

Melankolie in gekose werke van Pauline Gutter

D Mynhardt
21131023

Verhandeling voorgelê ter nakoming van die vereistes vir die
graad *Magister Artium* in Kunsgeskiedenis aan die
Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit.

Studieleier: Prof. JR Botha

November 2015

“Selfs in kunstenaars se mees euforiese oomblikke bly melankolie hul muse.”

– Peter Schwenger in *The tears of things*

VOORWOORD

Ek bedank graag met opregte waardering die volgende mense wie se bydrae die uiteindelijke voltooiing van hierdie verhandeling moontlik gemaak het:

- My ouers, Derik en Christelle Mynhardt, vir die onophoudelike opoffering wat hierdie verhandeling en elke ander goeie geleentheid in my lewe moontlik gemaak het. Dankie dat julle my die kans gegun het om so lank moontlik te kon studeer – ek weet dit was nie altyd maklik nie.
- My studieleier, Prof. John Botha, vir die aanmoediging wat my in die eerste plek gehelp het om die besluit te neem om 'n meestersgraad aan te pak; vir leiding en ondersteuning en die positiewe gesindheid teenoor my navorsing; vir sy oneindige arsenaal raad en entoesiasme; vir bemoediging wanneer ek soms negatief oor die verhandeling was; en vir die geduld om die verhandeling keer op keer na te sien.
- Wendy Foster, my medemeestersgraadstudent, wat spoedig my boesemvriendin op universiteit geword en dikwels saam met my oor die werk gekerm het, maar terselfdertyd net so entoesiasties, motiverend en passievol kon raak oor daardie einste werkstukke.
- Pauline Gutter vir haar vriendelikheid, behulpsaamheid, aansteeklike positiewe gesindheid en die bereidwilligheid om deel te hê aan hierdie verhandeling.
- My koshuisvriende en vriendinne – veral Lanka, Jean en Tiaan wat dikwels soveel bewondering en waardering getoon het vir dit wat ek tydens my studiejare aangepak het. Ek kan nie genoeg dankie sê vir die ondersteuning, motivering en allernodigste *reality check* van julle kant af nie.
- Ouma Nien en Oupa Albert waarsonder ek nooit 'n liefde vir die kunste sou kon kweek het nie.

Alle eer aan U, Pappa Vader. Dankie vir U oorvloed en seën.

MELANCHOLY IN THE CHOSEN WORKS OF PAULINE GUTTER

ABSTRACT

This dissertation presents an investigation into the role of melancholy as intermediate emotion in four selected paintings by South African artist Pauline Gutter (born 1980). These artworks include: *Uit die blou van onse hemel (From the blue of our heaven)* (2004), *Bull on truck* (2005), *Circus* (2010) and *Misguided sheep* (2010). I propound that melancholy plays an important part in the creation and interpretation of art and that Gutter herself uses this emotion intuitively when she engages in the act of painting. Furthermore, Gutter succeeds in transferring melancholy, as an aesthetic emotion, onto the viewer by using specific metaphors and themes to evoke certain memories and ideas from the viewer. The basic formal elements in her work, with emphasis on tactility and colour, also add a melancholic undertone, ultimately encouraging the viewer to react either intensely positively or negatively towards the imagery presented in the paintings.

The inference is made that melancholy is used intuitively as a mechanism to evoke certain memories and events, especially surrounding the South African issues regarding violence, through the incorporation of an empathic mood in a tangible visual format. As a result, the subjects in the works are perceived to be the metaphorical substitutes of the Lacanian *object a*. It is this strong emotional connotation regarding the metaphorical *object a* in the paintings that creates a melancholic reflection and awareness of the subjects' plight in the artworks. Since Gutter shows an intuitive need to solve social problems via art, she experiences an emotional homeostatic process through the creation and subsequent contemplation of the artworks. The metaphorical representation of the subject as *object a*, as well as the intuitive responses and melancholic contemplation while creating the artwork, ultimately leads to the achievement of an emotional equilibrium by both the artist and the viewer due to a nostalgic connection with regards to the metaphoric content of the paintings.

