiseerde wêrelddele waarvandaan hierdie nuwe invloede sou kom (Berman, 1993:180).

Die idee dat kuns nie 'n nabootsing van die natuur hoef te wees nie sou tydens hierdie periode vinnig in hierdie nuwe klimaat van internasionalisering ontwikkel (Risatti, 1998:xi).

Nieteenstaande die feit dat die oorlog en die nagevolge daarvan so 'n breë impak gehad het, moet vermeld word dat dit nie 'n noemenswaardige invloed op Cilliers-Barnard gehad het nie. Haar kuns is slegs sydelings geraak, spesifiek deur die aard van Wes-Europese kunstenaars deur wie se style sy direk en indirek beïnvloed is; ten beste sou gesê kon word dat sy stilistiese aspekte geassimileer het. Die kunstenaars wat vir haar as inspirasie tydens haar besoeke aan Frankryk gedien het, sou die nagevolge van die oorlog in hul werke getoon het en dit het intuïtief ook in Cilliers-Barnard se werke deurgeskemer. In Cilliers-Barnard se geval sou haar Suid-Afrikaanse wortels egter altyd na die oppervlakte perkoleer.

### 3.4 Ontwikkeling van 'n unieke visuele taal

#### 3.4.1 Cilliers-Barnard: 'n intuïtiewe en spirituele aanslag op abstraksie

Cilliers-Barnard self is die beste persoon om perspektief op haar skeppingbenadering te gee:

Ek skilder omdat ek nie kan nalaat om te skilder nie. Die drang om te skep, vind sy oorsprong in die soek na kontak met die mens, die natuur en die Opperwese. Kunsuiting weerspieël die egtheid en die waarheid in die lewe. Kuns is universeel. Die skepping van 'n kunswerk is die daarstelling van 'n belewenis – uitgevoer met groot liefde, toegewydheid en deeglike kennis. Kuns is die samevloei van die droom en die werklikheid. Kuns is die eindproduk wanneer ervaring en waarneming van die lewe uitkristalliseer tot die plastiese vormgewing van innerlike gevoel en denke van die kunstenaar (Cilliers-Barnard in 1963-SAUK onderhoud *in* De Waal, 1994:14).

Cilliers-Barnard stel aan Du Plessis (2010:15) dat haar kunstige kreatiwiteitsproses metafories aan die plantproses van saailinge gelyk gestel kan word. In dié verband beskryf Cilliers-Barnard aan Du Plessis hoedat sy op 'n soortgelyke metaforiese wyse en soms impulsief “sade” oor die “land” versprei het, waarna sy “agteroor gaan sit” het in afwagting vir die “sade” om te groei. Die “sade” kan wesenlik 'n aktiewe skilderproses aandui wat as spontaan en intuïtief beskryf kan word. “Jy ontvang saad wat jy weer verder saai”, het sy verder in die opsig uitgebrei (vgl. Du Plessis, 2010:2). As gevolg van hierdie beeldspraak wil dit voorkom asof Cilliers-Barnard haar simboletaal toegelaat het om spontaan te ontkiem en te groei – 'n proses wat haar telkemale sou verbaas (Du Plessis, 2010:15).

Du Plessis se beskrywing stem ooreen met Van Heerden (2011:23) wat geglo het dat Cilliers-Barnard haar kunswerke in 'n soort kreatiewe afwagtingsproses geskep het, asof dit by wyse van spreke deur 'n muse aan haar ontbloot is. Sy het dus nie noodwendig altyd bewustelik vooraf beplan presies wat geskilder gaan word nie, maar het eerder toegelaat dat haar onderbewuste haar lei. So het sy dikwels op meer as een doek om die beurt gewerk, sodat wanneer sy inhoudelike probleme met die uitvoering van een doek sou ervaar, sy direk met 'n volgende een kon aangaan (vgl. De Beer, 2000:12). Dit het haar kreatiwiteit aangewakker en in haar werkproses die spontane vloei van die kwashale bevorder.

Sy het as gevolg van haar liefde vir ruimtelikheid 'n behoefte gehad om op meer as een doek gelyktydig te werk en per geleentheid haar keuse van skaal aan die feit dat sy op 'n plaas grootgeword het, toegeskryf. Marais (*in SANAVA, 1975*) het in 'n onderhoud met Cilliers-Barnard haar intuïtief-gefundeerde kreatiewe skeppingproses bevraagteken omdat sy, volgens hom, nie volkome op onderbewuste prosesse kon staatmaak om titels<sup>8</sup> aan haar abstrakte kunswerke te gee nie. Cilliers-Barnard het op hierdie idees gereageer deur die titels van haar werke te beskryf as feitelike interpretasies van wat die kunswerk vir haar verteenwoordig het. Sy noem dat die titels wat sy aan haar abstrakte werke toegeken het aan die kyker 'n basiese vertrekpunt gee om self te kan vasstel waaruit die kunswerk bestaan. Sy beklemtoon dat die titels van haar skilderye hoegenaamd nie as rasonale verduidelikings van die kunswerke beskou moet word nie.

Sy het volgens Steenkamp (2012:123) graag in die nag geskilder om te voorkom dat skaduwees op die doeke val. Volgens De Beer (2008:5) was sy op haar gelukkigste in die kunsateljee omdat sy daar deur 'n leeftyd van herinneringe omring was. In haar ateljee kon sy, wanneer dinge nie volgens plan verloop nie, na 'n verfkwas gryp en haar gedagtes vrymaak. Dit was vir haar baie belangrik om haarself met mense te omring vir wie sy lief was. Cilliers-Barnard vertel dat dit veral haar man, Bags, was wat haar aangemoedig het om haar gedagtes vrye teuels te gee (vgl. De Beer 2000:12). Dit was ook hy wat haar aangeraai het om met deurlopende toewyding te bly werk (De Beer, 2008:12); haar familie se voortdurende belangstelling en aanmoediging was vir haar 'n "besieling" (Cilliers-Barnard *in SANAVA, 1975*).

Soos voorheen geïmpliseer het die kuns wat sy aan die begin van haar kunsloopbaan geskep het, in talle opsigte verskil van die kunswerke waarmee sy haar kunsloopbaan beëindig het. Sy het aanvanklik realistiese afbeeldings geskilder, maar het later toenemend op abstrakte kwaliteite begin konsentreer deur met kleur, lyn en vorm te eksperimenteer. Die gebruik van geometriese vorms kan onder meer ook aan die konsolidering van verskillende stilistiese uitgangspunte toegeskryf word aangesien sy met akrierverf 'n meer presiese lyn in haar kunswerke kon bewerkstellig. Dit sou haar ook lei om verby tradisionele naturalistiese uitbeeldings te beweeg. Cilliers-Barnard het deur eksperimentering verskeie kunsrigtings tydens die verloop van haar ontwikkeling as

---

<sup>8</sup> Cilliers-Barnard het ook op haar goeie vriendin, Prof. Elize Botha se hulp met die betiteling van skilderye staatgemaak.

kunstenares beproef. Volgens Ballot (1996:13) het sy haarself nooit bewustelik binne 'n skool of kunsbeweging geplaas nie, aangesien haar kuns altyd 'n ywerige bewussyn van veranderende styl en invloed sou weerspieël. Tog blyk dit duidelik uit gesprekke wat sy met Du Plessis (2010:15) gehad het dat abstraksie nie vir haar 'n blote eksperiment was nie, maar eerder 'n uitvloeisel van 'n lewensooruiging. Per geleentheid het sy die volgende aan Ballot gesê:

What shall I say about my work?...I paint with complete spontaneity...Emotion, spirit and intellect had long been reconciled to form a unified concept. A sense of totality inside myself is therefore what is responsible for giving content to my work (*in* Ballot, 2006:titelblad).

Uiteenlopende kunsstyle bring mee dat die plasing van Cilliers-Barnard se oeuvre binne 'n Suid-Afrikaanse konteks as 'n komplekse taak beskou word. In die eerste plek kan sy as 'n modernistiese kunstenaar beskryf word, maar binne die konteks van hierdie verhandeling word aangevoer dat sy teen die latere deel van haar lewe sterk in die rigting van 'n postmodernistiese aanslag beweeg het.

Ballot (2006:3) is van mening dat Cilliers-Barnard in haar vroegste werke in die laat veertigerjare 'n spontane en meer abstrakte kleurperspektief bekendgestel het; dit maak van haar een van die eerste jong kunstenaars van hierdie periode wat op hierdie wyse met 'n meer simbolistiese siening van kleur geëksperimenteer het. Sy het met die spel van lig op objekte haar bewondering daarvoor laat deurskemer. Daar was ook reeds duidelike tekens van abstrakte ekspressionisme en sy het 'n behoefte gehad om meer as net realistiese afbeeldings te skep. Beukes se omskrywing van hierdie fasette in haar werk is insiggewend:

Haar werk begin suiwer ekspressionisties: 'n poging, soms nog lomp en onbeheers, om aan 'n sekere gevoel in haarself uiting te gee. Dit is die simboliese idee van 'n gevoel wat sy probeer verbeeld. Haar gesigstudies is dan ook veel meer as 'n natuurgebonde weergawe van 'n gesig: dit word die simbool waarin een of ander persoonlike gevoel gestalte vind (Beukes, 1946:1).

Voortspruitend uit bogenoemde standpunte kan daar reeds met die aanvang van haar professionele skilderloopbaan uitgewys word dat sy deurlopend dieper geleë emosies in haar werke wou konkretiseer. In *Daydreaming* (1948 – 1949; Figuur 7), 'n portretstudie van haar vriendin, kan sowel haar eksperiment met kleur en lig as emosie waargeneem word. Die emosie in haar werk kan waargeneem word in die wyse waarop sy toenemend simboliese en metaforiese koppelings in haar kunswerke begin maak het.

Haar aanvanklike intuïtiewe gebruik van sodanige koppelings sou geleidelik tot 'n meer bewustelike manifestering van die uitbeelding van emosie deur middel van abstraksie ontwikkel.

Daar kan geargumenteer word dat sy egter reeds sedert die vroeë vyftigerjare deur middel van 'n toenemende abstraksie na dieper organiese inhoud begin soek het. In hierdie stadium van haar artistieke ontwikkeling het sy veral inspirasie uit haar plaaslike omgewing geput. Vorms en simbole wat in die Afrika-vasteland gegrond is, het op 'n direkte en bykans naturalistiese wyse tot haar gespreek. Die lewensiklus van ontkieming, groei en geleidelike afname tot sterfte het haar geweldig gefassineer (SA Akademie vir Wetenskap en Kuns, 1992:14). Hierdie bewondering het ook aanleiding gegee tot haar poging om natuurlike elemente tot simbole te reduseer wat nuwe betekenis laat ontstaan het.

Sy sou hierna selde na afbeeldings van figure terugkeer, alhoewel mense steeds as simboliese metafore in haar proses van verkenning met reëlmaat in haar werke verskyn het (Fransen, 1988:198). Dit kan in werke soos *Wimcar with boats* (1954; Figuur 8) en *African figures* (1956; Figuur 9) gesien word en die wyse waarop haar proses van piktorale vereenvoudiging ontwikkel het, word ook in hierdie werke duidelik (Ballot, 2006:30 – 31). Alhoewel hierdie werke steeds figuratief van aard is, word die fokus op geometriese vorms duideliker en die suggestie van 'n sirkel word ook al hoe meer prominent. Ballot (2006:33) noem dat Cilliers-Barnard self getuig het dat sy meer geneig was om objektiewe uitdrukking aan haar verbeelding te gee deur 'n verskeidenheid vorms en temas te gebruik.

Cilliers-Barnard het aan Basson (2011:5) vertel hoedat sy soms tydens die vyftigerjare op Sondagoggende saam met kunstenaarsvriende, waaronder Battiss, Preller en Van der Reis, noord van Pretoria gereis het om saam met Ndebele kunstenaars te skilder. Sodoende is hulle aan die helderkleurige kreatiewe skilderkuns en tradisie van die Ndebele-stam blootgestel. Die dekoratiewe wyses waarop die Ndebele hul huise versier het, het 'n blywende indruk op dié kunstenaars gemaak en die invloed daarvan is in hul werk sigbaar. In hierdie opsig kan Battiss se *Fauna of Pretoria* (1955; Figuur 38) uitgesonder word. Hy sou die impak van voorhistoriese kuns in sy werke verduidelik deur te erken dat sy gebruik van groot plat kleurvlakke sy oorsprong in hierdie voorhistoriese kuns gevind het (Schoonraad, 1976:12). Preller se *Discovery* (1962; Figuur 39) dui ook

op sterk Afrika-invloede aangesien hy in hierdie werk in die besonder aandag gee aan die uitbeelding van sowel Afrika-motiewe met besondere fokus op die Ndebele, as die aanwending van kleur (Van Graan, 1991:1). Daar kan ook in die besonder na die invloed van hierdie ekskursies op Cilliers-Barnard verwys word, spesifiek in *The kraal* (1955; Figuur 10) wat na tradisionele Ndebele-motiewe verwys (vgl. werke van Preller en Battiss). Alhoewel kleur en lig reeds in haar vroeë realistiese skilderye beklemtoon is, word daar in die daaropvolgende werke reeds 'n sterker verwantskap met lyn en geometriese vorms sigbaar. Van Heerden (2010:2) het dit 'n spontane verskyning van suiwer abstrakte vorms en kleure genoem. In 1957 met haar veertiende solo-uitstalling is Cilliers-Barnard die eerste kunstenaar van Pretoria om abstrakte kuns uit te stal (Basson, 1985:29). Sy het tydens hierdie periode dikwels lig as 'n metafoor in haar skilderye ingevoeg deur dit as 'n deursigtige kleurwas binne die konteks van die geometriese vorms te plaas.

### **3.4.2 Die voorkoms van die sirkel as metafoor in Cilliers-Barnard se werke**

Daar is reeds in Onderafdeling 2.3 uitgebrei op die wyse waarop die sirkel in 'n verskeidenheid gedaantes in die verloop van die visuele kuns gebruik is; onder andere is daar na die sirkel as essensiële geometriese patroon in die synswese van die aarde en die ontwikkelende gebruik daarvan in die visuele kuns verwys. Dit word ook gekoppel aan Jung en die voorkoms daarvan in mandalas. In hierdie bespreking is daar ook verwys na spirituele aspekte van die sirkel en verskillende aspekte aan die hand waarvan dit gemanifesteer het. Wat die werk van Cilliers-Barnard betref, beklemtoon Vorster (2009:18) dat lig vir Cilliers-Barnard 'n allesomvattende bron van geestelike bestaan verteenwoordig het.

Om uiteindelik hierdie geestelike simbolisme met 'n fisiese intensiteit te verbeeld, het sy toenemend die sirkelvorm in haar skilderkuns beklemtoon. Die gebruik van die sirkelmotief het moontlik aanvanklik deur haar belangstelling in ruimtes ontstaan. Die fokus op lig en ruimte word beklemtoon deur liniêre komposisies te skep en die gebruik van kleur te beperk. Kleur is as draer van lig en skaduwee geïntregeer deur die aandag op luminositeit binne die sirkel te vestig (Berman, 1983:95). Scholtz (*in* Van Heerden, 2011:20) het in 1959 die voorkoms van die sirkel in haar kunswerke soos volg beskryf: "The eye (that appears in her work) does not observe the outer world, but projects the fauna and flora of the spiritual outworld."

Hierdie verduideliking sluit by Du Plessis (2010:15) se stelling aan waarin hy noem dat Cilliers-Barnard deurlopend die fisiese wêreld en die kosmos as vertrekpunte tot 'n nie-sintuiglike werklikheid gebruik het.

Hierdie gebruik van lig toon 'n sterk verband met haar kosmiese siening wat 'n ewige lig of lewensbron verbeeld. Volgens my kan hierdie aspek van groeiende simbolisme direk verbind word aan die wyse waarop sy later in haar oeuvre op die mandala fokus (SA vir die Wetenskap en Kuns, 1992:14; vgl. Berman, 1983:94). Sodoende kan daar geargumenteer word dat haar fassinatie met die heelal, sterrestelsel en lig vir haar 'n bron van skilderkunstige inspirasie was. Sy kon hierdie inspirasie inspan om 'n nostalgiese terugblik op haar gelukkige kinderherinneringe oor te dra. Daar word ook aangevoer dat sy die sirkel as 'n persoonlike simbool begin gebruik het en dit aan gelukkige herinneringe vanuit haar gesinslewe gekoppel het. Om dié rede kan daar moontlik 'n verband tussen die sirkel-motief en haar gesins- en familielewe getrek word.

Tydens die sestigerjare het Cilliers-Barnard volgens Phillips (2006:9) 'n hernude belangstelling in die uitbeelding van lig en perspektief getoon. Cilliers-Barnard het in 1965 haar belangstelling in die kosmos omskryf deur haar betowering met lig 'n al hoe meer belangrike rol in haar werke te laat speel. Die lig wat sy op hierdie wyse uitgebeeld het, het aanvanklik gemanifesteer as 'n skyf of kol en vir haar 'n simbool van die son geword. Sy verduidelik soos volg aan Ballot:

Actually this was the beginning of the circle in my work. The light has always wanted to break through, through a construction, break through from behind – until it became focused to form a disc (*in* Ballot, 2004:52).

In 1966 verduidelik die destydse direkteur van die Pretoria Kunsmuseum, Albert Werth (1927 – 2004), hoe hy aangeraak is deur wat hy beskryf het as die diepe misterie in Cilliers-Barnard se kunswerke wat haar skilderye bo die mensgemaakte wêreld verhef het (Phillips, 2006:9).

Die natuur was een van haar ander groot belangstellings en sy vertel op watter wyse haar grootword op die plaas haar liefde vir die natuur geïnspireer het. As kind het die gesin gereeld tyd in die buitlug deurgebring (kyk ook Onderafdeling 3.4.1). Sy noem dat die geluid van vloeiende water altyd teenwoordig was, en sy beskryf ook hoe sy van elke boom op die plaas geweet het; die pragtige sonsondergange het 'n groot indruk op haar gemaak (vgl. Ballot, 2006:15 en kyk ook Hoostuk Twee met betrekking tot die mandala).

Sy verduidelik dat sy die vaardigheid ontwikkel het om dinge om haar deeglik waar te neem, en so het sy veral gedurende 'n sonsondergang stip aandag aan die veranderende kleure, ryk teksture en hoe die vorms van die wolke verander het, geskenk (Ballot, 2006:15). Die natuurelemente wat so 'n indruk op haar gemaak het, deel 'n gemeenskaplike aspek, naamlik die natuurlike verskynsel van die sirkelvorm in die natuur. Die sirkel kom in die bome se jaarringe voor, en waterdruppels kan beskou word as 'n sirkel wat as rimpelend op 'n watermassa versprei (vgl. Cunningham, 2002:35). In haar kunswerk, *Organic cycle I* (1966; Figuur 11), word 'n mens herinner aan die jaarringe van 'n boom en *Circular symbols* (1967; Figuur 12) kan aan die rimpeling van water gelyk gestel word weens die sikliese herhaling wat dit kenmerk en daardeur die gedagte aan ewigheid versinnebeeld.

Volgens Ballot (2006:67) het haar omvattende belangstelling in die ewigheid as esoteriese tematiese begrip nooit die meer tasbare aspekte van menslikheid uitgesluit nie (vgl. Ballot, 1996:112). Selfs sover terug as vanaf 1956 en tot in die middel sestigerjare verskyn die mens steeds in haar werk, maar word merendeels in die agtergrond in haar non-figuratiewe uitbeeldings waargeneem. Die menslike figuur is dus toenemend in figuratiewe en simboliese vorm uitgebeeld. In 1967 en 1968 het sy 'n reeks getiteld *Cycles* geskep en naas die steeds herhalende verskynsel van die sirkel in haar werk word ander abstrakte simbole as 'n voorgesette konseptualisering van haar mistieke visie van die heelal geïntegreer (Berman, 1983:95). Sy het steeds deurlopend en selfs in haar mees abstrakte werke altyd 'n streng sin vir harmonie en komposisie getoon. Alhoewel sy toenemend abstrak begin werk het, het die mensfiguur nooit pertinent uit haar kunswerke verdwyn nie, en met die aanbreek van die sewentigerjare was dit asof daar 'n doelbewuste terugkeer na die uitbeelding van die menslike was.

Berman (1983:95) noem dat sy in 1972 haar op die mens begin toespits het, met die uitbeelding van die mens in individuele konteks asook die mens as eenheid binne 'n gemeenskap. Cilliers-Barnard vertel aan Ballot (2006:68) hoedat sy tot die besef gekom het dat sy algaande meer bewustelik by die menslike figuur betrokke was en dat dit, volgens haar, reeds gedurende haar 1971 tot 1972 besoek aan Parys begin het. Sodoende het sy met haar terugkeer van Parys haar tot uitbeelding van die menslike figuur in die gestalte van 'n vertikale lyn gewend. Dus het sy nieteenstaande die abstrakte vormgewing steeds gepoog om emosionele inhoud in haar werk te behou.

Deur middel van 'n geleidelike abstrahering van portretstudies het sy telkens gepoog om eerder die fokus op die uitbeelding van emosie as op blote objektiewe dog figuratief-abstrakte uitbeeldings van die werklikheid te vestig. In die proses van figuratief-abstrakte vereenvoudiging is dit veral die gesin as simbool wat uiteindelik behoue bly – ook in die vergestaltung deur gebruik van sirkelmotiewe. Hierdie verskynsel kan moontlik volgens my aan 'n diep verlange na haar gesin tydens haar studiereise aan Parys toegeskryf word.

Daar kan verder geargumenteer word dat die sirkel 'n meer algemene rol as simbool van menslikheid begin vervul het. Sy het die eienskap van menslikheid met ander elemente uit die natuur verbind om die mens se verhouding met die heelal uit te wys. Simbole vanuit die natuur by wyse van wisselwerking te gebruik, het sy 'n diepere verbintenis tussen die mens en die heelal gesuggereer. Op dié wyse het sy 'n veel persoonliker waarde aan hierdie ikonografie geheg, ten spyte van die feit dat dit sowel 'n meer universele as 'n persoonlike simboletaal is.