Key words:

emotional equilibrium, intermediate emotions, Lacan, melancholy, *object a* Pauline Gutter, Plutchik

MELANKOLIE IN DIE GEKOSE WERKE VAN PAULINE GUTTER.

OPSOMMING

Hierdie verhandeling bied 'n ondersoek na die rol wat melankolie as intermediêre emosie in vier gekose skilderye deur die Suid-Afrikaanse kunstenaar Pauline Gutter (geb. 1980) speel. Hierdie werke is getiteld: *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Bull on truck* (2005), *Circus* (2010) en *Misguided sheep* (2010). Ek argumenteer dat melankolie 'n belangrike rol speel in die skep en interpretasie van kunswerke en dat Gutter veral intuïtief steun op hierdie emosie wanneer sy skilder. Gutter slaag daarin om melankolie as estetiese emosie aan die aanskouer oor te dra deur die gebruik van spesifieke metafore en tematiek om bepaalde herinneringe en idees te ontlok. Die basiese vormtaalelemente in haar werke, met klem op taktiliteit en kleurgebruik, verleen 'n verdere melankoliese ondertoon aan haar werke, wat weens die dualistiese eienskap daarvan, die aanskouer kan aanspoor om óf positief óf negatief daarop te reageer.

Melankolie word dus intuïtief as 'n meganisme gebruik om bepaalde herinneringe en gebeurtenisse, veral met betrekking tot die Suid-Afrikaanse probleem rakende plaasgeweld, deur 'n empatiese gemoedstoestand op 'n tastbare visuele oppervlakte vas te vang. As gevolg hiervan word die subjekte in die kunswerke beskou as die metaforiese plaasvervangers van die Lacaniaanse *object a*. Dit is die sterk emosionele konnotasie met die metaforiese *object a* in die kunswerke wat lei tot 'n melankoliese bepeinsing en bewuswording van die subjekte se lot soos uitgebeeld in die werke. Aangesien daar 'n intuïtiewe behoefte by Gutter ontstaan om kuns te skep in 'n poging om aktuele probleme op te los, word 'n emosionele homeostatiese proses ervaar tydens die skep en latere bepeinsing van hierdie werke. Beide die metaforiese uitbeelding van die subjek as *object a*, asook die intuïtiewe response en melankoliese bepeinsing tydens die skep van die kunswerke, lei tot die bereiking van 'n emosionele ewililibrium by beide die kunstenaar en aanskouer wat by die inhoud van die werke op nostalgiese manier aanklank vind.

Sleutelwoorde:

emosionele ewililibrium, intermediêre emosies, Lacan, melankolie, *object a*, Pauline Gutter, Plutchik

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	i
ABSTRACT	ii
OPSOMMING	iii
INHOUDSOPGAWE.....	iv
HOOFSTUK EEN.....	1
1.1 Inleiding.....	1
1.2 Pauline Gutter in konteks	2
1.3 Teoretiese begronding	3
1.3.1 Melankolie: vanaf dualistiese entiteit tot object a	6
1.3.2 Lacan se verbeelde orde en die object a	8
1.4 Probleemstelling.....	9
1.5 Spesifieke doelstellings	10
1.6 Sentrale teoretiese stelling	10
1.7 Metodologiese raamwerk	10
1.7.1 Literatuurstudie	10
1.7.2 Lees en interpretasie van gekose werke	11
1.8 Voorlopige werkplan.....	11
HOOFSTUK TWEE	12
2.1 Inleiding.....	12
2.2 “ <i>Ek voel, daarom is ek.</i> ”: die primêre, sekondêre, intermediêre en estetiese klassifikasie van emosies	12
2.3 Plutchik se emosionele ontwikkelingsmodel.....	16
2.3.1 Intermediêre emosies.....	21
2.4. Melankolie as intermediêre emosie: bepeinsing, refleksie en die ideaal van emosionele homeostase	22
2.4.1 Melankolie, nostalgie en eensaamheid	23
2.4.2 Die melankoliese plesier- en realiteitsbeginsel: ’n reaksie op objek-verlies ..	25

2.4.3 Melankolie as emosie met estetiese oorwegings	27
2.4.4 Die reflektiewe aard van melankolie.....	29
2.4.5 Die rol van melankolie in die interpretasie van kunswerke.....	33
2.5 Jacques Lacan: konteks en agtergrond.....	34
2.5.1 Die rol van melankolie in Lacan se Ander: die verbeelde orde en die object a	36
2.6 Melankolie as 'n "intuïtiewe bepeinsing"	38
2.6.1 Intuisie en kreatiwiteit.....	40
2.6.2 Gestalt as visueel-intuïtiewe en kognitiewe element.....	42
2.7. Samevatting	46
HOOFSTUK DRIE.....	50
3.1 Inleiding.....	50
3.2 Gutter: 'n melankoliese terugblik.....	50
3.3 Gutter binne kunshistoriese konteks	55
3.4 Kunshistoriese eienskappe van Gutter se werke	61
3.4.1 Metaforiese inhoud.....	61
3.4.2 Taktiliteit en mediumgebruik	66
3.4.3 Vorm, proporsie en skaal	68
3.5 Samevatting	69
HOOFSTUK VIER.....	71
4.1 Inleiding.....	71
4.2 Lees en interpretasie van gekose kunswerke	72
4.2.1 Uit die blou van onse hemel.....	72
4.2.2 Bull on truck	80
4.2.3 Circus.....	86
4.2.4 Misguided sheep	91
4.3 Samevatting	96

HOOFTUK VYF	98
5.1 Inleiding.....	98
5.2 Samevatting van hoofargumente.....	98
5.3 Gevolgtrekkings.....	100
5.4 Voorstelle vir verdere navorsing.....	103
BRONNELYS	106
FIGUUROPGAAF.....	117
BYLAAG A: ONDERHOUD MET PAULINE GUTTER 2013	
BYLAAG B: ONDERHOUD MET PAULINE GUTTER 2015	
BYLAAG C: PLUTCHIK SE MODEL: LYS VAN EMOSIES VERTAAL VANAF ENGELS NA AFRIKAANS	

HOOFSTUK EEN

Inleiding en kontekstualisering

1.1 Inleiding

In hierdie verhandeling word ondersoek ingestel na Pauline Gutter (geb. 1980) se kunswerke genaamd *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Bull on truck* (2005), *Circus* (2010) en *Misguided sheep* (2010). Dit word gedoen in 'n poging om te bepaal hoe sy daarin slaag om estetiese gewaarwordinge van melankolie as 'n intermediêre emosie by aanskouers te ontlok. Hierdie studie is interdisiplinêr van aard en bevat elemente van beide kunsgeskiedenis en die sielkunde.

Die visuele kunste en ander kunsvorme, waaronder musiek, literatuur, rolprente en dans, kan beskou word as van die belangrikste maniere waarop die mens aan emosies uiting gee. Jamison (1997:44), Pouivet (2000:49) en De Preester (2010:15) beskryf verskeie maniere waarop emosies deur die eeue tot visuele uitdrukking gekom het sodat dit mettertyd as belangrike dryfkrag in die skep en interpretasie van kunswerke beskou sou word (Elliott, 1967:111).

Hoewel kunstenaars in hul kunswerke uiting gee aan wat beskryf kan word as die mees basiese (primêre) emosies, is die uitbeelding van sodanige emosies, en daarom die inhoudelike trefkrag van die kunswerk, uiteraard meer kompleks wanneer intermediêre emosies ter sprake is. Die rede hiervoor is dat intermediêre emosies dikwels bestaan uit meer as een emosie en dus moeiliker omskryfbaar en herkenbaar word namate dit in emosionele kompleksiteit en intensiteit toeneem (Plutchik, 2001:344). Volgens Plutchik (2001:344), na my mening 'n belangrike en geskikte bron vir hierdie studie, kan voorbeelde van intermediêre emosies onder andere melankolie, euforie, nostalgie, heimwee en hoop insluit.