Ballot (2006:68) lig hierdie paradoks in Cilliers-Barnard se benadering uit deur daarop te wys dat sy op vereenvoudigde uitbeeldings van misterieuse geometries-gekonstrueerde objekte gefokus het, teenoor haar meer persoonlike filosofiese idees oor die onwerklike konsep van die ewigheid. Op hierdie wyse het sy die kykers se piktorale ontvanklikheid op 'n intuitiewe wyse ontgin en ontwikkel om hulle met 'n meer humanistiese indruk van tyd en ruimte te laat (vgl. SANAVA, 1975). Sy het voortdurend na kreatiewe maniere gesoek om uiting aan haar sin vir die onderliggende ontasbare harmonie van die lewe te gee. Dit het met haar lewensfilosofie en begrip van die heelal ooreengestem. Die heelal was vir haar groot en oneindig, maar sy het terselfdertyd geglo dat dit binne die menslike psige kan manifesteer (Alexander & Cohen, 1990:102).

Sy het 'n groot voorliefde en bewondering vir Parys ontwikkel wat groei as belangrike inhoud 'n verandering in haar werk bewerkstellig het. In 1973 verduidelik sy die indrukke wat die verskeie besoeke aan Parys op haar gelaat het:

Parys kan jy nie vashou nie...In Parys voel ek anders...Jy kan as kunstenaar nooit veins nie. Daar moet suiwerheid in jou lewe wees voor jy suiwer kuns kan lewer. En daardie suiwerheid is die hoogste element in die kuns (*in* Ballot, 1996:64).

Bogenoemde verduideliking van haar ervaring van Parys gaan gepaard met die geleentheid wat sy gegun is om vryheid binne 'n gebondenheid te ontdek (Steenkamp 2012:212).

Die stad het telkens as katalisator gedien wat veroorsaak het dat sy nuwe verbande tussen ruimtelikheid, menslikheid en suiwerheid geskep het (De Waal, 1994:3). Sy het hierdie idee aan Ballot (2006:68) verduidelik deur te beskryf dat sy by Parys se onbetrokkenheid aanklank gevind het en dat 'n mens gevolglik deur die stad gedwing word om binne jouself betrokke te raak. Sy het aan Ballot beskryf na watter mate 'n mens losgemaak word van alledaagse dinge en pligte en die fokus na die diep onbekende Self verskuif word (Steenkamp, 2012:212). Dus het Parys as 'n wêreldstad haar gedwing om haar fokus op ruimte na 'n verkenning van haar innerlike wese te verander.

Die ruimtelike kwaliteit in haar werk het dus as gevolg van haar besoeke aan Parys verder ontwikkel. Dit kan as 'n voortgesette waardering vir ruimtes beskou word, aangesien sy reeds van 'n baie jong ouderdom af 'n fassinasië met ruimte gehad het.

Die joernalis en skrywer, Piet Cillié (*in* Van Heerden, 2011:20) het in 1973 die mate waarna Cilliers-Barnard vir hom 'n fundamentele waarheid in die versinnebeelding van sowel 'n essensiële orde as natuurwette behou het, beskryf en volgens Ballot (1996:112) hou die sentrale boodskap van bogenoemde dekade verband met die kunstenaar se soeke na 'n versoening tussen aardse en transendentale perspektiewe op die mens se bestaan.

In 1977 maak die voël as simbool 'n verskyning vanuit haar onderbewuste (Van Heerden, 2011:23; kyk Figuur 13 as voorbeeld hiervan vanuit die tagtigerjare). Sy het na voëls verwys as “vlugte van gees” wat vir haar die kern van 'n spirituele nalatenskap gereflekteer het (Steenkamp, 2012:213). Sy verduidelik aan Ballot (2006:78) hoe die voël vir die eerste keer in haar werk na vore gekom het deur te sê dat dit haar werke “binnegevlieg” het. Hierdie spontane verskynsel uit haar onderbewuste het haar aanvanklik laat skrik, maar sy kon haarself ook nie so ver kry om dit ontdaan te maak nie. Sy kon eers na 'n geruime tyd verder aan die voël skilder en het besef dat dit vir haar 'n tipe vrymaking van denke en gees verteenwoordig.

Sedert die tagtigerjare begin Cilliers-Barnard verby suiwer geometriese abstraksie beweeg en verskeie simboliese figure soos voëls, hande en vroue begin met reëlmaat in haar latere werk verskyn. Haar kuns in dié periode is gekenmerk deur 'n fase van persoonlike mistisisme en kreatiwiteit (Du Plessis, 2010:15).

Om hierdie fase in haar oeuvre te beskryf, noem Du Plessis (2010:15) die simbole “hiërogliewe van die gees” of “prentjieskrif” wat volgens hom stamelend en onvolmaak ’n ander wêreld, sonder inperkings van mensgemaakte reëls, suggereer.

Volgens Ballot (1996:111) het Cilliers-Barnard se kunswerke sedert die tagtigerjare toenemend bevestig dat haar mens- en werklikheidsbeskouing, haar kunsbesef en spiritualiteit op dieselfde ervaringsvlak geleë was.

Soos haar biografiese gegewens aandui, het die negentigerjare ook in haar kunswerke ’n periode van konsolidasie verteenwoordig en kan dit duidelik gesien word hoe die simboletaal waarna hierbo verwys is wederkerend in haar werke verskyn. ’n Treffende voorbeeld hiervan is die werk getiteld *Bird angels: homage to man* (1993 – 1994; Figuur 15). ’n Tweede werk van die vroeë negentigerjare, *Reaching towards the infinite: no. 2* (1993; Figuur 16), sluit verlengde mensfigure, ’n duidelike driehoek met chevron-simbole en ’n vroeë weergawe van ’n mandala in. Cilliers-Barnard het aan Ballot (2006:116) beskryf hoedat sy in die latere fase van haar kuns van alle kante wou benader om sodoende helderheid te verkry en die essensie te ontdek. Sy vertel ook verder dat sy daarna gestreef het om die nie-sigbare wêreld in haar kunswerke te vind.

Sedert die eeuwending, dus na 2000, is die sirkel as dominante vorm en spirituele energie toenemend met reëlmaat in haar werke vergestalt; kleur sou egter steeds ’n beduidende rol speel. Tydens Cilliers-Barnard se drie-en-sewentigste uitstalling, *Colour as Language* (2004) wat as herdenking van haar negentigste verjaarsdag by die Pretoria Kunsvereniging gehou is, het sy die volgende gestel:

Colour is a wordless language that speaks and recalls experience through the eye and through feelings. It calls up memories that are mystical and abstract, that reach into the remotest corners of space and find a comfortable home in circular symbols. I don't want to think while I'm painting. And I don't start with a word. Colour is my impetus (*in* Ballot, 2006:125).

Uit hierdie stelling blyk dit dat sy die feitelike kreatiewe proses nooit té rasioneel regverdig nie, aangesien sy altyd deur haar gevoelens gelei wou word. In voorbeelde van werke soos *Spiritual awareness* (2003; Figuur 17) en *Sanctum* (2004; Figuur 18) word haar afhanklikheid van gevoelens met die belangrikheid van intuïsie in haar skeppingsproses beklemtoon.

### 3.5 Die definiëring van intuïsie as deel van Cilliers-Barnard se kreatiewe proses

Die konsep *intuïsie* word vir die doel van hierdie studie spesifiek binne die raamwerk van Cilliers-Barnard se kreatiewe skeppingsproses bespreek. Zukav (1991:69) meen dat 'n intuïtiewe bewussyn fundamenteel tot die kreatiewe proses is, alhoewel die vermoë om intuïtief te dink en op te tree as 'n kenmerk nie slegs tot kunstenaars beperk is nie (Sadler-Smith, 2008:1). Inherente intuïsie kan in Cilliers-Barnard se beskrywing van haar doelwit as kunstenaar bespeur word wanneer sy sê dat haar doelwit as kunstenaar is om “te skilder en nie om 'n skildery te maak nie” (Cilliers-Barnard aan Regter Marais *in* SANAVA, 1975). In hierdie standpunt beklemtoon Cilliers-Barnard dat sy nie soseer belangstel in die kunswerk as eindproduk nie, maar dat die kreatiewe proses wat daartoe aanleiding sou gee vir haar meer betekenisvol was.

Zukav (1991:71) beklemtoon die idee dat wanneer daar binne konteks van die kreatiewe proses na intuïsie verwys word die belangrikheid van dié proses soms misken word omdat dit in die algemeen as 'n irrasionele, mistiese en onverklaarbare komponent beskou sou kon word. Navorsing wat verband hou met die kognitiewe en sosiale sielkunde hou, wys ook verder dat intuïsie binne onderbewustelike gedagtes, rede en oordeel ontstaan. Dit kom sterk ooreen met Cilliers-Barnard se behoefte dat die rasonale nooit in haar werke moes oorheers nie en dat haar gevoel die belangrikste rol moes speel. Die vermoë om “aan te voel” kan as perifere bewuswording beskou word waar die drempel tussen 'n mens se gedagtes en gevoelens betree word, soos byvoorbeeld tydens die skeppingproses.

Na aanleiding van hierdie stelling kan daar ook by Jung (1944:107) aangesluit word wanneer hy sê, “(B)eauty does not indeed lie in things, but in the feeling that we give to them”. Jung het geglo dat sensoriese waarneming en daardeur die intuïsie in 'n individu tydens die kontemplasie van kunswerke geaktiveer word.

Jung (1924:421) het aanvanklik net tussen twee psigologiese funksies onderskei, naamlik gevoelens en denke. Jung het geglo dat intuïsie en sensasie spesifiek met die kreatiewe proses verband hou.

Die byvoeging van die intuïtiewe as 'n kenmerk binne sy tipologiese benadering was 'n relatief dramatiese verandering in sy houding – 'n houdingsverandering wat ten dele aan Jung se assistent, die Nederlander, Maria Moltzer (1874 – 1944), toegeskryf kan word. Jung het in 1921 erkenning aan Moltzer gegee vir die vestiging van die konsep *intuïsie* in sy boek *Psychological types* (1921).

Volgens Jung (1948:14) is intuïsie grootliks afhanklik van komplekse onderbewustelike aktiwiteite, wat dikwels die onverstoorte funksionering van die geheue beïnvloed. Hieruit voortspruitend volg dat alhoewel genoemde onderbewustelike prosesse soms met die geheue kan inmeng, dit noodwendig gebeur. Tog maak die geheue merendeels op die assosiasie as oorbruggingsmeganisme staat, maar kan dit in sommige gevalle nodig wees om die hele geheue-proses te fasiliteer. Hierdie gedagte stem sterk ooreen met die wyse waarop Cilliers-Barnard haarself omring het met, soos sy dit stel, 'n leeftyd van herinneringe (raadpleeg 3.4.2); herinneringe wat sy telkemale bewustelik kon oproep.

### **3.6 Die konsep *spiritualiteit* en die verband met abstrakte kuns en die werke van Cilliers-Barnard**

Voortspruitend uit bogenoemde verwys Lipsey (1988:6) na die konsep *spiritualiteit*, en beklemtoon onder andere die wyse waarop individue 'n inherente behoefte het om “buite hulself te kan staan”, of hulself “na die innerlike te wend”. Hierdie standpunt vind 'n weerspieëling in die wyse waarop Cilliers-Barnard tydens haar kreatiewe prosesse te werk gegaan het. Beweging na die innerlike kan as gevolg van verskeie redes plaasvind; dit kan bloot as 'n hanteringsmeganisme vir alledaagse lewe funksioneer of as 'n poging dien om dit wat bo die mens se alledaagse vermoëns verhewe is, te begryp. Jung (1972:292) sluit hierby aan deur spiritualiteit in semantiese onderdele te verdeel. Hy verduidelik dat die woord “spirit” wat vir die doel van hierdie verhandeling met die begrip *siel* vertaal word, 'n groot verskeidenheid toepassings kan hê. Die siel kan volgens hom in teenstelling tot materie geplaas word. Uit hierdie vergelyking blyk dit dat die siel 'n nie-materialistiese substansie of bestaansvorm is wat op 'n universele vlak 'n Godheid impliseer. Die mens verbeeld hierdie nie-materialistiese substansie as 'n draer van psigiese fenomene wat uiteindelik in 'n noue samehang met lewe op sigself verbind kan word.

Alhoewel geen direkte verwysings in enige van die bronne voorkom wat na 'n onbetwisbare kerklike affiliasie verwys nie, bestaan daar genoegsame aanduidings dat Cilliers-Barnard 'n oortuigde gelowige was (kyk Onderafdeling 3.4.2). Verskeie van haar tydgenote asook bekende persone wat oor haar geskryf of gepraat het, veral met betrekking tot die opening van uitstallings of in tydskrifartikels het na haar geestelike dimensie verwys wat sy reeds van kindsbeen af gehad het. Dit strook ook met Jung se stelling wanneer hy sê dat sommige mense met 'n sterk begrip van 'n geestelike bewussyn binne 'n religieuse gemeenskap geskool word. Dit kan as 'n konsep baie sterk verbind word met 'n hegte gesins- en familiestruktuur, iets wat baie duidelik ook in Cilliers-Barnard se vroeë familielewe van toepassing was en as 'n Christelik-religieuse lewensbeskouing vergestaltung gevind het. Haar familie se voortdurende belangstelling en aanmoediging het sy as 'n "besieling" beskryf wat haar kuns verruim en verryk het (SANAVA, 1975). Sy verwys telkens sowel mondeling as meer indirek daarna deur die aard van simbolisme in talle van haar werke waarin haar innige verknogtheid met haar gesin en familie gesien kan word. Dit is dus duidelik dat in die werk van Cilliers-Barnard 'n religieuse spiritualiteit as 'n inherente deel van haar ontwikkeling as mens gesien kan word.

Tog stel Jung dat 'n mens nie moet aanvaar dat alle individue spiritualiteit begryp nie en dat dit nie in alle mense se aard is om religieuse of spirituele tradisies te ondersoek nie. Wanneer 'n mens egter met diep emosionele ervarings gekonfronteer word, soos byvoorbeeld uitermatige vreugde of hartseer, kan dit in sekere gevalle daartoe aanleiding gee dat daar 'n behoefte aan 'n spirituele konneksie is waarbinne hierdie sterk emosie begryp kan word. Indien daar na, byvoorbeeld, hartseer verwys word, is een van die moontlike resultate van so 'n proses dat die individu vertroosting ervaar, sonder dat daar noodwendig 'n diepe begrip is vir die wyse waarop die helingsproses plaasvind. Hierdie proses word vir ons alreeds sedert die Griekse Klassieke periode beklemtoon wanneer die filosoof, Heraclitus (535 v. C. – 475 n. C.) hierdie idee beskryf deur te stel dat "(y)ou could not discover the limits of the soul, even if you travelled by every path to do so, such is the depth of its meaning" (*in* Wagner, 2002:138).

Die aard van die groot verskeidenheid religieuse uitgangspunte deur die eeue heen en soos versprei dwarsoor die aardbol het uiteraard tot 'n verskeidenheid uitgangspunte oor spiritualiteit aanleiding gegee sodat daar verskillende standpunte rondom die begrip ontstaan het.

Die begripmatige worsteling rondom die konsep *spiritualiteit* is steeds 'n kenmerk van die mensdom, en word verder onderskei deur die kenmerkende en ook wyduiteenlopende behoefte aan en teenwoordigheid van spirituele leiers.

Campbell (*in* Sermabeikian, 1994:178) het in 'n beskrywing van die klassieke oorsprong van spirituele praktyke dit met 'n bykans mitologiese verduideliking gestel dat daar in antieke tye 'n spirituele leier of leermeester was, en uit wie geestelike leiding kon voortspruit. Hiervolgens was daar 'n sterk steun op verskeie rituele en praktyke soos byvoorbeeld 'n besoek aan die orakel om spirituele betekenis te ontrafel. Hierdie praktyke het daartoe bygedra dat 'n individu deur deelname kon aanleer om 'n spirituele lewe te beoefen. Daar is ook gebruik gemaak van rituele en deur deelname daaraan was dit moontlik om 'n spirituele lewe te ervaar. Tog is dit ook so dat individue soms in isolasie spiritualiteit kan leer ken en aangryp sonder die mediasie van 'n spirituele leier. Voorbeelde hiervan kan gevind word in die wyse waarop die Sakyamuni Boeddha hierdie nuwe geloof geïnisieer het, of selfs die wyse waarop die Oostenrykse volksmoordoorlewende, Viktor Frankl (1905 – 1997) se ervarings tydens gevangenskap in Auschwitz by hom diep spirituele gevoelens ontlok het. In hierdie verband kan daar aangevoer word dat Cilliers-Barnard haar eie weg na spiritualiteit gebaan het deur middel van 'n simboletaal wat in sowel individuele as universele verband ontsluit kon word. Soos voorheen gemeld, het haar opvoeding hiertoe bygedra.

Volgens Sermabeikain (1994:179) veronderstel Jung dat daar 'n universele konsep van spiritualiteit bestaan wat, wanneer dit ondersoek word, 'n mens in staat stel om 'n insig te kry wat ver verby religieuse verskille van gelowe en filosofiese perspektiewe strek. Jung het ook beweer dat die spirituele dimensie as essensieel tot die menslike karakter beskou kan word. Cilliers-Barnard het vorm aan haar spiritualiteit gegee deur dit uit te beeld in universele geometriese vorms wat tot gevolg het dat daar 'n tydloosheid aan haar werke gekoppel kan word, 'n eienskap wat in verskeie opsigte ook in die benadering en oeuwe van Kandinsky gevind sou kon word. Daarom word tersaaklike aspekte van sy kuns en kunsbeskouing hier onder die oë geneem.

### 3.6.1 Die rol van Kandinsky as wegspringplek van twintigste eeuse spiritualiteit in visuele kuns

Wat die kontemporêre kuns van die latere deel van die twintigste eeu betref, was Kuspit (1986:313) van mening dat *spiritualiteit* 'n probleemkonsep verteenwoordig het, maar verwysings na die visuele kunste noodsaak noodwendig 'n terugkeer tot die vroeë deel van die twintigste eeu toe hierdie begrip op 'n buitengewone insiggewende wyse aangespreek is. Die aard van spiritualiteit in kuns het in 1912 duideliker geword toe die twintigste-eeuse Russiese skilder, Wassily Kandinsky (1866 – 1944) sy invloedryke boek *Über das Geistige in der Kunst (Concerning the spiritual in art)* (1912) gepubliseer het, waarin hy sy persoonlike oortuigings en visie vir die ontstaan van 'n “nuwe” kuns verduidelik het. Hierdie boek het bykans 'n soort handleiding geword aan die hand waarvan kunstenaars gepoog het om innerlike uitdrukkings van 'n mistiese aard te kon skep. Volgens Kandinsky kan 'n kunstenaar se spirituele met sy werk daartoe aanleiding gee dat die uitdrukking van die siel verfyn en afgerond word. Gablik (2004:123) verwys na die feit dat kunstenaars van die laat-negentiende eeu 'n toenemende spirituele ongemak met die dominante kapitalistiese en totalitêre gemeenskappe wat hul kulture gekenmerk het, begin aanvoel het.

Dit het veroorsaak dat kunstenaars in hul kunswerke van enige idees van “verontmensliking” afstand gedoen het, om hierdeur die sosiale en sielkundige naslepe van die industriële revolusie teen te werk.

Volgens Lipsey (2011:40) het Kandinsky ook geglo dat 'n verdiepte spiritualiteit die materialisme van die negentiende-eeuse kultuur sou regstel, en daarom het hy dit as een van die belangrike take van die vroeg-twintigste-eeuse kuns gesien, naamlik om spiritualiteit te ontlok. Kandinsky was verheug dat materialisme aansien begin verloor het (Grohmann, 1960:4). Vanaf ongeveer 1907 tot 1930 het modernisme 'n eerste piek bereik. Hierdie hoogtepunt het onder andere tot gevolg gehad dat veral die visuele kunste binne sosiale konteks geykte konvensies verbreek het, en dat dit in die soeke na 'n groeiende abstraksie realisme merendeels opgeoffer het ten einde die kreatiewe essensie van skilderkuns stelselmatig meer te beklemtoon.

Kandinsky meen dat die vroeg-negentiende-eeuse frase *l'art pour l'art* (kuns ter wille van kuns) as 't ware die mees haalbare ideaal vir 'n materialistiese era was, aangesien dit onderbewustelik materialisme teengestaan het en daarop aangedring het dat alles 'n praktiese of verbruikerswaarde moes hê (Kandinsky, 1977:54). In teenstelling met negentiende eeuse materialistiese waardes het vroeë moderniste hulself na die spirituele gewend eerder as om op eksterne materialisme te fokus. Talle kunstenaars van die twintigste eeu het geglo dat 'n kunswerk as 'n suiwer skepping en met 'n unieke spirituele essensie funksioneer. Kunstenaars, waaronder Kandinsky en sy tydgenoot, die Russiese geometriese en abstrakte skilder en teoretikus, Kazimir Malevich (1879 – 1935), se lewensbeskouing was essensieel transendentiaal. Alhoewel Kandinsky en bogenoemde tydgenote hulle nie noodwendig tot enige geïnstitusioneerde religie verbind was nie, het Malevich verklaar dat kuns volgens hom minder daarmee gemoeid is om die staat of religie te dien en hy het geglo dat kunswerke 'n outonome bestaanreg het (Gablik, 2004:125). Verskeie ander kunstenaars het soortgelyke standpunte gehandhaaf, waarvan die bekendstes Emile Nolde (1867 – 1956), Franz Marc (1880 – 1916), die Nederlandse skilders Piet Mondrian (1872 – 1944) en Theo van Doesberg (1883 – 1931), en Paul Klee (1879 – 1940) was (Witcombe, 1995). Kandinsky beskou hierdie periode as 'n tyd waarin 'n hernude belangstelling in die “spirituele” geheers het met 'n buitengewone belangstelling in die spirituele (Ballard, 1996:82) – iets waarna Kandinsky as 'n soort “rypwordingsproses” verwys het (Grohmann, 1960:4).

Dit is duidelik dat Kandinsky daarvan oortuig was dat kuns as gevolg van 'n introspektiewe benadering tot selfvervulling kon lei. Hierdie standpunt kan as sinvol gedurende hierdie tydperk beskou word omdat die heersende gevoel daarop gedui het dat abstraksie amper as 'n soort estetiese teologie beskou sou kon word (Kandinsky, 1977:13).

Met verwysing na die rol wat 'n materialistiese wêreld tydens die latere negentiende eeu op die mensdom en kunstenaar gehad het, sien Kandinsky die kunstenaars van die vroeg-twintigste eeu as die eietydsgebonde aktiewe draers van spirituele waarde:

The spiritual life to which art belongs and of which she is one of the mightiest elements, is a complicated but definite and easy definable movement forwards and upwards. The movement is the movement of experience. It may take different forms but it holds at the bottom the same inner thought and purpose (Kandinsky, 1977:4).

Na aanleiding van hierdie stelling blyk dit dat Kandinsky spiritualiteit as 'n innerlike ervaring oorweeg het en dat dit ten spyte van die gedaante wat dit aanneem, essensieel na universele en innerlik-gekonstitueerde gedagtes en voornemens herlei kan word. Kandinsky ondersoek dus die moontlikheid van 'n nuwe tema wat op die kunstenaar se innerlike behoefte gebaseer is. Hy het begin om weg te beweeg van 'n objektiewe wêreld na dit wat hy in die opeenvolgende vier jaar en daarna op doek sou vaslê, en ook in *Concerning the spiritual in art* skriftelik bekend gemaak het. Lipsey (1988:1) verduidelik dat Kandinsky sy nuwe kuns op sensitiewe lyn- en kleurgebruik gebaseer het om sodoende op vorm te fokus. In plaas daarvan om bloot 'n gebeurtenis weer te gee, fokus hy eerder op die ruimtelike eienskappe van sy werke waarin die vormtaalelemente 'n kardinale rol vertolk. Hierdie is 'n benadering wat in talle opsigte ook op die werke van Cilliers-Barnard van toepassing kan wees.

Sadler (1977:viii) beweer dat Kandinsky deur sy boek die verspreiding en bevordering van nuwe beginsels in moderne kuns, soos kortliks hierbo bespreek, bevorder het. Die boek fokus verder op die rol wat die kunstenaar in die ontwikkeling van die spiritualiteit van die mensdom in die algemeen vervul. Navolgers van Kandinsky het sy boek as 'n vertrekpunt en openbaring van 'n diepere betekenis waarin spirituele inspirasie opgesluit was, beskou (Ballard, 1996:82).

Gegewe hierdie voorlopige uitgangspunte oor vormtaalelemente wat as komponente van visuele kunswerke funksioneer, en die verband wat dit met spiritualiteit het, is dit vervolgens nodig om by wyse van 'n vergelykende ondersoek 'n aantal parallellopende aspekte binne die oeuvre van Cilliers-Barnard te bespreek.

### 3.6.2 Cilliers-Barnard en Kandinsky: 'n spirituele en visuele gesprek

Alhoewel hierdie twee kunstenaars hulle uit verskillende milieus afkomstig is en deur vier dekades geskei word, kan daar 'n aantal betekenisvolle ooreenkomste tussen die stylbenadering van Cilliers-Barnard en Kandinsky uitgewys word. Beide kunstenaars sou relatief vroeg in hul oeuvre vanaf die figuratiewe tot 'n figuratief-abstrakte en selfs later non-figuratiewe abstrakte vormgewing ontwikkel. In beide kunstenaars se werk het vorm en komposisie 'n buitengewone belangrike rol vertolk, en albei kunstenaars het telkemale verwys na die impak wat kleur op hulle werk sou hê. Daar kan ook in beide se kunswerke 'n dieper dimensie van spiritualiteit (vgl. Figuur 14) waargeneem word en albei kunstenaars het erken dat hulle simboliese vergestaltung vanuit innerlike intuïtiewe ervarings ontwikkel het. In die vroeë stadium van hul skilderkunstige loopbaan vind daar grootliks net 'n nabootsing van wat waargeneem word, plaas en is daar min of geen sprake van 'n spiritualiteit of intuïtiewe benadering in hul werke sigbaar nie.

Kandinsky se landskappe van die vroeë twintigste eeu beskryf hy self as “unsuccessful attempts to capture the energy of nature” (Overy, 1969:61). Daar kan geargumenteer word dat hy van vroeg af reeds bewus daarvan geword het dat kuns nie net bloot 'n afbeelding moet wees nie maar 'n voorstelling van iets wat nie in woorde verduidelik kan word nie. Overy (1969:61) verduidelik verder dat Kandinsky se fokus in 1908 en 1909 vanaf die uitbeelding van ruimte en lig na 'n voorkeur om beweging vas te vang, verskuif het.

Ballot (2006:4) bevestig ook hierdie standpunt wanneer hy opmerk dat Cilliers-Barnard se vroeë werke, met spesifieke verwysing na haar sogenaamde impasto-landskappe, grotendeels van 'n realistiese en sombere aard was; dit is in *The bridge at Arcueil* (1948; Figuur 19) duidelik waarneembaar. Sowel Kandinsky as Cilliers-Barnard se ontwikkeling as kunstenaar spreek dus van 'n behoefte om 'n tradisie van realisme met meer abstrakte begrippe en vormgewing, wat soeke na ruimtelike dimensies, beweging en lig sou insluit, te vervang.

Overy (1969:61) verduidelik dat Kandinsky se fokus voor 1908 op ruimte en lig was en na 1909 ontwikkel het om beweging vas te vang. Die uitbeelding van beweging het 'n groeikrag in Kandinsky se werk geïnisiëer, wat 'n skilderkunstige en spirituele integriteit in sy werk bewerkstellig het.

Na 1910 het hy 'n groter gemak begin toon in die uitvoering van sy werke met spesifieke verwysing na vloeiendheid van kleur (en later ook lyn) en kan gesien word dat sy werke op hierdie stadium 'n indrukwekkende kwaliteit van estetiese energie geïllustreer het. Kandinsky het op 'n dieper en juis meer spirituele vlak van die ideedraende konsepte in sy kuns bewus geword. Hy het besef dat die landskap nie bloot 'n realistiese nabootsing van natuurlike elemente is nie, maar dat dit 'n simbool van die krag van die natuur geword het. Hierdie bewussyn toon weereens 'n sterk ooreenkoms met die lewe en werk van Cilliers-Barnard vir wie die natuur so belangrik was (raadpleeg Onderafdeling 3.4.2 met betrekking tot Cilliers-Barnard en haar liefde vir die natuur).

So ook was die menslike figuur vir beide hierdie kunstenaars na hulle eerste ontwikkelingsfase nie meer 'n blote voorstelling nie, maar eerder 'n simbool van sekere kwaliteite en fasette van die menslike karakter. Cilliers-Barnard het op haar beurt met die terugkeer van haar eerste Parys-besoek in die vereenvoudiging en figuratief-abstrakte kwaliteite van die menslike figuur geïnteresseerd geraak, alhoewel sy steeds heelwat landskappe en portretstudies geskep het. Nadat sy besef het hoe betekenisvol kleur vir haar was, het sy dit as outonome vormtaalelement 'n toenemend onafhanklike statuur in haar uitbeeldings laat kry. Van der Westhuizen (*in* Ballot, 1996:19) verduidelik in 1949 dat "a marked change is evident in the works of Bettie Cilliers-Barnard; there appears to be a more spiritual aspect of colour, brought about probably by the artist's better understanding and handling of the medium." Voorbeelde van werke sluit in *Wimcar with boats* (1954; Figuur 5), *Spiritual children* (1955; Figuur 20) en *African life* (1956; Figuur 21). In *Spiritual children* word die diepgesetelde emosie van die figure wat sy uitgebeeld het, weerspieël deur juis gebruik te maak van die aard van die komposisie en die gebruik van kleur, lyn en vorm. Tog is hierdie werke ook in 'n sekere sin meer sentimenteel en omarm nie noodwendig die mistiese en spirituele waarhede wat haar in die eerste plek ten opsigte van die Afrika-kultuur geïnteresseer het nie (kyk Onderafdeling 3.4 met betrekking tot haar belangstelling in Afrika-kulture).



Sy verduidelik haar belangstelling in die Afrika-vasteland:

At various times in the past, starting way back in the fifties, I was also interested, among other things, in forms and symbols rooted in the soil of Africa. Although I wished to reduce the forms of trees and animals – particularly birds – to their essences, it was really the people...that I wished to simplify into symbols into the meanings they have for me (Cilliers-Barnard *in* Ballot, 2006:33).

Met verwysing na verdere ooreenkomste ten opsigte van die wyse waarop sowel Kandinsky as Cilliers-Barnard tot groeiende abstraksie oorgegaan het, kan genoem word dat hulle albei nie net onder soortgelyke omstandighede geskilder het nie, maar ook verkies het om in die aand te skilder. In beide gevalle bevind hulle hulself in 'n amper pastorale omgewing, deurdat hulle ateljees op tuine uitkyk. Beide was lief vir die natuur; beide het kennis geneem van die wyse waarop hierdie natuurlike omgewings op hulle kuns 'n impak gehad het. In beide gevalle is daar 'n ontluikende soeke na spirituele essensie.

Kandinsky het in die aand begin skilder nadat hy een aand by sy ateljee ingeloop het waar hy met verbasing na sy skilderye gestaar het, want dit wat hy aanvanklik met die skildery wou uitbeeld, kon nie in die donker geëien word nie en het eerder tot basiese vorms verwring. Hy het besluit dat objektief-voorgestelde objekte net skade aan sy uitbeeldings berokken, inderdaad 'n standpunt wat hy al in 'n heelwat vroeër stadium van sy lewe gehuldig het toe hy sterk onder die indruk gekom het van die Franse Impressionis, Claude Monet (1840 – 1926) se skildertegniek in sy hooimiedwerke met spesifieke verwysing na *Haystacks* (1890 – 1891; Figure 40 – 41) (Kandinsky, 1946:10). Dit kan as 'n vroeë vertrekpunt beskou word in sy begeerte om vorms verder te abstraher en vlietende oomblikke vas te vang (Zimmerman, 2006:18). Monet het gepoog om dit wat hy objektief sien op 'n doelgerigte wyse uit te beeld deur tog ook sy eie subjektiewe reaksies daarop te lewer. Dit het hy veral bewerkstellig deur 'n vrye tegniek met verbeeldingryke kleureffekte te gebruik (Heinrich, 2000:57). Kandinsky het die volgende oor Monet se *Haystacks* in 'n notaboekie neergepen:

But I had the impression that here painting itself comes into the foreground; I wondered if it would not be possible to go further in this direction. From then on I looked at the art of icons with different eyes; it meant that I had 'got eyes' for the abstract in art (Kandinsky, 1947:10).

Dit blyk dat daar reeds met die skryf van hierdie nota 'n bewustelike keuse was om ondersoek in te stel na die moontlikheid om die skilderproses meer intuïtief te benader en hy tot die besef gekom dat hy 'n aanvoeling vir abstraksie het.

Cilliers-Barnard se ontwikkel in die rigting van abstraksie is naas haar kennismaking met Wes-Europese style soos in Onderafdeling 3.3 beskryf, vroeg reeds deur 'n behoefte gekenmerk om deur middel van vereenvoudiging by 'n spirituele boodskap uit te kom. Deur snags te skilder het sy die vermoë ontwikkel om tot introspeksie te kom (Botha, 2010:2). Die aande was vir Cilliers-Barnard die mees praktiese tyd om te skilder omdat haar gesinslewe haar deur die dag baie besig gehou het en haar moederlike pligte teen die aand afgehandel was (vgl. De Beer, 2000:12). Die stilte van die nag het vir haar 'n rustige atmosfeer geskep waarin sy aan haar kreatiewe impulse gestalte kon gee. Terselfdertyd was daar ook 'n geestesverdieping wat begin plaasvind het. In 'n onderhoud met 'n populêre tydskrif in 2006 het sy iets vermeld oor waarom sy selfs soveel jare vroeër verkies het om snags te werk toe sy gesê het: "Die nag ken nie skaduwee nie. Dit sprei jou uit. Dis dan wanneer dit wat sterk in jou leef, na vore kom" (Snyman, 2006:35). Cilliers-Barnard het in 1959 haar skilderprosedure in 'n katalogus beskryf:

I begin a painting without a definite aim in mind; before me lies only the adventure of something that will take shape from an inward impulse. The development begins as soon as the first line or touch of colour appears on canvas. It grows very slowly, almost without inherent logical order...(*in De Waal, 1994:14*)

Sy het kennis geneem van die feit dat haar kunstige uitdrukking 'n innerlike drang was waaraan sy moes uiting gee. Dit is asof intuïsie in samewerking met die verbeelding haar toegelaat het om te begin skilder. Kandinsky het die skilderproses op soortgelyke wyse as Cilliers-Barnard benader. Hy het geglo dat 'n kunstenaar se emosies, in besonder dit wat intuïtief aangevoel word, fisiese vergestaltung in 'n kunswerk kan verkry; terselfdertyd kan dit elemente van die nie-stoflike as 'n emosionele gewaarwording by die kyker ontlok (Read, 1959:171).

Kandinsky sou sy konsep van kuns soos volg verduidelik:

A work of art consists of two elements, the inner and the outer. The inner is the emotion in the soul of the artist; this emotion has the capacity to evoke a similar emotion in the observer (*in Read, 1959:171*).

In kontras hiermee het Cilliers-Barnard haar nie dadelik tot die spirituele gewend nie, maar het stelselmatig tot die ontdekking van spirituele diepte in haarself bewus geword.

Die verandering in Cilliers-Barnard se kuns vanaf realisme na abstraksie was nie 'n skielike gebeurtenis of 'n doelbewuste besluit nie. Haar soeke na abstraksie spreek van 'n sterk individuele artistieke integriteit aangesien sy lojaal aan haar estetiese visie gebly het in 'n tyd waartydens sy baie kritiek moes verduur. As 'n pionier van abstraksie binne die Suid-Afrikaanse konteks het sy soms negatiewe kommentaar ontvang. In die plaaslike koerant, *Pretoria-News*, is die volgende oor haar ontwikkelende abstraksie geskryf:

These abstract designs of Bettie Cilliers-Barnard are part of the modern scheme of things, but how far they can satisfy as works of art, as a personal illumination of the unknown, is another matter (Alexina, 1957).

Hierdie skeptiese stelling bevestig dat nie almal Cilliers-Barnard in haar geneigdheid tot abstraksie ondersteun het nie. Daar kan ook verwys word na Van Heerden (2011:24) wat verduidelik dat die sirkelvorms in die Mandala-reeks van 2001 vir die kunskritikus, Dr. Wilhelm van Rensburg (lewensdatums onbekend) gelyk het na vervelige herhaling waarin die simboliese trefkrag verlore gegaan het. Hierdie kritiek neem egter nie in ag dat Cilliers-Barnard in hierdie stadium al vir verskeie dekades 'n ervare en gerespekteerde kunstenaar was nie. Sy het voortdurend die verbeelding van die essensiële in haar kuns nagespoor en het 'n punt bereik waar sy deur middel van vereenvoudigde vorms en asook kleursensitiwiteit, -skakerings en -komposisie haar siening van die universum gegee het.

Wat Kandinsky betref, ontstaan daar 'n nuwe aanslag in sy benadering tot ekspressionistiese kuns, spesifiek ten opsigte van kleurgebruik wat in skilderye van hierdie tydperk, waaronder sy *Church in Murnau* (1910; Figuur 42), uitgebeeld word. Hierdie kunswerk dui die eerste stadium tot die ontwikkeling na abstraksie in Kandinsky se oeuvre aan. Hy het inspirasie vir hierdie nuwe meer persoonlike werke of visuele indrukke vanuit sy reise na Rusland, Duitsland, Tunisië, Italië en Frankryk verkry (Grohmann, 1960:3; vgl. Read, 1959:172).

In 1914 het Kandinsky (Robinson, 2006:146) verduidelik dat sy behoefte om te skilder, of impulse soos wat hy daarna verwys het, grootliks na natuur en kleur verwys het. Dit het ingesluit sowel sy liefde vir die natuur as sy diepsinnige voorkeur vir die gebruik van kleur. In hierdie stadium het Kandinsky kleur en vorm as die enigste vereistes geïdentifiseer wat voldoende innerlike emosies aan kykers kon kommunikeer. Soos vroeër aangedui, het kleur ook 'n fundamentele rol in Cilliers-Barnard se abstrakte werke begin vervul. In hierdie opsig kan daar spesifiek na haar uitstalling van *Colour as Language* verwys word.

Kandinsky se volgende belangrike boek, getiteld *Point and line to plane* (1925), verwys na die wyse waarop hy punte en lyne gebruik het om vlakke as geometriese vorms te skep (Read, 1959:173). Volgens Robinson (2006:184) het daar sedert 1923 geometriese elemente voorgekom wat soms as 'n dominante kol sou manifesteer, maar die sirkel en driehoek het ook in Kandinsky se werke voorgekom, 'n verskynsel wat aan gedeeltelike invloede van konstruktivisme toegeskryf kan word (Fischer & Rainbird, 2006:15). Kandinsky se fokus op liniêre komposisies in samehang met strukture soos die sirkelvorm kan volgens my in sekere gevalle as 'n tipe "mandala" beskou word, aangesien dit aan intuïtiewe impulse en emosie vergestaltung gegee het. In hierdie opsig kan daar na sy werk *Farbstudie: Quadrate mit konzentrischen Ringen* (*Color Study: Squares with Concentric Circles*) (1913; Figuur 43) verwys word wat deur kleurvlakke in sirkelseksies en madala-agtige geometriese vorms onderverdeel word.

Sodoende het die sirkel 'n fokuspunt in sy kunswerke geword, waaronder *Accent en Rose* (*Accent in Pink*) (1926; Figuur 44) as voorbeeld van sy belangstelling vir hierdie vorm dien. Vir Kandinsky was daar nie grense aan die sirkel se visuele uitbeeldingspotensiaal nie en het dit spanningvolle interaksie met ander vorms tot gevolg gehad. So kon daar in Kandinsky se werke, soos in Cilliers-Barnard se geval, verskeie betekenisse aan die sirkel as simbool gekoppel word. Düchting (2000:92) verduidelik dat Kandinsky die sirkel as 'n nuwe simbool tot sy basiese simboletaal toegevoeg het deur die grootte en posisie van die sirkel op sy doek af te wissel. Hierdeur het hy ondefinieerbare ruimtelike strukture voorgestel wat volgens Düchting 'n misterieuse spirituele dimensie gesuggereer het. In 'n latere werk van Kandinsky, *Der Rote Kreis* (*Red Circle*) (1939; Figuur 45), kan die uitbeelding van 'n groot rooi sirkel op 'n simboliese wyse van 'n soort lewenskrag verteenwoordigend wees en die helderrooi kan moontlik 'n sonsondergang voorstel (Düchting, 2000:92; Read, 1959:176).

Hierdeur word bevestig dat beide Cilliers-Barnard en Kandinsky 'n gelyksoortige funksie aan die sirkelsimbool geheg het en kan daar na aanleiding hiervan aangevoer word dat hulle juis die sirkel as vergestaltung van innerlike gedagtes gebruik het. Die belangrike rol wat Kandinsky as inisieerder van abstraksie in skilderkuns vervul het, het ook 'n ooreenkoms in die wyse waarop Cilliers-Barnard toenemend soortgelyke waarde aan geometriese vorms gegee het.

### 3.7 Slotopmerkings

In hierdie hoofstuk is Cilliers-Barnard se plasing binne die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis by wyse van 'n kontekstuele ondersoek aangetoon. Sy is eerstens as 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar bekend gestel deur haar teen die agtergrond van die ontwikkeling van twintigste eeuse Suid-Afrikaanse skilderkuns te plaas. Daarbenewens is sy ook binne internasionale kunsontwikkelinge en tendense gekontekstualiseer, en haar latere posisionering as modernis binne 'n post-modernistiese diskoers is uitgewys. Die weg wat haar na abstraksie gelei het, word verduidelik deur op haar ontwikkeling van 'n intuïtiewe en spontane skilderproses te fokus. In dié verband kan daar by haar opmerking, waarin sy beskryf dat sy betekenisvolle inhoud tot haar werke gevoeg het, deur idees binne haar emosies, spiritualiteit en gedagtes te verenig, aansluiting gevind word. Sy sluit hierdie gedagte af deur te verduidelik hoedat haar innerlike gevoelens en denke deur middel van plastiese vormgewing gekristalliseer het.

Daar is bevind dat ten spyte van die feit dat hulle uit verskillende milieus afkomstig was, daar as gevolg van parallelle stilistiese ontwikkeling 'n vergelyking tussen Cilliers-Barnard en Kandinsky se spirituele benadering tot hul kuns getref kan word. Beide kunstenaars ontwikkel 'n behoefte tot abstraksie om aan emosie gestalte te kan gee. Cilliers-Barnard se stelling, "My doelwit as kunstenaar is om te skilder en nie om 'n skildery te maak nie" teenoor Kandinsky (Read, 1959:171) se "(t)he inner element, i.e. the emotion, must exist; otherwise the work of art is a sham" beklemtoon die afleiding dat beide kunstenaars die skilderproses as fundamenteel tot die onderbewuste en spontane uitdrukking van hul innerlike karakter beskou het. Cilliers-Barnard en Kandinsky het besondere waarde geheg aan die emosionele gewig wat kleur aan 'n skildery kan gee. In hierdie opsig kan Cilliers-Barnard se beskrywing daarvan as 'n teruggrype na mistiese en abstrakte herinneringe beklemtoon word. 'n Verdere parallel kan tussen dié kunstenaars getref word wanneer die sirkelsimbool as 'n draer van 'n diepgeleë dimensie oorweeg word.