Brady en Hapaala (2012:2) stel dat melankolie 'n belangrike rol speel in die skepping en emosionele ervaring van kunswerke, veral waar euforie en nostalgie as begripsmatige konteks dien. Hulle stel verder dat hierdie euforie en nostalgie, in kombinasie met die reflektiewe eienskap van melankolie, spesifieke estetiese kontekste skep. Hierdie kontekste en die objek (kunswerk) waarop dit fokus betrek sowel skepper as aanskouer en skep die moontlikheid dat 'n melankoliese identifikasie met hierdie objek kan plaasvind.

Gedagtig aan die doelstellings van die navorsing is dit van kardinale belang dat hierdie melankoliese identifikasie met die kunswerk vanuit 'n breë benadering tot kunswerkontleding ondersoek moet word. Die post-kritiese denker Jacques Lacan (1901-1981) het binne die konteks van sy breë benadering tot die estetika in die besonder aandag gegee aan die strukturering van die onderbewuste as 'n taal. In sy teruggryp na die uitgangspunte en teorieë van Sigmund Freud (1856-1939) het Lacan gebruik gemaak van Ferdinand de Saussure (1957-1913) se uitsprake oor taalgebruik (Yeh, 2005) om te probeer verduidelik hoe die menslike bewussyn in 'n spesifieke sosiale orde gestruktureer is.

Een van die aspekte waarop Lacan (1992:60) in die besonder gefokus het, is sy verwysing na hierdie melankoliese identifikasie as die sogenaamde *object a*. Hy beskou die *object a* nie as 'n fisiese objek nie, maar eerder as die konstante gevoel wat 'n individu het dat iets verlore en onbereikbaar is. Volgens Lacan (1992:60) maak die begrip melankolie deel uit van hierdie “verlore en onbereikbare” gevoel, en speel dit 'n belangrike rol in 'n individu se ervaring van kunswerke. Dit sou dan ook op 'n individu se emosionele response, in estetiese verband, op sy/haar fisiese omgewing dui (Plutchik, 2001:345). Lacan (1992:60) is van mening dat dit voorts sou aansluit by die emosionele strewe na 'n verlore of geïdealiseerde objek, persoon of herinnering. Melankolie speel egter ook 'n rol by die kunstenaar self, veral wanneer gepoog word om tydens die skeppingsproses die sogenaamde *object a* onbewustelik in 'n kunswerk vas te vang (Jamison, 1997:49).

Alvorens die melankoliese kontekste van die gekose werke van Gutter ondersoek kan word, is dit nodig om die basiese agtergrond van die kunstenaar self in oënskou te neem.

1.2 Pauline Gutter in konteks

Pauline Gutter is in 1980 op die Vrystaatse plaas *Nuwe Orde* gebore. Sy behaal as jong volwassene in 2003 haar graad in die beeldende kunste aan die Universiteit van die Vrystaat. Gedurende hierdie tydperk neem sy as student deel aan enkele groeptentoonstellings en daarna aan 'n aantal nasionale kompetisies. Tot op hede het sy nege solo-tentoonstellings gehad, onder andere by die Universiteit van Stellenbosch Sasol Galery, die Oliewenhuis Kunsmuseum te Bloemfontein en die NWU-Kunsgalery tydens die Aardklop Nasionale Kunstefees (2010) (Saatchi Gallery, 2013; Botha, 2011:2). In 2011 wen Gutter die Helgaard Steyn-prys wat as een van die mees

beduidende erkennings binne die visuele kunste van Suid-Afrika beskou word (North-West University; 2011). Gutter is ook as wenner aangewys van die ABSA L'Atelier-toekennings in 2013 (University of the Free State; 2013).