In die volgende hoofstuk word Cilliers-Barnard se *Mandala II, Wind directions* en *Birds heralding the Light* vanuit Jungiaanse konsepte gelees en geïnterpreteer; dit sluit die individuasie-proses en die konsep van die Self in.

## HOOFSTUK VIER

### Die mandala, individuasie-proses(se) en die Self in geselekteerde werke van Cilliers-Barnard

*Die kuns is soos 'n spanningsdraad tussen die werklikheid en die abstrakte, waarop die kunstenaar beweeg soos 'n tol – aangetrokke tot beide pole. Die proses van skepping kan gesien word as die ontmoetingspunt tussen hierdie twee uiterstes: die alledaagse en die onbekende; die nou en die tydlose; die mens en die Skepper. Waarom skilder ek? Om my denke te verbeeld. Sou dit 'n lewensfilosofie genoem kan word? Indien wél, moet dit gesien word as 'n groeiende lewenshouding gebore uit twyfel, teenkanting en besinning en wat van periode na periode verander tot hopelik 'n uiteindelijke essensie (Cilliers-Barnard, 1977 in De Waal, 1994:43).*

#### 4.1 Inleiding

In Hoofstuk Drie was tersaaklike biografiese gegewens oor die kunstenaar verskaf. Daar is ook in die besonder op die verklaring van sleutelkonsepte soos *intuïsie* en *spiritualiteit* gefokus deur Cilliers-Barnard binne die raamwerk van skilderkunsmatige ontwikkeling in sowel Suid-Afrika as op internasionale vlak binne modernisme te posisioneer. Die doel hiervan was om in die besonder konteksmatige sake wat betrekking op konsepte soos *intuïsie* en *spiritualiteit* in Cilliers-Barnard se werke het, uit te wys. Voortspruitend hieruit is daar as gevolg van Cilliers-Barnard se intuïtiewe en spirituele benadering, en weens die aard van parallellopende konsepte wat in Wassily Kandinsky se werk voorkom, aansluiting gevind. 'n Verdere deurslaggewende aanknopingspunt tussen die twee kunstenaars is die wyse waarop albei op geometriese abstraksie in hul werke staatmaak. Die sirkel kom met reëlmaat in Cilliers-Barnard en Kandinsky se werke voor en word deur albei kunstenaars gebruik as 'n metode om innerlike en onderbewuste ervarings weer te gee. In hierdie verhandeling word op Cilliers-Barnard se gebruik van geometriese vorms gefokus, veral die sirkel wat as 'n simbool in haar kunswerke funksioneer en tegelykertyd 'n hoofelement van die mandala is.

Derhalwe word Cilliers-Barnard se *Mandala II* (1991; Figuur 1), *Wind directions* (2001; Figuur 2) en *Birds heralding the Light* (2007; Figuur 3) in hierdie hoofstuk gelees en binne die konteks van die doelstelling van die verhandeling geïnterpreteer. Soos reeds in Hoofstuk Een vermeld is (raadpleeg bladsy 8), spruit die metode waarmee die kunswerke ondersoek word uit teoretiese begrondinge. Hierdie bevindinge vloei voort uit die standpunte van Jung en is grotendeels op die mandala-motief en verbandhoudende teorieë en uitgangspunte gebaseer.

Ter toeligting van my argument dat Cilliers-Barnard se mandala-skilderye as konkretisering van innerlike gedagtes en gevoelens beskou kan word, word daar in hierdie hoofstuk na van haar ander mandala-werke verwys. Dit plaas die fokus op haar unieke individuasië-proses asook op haar konsep van die Self. In hierdie verband word daar na die inleidende aanhaling verwys waarin Cilliers-Barnard skryf dat haar kuns vir haar 'n lewenshouding geword het. Hierdie stelling kan volgens my aan Jung se individuasië-proses gekoppel word omdat hierdie lewenshouding ontstaan en ontwikkel uit haar behoefte om innerlike dialoog in visuele vorm uit te beeld. Sy dui ook aan dat hierdie houding oftewel proses voortdurend verander. Sy het hierdie sienswyse as kunstenaar ontwikkel deur haar kreatiewe skeppingsproses vir dekades te koester en aan haar intuïtief-gefundeerde idees uiting te gee.

Vervolgens word die geselekteerde werke aan die hand van sowel die teoretiese begroning soos in Hoofstuk Twee uiteengesit as die kontekstuele raamwerk wat in die vorige Hoofstuk ondersoek is, geïnterpreteer. 'n Bondige kontekstualisering van die geselekteerde kunswerke word gegee waarna die aandag op die beskrywende lees daarvan gevestig word. Die beskrywing van die kunswerke behels dat elkeen afsonderlik volgens visueel-waarneembare en veral vormlike aspekte getakseer word. Daarna word 'n meer diepsinnige lees en interpretasie van die teoretiese komponente van die gekose kunswerke gegee deur die simboliek daarvan binne die raamwerk van Jungiaanse konsepte en ideologieë op vergelykende wyse te ondersoek.

Daar is dus twee rigtinggewende aspekte in hierdie hoofstuk: In die eerste plek die voorafgemelde lees van die kunswerke wat sintagmaties vanaf die eenvoudige na die meer komplekse verloop, en tweedens die tematiese en veral inhoudelike komponente wat paradigmatis as ankers in hierdie proses dien.

## 4.2 Beskrywing van *Mandala II* (1991), *Wind directions* (2001) en *Birds heralding the Light* (2007)

### 4.2.1 Primêre ontsluiting: *Mandala II* (1991)

Alhoewel mandala-agtige komposisies reeds 'n geruime tydperk voor die tagtigerjare met reëlmaat in Cilliers-Barnard se oeuvre voorkom, soos byvoorbeeld in *Circular Symbols* (1967; Figuur 12), het sy in 1981 vir die eerste keer eksplisiet aan die mandala-motief vergestaltung gegee deur 'n kunswerk met 'n geometriese sirkelsimbool met die begrip *Mandala I* (1981; Figuur 22) te betitel. Ballot (2006:119) bevestig hierdie standpunt deur te stel dat die mandala-simbool reeds in essensie in haar vroeër kunswerke weerspieël word.

Daarna kom die mandala-motief geredelik in haar oeuvre voor en *Mandala I* en *Mandala II* is gepaste voorbeelde. Die doek van *Mandala II* het 'n vierkantige uitleg waarop 'n konsentriese sirkeldiagram uitgebeeld word. Die prentvlak is volgens hierdie geometriese komposisie ook in gelykdelige pienk, blou en groen kleurareas verdeel. As gevolg van die uitleg en die wyse waarop vorms en lyne gebruik word, word die kyker se oog gelei, sodat dit uiteindelik op die kleinerige groen kol of sirkel in die middel van die skildervlak fokus. Die sirkelvorm kan as die oorsprong of beginpunt van die groter konsentriese sirkels beskou word. Hierdie sirkels word deur verskillende herhalende motiewe en patrone afgebaken wat ook in die sirkelvorm geplaas is.

In een van die middelste sirkels kan vier abstrakte vorms waargeneem word wat met die eerste oogopslag soos voëlmotiewe lyk; hierdie waarskynlike ooreenkoms word beklemtoon deur die oënskynlike vlerke van die "voëls" wat in vier verskillende rigtings wys. Die voëls se sterte raak aan die eerste sirkel se buitekant en hul vlerke en nekke is verleng om die groter buitenste sirkels te penetreer. Sodoende raak sowel die punte van die vlerke as die koppe van die voëls aan van die buitenste bane wat deur die groter konsentriese sirkels geskep word. In *Mandala II* is daar tussen die buitenste sirkel en 'n binnesirkel konsentriese of samelopende lyne wat 'n kring vorm.

#### 4.2.2 Primêre ontsluiting: *Wind directions* (2001)

In 2001 het Cilliers-Barnard op die ouderdom van sewe-en-tagtig haar een-en-sewentigste solo-uitstalling by die Pretoria Kunsvereniging gehou (raadpleeg Hoofstuk Twee). Hierdie retrospektiewe uitstalling was tematies in die volgende drie afdelings verdeel: *Mandala-series: circle of the total Self*; *Series: Images in the mirror* en *Series: Souvenir gems*. In die *Circle of the total Self* mandala-reeks word die mandala-simbool saam met verwerkings van ander simboliese elemente in tien groot olieverfskilderye herhaal. Die *Images in the mirror*-reeks bestaan uit twee-en-dertig grafiese werke wat sy tussen 1951 en 2001 voltooi het. Hierdie grafiese kunswerke bied 'n oorsig van haar loopbaan tot op daardie tydstip en funksioneer as 'n vergelykingsbasis ten opsigte van haar nuwer werke. Laasgenoemde afdeling is 'n versameling kleiner olieverfskilderye wat sy in haar eie woorde as "juwele vanuit my skatkis van herinneringe" beskryf (Van Heerden & Hilliard, 2001:1).

Die kunswerk *Wind directions* vorm deel van die *Mandala-series: Circle of the total self* wat in daardie jaar uitgestal is. Hierdie reeks sluit ook ander kunswerke soos *Nocturne* (2000; Figuur 23) en *The wheel of life* (2000; Figuur 24) in. In hierdie werke kontrasteer Cilliers-Barnard geometriese vorms op die voorgrond met monochroom konsentriese sirkels in die agtergrond. In *Wind directions* is die doek in kleurvlakke van verskillende skakerings ligblou, turkoois en dowwe liggers verdeel. Die prominentste verskynsel in die kunswerk is die turkoois-keurige geometriese sirkeldiagram wat met verskillende teksture en patrone versier is. Buite hierdie sirkeldiagram is daar verskeie vereenvoudigde geometriese vorms wat as vergestaltung van voël motiewe dien. Hierdie voëls lyk asof hulle deur die ligte grys kring probeer breek om uiteindelik die turkooissirkel vanuit alle rigtings te penetreer. Die teksture binne die turkooissirkelpatroon word deur ligblou skerphoekige vorms geskep.

'n Kontrasterende dowwe rooi-oranje regop kruis (+) met ligblou omlyning in die middel van die buitenste sirkel verdeel die skildervlak in vier gelyke kwadrante. Die sentrum van die kruismotief is 'n baie klein ligblou skuinskruis wat die middelpunt van die skildervlak aandui. Die buitenste sirkel vorm 'n breë duifblou kring of baan. Die kardinale punte van die kruis – in pylvorm – betree hierdie baan. In die sentrum van die grys baan word daar deur middel van verskillende kleurvlakke en teksture drie kleiner sirkels of kringe geskep.

### 4.2.3 Primêre ontsluiting: *Birds heralding the Light* (2007)

In 2007 het die Pretoria Kunsvereniging hul sestigste bestaansjaar met 'n uitstalling deur Cilliers-Barnard en kunstenaarsvriend, Van der Reis gevier. In hierdie uitstalling het Cilliers-Barnard met verskeie werke, waarvan *Birds heralding the Light* 'n treffende voorbeeld is, die mandala as grondliggende onderwerp gebruik. In *Birds heralding the Light* is daar met verskillende skakerings van oranje geskilder wat met alternerende turkoois en groen ligstrepies ("hoogsel") kontrasteer. Die helder oranjekleurige regop kruis in die middel kan as die fokuspunt geïdentifiseer word. Die middelpunt van hierdie kruis word met 'n klein turkooiskleurige vierkant uitgelig en met 'n oranje sirkel omkring. Die regop kruis word 'n tweede keer omkring, dié keer met 'n groen sirkel wat weer deur 'n dowwe oranje omring word. Hierdie ligte oranjekleurige omringing word deur vloeiende geometriese vorms gekenmerk wat na aanleiding van die titel as voëls geïdentifiseer kan word.

Na bogenoemde primêre ontsluiting en basiese beskrywing word die mandala-werke vervolgens in 'n sintese en aan die hand van oorvleuelende temas en simbole ondersoek.

## 4.3 Tematiese oorvleuelings en gemeenskaplike simboliek

### 4.3.1 Titels

Die titels van die werke kan beskou word as leidrade vir die moontlike betekenis van die mandala-werke vir Cilliers-Barnard. Soos in Hoofstuk Drie aangedui, het sy nie bedoel dat titels as regverdiging vir haar kunswerke moes dien nie. Sy het gevoel dat die geometriese vorms van haar simboletaal daartoe in staat was om abstrakte idees en simbole vanuit sowel 'n kollektiewe onderbewuste as 'n meer persoonlike visuele taal aan die kyker te kommunikeer. Sy het dit dus juis in die hande van die kyker gelaat om hul eie intuïtiewe afleidings oor haar mandala-werke te maak.

In *Mandala II* is dit asof sy doelbewus gekies het om na 'n lang tydsverloop van elf jaar nog 'n keer die woord *mandala* in die titel te gebruik omdat sy moontlik besin het oor die simboliese waarde van die mandala-motief. Daar kan geargumenteer word dat sy besef het dat die uitdrukkingsmoontlikheid van die mandala verdere waarde tot haar lewensreis as kunstenaar kon bied. *Wind directions* verwys op die oog af na die meridiane. Die uitbeelding van verskillende windrigtings herinner aan 'n kompas, 'n instrument wat rigting

kan bepaal en voorkom dat 'n individu verdwaal. Hierdie beeldspraak kan interpreteer word as haar behoefte om haar innerlike gedagtes te organiseer en om die weg na die essensie van haar menswees te vind. Wind verteenwoordig op sigself 'n natuurlike krag of energie wat beweging impliseer en op 'n simboliese vlak gelyk gestel kan word aan haar poging om geestelike en intuïtiewe energie visueel uit te druk. *Wind directions* kan ook direk aan Cilliers-Barnard se psigiese ontwikkeling gekoppel word aangesien dit deel vorm van die reeks *Circle of the total self*. Voortspruitend uit die onderlinge verbande wat die twee dele van die titel impliseer, kan dit as simbolies van haar selfontdekkingsreis beskou word en word die mandala-werk 'n simboliese kompas om die rigting waarin sy moet reis, te bepaal. Hierdie mandala-werk kan dus by eerste oogopslag as beeldspraak van psigiese oriëntasie beskou word. In die titel *Birds heralding the Light* word voëls en lig as twee hoofkomponente van haar simboletaal die fokus. Voëls simboliseer vir haar bevryding en het intuïtief en onderbewustelik vir haar na vore gekom. Wanneer die voëls in verhouding tot die konsep van lig ondersoek word, kan dit as 'n konkretisering van 'n spirituele dimensie beskou word.

Daar kan dus voorlopige afleidings oor die simboliese betekenis gemaak word deur die titels van die geselekteerde mandala-werke te interpreteer. Om uiteindelik tot 'n gevolgtrekking oor die mandala-werke te kom, is dit 'n waardevolle oefening om die doelbewuste keuse van titels en die sinspeling daarvan as haar perspektief op die mandala as hoofsimbool te ondersoek.

#### **4.3.2 Cilliers-Barnard se unieke perspektiewe op die mandala**

In Hoofstuk Twee (raadpleeg Onderafdeling 2.2) word 'n eenvoudige definisie van die mandala-konsep gegee, naamlik "dit wat die essensie is" soos dit ook in die inleidende aanhaling tot hierdie Hoofstuk geïmpliseer is. Daarom kan daar geargumenteer word dat die kern wat Cilliers-Barnard in *Mandala II*, *Wind directions* en *Birds heralding the Light* uitbeeld na haar noue verbintenis met aardse en transendentale perspektiewe verwys (vgl. Ballot, 1996:77). In haar vroeë mandala-skilderye (waar "Circular symbols" (1967), Figuur 12 as voorbeeld dien) is dit opvallend dat daar steeds 'n sterk verband met haar aardse simboliese abstrakte fase is. Gedurende hierdie vroeë periode het sy haar fokus uitgebrei om simboliese betekenis aan natuurlike elemente soos voëls, bome en in die besonder die mens te gee. Daar sou afgelei kan word dat hierdie universele simbole wat ook as innerlike motiewe in Cilliers-Barnard se onderbewuste manifesteer het, met die

mandala-motief kombineer om uiteindelik haar innerlike gemoedstoestand te reflekteer. Die betekenis van haar mandala-skilderye kan ontsluit word deur die konkretisering van haar totale persoonlikheid soos sy dit in unieke simboliese inhoude verwesenlik het, te bestudeer. In hierdie verband kan daar na Jung (1978:224) verwys word wat die mandala as draer van innerlike aktiwiteite van die siel beskou (soos bespreek in Onderafdeling 2.5.2).

Een van die hoofargumente wat uit hierdie lees van die kunswerke voortspruit, is die feit dat Cilliers-Barnard se mandala-skilderye almal deurlopend aandui hoe gemotiveerd sy was om die mens se rol en plek binne die groter realiteit van die kosmos te oorweeg. Haar bepeinsing oor die stand van die mens bring ook vrae oor spiritualiteit en die misterie van die ewigheid na vore. Haar mandala-skilderye kan in geheel as ondersoek na 'n nuwe bewussyn of realiteit beskryf word, 'n toestand wat verby individuele persepsies en gedagtes oor die universum strek. Cilliers-Barnard is lewenslank deur die konsep van die heelal en ruimte gefassineer en het gedurig metodes ondersoek om die mens se verhouding tot die heelal in simboliese terme uit te beeld. Dié beeldspraak van die mens in haar skilderye wat in samewerking met die mandala uitgebou word, kan daarom as sentrale komponent in haar oeuvre beskou word. Daar kan moontlik betoog word dat Cilliers-Barnard se behoefte om mandalas te skilder begin ontwikkel het uit haar begeerte om aardse en transendentale perspektiewe op die mens se bestaan met mekaar te versoen. In haar mandala-skilderye word hierdie figuratiewe-vereenvoudigde vorms uitgebeeld as simboliese vergestaltungen van die figuur (en faktore wat betrekking het op die mens) se bestaan. Daar kan daarom geargumenteer word dat die verskillende sirkelvorms in *Mandala II*, *Wind directions* en *Birds heralding the Light* in 'n sekere sin 'n simboliese aaneenskakeling van die mens met die natuur verteenwoordig.

### **4.3.3 Sirkel**

In al dié werke kan die sirkel as essensieel tot die komposisionele uiteensetting beskou word, aangesien die grootste sirkel by elkeen die meerderheid van die skilderoppervlakte inneem en ook in kleiner konsentriese sirkels (na binne of na buite) herhaal word. Die gekose mandala-skilderye *Mandala II*, *Wind directions* en *Birds heralding the Light* het al drie die sirkel as hoofelement met mekaar gemeen; tog kan die bedoeling waarmee die sirkel gebruik word in die onderskeie werke verskillend geïnterpreteer word wanneer die gepaardgaande temas en ontwerpelemente oorweeg word.

Die sirkel met samelopende lyne in *Mandala II* kan simbolies gelyk gestel word aan 'n wiel óf ligstrale van die son. Hierdie wiel-simbool kom ook in werke soos *The wheel of life* (2000; Figuur 24) voor, waarin daar 'n sterk suggestie van beweging waargeneem kan word. Deur die lyne in *Mandala II* as speke van 'n wiel te beskou, kom daar 'n visioen van 'n wiel na vore wat om 'n denkbeeldige sentrum wentel en daarom terselfdertyd beweging suggereer. Die sonstrale kan as verteenwoordigend van die lugruim beskou word. Wanneer die idee van kinetika met die denkbeeld van sonstrale gekombineer word, kan die lyne sikliese prosesse soos die aswenteling van die aarde asook die aarde se omwenteling om die son voorstel. Die lyne binne die sirkels word 'n voorstelling van lig, ruimte en beweging. In dié verband kan daar na verskeie gevalle van siklusse verwys word: lewens- en natuursiklusse, insluitende seisoenale veranderinge; seegetye, en sons- en maansverduisterings. Wanneer die lewenssiklus as uitdrukking van die mens-tema in *Mandala II* oorweeg word, kom die gedagte van lewensduur na vore, 'n kringloop wat Cilliers-Barnard uiters fassinerend gevind het (Vorster, 2009:18; Raadpleeg ook Onderafdeling 2.3 met betrekking tot 'n fetus). Die mens word nie pertinent in *Mandala II* by wyse van 'n figuratiewe simbool uitgebeeld nie; dit is eerder iets waarop daar gesinspeel word deur die sirkel as sikliese simbool wat ook na die mens verwys daarin te plaas.

Die natuur as tema in *Mandala II* word versterk deur aardse kleure soos groen en blou wat in die sirkels voorkom, te gebruik; die middelste en kleinste sirkel is groenkleurig wat moontlik die aarde of natuur simboliseer, en is met blou omring as simbool van lug en ruimte. Die blou omlyning wat in 'n sagte pers uitkring, herinner 'n mens aan die skemerlig gedurende 'n sonsondergang. In hierdie opsig moet vorige verwysings ten opsigte van Cilliers-Barnard se betowering met sonsondergange genoem word. Haar gebruik van sagte pastelleure in hierdie werk kan dus op metaforiese vlak aanduidend wees van hierdie bewondering (raadpleeg Hoofstuk Twee). Kleurgebruik in die geselekteerde werke is oorwegend koud en het volgens haar daartoe bygedra dat mistiese en abstrakte idees as herinneringe binne die sirkel vergestalt kon word.

Die sterkste sirkelsimbool wat in *Wind directions* gesien kan word, verskyn by wyse van 'n vlootblou figuratiewe patroon. Hierdie patroon vorm 'n mandala-agtige simbool wat vanuit die ligblou-skuinskruis as middelpunt ontwikkel.

Die abstrakte menseliggame word tot geometriese vorms vereenvoudig wat veroorsaak dat hul bolywe as driehoekige vorms vertoon en dat hul arms wat bo die sirkelvormige koppe uitlig na buite gestrek word. Die uitgestrekte arms vorm halwe sirkels aan die buiterand van die patroon en die figure lyk asof hulle hande vashou aangesien hul arms op die punte (wat hande sou kon voorstel) verbind is.

Cilliers-Barnard se uitbeelding van die mens in hierdie werk dui volgens my op 'n gevoel van samehorigheid en beklemtoon die idee dat die mensdom 'n pertinente posisie as belangrike rolspelers in die natuur inneem. As gevolg van die feit dat die abstrakte figuursimbool (in sirkelvorm) vanuit 'n middelpunt groei, kan daar aangevoer word dat dit vir Cilliers-Barnard 'n wyse is om sowel die mens se verantwoordelikheid teenoor die natuur as die verantwoordelikheid teenoor mekaar aan te dui. Verder kan daar ook opgemerk word dat daar in die binnenste donkerblou sirkel met positiewe en negatiewe ruimtes geëksperimenteer word. Wanneer die turkoois kleurvlak beskou word, kom daar 'n sirkelvormige plantaardige ster of blom te voorskyn wat uit twaalf bene of loofblare bestaan. Die groot kruismotief verdeel hierdie blommotief in vier simmetriese dele. Elkeen van hierdie dele het drie blare of bene wat aan elke verste punt skerp eindig en wat aan pyle herinner. Wanneer die motief as 'n plantaardige simbool oorweeg en teenoor die figuratiewe vorms gekontrasteer word, word die simboliese uitbeelding van die verhouding tussen die natuur en mens versterk.

#### **4.3.4 Voëls**

Net soos die menslike figuur is die vergestaltung van voëls simbole wat geredelik in haar kuns voorkom en wat as bevestiging van haar besonderse liefde vir die natuur dien. Dit is juis Cilliers-Barnard se ongebondenheid aan bewustelike gedagtes wat haar na die voël-simbool gelei het (kyk Figuur 13). Die vrymaking van gedagtes het tot gevolg gehad dat sy die voël as simbool onderbewustelik en intuïtief erken het. Hierdie intuïtiewe belewenis word ook op estetiese en berekende wyse in haar mandala-werke uitgebeeld.

In *Birds heralding the Light* is daar 'n opsigtelike sintese van die voëlmotief met die ooglopende sirkel wat nie met konkrete lyne gedefinieer word nie, maar eerder uit verskeie geometriese en abstrakte elemente opgebou word. Cilliers-Barnard maak in besonder in hierdie werk van kleurvlakke gebruik wat gevorm word deur die dowwe oranje voëls wat om die middelpunt gerangskik is.

Die middelpunt lyk soos 'n menslike oog, 'n aspek wat reeds in Onderafdeling 2.3 bespreek is met die verwysing na die mate waarin die oog opsigself as mandala beskou kan word. Die oog kan ook beskou word as 'n projeksie van haar spirituele wêreld en op haar belangstelling in die ewigheid dui.

In *Mandala II* word die kardinale punte bepaal deur die voëls se geïmpliseerde beweging as moontlike aanduidings van verskillende windrigtings te interpreteer. Die vier voëls wat in verskillende rigtings beweeg, simboliseer moontlik haar bevryding van gedagtes en kreatiewe denke. Die “pyle” in *Wind directions* suggereer 'n verlenging of voorsetting wat eweneens aanduidend van die toekoms kan wees en dus kan die middelpunt as 'n verwesenliking van die verlede beskou word. In *Mandala II* en *Wind directions* is daar 'n baie sterk kinetiese energie wat deur die voëls geïmpliseer word en as 't ware die natuurlike vloei van die beweging na die grense van die prentvlak genereer. In kontras daarmee kan daar in *Birds heralding the Light* 'n sterk fokus op middelpuntvlietende krag uitgelig word wat op die inwaartse beweging na die middelpunt van die skildery dui.

Hierdie fokus op die sentrum kan op een van twee maniere geïnterpreteer word wanneer daar in ag geneem word dat die middelpunt die bymeakaarkomplek van polêre aspekte in sowel die kosmos as 'n individu is. Cilliers-Barnard verduidelik watter pole vir haar teenoor mekaar geplaas kan word, naamlik die alledaagse en die onbekende; die nou en die tydlose; die mens en die Skepper (kyk inleidende aanhaling van hierdie hoofstuk). Op makrokosmiese vlak kan dit geïnterpreteer word as simboliese oriëntasie in verhouding tot die heelal, en op mikrokosmiese vlak kan dit dui op Cilliers-Barnard se poging om innerlike psigiese inhoud te oriënteer. Soos reeds vroeër genoem, kan die middelpunt simbolies wees van die aarde wat beteken dat die ruimte om hierdie groen sirkel die lug of hemelruim voorstel. Die suggestie dat die voëls in vlug is en na die hemelruim uittrek, omvat die idee dat Cilliers-Barnard se gedagtes soos die voël in vlug verby die kognitiewe strek en sodoende die onderbewuste en intuïtiewe betree. In hierdie opsig kan daar na Hoofstuk Twee terugverwys word waar Jung in 'n aanhaling gestel het dat 'n individu die vrysinnigheid het om betekenis te skep ten einde innerlike waarhede te ontdek.

In *Wind directions* kan die patroon buite die diagram as vereenvoudigde dog herkenbare voëls geïdentifiseer word waar die skerp hoekige vorms of patrone binne die diagram moontlik 'n verdere vereenvoudiging van die voëlmotief is. Ook hier wil dit voorkom asof die voëls die sirkel wil penetreer en in die proses na die middelpunt wil vlieg.

Hierdie veronderstelling kan op 'n simboliese wyse heenwys na Cilliers-Barnard se eie reis na dit wat die essensie vir haar voorstel. Die voëls wat haar vrye gedagtes verbeeld, bereik in 'n sekere sin 'n hoogtepunt wanneer hulle die sirkel binnetree en daar net vereenvoudigde geometriese vorms behoue bly. Dit is asof hulle 'n metamorfose ondergaan deur die sirkel te penetreer.

Met verwysing na die uitbeelding van die voël- en ander motiewe kan daar aangevoer word dat Cilliers-Barnard op hierdie stadium in die ontwikkeling van haar oeuvre 'n soort skilderkunstige volwassenheid bereik het deurdat sy by wyse van verskeie lae plat geometriese kleurvlakke ook inhoudelike diepte in haar werke kon suggereer. Daar kan verder gesuggereer word dat Cilliers-Barnard se kreatiwiteit 'n bevrydingshoogtepunt behaal het sodat die essensie van gevoelens wat intuïtief en onbewustelik manifesteer, al is wat oorbly.

#### **4.4 Interpretasie van die individuasie-proses(se) en die konsep van die Self in die geselekteerde mandala-skilderye**

Cilliers-Barnard se mandala-skilderye was vir haar 'n wyse om haar unieke prosesse van individuasie tot visuele uitdrukking te bring. In Hoofstuk Twee (raadpleeg 2.8) is die konsep *individuasie* beskryf as die proses waardeur 'n individu tot heling kan kom, alhoewel dit ook baie duidelik as 'n voortdurende proses beskou moet word. So 'n voortdurende proses kan juis in Cilliers-Barnard se werke bespeur word, aangesien sy in die tydperk van 1981 tot 2010 gedurig die mandala-motief as refleksie van die ontwikkeling van haar psige herhaal. Cilliers-Barnard het in die verloop van haar ontwikkeling as mens selde indien ooit ernstige persoonlike krisisse beleef wat op so intense heling sou dui; tog het sy deurlopend in sowel haar psigiese en geestelike groei hierdie individuasie gebruik om haar geestestoestand in stand te hou (kyk Onderafdeling 3.6). Die polariteit en kompleksiteit waarmee Cilliers-Barnard in haar ondersoek na haar eie psige gekonfronteer is, kan in 'n breër verband ook as 'n universele kwessie beskou word. Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat Cilliers-Barnard se psigiese ontwikkeling deur middel van haar unieke simboletaal en in besonder in die mandala-werke weerspieël word.

Alhoewel die mandala-simbool in die geselekteerde werke 'n poging was om die sistemativering of ordening van haar persoonlike en innerlike gedagtes uit te beeld, bly

dit belangrik om daarop te wys dat hierdie werke voortgebou het op simboliese vergestaltings wat vanuit 'n kollektiewe onderbewuste voortgespruit het. Voortspruitend uit die strewe na orde spreek sy met opset die polariteit van bewustelike en onderbewustelike gedagtes, en rasonale en irrasionele denke in haar simboliese uitdrukking aan. Die sirkel as voorbeeld van 'n fundamentele eienskap van die mandala kan daarom ook binne Cilliers-Barnard se konteks van haar individuasie op "heelheid" dui (raadpleeg Onderafdeling 2.7.1 met betrekking tot "heelheid"); dus kan daar by die ordening van hierdie polariteite aangesluit word. Soos reeds vermeld, verwys Cilliers-Barnard in die inleidende aanhaling van hierdie hoofstuk na spesifieke polariteite waarmee sy geworstel het. Die onderbewustelike gedagtes wat in Cilliers-Barnard se geval dui op veral haar behoefte om haarself binne die heelal te oriënteer, word verbeeld deur simboliese verbindings met haar onderbewustelike psigiese inhoud te maak.

'n Gemene deler vir bogenoemde kunswerke is die feit dat dit in elke geval 'n dialoog was wat Cilliers-Barnard met haar Self gevoer het. Juis daarom toon haar werke myns insiens 'n groeiende bewuswording van die Self. Cilliers-Barnard meen dat die sentrale gedagte in haar werke ontsluit word deur die mens in sy totaliteit te sien; volgens haar kan al die ontwikkelingsfases betekenisvol aangespreek word (vgl. Ballot, 2006:68).

Om uiteindelik die Jungiaanse konsep van die Self in haar werk te bespeur, is dit van belang om die wyse waarop die verbintenis met die mens en die heelal vir Cilliers-Barnard op 'n meer persoonlike manier betekenisvol was, te oorweeg. Hierdie betekenis word duideliker na aanleiding van die simboliese interpretasie van die mandala, aangesien 'n mandala op sigself as 'n argetipiese simbool van die konsep van die Self beskou kan word. Die sterk aansluiting met die mens en die heelal by Cilliers-Barnard kan volgens my hoofsaaklik weens twee redes gemaak word: in die eerste plek kan dit 'n onbeheerste behoefte om haarself in die heelal te oriënteer, verbeeld. Tweedens kan dit gekoppel word aan haar intuïtiewe behoefte tot die ordening van haar eie psigiese lewensinhoud. Sy verwesenlik dit deur op die mandala as ordeningstruktuur vir haar onderbewustelike gedagtes staat te maak. Deur die mandala uit te beeld, het sy 'n wyse gevind om haar emosionele, spirituele en intellektuele behoeftes en standpunte te kombineer.

Sodoende het die mandala vir haar, naas die simboliek wat dit ook uitgebeeld het, 'n ikoniese stuur ontwikkel as 'n wyse om 'n leeftyd van herinneringe en haar essensiële menswees te verbeeld. Hierdie herinneringe word in die mandalas herroep wat sy skep

deur abstrakte idees en gevoelens daaraan te koppel. Daar word dus onderbewuste gevoelens en innerlike idees van 'n individu as 'n geheel verbeeld. Cilliers-Barnard sluit by hierdie standpunt aan deur te sê “haar geestelike beker het begin oorloop” (Van Heerden & Hilliard, 2001:1). Hierdie stelling sinspeel op die feit dat sy by wyse van introspeksie vergestaltung aan somtyds intense gevoelens en geestelike ervarings kon gee. Dit is asof skilderkunsmatige inhoud en persoonlike psige mekaar in 'n buitengewone geslaagde sintese aanvul. Deur die aard van finale afronding en verfyning van haar skilderkunsstyl wat kleur en vormgebruik insluit, het sy as 't ware 'n versadigingspunt bereik.

By Cilliers-Barnard se begrafnis op 23 September 2010 was daar op die begrafnisbrief 'n afbeelding van 'n groot onvoltooide skildery, getiteld *She stretched her wings in a timeless space where she floats above eternity* (2009)<sup>9</sup>. Wanneer die titel as vertrekpunt geneem word om te bepaal wat sy moontlik daardeur probeer kommunikeer het, kan afgelei word dat die werk 'n verwysing na die Self is aangesien sy haarself in haar mensheid telkemale simbolies deur die voël laat verteenwoordig het.

Dit is ook asof Cilliers-Barnard haar geliefdes wou herinner dat sy deur haar simboliese uitdrukkingwyses ontdek het hoe om haar geestelikheid aan die ewigheid te koppel wat sy as 'n soort nalatenskap wou verbeeld. Hierdie nalatenskap was moontlik ook vir haar 'n wyse waardeur sy pertinent in die betiteling van haar werke twee uiters betekenisvolle aspekte van haar simboletaal, naamlik tydloosheid en ewigheid, kon beklemtoon.

---

<sup>9</sup> Die titel is na Cilliers-Barnard se afsterwe aan die kunswerk toegeken en die oorsprong daarvan kan aan

#### 4.5 Slotopmerkings

In hierdie hoofstuk is geselekteerde kunswerke van Cilliers-Barnard aan die hand van sowel die teoretiese begronding in Hoofstuk Twee as die kontekstuele raamwerk in Hoofstuk Drie gelees en geïnterpreteer. Die kunswerke is afsonderlik ontsluit by wyse van beskrywing deur op visueel-waarneembare en vormlike aspekte te fokus. Daarna is die tematiese en inhoudelike komponente van die kunswerke vergelykenderwys as ankers gebruik om 'n diepere lees en interpretasie moontlik te maak.

Ten slotte kan geargumenteer word dat die Jungiaanse sleutelkonsepte *individuasie* en *die Self* in Cilliers-Barnard se mandala-skilderye tot visuele uitdrukking kom; dat sy die uitdrukkingsmoontlikhede van die mandala-simbool tot die emosionele en spirituele uiterstes ondersoek het. Sy het sodoende deur die mandala-simbool met die grense en beperkings wat die menslike psige daarstel, geëksperimenteer maar het terselfdertyd deur nog simboliese komponente soos die mens, voëls en sirkels in te sluit, gepoog om haar idees in die mandala af te baken sodat net die essensie oorbly.

## HOOFSTUK VYF

### SLOTBESKOUINGE

*Sy het die vermoë om heeltyd haar vlerke binne 'n tydlose ruimte te span, en oor die ewigheid te bly hang...(Jana Cilliers in Vorster, 2009:18).*

#### 5.1 Inleiding

Die navorsing in hierdie verhandeling fokus op geselekteerde mandala-skilderye van Cilliers-Barnard wat tussen 1991 en 2007 geskilder is. Hierdie skilderye, naamlik *Mandala II* (1991), *Wind directions* (2001) en *Birds heralding the Light* (2007), is as manifestasies van die individuasie-proses en die konsep van die Self ondersoek deur dit in beide histories-biografiese en konteksmatige verbande te plaas. By die lees en interpretasie van die werke is op die wyse waarop die mandala-simbool as konkretisering van haar innerlike gedagtes en ervarings dien, gefokus. Parallel-lopende gedagtes en stylneigings wat veral in die gepubliseerde werke van Jung asook in teoretiese standpunte en konkrete kunswerke van Kandinsky gesetel is, het ook aan die bod. In die besonder is die mandala as instrumenteel tot intuïtiewe en spirituele uitdrukking in die geselekteerde kunswerke geïnterpreteer.

Bevindinge is gebaseer op sowel die ondersoek na die agtergrond van die kunswerke self as die konteksmatige milieu waarin dit geskep is. Voortspruitend uit hierdie bevindinge is die aard van Cilliers-Barnard se toepassing van die mandala in gekose kunswerke geanaliseer en geïnterpreteer. Bykomend is simbole, met 'n gerigte fokus op die mandala as motief, in die geselekteerde werke bespreek om tot 'n interpretasie van die mandala-skilderye te kom. In hierdie slothoofstuk bied ek 'n samevatting asook 'n aantal slotbeskouinge op my hoofargumente deur hierdie argumente aan die hand van die kort inleidende aanhalings wat aan die hoof van elke hoofstuk verskyn, te kontekstualiseer. Hierdie inleidende aanhaling rig die beredenering in die hoofstuk. As sodanig omvat dit die bedoeling om die betoog wat deur die hele verhandeling strek deur middel van stellings deur verskeie outeurs asook Cilliers-Barnard self te benut, en om deur middel van sodanige rigtinggewende standpunte die weg te baan vir die samevatting wat hieronder volg.

## 5.2 Samevatting van hoofargumente

Die rol van die onderbewuste as essensiële onderdeel en bindende goue draad wat as uitgangspunt in hierdie verhandeling gebruik is, kan bykans deurlopend in die standpunte van Jung nagespoor word. Terselfdertyd is daar deur middel van toepaslike verwysing na die oeuvre en standpunte van Kandinsky verwys ten einde 'n soortgelyke goue draad binne die konteks van hierdie belangrike pionier van die modernisme te identifiseer. Soos in Onderafdeling 3.2 – 3.3 gestel, is dit gedoen ten einde die kardinale invloede van die vroeë modernisme te beklemtoon, en om dit as 'n aanknopingspunt tot die werke van Cilliers-Barnard te gebruik. Alhoewel Cilliers-Barnard nooit direk na Kandinsky verwys het nie, kan die noodsaaklikheid om dit op hierdie wyse te doen, gemotiveer word deur die feit dat sy juis hierdie vroeë invloed van die twintigste-eeuse modernisme as 'n intuïtief-gekonstitueerde en inhoudelike komponent van en in haar eie werke ervaar het.

Cilliers-Barnard het soos Jung en Kandinsky die onderbewuste as 'n belangrike rolspeler in kreatiewe prosesse beskou. Dit is dan ook waarom Hoofstuk Een as inleidende stelling in Cilliers-Barnard se eie woorde na die intuïtiewe aard van haar skilderkunstige metode verwys, waar sy die volgende verklaar: *I'm not conscious of what and why I am painting while I'm painting. Only once I have finished it do I ask questions* (Cilliers-Barnard, 2005 in Ballot, 2006:122). Haar behoefte om psigiese prosesse verbandhoudend met die onderbewuste te rasionaliseer, het tot die ontwikkeling van 'n unieke simboletaal gelei wat in besonder die mandala ingesluit het. Die mandala het vir haar die gepaste simbool vir haar selfondersoek geword en sy kon haar innerlike gedagtes en gevoelens daardeur konkretiseer. Volgens my het Cilliers-Barnard by wyse van integrasie van individuele verstandelike (en daardeur skeppende) prosesse die bewustelike denke en onderbewustelike inhoud rondom die begrip *individuasie* geslaagd in haar mandala-skilderye tot visuele uitdrukking gebring. Hierdeur het sy die integrasie van hierdie teenstellende kragte op so 'n wyse vergestalt dat dit as 'n proses tot die homeostase van die psige gelei het en 'n diepere ontdekking van die Self tot gevolg gehad het.

### 5.3 Gevolgtrekkings uit hoofargumente

#### 5.3.1 Gevolgtrekkings met betrekking tot Cilliers-Barnard se kreatiewe skeppingsproses

Cilliers-Barnard is in Hoofstuk Drie (Onderafdeling 3.4.1) aangehaal waar sy sê dat sy haar skilderye sonder 'n spesifieke uiteinde in gedagte aangepak het. Sy het die spontane wegspringplek in haar skilderbenadering as 'n soort avontuur beskou, 'n ervaring wat grootliks op 'n innerlike noodsaaklikheid sou staatmaak en sou lei tot 'n persoonlike simboletaal. Hierdie simbole word aanvanklik as 'n blote impressie met min of weinige logiese orde op die doek ontwikkel. In hierdie opsig toon haar benadering 'n sterk ooreenkoms met die wyse waarop Kandinsky tydens die deurslaggewende periode van sy verbintenis met *Der Blaue Reiter* in München sy teoretiese vertrekpunte, soos geboekstaaf in *Concerning the spiritual in art* (1912), gepubliseer het. In hierdie boek het hy verwys na 'n skilderkunstige benadering wat bestaan het uit 'n improvisasie wat volg op 'n impressie, om uiteindelik aanleiding te gee tot sy komposisies (Hoofstuk Twee). In sowel die laaste stappe van sy teorie as in die skeppingsproses van Cilliers-Barnard het dié twee kunstenaars juis die finale beslag van hul werke keer op keer as *komposisies* rondom die sirkel-motief georganiseer.

Daar is ook na aanleiding van die ondersoek na haar oeuvre tot die gevolgtrekking gekom dat Cilliers-Barnard se stilistiese ontwikkeling tot abstraksie sou inhou dat sy redelik vroeg in haar skilderloopbaan met die ontwikkeling van haar unieke simboletaal begin het. Dit is asof hierdie vroeë ontwikkeling in die rigting van abstraksie aan haar die nodige ryppwordingsproses gegee het waartydens sy die intuïtiewe en grootliks onderbewustelike prosesse van haar psige tot volledige en meer doelgerigte bewustelike manifestasies kon laat kristaliseer. Die bewustelike uitbeeldings in haar mandala-werke konkretiseer vir die kyker op 'n fisiese wyse die individuasie van haar simboletaal.

In Hoofstuk Twee is daar onderskeidelik twee faktore geïdentifiseer wat 'n groot rol in die verwesenliking van haar spirituele en intuïtiewe mandala-werke gehad het. Eerstens kan haar gesin en familie as invloed hierin erken word. Die feit dat sy by verskeie geleenthede melding gemaak het van die wyse waarop haar gesin en veral haar man haar kreatiewe persoonlikheid ten volle ondersteun het, beklemtoon die belangrike plek van *familie* as 'n konsep in haar werk.