Wanneer sy teken of skilder, verkies Gutter houtskool en olieverf aangesien sy voel dat dit die media is waarin sy haarself die beste uitdruk (Gutter, 2013:5). Saatchi Gallery (2013) beskryf haar gebruik van beide media as 'n soort visuele "aanval" van merke en kleur op doek. Dit kan beskou word as 'n gepaste dog ironiese beskrywing, aangesien Gutter bekendheid verwerf het vir haar werke oor plaasmoorde waarin die beskrywende term "aanval" diepere betekenis verkry. Die geweld hieragter word nie openlik uitgebeeld nie, maar eerder in die skilderkunstige media beliggaam.

Die taktiliteit van Gutter se werke lei daartoe dat dit bykans altyd emosiebelaaide voorkom – soms word die kunsmedia energiek en gewelddadig aangewend, of soos Van den Berg (2012:3) dit stel as 't ware "ontrafel", maar tog is die werke verfynd. Hierdie dualisme in haar skilderkunstige benadering verleen aan die werke 'n bykans impressionistiese oppervlakte, met kleur- en tekstuurgebruik (taktiliteit) wat neig om 'n soort nostalgie aan te wakker. Botha (2011:2) bevestig hierdie gevoel wanneer hy stel dat die intense emosiebelaaide energie van die merke op die skilderdoeke omskep word tot bekende ruimtes wat die aanskouer meesleur in wat beskryf kan word as 'n melankoliese ervaring.

Hierdie melankoliese ervaring word aangewakker deur die soms diep-emosionele identifisering van subjekte (mense) en objekte (dinge) in Gutter se werke, wat dan die rol van die *object a* (vergelyk die inleidende stelling) aanneem. Voortspruitend hieruit kan 'n logiese aansluiting gevind word met die reeds genoemde standpunte van Lacan (1992:60) en Brady en Hapaala (2012) wat die aard van 'n melankoliese ervaring binne die visuele kunste beklemtoon.

1.3 Teoretiese begronding

Belangstelling in melankolie begin reeds vroeg in die geskiedenis waar die eerste gedokumenteerde manifestasie daarvan by die Griekse denker Aristoteles gevind kan word (384-322 v.C.). De Preester (2010:15) voer aan dat Aristoteles melankolie beskou het as die kenmerkende temperament van bekende kontemporêre geniale persone, waaronder denkers, kunstenaars en politici. Melankolie is dus beskou as 'n peinsende geestestoestand wat in buitengewoon begaafde individue manifesteer het.

In teenstelling hiermee stel De Preester (2010:15) dat die hedendaagse beskouing van melankolie nie noodwendig verwys na talent, kreatiwiteit, verbeelding of inspirasie nie. Melankolie, as 'n kliniese toestand, word soms negatief ingeklee deurdat dit as 'n siekte beskou word (Brady & Hapaala, 2012:2). Volgens hierdie interpretasie beteken dit dat die kreatiewe aspekte wat eens aan melankolie toegeken is, nie noodwendig in ag geneem is tydens die eerste studies oor hierdie gemoedstoestand nie, maar dat klem eerder geplaas is op die geestestoestande wat daarmee gepaard gegaan het.

Dit wil dus voorkom of die gebruik van die begrip melankolie tot 'n wanpersepsie kan lei omdat dit soortgelyk aan hartseer, depressie en waansin beskou word (vergelyk Jamison, 1993:13-14). Jamison (1997:45) stel duidelik dat melankolie soms selfs sinoniem met hartseer en depressie gebruik word. 'n Verband word dikwels getrek tussen die sogenaamde kunstenaarstipe en geestestoestande soos depressie en waansin vanweë die beskouinge van melankolie as 'n estetiese emosie (Jamison; 1997:44, Schildkraut & Otero; 1996:x). Daar is bevind dat hierdie individue neig na kreatiewe oomblikke gedryf deur 'n melankoliese gemoedstoestand wat verder sou lei tot die siening dat melankolie sekere kreatiewe voordele vir bepaalde individue inhou.