Die uitwerking daarvan op haar kreatiewe skeppingsproses word in verskeie onderafdelings van my navorsingsresultate uitgelig (raadpleeg Onderafdelings 3.4.2 en 3.6.2 met betrekking tot die invloed wat haar gesin en familie op haar soms intuïtiewe, maar ook soms doelgerigte skeppingsproses sou hê). Tog kan daar weereens verwys word na die wyse waarop sy haarself deurlopend en bewustelik van haar lewenservarings as kunstenaar en, soos sy dit gestel het, 'n leeftyd van herinneringe attent gemaak het. Op hierdie manier kon sy nadenkend en doelbewus oor die emosies wat sy aan hierdie ervarings en herinneringe gekoppel het, reflekteer. Tog kon sy eweneens en as 'n soort neweproduk van hierdie nadenkende benadering en deur die verdere verdieping in die kreatiewe skilderproses wat sy ontwikkel het daarin slaag om eventueel haar gedagtes vry te maak van bewustelike denke, om sodoende daarop te fokus ten einde die onderbewuste na vore te laat kom.

### **5.3.2 Gevolgtrekkings oor Cilliers-Barnard se intuïtiewe prosesse (onderbewuste): individuasie-proses en konsep van die Self**

Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat Cilliers-Barnard reeds vroeg begin worstel het met polariteite wat die mens se bewustelike bestaan beïnvloed het. Daar is in die inleidende aanhaling tot Hoofstuk Vier na Cilliers-Barnard verwys waar sy hierdie polariteite soos volg verduidelik:

Die kuns is soos 'n spanningsdraad tussen die werklikheid en die abstrakte, waarop die kunstenaar beweeg soos 'n tol – aangetrokke tot beide pole. Die proses van skepping kan gesien word as die ontmoetingspunt tussen hierdie twee uiterstes: die alledaagse en die onbekende; die nou en die tydlose; die mens en die Skepper. Waarom skilder ek? Om my denke te verbeeld. Sou dit 'n lewensfilosofie genoem kan word? Indien wel moet dit gesien word as 'n groeiende lewenshouding gebore uit twyfel, teenkating en besinning en wat van periode na periode verander tot hopelik 'n uiteindelijke essensie (1977 *in* De Waal, 1994:43).

Een so 'n polariteit wat sy as jong kind reeds opgemerk het, was die idee dat ruimte 'n werklikheid kan weerspieël, maar terselfdertyd ook 'n groot bron van misterie kan wees. Op 'n soortgelyke wyse het die onderbewuste, 'n realiteit wat verby bewussyn strek, vir haar 'n mistiese rol in haar skeppingsproses vervul.

Wat die onderbewuste betref, is in Hoofstuk Twee tot die slotsom gekom dat die individuasie-proses 'n voortdurende oriëntering van die psige behels. Haar persoonlikheid het volgens my deur die jare heen tot 'n soort volmaaktheid ontwikkel en al wat sy deurlopend moes doen, was om metafories die psigiese proses(se) visueel te verbeeld.

Daar is bevind dat beide Jung en Cilliers-Barnard gepoog het om innerlike gevoelens te vergestalt deur aan bewuste en onderbewuste gedagtes en idees in die mandala-manifestasie aandag te gee. Uiteraard kan daar ook by implikasie verskille in hul benaderings tot mandalas opgemerk word. Die aanduiding van verskille dien bloot as 'n wyse om Cilliers-Barnard se individuasie-proses as abstrakte idees verder te kan belig. Anders as Jung wat die mandalas uit oorwoë gevoelens van isolasie en innerlike disoriëntasie skep, het Cilliers-Barnard se uitbeelding van mandalas aanvanklik uit gevoelens van vergenoegdheid met haar persoonlike lewe en ervarings van integrasie of "heelheid" gespruit.

Daar kan dus voortspruitend uit Cilliers-Barnard se genoemde onderbewuste psigiese prosesse asook uit die individuasie-proses en konsep van die Self aansluiting gevind word by die aard van die kreatiewe proses, deur te stel dat sy as *gevolg van* die intuïtiewe reistog van haar lewe as kunstenaarsindividue, maar ook as eggenote en moeder, en bo alles as oorwoë Christen haar lewe as 'n vergenoegde geestelik-gebalanseerde individu tot vervulling gebring het. Dit is dus heel duidelik dat sy baie pertinent daarop gefokus het om spirituele aspekte op intuïtiewe wyse in haar abstraksies te verwerk. Hierdie ontginning van diepere estetiese dimensies in haar kuns kan sekerlik aan 'n behoefte tot die uitlewe van die Self toegeskryf word. Dit is 'n behoefte wat Jung ook direk aan die aangebore aantrekkingskrag van 'n persoon gekoppel het ten einde die individuasie-proses te voltooi (raadpleeg Onderafdeling 2.8). Soos reeds in Hoofstuk Twee aangedui (raadpleeg Onderafdeling 2.7 en 2.71) het Jung se teorieë oor die Self uit sowel 'n ondersoek na die religieuse funksie van die onderbewuste as die manifestering daarvan in die historiese bewussyn van die Westerse beskawing voortgevloei. Jung het ook beklemtoon dat simboliese uitdrukkings binne die konteks van individuele geloofsoortuiging in die ontwikkeling van die Self oorweeg moes word (raadpleeg Onderafdeling 2.7).

Met betrekking tot geloofsoortuiging kan daar by wyse van vergelyking genoem word dat Jung baie doelbewus moes poog om sy eie religieuse diskonneksie met die lewe te herstel; Cilliers-Barnard het daarenteen as gevolg van haar geloofsoortuiging as Christen selde vertwyfeling in haar “rede vir bestaan” laat blyk. Die stelling kan met relatiewe vertroue gemaak word aangesien ’n oorwoë gevoel van vergenoegdheid en tevredenheid met haar lewenslot as ’n primêre karakteristieke eienskap haar lewensingesteldheid sou kenmerk. Hierdie vergenoegdheid impliseer gevolglik dat Cilliers-Barnard se individuasieproses nie noodwendig deur ’n behoefte tot transformasie veroorsaak is nie, in teenstelling met deurlopende gevoelens van disoriëntasie en wanorde soos by Jung die geval was. Dus kan die gevolgtrekking dat haar individuasieproses ook nie primêr uit die behoefte om te genees of herstel gegroei nie, gemaak word. Haar selfontdekkingsreis het eerder sy oorsprong gehad in haar behoefte om te reflekteer op die innerlike oriëntasie waarmee haar geloof haar toegerus het, en daar word gestel dat die mandala voorts vir haar die geskikte struktuur voorsien het aan die hand waarvan sy aan haar geestelike spirituele sreis visuele vergestaltung kon gee.

Tog kan daar ook in Cilliers-Barnard se lewe tye van disoriëntasie uitgewys word; dus was haar aanvanklike ervaring van “heelheid” aan die begin van haar artistieke loopbaan minder konkreet en kan daar aangevoer word dat sy voortdurend en by herhaling hierdie ervarings weer as ’t ware moes “herontdek”.

As voorbeelde van gevalle van stres en disoriëntasie in haar lewe word na haar verskeie besoeke aan Parys verwys waartydens sy van haar familie geskei was. Eweneens is daar in Hoofstuk Twee en Drie onderskeidelik na haar man Bags verwys wat as sielsgenoot vir haar die nodige emosionele ondersteuning gebied het, sodat daar gesê kan word dat nadat hy in 2001 oorlede is, sy weer ’n periode van stres kon ervaar het. Dus kan daar op ’n indirekte wyse by Jung se teoretisering oor die onderbewuste wat uit sy ervarings met sy pasiënte voortspruit, aangesluit word. Jung het geglo dat die mandala as organisatoriese struktuur vir die psige spontaan in tye van verhoogde stres kan verskyn. Bags Cilliers se dood was ’n groot verlies vir Cilliers-Barnard en sy het sekerlik met gevoelens van hartseer en verlange geworstel; dit is bloot realisties om te glo dat sy as gevolg van haar man se dood onder baie spanning sou verkeer.

Dit kan dus gestel word dat Cilliers-Barnard se simboletaal nie bloot spontaan gegroei en ontwikkel het om die mandala as 'n volgende stap in haar stylontwikkelings in te sluit nie, maar dat sy haarself intuïtief na haar diepste innerlike sou wend om die verlies aan Bags te betreur en haar innerlike gevoelens daarvoor te verwerk. Jung het geglo dat so 'n wending na 'n innerlike wêreld vir 'n individu voordelig was. Dit het ook in Cilliers-Barnard se geval gegeld waar sy deur die uitbeelding van die mandala tot vertroosting of "genesing" soos Jung daarna verwys, gelei kon word.

Jung noem ook verder dat die mandala as 'n soort sentralisering van die psige kon funksioneer. Cilliers-Barnard was op haarself aangewese om in assosiasie met haar verbeelding steeds met haar kuns te kon voortgaan, nadat sy die persoon wat haar nie net deurlopend in haar kunsloopbaan aangemoedig het nie, maar deur haar gevoelens van verlange in die vroeëre deel van hul lewens saam in oënskou te neem, aan die dood moes afstaan. Dit is allermens vergesog om te dink dat sy hierdie moeilike periode in haar lewe met relatiewe aanvaarding en sielorus kon verwerk deurdat sy haarself in haar skilderkuns kon verdiep, waarvan die mandala-skilderye steeds 'n belangrike onderdeel was, en dat sy deur middel van hierdie skilderye intuïtiewe verbindings met haar hele lewe wou maak. Dit is 'n idee waarop ook gesinspeel is in die aanhaling (kyk bladsy 11) deur Jung

Such things (mandalas) cannot be thought up but must grow again from the forgotten depths if they are to express the deepest insights of consciousness and loftiest intuitions of the spirit. Coming from these depths they blend together the uniqueness of present-day consciousness with the age-old past of life (Jung, 1931:107)

In Hoofstuk Twee is die wyse waarop Cilliers-Barnard se lewenservaringe deurlopend 'n impak op haar kunswerke maak duidelik, en dit is daarom logies om hierdie ervaringe ook deur te trek na haar mandala-skilderye.

### **5.3.3 Gevolgtrekkings oor die mandala in die geselekteerde werke**

Die verwysing na die belangrike rol van die mandala as 'n metode om die middelpunt of sentrum as vertrekpunt te sien, bevestig vir die doelstelling van hierdie verhandeling dat Cilliers-Barnard vir haarself, en dus aan die kyker van die kunswerk, verskeie tipes mandalas geskep het. Hieruit voortspruitend kan gestel word dat elke mandala-skildery soortgelyke vertrekpunte bied waar die onderliggende struktuur van elke werk rondom 'n

sentrale fokuspunt gebou word. Dit word metafories gesproke vir sowel die kyker as vir Cilliers-Barnard self 'n doelgerigte individuasie-proses waarin daar deur middel van die prosesse van kreatiwiteit én herkreatiwiteit tot introspeksie en selfverwesenliking gekom kan word.

In Onderafdeling 2.5.2 is daar aangetoon dat Jung die mandala-simbool as 'n fundamentele raamwerk vir die psige beskou het. Daar is bevind dat Cilliers-Barnard besef het dat sy met die uitbeelding van die mandala as 'n soort organisatoriese struktuur in 'n sekere sin meer beheer oor 'n abstrakte konsep soos die onderbewuste kon kry. Die uitbeelding van die sirkelvorm was vir Cilliers-Barnard 'n wyse om onderbewustelike aspekte van haar psige wat sy nie kon verwoord nie, in 'n konkrete gestalte met spesifieke verwysing na die bindende geometriese vorms van 'n mandala te gee. Dié geometriese vorm sou as inperker van onderbewustelike en abstrakte gedagtes en ervarings dien aangesien die natuurlike aard van 'n mandala as primêre karakteristieke eienskap swaar steun op die “begrensing” wat die omraming deur middel van lyne, kleure en/of vlakke bied.

Haar simboliese taal verteenwoordig soms argetipiese simbole en word telkens in die uitbeelding van mandalas aangetref. Dit word egter ook, soos die mandalas self, in die eerste plek vir persoonlike doeleindes geskep. Alhoewel dit as gevolg van haar oorspronklike kunstenaarsintuïsie tot stand kom, moet daar in hierdie opsig terugverwys word na Onderafdeling 2.5.1 waarin daar eweneens afgelei kan word dat hierdie simboletaal 'n weerspieëling van die kollektiewe onderbewuste in die psige van die mensdom kan wees.

Ten slotte word daar bevind dat Cilliers-Barnard deur die skeppingsproses van die mandalas toegelaat het dat 'n innerlike Self kon ontluik. Daar kan teen die einde van haar skilderloopbaan 'n gemak met haar psigiese manifestasie in haar mandala-skilderye bespeur word wat aan 'n balans tussen die bewuste en onderbewuste toegeskryf kan word. Sodoende kon sy deur middel van haar hele oeuvre, maar in die besonder deur middel van haar laaste werke, die mandala as 'n essensie van wie sy was, nalaat. Haar dogter, Jana Cilliers, het deur 'n aanpassing van die titel, *She stretched her wings in a timeless space where she floats above eternity* te gee, bevestig dat haar moeder daarin geslaag het om haar “Selfheid” betekenisvol uit te druk en insiggewend te kommunikeer.

Cilliers-Barnard se vermoëns om haarself spiritueel te kon uitdruk het 'n blywende indruk op haar gehad, en deur haar kunswerke het sy daarin geslaag om 'n visuele erfenis na te laat wat as vergestaltung van die Self voortdurend kan resoneer. Haar kunsnalatenskap illustreer dat Cilliers-Barnard uiteindelik haar posisie as 'n kunstenaar, as 'n mens, lewensmaat, moeder en ouma onomwonde kon vasstel, en dat sy tot 'n innerlike berusting gekom het.

Die heelal was vir haar groot en oneindig, maar sy het terselfdertyd geglo dat dit binne die menslike psige kan manifesteer – 'n proses wat sy met elke nuwe mandala-skildery voltooi het. Haar dogter Jana Cilliers (*in* Vorster, 2009:18) se beskrywing dat Cilliers-Barnard oor die vermoë besit het om heeltyd haar vlerke binne 'n tydlose ruimte te span, en om dit oor die ewigheid te laat bly hang, is met verwysing na die mandala-skilderye volgens my besonder toepaslik.

#### **5.4 Voorstelle vir verdere navorsing**

Na aanleiding van die fokuspunte in hierdie navorsing kan daar 'n aantal voorstelle vir verdere navorsing geïdentifiseer word. Daar kan ook moontlike kritiek of tekortkominge ten opsigte van konteksmatige verbande uitgelig word en voorstelle vir verdere navorsing spruit natuurlikerwyse uit hierdie kritiek. In hierdie navorsing is daar doelbewus besluit om in Hoofstuk Twee die ooreenkomste tussen Cilliers-Barnard se oeuvre en skilderproses met dié van Kandinsky aan te dui aangesien beide kunstenaars se skilderbenaderings vanuit spirituele en intuïtiewe kontekste tot stand gekom het. Die feit dat hulle nie tydgenote was nie, asook die blote gebruik van Kandinsky binne die genoemde konteks, kan ruimte vir kritiek bied. Hieruit kan vrae ontstaan oor die motivering vir die keuse van Kandinsky vir hierdie deel van die navorsing gekies;, alternatiewe voorstelle kon waarskynlik oorweeg word. Ander kunstenaars wat ook vanuit 'n spiritueel- en intuïtief-gefundeerde modernistiese benaderingswyse gewerk het, soos Paul Klee en Oskar Kokoschka, sou ook as relevante kunstenaars beskou kon word. Tog is dit so dat Kandinsky vir die doeleinde van hierdie navorsing as die perfekte keuse gekristaliseer het, want wat hierdie kritiek betref, kan daar geargumenteer word dat die voorkoms van die sirkel-simbool in beide kunstenaars se oeuvre 'n bepalende faktor is. Die gebruik van sirkel-simbole is in elke geval ook ondersteunend tot die verskeie ander ooreenkomste in hul werk.

Daar kan met betrekking tot Cilliers-Barnard se unieke simboletaal ander simbole, soos byvoorbeeld die kruis-simbool, uitgewys word wat verband met sowel die kollektiewe bewussyn as haar individuasië-proses hou. Alhoewel die kruis-simbool binne die mandala beduidende betekenis het, kan daar ook ander kunswerke geïdentifiseer word waar die kruis-simbool in isolasie gelees en geïnterpreteer sou kon word.

Naas die kruis-simbool en die sirkel kan daar ook uitgewys word dat Cilliers-Barnard se oeuvre verskeie ander argetipiese simbole bevat wat kollektief of individueel verdere studie regverdig. Enkele voorbeelde sluit die boom as simbool, die voël-motief, 'n verskeidenheid sterk Afrika-simbole, en natuurlik die kruis in.

## Bibliografie

Adler, G. 1961. The living symbol; a case study in the process of individuation. London: Routledge & Kegan Paul.

Adler, G. 1999. Studies in analytical psychology. London: Routledge.

Anoniem. 2014. Cilliers-Barnard: 2000's. [www.art.co.za](http://www.art.co.za) Datum gebruik: 18 Januarie 2013.

Alexander, L. & Cohen, E. 1990. South African paintings: past and present. Cape Town: Struikhof Publishers.

Alexander, L., Bedford, E. & Cohen, E. 1988. Paris and South-African artists, 1850 – 1965. Cape Town: SA National Art Museum.

Alexina. 1957. Bettie Cilliers-Barnard. *Pretoria News*, 25 Okt.

Argüelles, J. & Argüelles, M. 1972. Mandala. Boston: Shambhala Publishers.

Arnason, H.H. 2003. History of modern art. 5th ed. London: Pentice Hall.

Ballard, P.C. 1996. Inner content, outer expression: a brief note on Kandinsky and the spiritual in modern art (*In* Joseph J. Schildkraut & Aurora Otero. Depression and the spiritual; in modern art; homage to Miró. Brisbane: John Waley & Sons. p. 82 – 85).

Ballot, M. 1996. Bettie Cilliers-Barnard: bowêreldse perspektiewe. Kaapstad: Human & Rousseau.

Ballot, M. 2004. Openingsrede by *Kleur as taal*. Pretoria: Kunsvereniging van Pretoria.

Ballot, M. 2006. Bettie Cilliers-Barnard: towards infinity. Pretoria: University of South Africa Press.

Ballot, M.; Sandri, B. & Van Zyl, M. 2008. *Abstract South African Art* from the Isolation Years: Part 2. Cape Town: SMAC Art Gallery.

Barreda, P.P. 2003. Archetype of heelheid: Jung and the mandala.  
<http://mandalazone.com/wordpress/archetype-of-heelheid-jung-and-the-mandala/>  
Datum gebruik: 2 Aug. 2012.

Barreda, P.P. 2007. The Tao, the universe and the mandala: discovering unity in the cosmos. <http://mandalazone.com/wordpress/the-tao-the-universe-and-the-mandala-discovering-unity-in-the-cosmos/> Datum gebruik: 30 Aug. 2012.

Barreda, P.P. 2008. Mandala: spiritual visions of our ancient self. Beskikbaar: [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

Basson, E.L. 1985 Die lewe en werk van Bettie Cilliers-Barnard met besondere verwysing na haar steendrukke (litografie). Pretoria: UP. (Verhandeling – MA).

Basson, E.L. 2010. By die dood van Bettie Cilliers-Barnard (1914 – 2010). *LitNet*, 23 Sept.

Basson, E.L. 2011. Obituary: at the passing of Bettie Cilliers-Barnard. *De Arte*, 83:5.

Berman, E. 1975. The story of South African painting. Cape Town: A. A. Balkema.

Berman, E. 1983. Art & artists of South Africa: an illustrated biographical dictionary and historical survey of painters, sculptors & graphic artists since 1875. Cape Town: Balkema.

Berman, E. 1993. Painting in South Africa. Cape Town: A. A. Balkema

Berman, E. 1996. Berman's art & artists of South Africa. Cape Town: National Book Printers.

Beukes, G. J. 1946. Belangwekkende kunsuitstalling: die werk van Bettie Cilliers-Barnard. *Kultuur*, 3(11), Okt.

Boeree, C.G, 2006. Carl Jung: personality theories.

<http://webpace.ship.edu/cgboer/perscontents.html> Datum gebruik: 4 Sept. 2012.

Bolsmann, E. 1993. Contemporary artists of Pretoria. Pretoria: Be my guest Publishers.

Botha, A. 2010. Die kleinste reus in Suid-Afrika. *Rapport*: 3, 19 Sept.

Brooke, S.L. 2006. Creative art therapies: a guide to the the history, theoretical approaches assessment, and work with special populations of art, play, dance, music, drama and poetry therapy. Springfield: Charles C. Thomas Publishers.

Cairns, G.E. 1962. The philosophy and psychology of the oriental mandala. *Philosophy East and West*, 11(4):219-229.

Carman, J. ed. 2011. Visual Century: South African Art in context (Volume one 1907 - 1948). Johannesburg: Wits University Press.

Casado, S.D. 2002. Squaring the circle: Esther Tusquet's novelistic tetralogy: (a Jungian analysis). Newark: Cuesta.

Coleman, W. 2006. The self. (In Padadopoulos, R.K., ed. The handbook of Jungian psychology: theory, practice and applications. New York: Psychology Press. p. 153 – 174).

Conway, T. 2006. The mandala and mandalization. [http://www.enlightened-spirituality.org/support-files/meditation\\_mandala\\_and\\_mandalization.pdf](http://www.enlightened-spirituality.org/support-files/meditation_mandala_and_mandalization.pdf) Datum gebruik: 12 Jun. 2012.

Cornell, J. & Borysenko, J. 2006. Mandala: luminous symbols for healing. Wheaton: Quest Books.

Cunningham, B. 2002. Mandala: journey to the centre. London: Dorling Kindersley Limited.

De Beer, D. 2000. With the freedom of birds. *The Star*: 12, 19 Jun.

De Beer, D. 2008. Painting is the secret behind her long life. *Pretoria News*: 5, 18 Nov.

De Waal, L.M. 1994. Oorsigtentoonstelling: Bettie Cilliers-Barnard. Kaapstad: Unity Press.

Degenaar, J. 1987. Art and the meaning of life. Cape Town: University of CapeTown. (Thesis – Phd).

Downes, P. 2011. Concentric and diametric structures in yin/yang and the mandala symbol: a new wave of Eastern frames for psychology. *Psychology and developing societies*, 23(1): 121 – 153.

Drillick, A.S. 2004. Sacred circles in science: the mandala and astronomy. *Psychological perspectives: A quarterly Journal of Jungian thought*, 47(1): 90 – 107.

Du Plessis, B. 2010. Bettie Cilliers-Barnard, siener van die onsienlike. *Kerkbode*: 15, 1 Okt.

Düchting, H. 2000. Wassily Kandinsky, 1866 – 1944: a revolution in painting. London: Taschen.

Dunne, C. 2002. Carl Jung: wounded healer of the soul: an illustrated biography. London: Continuum International Publishing Group.

Edwards, D. 2004. Art therapy. London: Sage Publication Inc.

Epouna. 2012. Meaning of mandalas. <http://www.meaningofmandalas.com/> Datum gebruik: 12 Jun 2012.

Fincher, S. F. 1991. Creating mandalas: for insight, healing and self-expression. London: Shambhala.

Fincher, S.F. 2012. Psychology of the mandala.

<http://www.creatingmandalas.com/psych1.html> Datum gebruik: 7 Julie 2012.

Fink, K.J. 2010. Analytical psychology and German classical aesthetics: Goethe, Schiller, and Jung (review). *Goethe Yearbook*, 17:383-385.

Fischer, H. & Rainbird, S. 2006. Introduction. (In Fischer, H. & Rainbird, S. eds. *Kandinsky: the path to abstraction*. London: Tate publishing. p. 12 – 15).

Fonda, M. 1996. Fonda's Jung notes: summary of Jung's psychology.

<http://www.religiousworlds.com/fondarosa/jung03.html> Datum gebruik: 23 Aug. 2011.

Fordman, F. 1969. Some views on individuation. *Journal of Analytical Psychology*, 14(1):1 – 12, Jan.

Fransen, H. 1988. Drie eeue kuns in Suid-Afrika: beeldende kuns, boukuns, toegepaste kuns. Pietermaritzburg: Anreith Uitgewers.

Gablik, S. 2004. Has modernism failed? London: Thames and Hudson.

Gauding, M. 2011. The Mandala bible: the definitive guide to using sacred shapes. New York: Firefly Books Ltd.

Goel, N. 2000. Mandala – sacred geometry and art. <http://www.mandala-4u.com/en/start.html> Datum gebruik: 13 Mrt. 2012

Gracia, M.F. 1981. On mandalas. *Current Anthropology*, 22(6):706.

Grey, M. 2001. Encountering the mandala: the mental and political architecture of dependency. *Culture Mandala: The Bulletin of the centre for East-West cultural and economic studies*, 4(2): 1-14.

Grohmann, W. 1960. W. Kandinsky (1866 – 1944). London: Leaverbrook Newspaper Ltd.

Group Democracy and Governance, 2000. Women marching into 21st century: curathin'abafazi, wathhint'imbokodo. Benoni: Sherono Printers.

Hannah, B. 1981. Encounters with the soul: active imagination. Boston: Sigo Press.

Harms, D. 2011. Geometry of the mandala. *Jung Journal: Culture & Psyche*, 5(2): 84-101.

Harmsen, F. 1988. Looking at South African art: a guide to the study and appreciation of art. Pretoria: J.L van Schaik.

Heinrich, C. 2000. Claude Monet, 1840-1926. London: Taschen.

Hemenway, P. 2005. Divine proportion: phi in art, nature and science. New York: Sterling Publishing Company.

Hiebert, C. 2010. The Self and the mandala: individuation and awakening in Jungian psychology and Tibetan Buddhism. *Tibetan Buddhism and psychology undergraduate Journal*.

Humbert, E.G. 1988. C. G. Jung: the fundamentals of theory and practice. Wilmette: Chiron Publications.

Huntley, M. 2000. Art in outline: an introduction to South-African art. Cape Town: Oxford University Press of Southern Africa.

Huyser, A. 2002. Mandala workbook for inner self-developpment. London: Binkey Kok.

Jacobi, J.S. 1969. The way of individuation. London: Hodder and Stoughton.

Jaffé, A. 1964. Symbolism in the visual arts (*In Jung, C.G., ed. 1978. Man and his symbols. London: Aldus Book. p. 255 – 322*).

Jaffé, A. 1984. The myth of meaning. 2<sup>nd</sup> ed. Zürich: Daimon.

Jantjes, G. 2011. Preface. (*In* Carman, J. ed. 2011. *Visual Century: South African art in context* [Volume one 1907 – 1948]. Johannesburg: Wits University Press).

Jaskolski, H. 1997. *The labyrinth: symbol of fear, rebirth, and liberation*. Boston: Shambhala Publications.

Jordan, Z.P. 2011. Foreword. (*In* Carman, J. ed. 2011. *Visual Century: South African Art in context* (Volume one 1907 - 1948). Johannesburg: Wits University Press).

Jung, C.G. 1902. *On The Psychology & Pathology of the So-Called Occult Phenomena* (*In* Jung, C. G. ed. 1916. *Collected Papers on Analytical Psychology*. London: Bailliere, Tindall and Cox. p. 1 – 15).

Jung, C.G. 1924. *Psychological types or the psychology of individuation*. New York: Hartcourt Brace & Company.

Jung, C.G. 1928. *The Relations between the ego and the unconscious* (*In* Jung, C.G. ed. 1953. *Two essays on analytical psychology*. London: Routledge & Paul).

Jung, C.G. 1931. *The secret of the golden flower*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jung, C.G., 1934. *Basel seminar*. Zurich: Psychology Club.

Jung, C.G., 1948a. *The integration of the personality*. 5th ed. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Jung, C.G. 1948b. *On the psychology of Eastern meditation*.

<http://www.scribd.com/doc/24318070/Jung-C-G-The-Psychology-of-Eastern-Meditation>.

Datum gebruik: 28 Apr. 2011

Jung, C.G. 1949. *Modern man in search of soul*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jung, C.G. 1952. *Answer to Job*. (*In* Jung, C.G. 1969. *Psychology and religion: West and East*. New York: Princeton University Press).

Jung, C.G. 1959. *Aion: researches into phenomenology of the Self*. New York: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1963. *Memories, dreams, reflections*. New York: Pantheon Books.

Jung, C.G. 1968. *Psychology and alchemy*. New York: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1969. *Jung Psychology and religion: West and East*. New York: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1972. *Mandala symbolism*. New Jersey: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1978. *Man and his symbols*. London: Aldus Books.

Jung, C. G. 1981. *Structure and dynamics of the psyche*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C.G. 1990. *The archetypes and the collective unconscious*. New York: Princeton University Press.

Jung, C.G. 2009. *The red book: Liber Novus*. New York: W. W. Norton & Company.

Kandinsky, N. 1946. Some notes on the development of Kandinsky's painting (*In* Kandinsky, W. 1947. *Concerning the spiritual in art and painting in particular*. New York: Wittenborg, Schultz, Inc. p. 9 – 12).

Kandinsky, W. 1977. *Concerning the spiritual in art*. New York: Dover Publications.

Kast, V. 1992. *The dynamics of symbols: fundamentals of Jungian psychotherapy*. New York: Fromm International.

Katsilometes, B.K. 2010. My spiritual journey: Circling the spiral. *Psychological perspectives: A quarterly Journal of Jungian thought*, 53(2): 189 – 205.

Kempff, B.K. 1974. Bettie Cilliers-Barnard, *Lantern* 24(2):23 – 27.

Kennedy, C. 2006. Art and soul. *The Citizen*. 6, 8 Aug.

Kim, S.I., Kang, H.S., & Kim, Y.H. 2009. A computer system for art therapy assessment of elements in structured mandala. *The Arts in Psychotherapy*, 36(1): 19 – 28.

Kleiner, F.S. 2013. Gardner's art through the ages: a global approach. 14th ed. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

Kleiner, F.S. & Mamiya, C.J. 2005. Gardner's art through the ages. 12th ed. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

Krippner, S. 1997. The role played by mandalas in Navajo and Tibetan rituals. *Anthropology of consciousness*, 8(1):22 -31.

Kuspit, D. 1986. Concerning the spiritual in contemporary art. (*In* Tuchman, M. ed. *The spiritual in art: abstract painting: 1890 – 1985*. New York: Abbeville Press Publishers).

Leeb-Du Toit, J. 2011. Land and landlessness: revisiting the South african landscape (*In* Carman, J. ed. 2011. *Visual Century: South African art in context (Volume one 1907 - 1948)*. Johannesburg: Wits University Press).

Lipsey, R. 1988. *An art of our own: the spiritual in the twentieth century art*. Boston: Shambhala.

Lipsey, R. 2011. *The spiritual in twentieth-century art*. Mineola: Dover Publications.

Malchiodi, C. 2002. Mandalas: making order out of disorder. (*In* Malchiodi, C., ed. *The soul's palette: drawing on art's transformative powers for health and well-being*. Boston: Shambhala).

Mandelbrot, B.B. 1983. *The fractal geometry of nature*. New York: Freeman W. H. and Company.

- Markwick, L. 2004. *Circles of healing around the world: an exploration of the association between spiritual healing and circles in art*. James Cook University (Thesis -Phd)
- Mayhan, A.L. 2005. *From mandala creation to individuation: a personal journey*. Tallahassee: The Florida State University (Thesis - MA).
- Mayo, D.H. 1995. *Jung and the aesthetic experience*. New York: Peter Lang.
- Meiring, A.L. 1961. Bettie Cilliers-Barnard, *Our art*, 2: 13 – 17.
- Minnaar, M. 2006. 'n Lang skilderloopbaan deeglik nagetrek. *Rapport*: 4, 20 Aug.
- Mitchell, P.S. 1996. Sacred geometry, mandalas, crop circles, fractals and the NDE. <http://www.near-death.com/geometry.html> Datum gebruik: 3 Aug. 2012 (ongepubliseerd).
- Myburg, J. 2006. Ruimer perspektief bly agtergewêe: Cilliers-Barnard se kunswerk wel in 'n mooi boek verewig. *Volksblad*: 8, 4 Sep.
- Neihardt, J.G. 2008. *Black Elk speaks: being the life story of a holy man of the Oglala Sioux*. New York: SUNY Press.
- Nutting, C.M. 2007. *Concrete insight: art, the unconscious and transformative spontaneity*. Victoria: University of Victoria (Thesis - MA).
- Ogilvie, G. 1988. *The dictionary of South African painters and sculptors*. Johannesburg: Everard Read.
- Olgers, J. 2010. Het verschil en de relatie tussen het bewuste, onderbewuste en onderbewuste. <http://www.trance-art.nl/wp-content/uploads/Literatuur/Onderbewust%20en%20onbewust.pdf> Datum gebruik: 20 Nov. 2012.
- Overy, P. 1969. *The language of the eye*. New York: Praeger Publishers.

- Parent, B. 2009. *Mandala: the perfect circle*. New York: Rubin Museum of art
- Phillips, F. 1996. Oerbelewenisse esteties uitgebeeld. *Beeld Kalender*: 4,19 Maart:.
- Phillips, F. 2006. 'Infinity' sets benchmark for art historians. *Pretoria News*: 9, 31 Jul.
- Pietikäinen, P. 1999. *C.G. Jung and the psychology of the symbolic*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.
- Proud, H. 2011. Formalism in Twentieth-century South-African art (*In Van Robbroeck, L. ed. 2011. Visual Century: South African Art in context (Volume two: 1945 – 1976)*. Johannesburg: Wits University Press).
- Punt-Fouché, L.A. 1993. Ritualisering van die mandala in die gedeelde terapeutiese ruimte. Port-Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth (Verhandeling – MA).
- Rautenbach, R. 2010. 'n Toegewyde kunstenaarskap. *Burger*: 14, 18 Sept.
- Read, H. 1959. *A concise history of modern painting*. London: Thames and Hudson.
- Risatti, H. 1998. *Postmodern perspectives: issues in contemporary art*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Roberts, M.B. 1998. Jung & the imaginal circle of "erocentric" vision. <http://www.jungcircle.com/circle.html> Datum gebruik: 26 Sept. 2012.
- Robinson, J. 2003. Johannesburg's 1936 Empire Exhibition: interaction, segregation and modernity in a South African city. *Journal of Southern African Studies*, 29(3):759-789.
- Robinson, M. 2006. *Kandinsky*. London: Flame Tree Publishing.
- Sadler, M.T.H. 1977. Introduction (*In Kandinsky, W. 1977. Concerning the spiritual in art*. New York: Courier Dover Publications. p. i – iiiv).

Sadler-Smith, E. 2008. *Inside intuition*. New York: Routledge.

SANAVA (South African Association of Arts). 1975. *Katalogus van uitstalling gehou deur die Vereniging, 16 November – 14 Desember 1974*. Pretoria: South African Association of Arts.

Schneider, M.S. 1995. *A beginner's guide to constructing the universe: mathematical archetypes of nature, art, and science* 1<sup>st</sup> ed. New York: Harper Perennial.

Schoonraad, M. 1976. *Walter Battiss*. Cape Town: C. Struik Publishers.

Sermabeikian, P. 1994. Our clients, ourselves: The spiritual perspective and social work practice. *Social Work*, 39 (2): 178-183.

Shepherd, R. 2012. The great stupa of Sanchi.

<http://rogershepherd.com/WIW/solution12/symbol.html#top> Datum gebruik: 24 Aug. 2012.

Shugar, M. 2010. An American Jungian in honor of Edward F. Edinger. *JUNG at HEART*, (50): 1-4 Winter/Spring.

Smit, J. & N. 2008. 'n Blywende erfenis. *LIG*: 54, 1 Maart.

Smith, C.A. 1999. At the heart of their art.

[Ksre.ksu.edu/historicpublications/Pubs/MF2414.pdf](http://Ksre.ksu.edu/historicpublications/Pubs/MF2414.pdf) Datum gebruik: 18 Okt. 2012.

Snyman, M.M. 2006. Steeds ryker, steeds ruimer: aansteeklik. *Rooi Rose*, 64(9), 34-36.

Spillman-Jenny, B. 2001. Foreword. (*In* Cunningham, B. ed. 2002. *Mandala: journey to the centre*. London: Dorling Kindersley Limited).

Steenkamp, A. 2012. Soos 'n voël in vlug. *Rooi Rose*, Nov.: 212 – 214.

Stein, M. 2005. Individuation: inner work. *Journal of Jungian theory and practice*, 7(2): 1-13.

Stein, M. 2010. Jung's map of the soul: an introduction. Illinois: Open Court Publishing.

Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. 1992. Die Akademie Kunsversameling. Kaapstad: Nasionale Handelsdrukkery.

Taylor, H. 2012. Full Circle mandalas: philosophy. <http://www.oly-wa.us/mandala/Philosophy.php> Datum gebruik: 21 Junie 2012.

Trümpelman, G.P.J. 1965. Geselekteerde stellings: 1946 - 1994. (*In Stellenbosch Universiteitsmuseum, ed. 1994. Oorsigtentoonstelling: Bettie Cilliers-Barnard. Kaapstad: Unity Press p. 16-22).*

Tucci, G. 1972. The theory and practice of the mandala. London: Rider and Co.

Van der Post, L. 1978. Jung and the story of our time. Harmondsworth: Penguin Books.

Van Dusen, W. 2010. Another appreciation. *JUNG at HEART*, (50): 1-4 Winter/Spring.

Van Graan, R. 1991. Homage to Alexis Preller. *Lantern*, 40(3):33, Jan.

Van Heerden, P.W. 2010. 'n Hulde aan Bettie Cilliers-Barnard. Pretoria: Pretoria Kunsvereniging.

Van Heerden, P.W. 2011. An artist's life: Bettie Cilliers-Barnard. *Design>Art*, 2(2):17-25.

Van Heerden, P.W & Hilliard, N. 2001. Persverklaring: Bettie Cilliers-Barnard. Pretoria: Pretoria Kunsvereniging.

Van Robbroeck, L. Ed. 2011. *Visual Century: South African Art in context (Volume two: 1945- 1976)*. Johannesburg: Wits University Press.

Von Franz, M.L. 1964. The process of individuation. (*In Jung, C.G. 1978. ed. Man and his symbols*. London: Aldus Books. p. 157 – 254).

Vorster, A. 2009. Geseënde geslagte. *LIG*: 18, 1 Des.

Wagner, M.F. 2002. *Neoplatonism and nature: studies in Plotinus' Enneads*. New York: University of New York Press.

Walcott, S.M. 2006. Mapping from a different direction: mandala as sacred spatial visualization. *Journal of cultural geography*, 23(2):71 – 88.

Walton, M.D. & Mescher, B. 2010. The mandala: a source for the psychological understanding of the self, personal growth, and healing.  
[http://www.camft.org/AM/Template.cfm?Section=March\\_April\\_20101&Template=/CM/HTMLDisplay.cfm&ContentID=6481](http://www.camft.org/AM/Template.cfm?Section=March_April_20101&Template=/CM/HTMLDisplay.cfm&ContentID=6481) Datum gebruik: 16 Aug. 2012.

Watts, L.J. 2000. *Mandala's: spiritual circles for harmony*. London: Southwater.

Werth, A.J. 1974. *Jongste werke onthul*. Pretoria: Suid-Afrikaanse Kunsvereniging.

Whitehand, D. 2009. Patterns that connect. *Leonardo*, 41(1):10 – 15.

Witcombe, C.L.C.E. 1995. *Roots of modernism*.  
<http://arthistoryresources.net/modernism/artsake.html> Datum gebruik: 8 Feb. 2012.

Zimmerman, R. 2006. Early imprints and influences (*In Fischer, H. & Rainbird, S. , eds. 2006. Kandinsky: the path to abstraction*. London: Tate publishing. p. 17 – 42).

Zukav, G. 1990. *The seat of the soul: an inspiring vision of humanity's spiritual destiny*. London: Rider.

**BYLAAG EEN**  
**AFBEELDINGS VAN FIGURE**  
**Bylaag tot**

**Individuasie-prosesse in geselekteerde  
mandala-skilderye van Bettie Cilliers-Barnard**

**D. de Klerk**  
**2010687**

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Kunstgeskiedenis aan die  
Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit**

**Studieleier: Prof. J.R. Botha**

**September 2014**

## **INHOUDSOPGAWE**

1. Indeks en beskrywing van gekose kunswerke deur Cilliers-Barnard	i
2. Indeks van figure: ander kunswerke waarna verwys word	iv
3. Afbeeldings van gekose kunswerke deur Cilliers-Barnard	1
4. Afbeeldings van figure: ander kunswerke waarna verwys word	9

## 1. Indeks en beskrywing van gekose kunswerke van Cilliers-Barnard

### FIGUUR 1

Cilliers-Barnard, Bettie. *Mandala II* (1991). Olie op doek. Mandala-agtige sirkelkomposisie met voëls. 90 x 90 cm. Universiteit van Pretoria (Anoniem, 2014).

### FIGUUR 2

Cilliers-Barnard, Bettie. *Wind directions* (2001). Olie op doek. Mandala-agtige sirkelkomposisie met regop kruis. 90 x 90 cm. Universiteit van Pretoria (Anoniem, 2014).

### FIGUUR 3

Cilliers-Barnard, Bettie. *Birds heralding the Light* (2007). Olie op doek. Mandala-agtige sirkelkomposisie met voëls. 90 x 90 cm. Universiteit van Pretoria (Anon., 2014).

### FIGUUR 4

Cilliers-Barnard, Bettie. *Vase with flowers* (1943). Stillewe met blompot. Olie op paneel. 46 x 38 cm. Universiteit van Pretoria. (Ballot, 1996:13)

### FIGUUR 5.

Cilliers-Barnard, Bettie. *Lady in red dress* (1946). Portretsstudie van jong vrou in 'n rooi rok. Olie op doek. 46 x 41 cm. Privaatversameling (Ballot, 1996:14; Ballot, 2006:20).

### FIGUUR 6

Cilliers-Barnard, Bettie. *Johnny* (1946). Portretstudie van 'n jong seun. Olie op paneel. 40 x 30 cm. Familieversameling (Ballot, 2006:20).

### FIGUUR 7

Cilliers-Barnard, Bettie. *Daydreaming* (1948 – 1949). Geabstraheerde portretstudie van vriendin, Inez Morrison. Olie op doek. 97 x 70 cm. Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus (Ballot, 1996:22; Ballot, 2006:25).

### FIGUUR 8

Cilliers-Barnard, Bettie. *Wimcar with boats* (1954). Olie op doek. Geabstraheerde portret van haar jong seun met 'n kat op sy skoot en bootjies in die agtergrond. 90 x 72 cm. Privaatversameling (Ballot, 1996:27; Ballot, 2006:31).

### FIGUUR 9

Cilliers-Barnard, Bettie. *African figures* (1956). Olie op doek. Drie figuratief-abstrakte vroue in geometriese vorms. 103 x 103 cm. Universiteit van Pretoria (Ballot, 2006:35).

### FIGUUR 10

Cilliers-Barnard, Bettie. *The kraal* (1955). Olie op doek. Twee figuratief-abstrakte diere "omsirkel" in geometriese vorms. 62 x 77 cm. Privaatversameling (Ballot, 1996:28; Ballot, 2006:31).

### FIGUUR 11

Cilliers-Barnard, Bettie. *Organic cycle I* (1966). Akriel op doek. Organiese sirkel-motief gevul met konsentriese sirkels omring deur 'n abstrakte getekstureerde vierkant. 120 x 120 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:59).

### FIGUUR 12

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Circular symbols*** (1967). Olie op doek. Abstrakte komposisie met sirkel-rangskikkings, vertikale pinakelvorms en 'n reghoekige gedefinieerde agtergrond. 122 x 183 cm. Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus (Ballot, 2006:58).

### FIGUUR 13

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Cradle of civilization*** (1986 – 1987). Olie op doek. 'n Groot turkoois voël op die voorgrond met geometriese vorms en vlakke met figuratief-abstrakte mense in die agtergrond. 150 x 150 cm. Cilliers-Barnard familie (Ballot, 1996:106).

### FIGUUR 14

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Monastery painting*** (1939). Nonne in 'n klooster. Olie op paneel. 48 x 36 cm. Familieversameling (Ballot, 2006:14).

### FIGUUR 15

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Bird angels: homage to man*** (1993 – 1994). Olie op doek. 'n Komplekse stelsel van regkantige-inlegsels in die agtergrond met sowel 'n figuratief-abstrakte vooraangesig van kop en skouers as simbole soos 'n kruis, 'n boom en voëls in vlug op die voorgrond. 120 x 200 cm. Familieversameling (Ballot, 2006:106).

### FIGUUR 16

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Reaching towards the infinite: no.2*** (1993). Olie op doek. 'n Abstrakte komposisie met 'n skerppuntige driehoek en sirkel op die voorgrond. In die driehoek is vier abstrakte figure met voëlfigure gekroon. Aan weerskante van die driehoek is daar 'n warboel 'gebreekte' organiese vorms tot vertikale bane ingeperk. 80 x 60 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:107).

### FIGUUR 17

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Spiritual awareness*** (2003), deel van *Colour as Language* (2004). Olie op doek. 'n Mandala-agtige komposisie met getekstureerde en ritmies vlakke. 90 x 90 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:121).

### FIGUUR 18

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Sanctum*** (2004), deel van *Colour as Language* (2004). Olie op doek. Mandala-agtige komposisie met organiese geometriese vorms. 120 x 120 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:123).

### FIGUUR 19

Cilliers-Barnard, Bettie. ***The bridge at Arcueil*** (1948). Olie op doek. Stadtoneel met brug. 44 x 54 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:24).

### FIGUUR 20

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Spiritual children*** (1955). Olie op doek. Figuratief-abstrakte komposisie. 93 x 77 cm. Privaatversameling (Ballot, 1996:30; Ballot, 2006:32).

**FIGUUR 21**

Cilliers-Barnard, Bettie. ***African life*** (1956). Olie op doek. Abstrakte komposisie met kleurvlakke en geabstraheerde voëls en bome. 80 x 90 cm. Familieversameling (Ballot, 1996:31; Ballot, 2006:37).

**FIGUUR 22**

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Mandala I*** (1981). Olie op doek. Mandala-agtige komposisie met geabstraheerde mensgesigte. 120 x 120 cm. Universiteit van Pretoria (Ballot, 2006:82).

**FIGUUR 23**

Cilliers-Barnard, Bettie. ***Noctrune*** (2000). Olie op doek. Mandala komposisie met skerphoekige geometriese vorms en vlakke. 90 x 90 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:120).

**FIGUUR 24**

Cilliers-Barnard, Bettie. ***The wheel of life*** (2000), deel van die *Mandala-series* (2001). Olie op doek. Mandala met geabstraheerde voëls. 90 x 90 cm. Privaatversameling (Ballot, 2006:120).

## 2. Indeks van figure: ander kunswerke waarna verwys word

### FIGUUR 25

Jung, Carl Gustav. *Mandala of a modern man* (1916).

### FIGUUR 26

Jung, Carl Gustav. *Mandala sketches 3* (1917).

### FIGUUR 27

Jung, Carl Gustav. *Mandala sketches 4* (1917).

### FIGUUR 28

Jung, Carl Gustav. *Mandala I* (1917).

### FIGUUR 29

Von Bingen, Hildegard. *The sixth vision of the first part of Scivias* (1141 – 1151).

### FIGUUR 30

Da Vinci, Leonardo. *Vitruvian man* (ca. 1490).

### FIGUUR 31

Da Vinci, Leonardo. *Embryo and fetus* (1510 – 1513).

### FIGUUR 32

Stonehenge, Salisbury Plain, Wiltshire, Brittanje (ca. 2550 v.C. – 1600 v.C.).

### FIGUUR 33

*Groot Stoeppa*, Sanchi, Indië.

### FIGUUR 34

*Borobudur*, Java, Indonesië (ca. 800).

### FIGUUR 35

*Angkor Wat*, Siem Reap, Cambodia

### FIGUUR 36

Picasso, Pablo. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907).

### FIGURE 37

Caldecott, Stratford. *Street scene, Malay quarter* (1924).

### FIGUUR 38

Battiss, Walter. *Fauna of Pretoria* (1955).

### FIGUUR 39

Preller, Alexis. *Discovery* (1962).

### FIGUUR 40- 41

Monet, Claude. *Haystack-series* (1890 – 1891).

**FIGUUR 42**

Kandinsky, Wassily. *Murnau - Landscape with church I* (1910).

**FIGUUR 43**

Kandinsky, Wassily. *Colour study: squares with concentric circles* (1913).

**FIGUUR 44**

Kandinsky, Wassily. *Accent in pink* (1926).

**FIGUUR 45**

Kandinsky, Wassily. *Red circle* (1939).

### 3. Afbeeldings van gekose kunswerke van Cilliers-Barnard



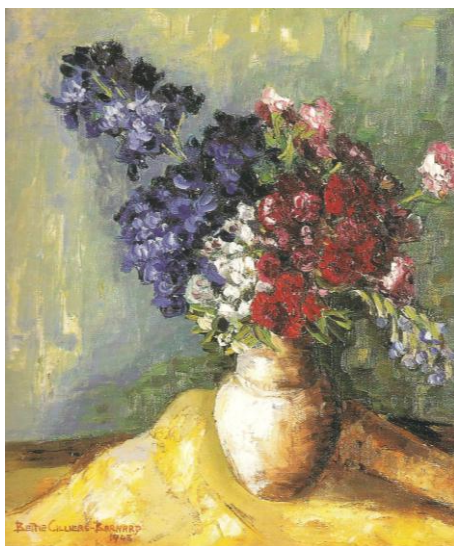
**Figuur 1.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Mandala II* (1991).



**Figuur 2.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Wind directions* (2001).



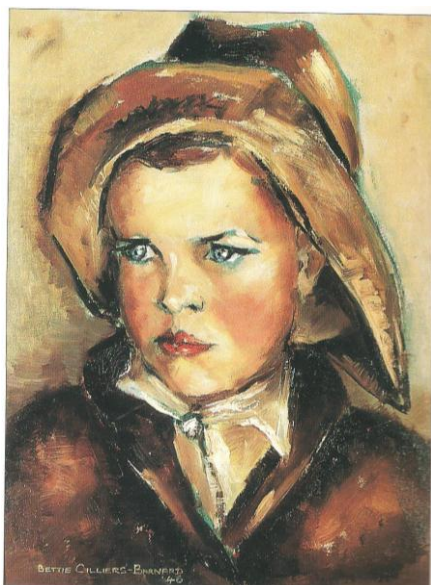
**Figuur 3.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Birds heralding the Light* (2007),  
deel van die *Mandala-series (Circle of total self)*



**Figuur 4.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Vase with flowers* (1943).



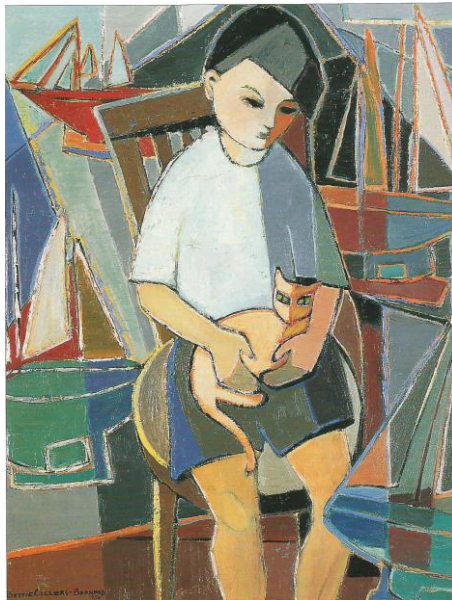
**Figuur 5.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Lady in red dress* (1946)



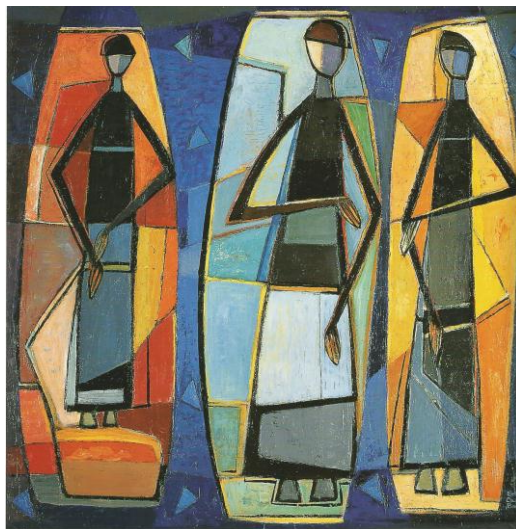
**Figuur 6.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Johny* (1946)



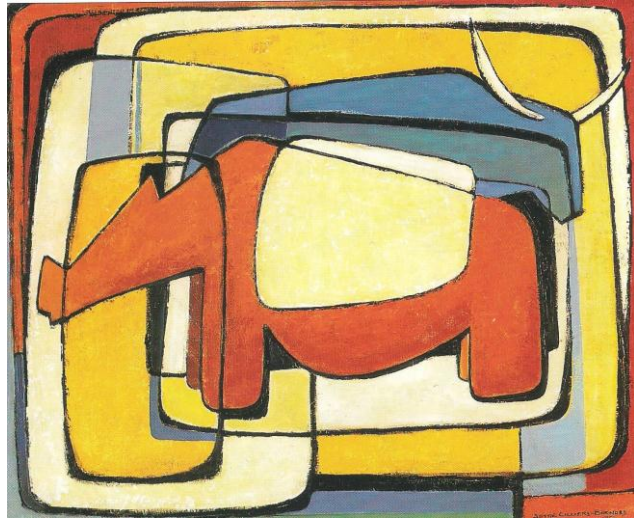
**Figuur 7.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Daydreaming* (1948 – 1949).



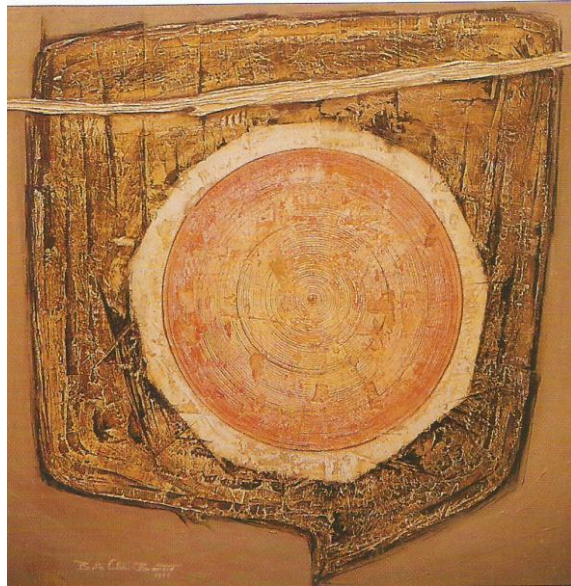
**Figuur 8.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Wimcar with boats* (1954).



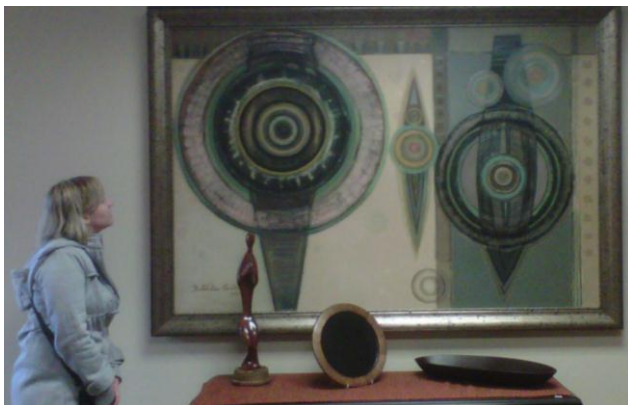
**Figuur 9.** Cilliers-Barnard, Bettie. *African figures* (1956).



Figuur 10. Cilliers-Barnard, Bettie. *The kraal* (1955).



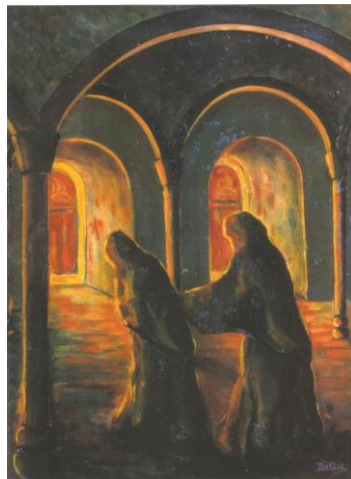
Figuur 11. Cilliers-Barnard, Bettie. *Organic cycle I* (1966).



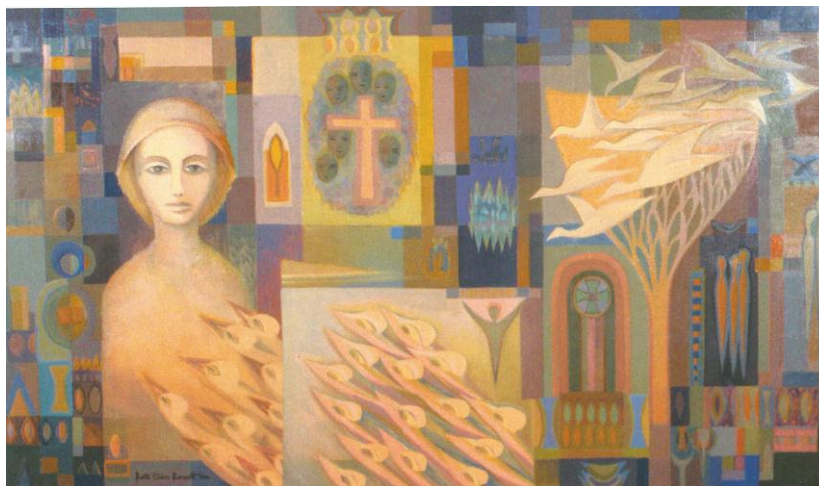
Figuur 12. Cilliers-Barnard, Bettie. *Circular symbols* (1967).



Figuur 13. Cilliers-Barnard, Bettie. *Cradle of civilization* (1986 – 1987)



Figuur 14. Cilliers-Barnard, Bettie. *Monastery painting* (1939).



Figuur 15. Cilliers-Barnard, Bettie. *Bird angels: homage to man* (1993 – 1994).



**Figuur 16.** Cilliers-Barnard, Bettye. *Reaching towards the infinite: no.2* (1993).



**Figuur 17.** Cilliers-Barnard, Bettye. *Spiritual awareness* (2003).



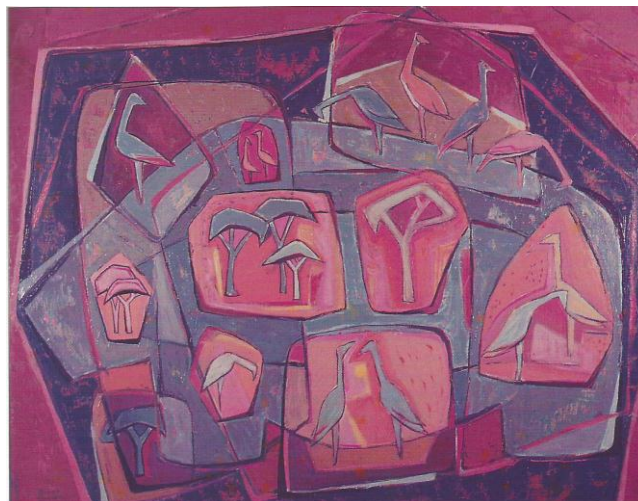
**Figuur 18.** Cilliers-Barnard, Bettye. *Sanctum* (2004)



**Figuur 19.** Cilliers-Barnard, Bettie. *The bridge at Arcueil* (1948)



**Figuur 20.** Cilliers-Barnard, Bettie. *Spiritual children* (1955).



**Figuur 21.** Cilliers-Barnard, Bettie. *African life* (1956).



Figuur 22. Cilliers-Barnard, Bettie. **Mandala I** (1981).

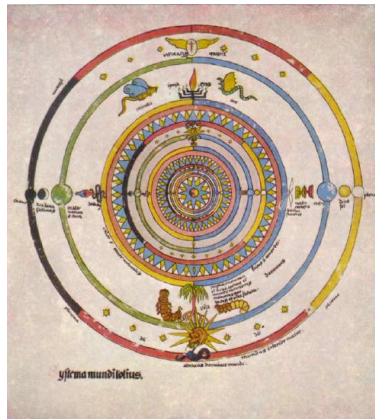


Figuur 23. Cilliers-Barnard, Bettie. **Nocturne** (2000),  
deel van die **Mandala-series (Circle of total self)**

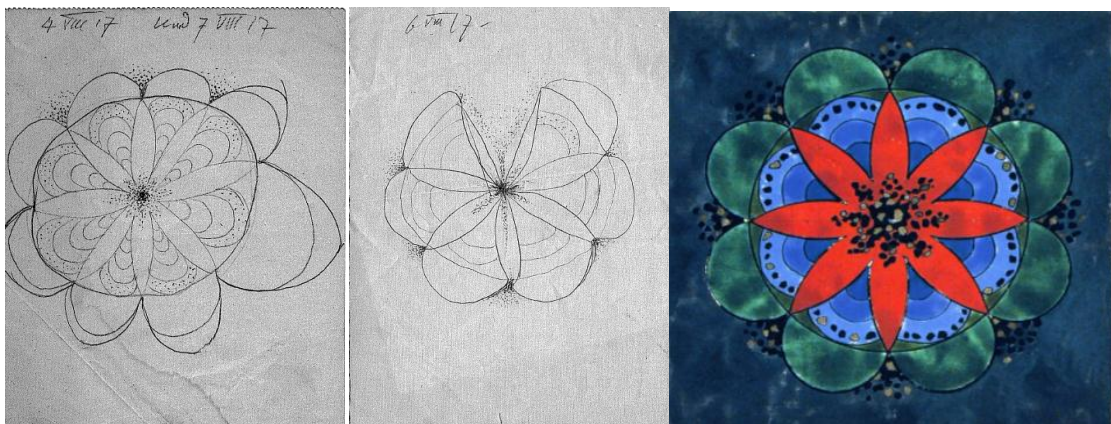


Figuur 24 . Cilliers-Barnard, Bettie. **The wheel of life** (2000),  
**Mandala-series (Circle of total self)**

4. Afbeeldings van figure: ander kunswerke waarna verwys word



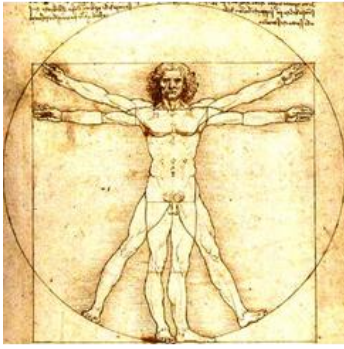
**Figuur 25.** Jung, Carl Gustav. **Mandala of a modern man** (1916).



**Figuur 26 – 28.** *Mandala sketch 3* (1917); *Mandala sketch 4* (1917); *Mandala I* (1917)



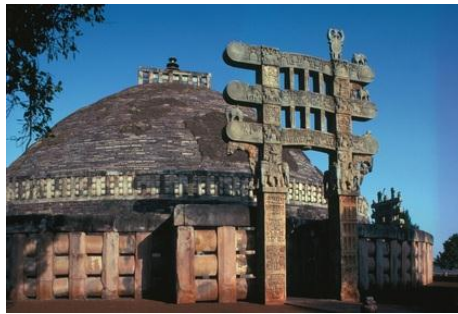
**Figuur 29 .** Von Bingen, Hildegard. **The sixth vision of the first part of Scivias** (1141 – 1151).



**Figuur 30 – 31.** Da Vinci, Leonardo. *Vitruvian man* (ca. 1490) en *Embryo and fetus* (1510 – 1513).



**Figuur 32.** Stonehenge (ca. 2550 - 1600)



**Figuur 33.** Groot Stoeppa



**Figuur 34.** Borobudur



**Figuur 35.** Angkor Wat (ca.800).



**Figuur 36.** Picasso, Pablo. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907).



**Figuur 37.** Caldecott, Stratford. *Street scene, Malay quarter* (1924).



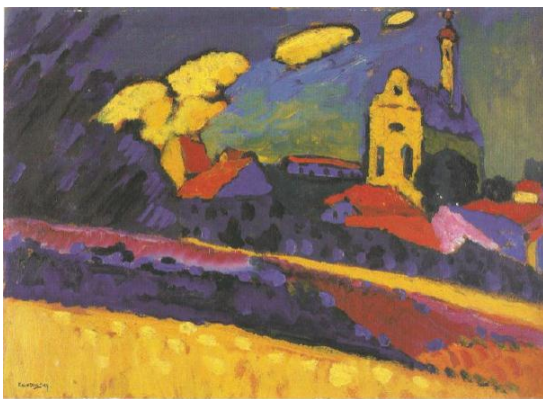
**Figuur 38.** Battis, Walter. *Fauna of Pretoria* (1955).



**Figuur 39.** Preller, Alexis. *Discovery* (1962).



**Figure 40. – 41.** . Monet, Claude. *Haystacks-series*. (1890 – 1891).



**Figuur 42.** Kandinsky, Wassily.  
*Murnau – Landscape with church I* (1910).



**Figuur 43.** Kandinsky, Wassily.  
*Colour study: squares with concentric circles* (1913).



**Figuur 44.** Kandinsky, Wassily.  
*Accent in pink* (1926).



**Figuur 45.** Kandinsky, Wassily.  
*Red circle* (1939).