Die vraag kan dus gestel word of die assosiasie tussen kunstenaars en die melankoliese geestestoestande wel enige kreatiewe voordele inhou (vergelyk Arnheim (1966:188). Jamison (1997:45) se antwoord hierop is dat dit soms in sommige individue kreatiwiteit versterk of daartoe bydra. Kunstenaars soos byvoorbeeld Artemisia Gentileschi (1593-1653), Francisco Goya (1746-1828), Vincent van Gogh (1853-1890) en Frida Kahlo (1907-1954) se buitengewone kreatiwiteit word soms bestempel as die gevolg van oomblikke van melankolie vanweë bepaalde gebeurtenisse in hul lewens (Jamison, 1997:49; Horsley, 2002:4). So sou Kahlo byvoorbeeld haar kuns gebruik om haarself te distansieer van fisieke en emosionele pyn vanweë 'n fratsongeluk in 1925 wat haar in 'n semi-invalide toestand vir die res van haar lewe gelaat het (Little, 2009:31) en sou Goya kuns skep met die doel om tot versoening te kom met sy geestestoestand wat grootliks deur sy gehoorgestremdheid veroorsaak is. Naas Kahlo en Goya, kan Edvard Munch (1863-1944) ook as 'n goeie voorbeeld van die melankoliese kunstenaar beskou word. Dit wil voorkom of Munch dankbaar is vir die melankoliese toestand waarsonder hy, volgens homself, nie die kuns kon skep waarvoor hy so bekend is nie. Dit het selfs daartoe gelei dat Munch se fassinatie met die melankoliese toestand omskep sou word in 'n reeks skilderye getiteld *Melancholia* (Brady & Hapaala, 2012:9).

Wolf Kibel (1903-1938), 'n Suid-Afrikaanse skilder van Wes-Europese oorsprong, kan beskryf word as 'n kunstenaar in wie se werke elemente van melankolie duidelik sigbaar is. Kibel het op agtjarige ouderdom reeds sy vader aan die dood afgestaan en 'n arm lewensbestaan gehad waarvan hy nooit werklik kon ontsnap nie. Ten spyte hiervan het hy optimisties gebly en sy werke sou gevolglik sy persoonlike waarhede en onthullings as 'n positiewe melankoliese selfrefleksie weerspieël (South African History Online; 2015). Gutter, soos Kibel, maak ook gebruik van die besonderse peinsende aard van melankolie (Van den Berg, 2012:3). Deur gebruik te maak van 'n impressionisties-taktiele skilderstyl in haar kuns, skep Gutter 'n onderliggende onheilspellendheid in die skilderye, ten spyte van die bekendheid en skynbare gewoonheid van die subjekte en tonele in haar werke. Die aanskouer word met 'n ongemaklikheid gekonfronteer, wat verder lei tot die nood-saaklike bepeinsing van die werke en dit wat Gutter daardeur probeer kommunikeer.

Hoewel die onderliggende plaasaanvalmetafore sou verskil van byvoorbeeld Kibel se gekose tematiek, dra die inhoud van haar werke by tot die emosionele lading wat bepaal op watter maniere die aanskouer daarmee identifiseer (vergelyk Arnheim, 1966:188). Vanweë sowel haar gekose tematiek as haar gebruik van spesifieke kunsmedia en -tegnieke, word Gutter se werke as 't ware die emosionele *object a* waarna beide sy en die aanskouer streef (vergelyk 4.3. in hierdie hoofstuk, sowel as die ontleding in Hoofstuk 4). Haar werke het dieselfde potensiaal om soos byvoorbeeld Marc Chagall (1887-1985) se *Birthday* (1915) of Hanneke Benade (geb. 1972) se *Hobby Horse* (2008) bepaalde emosies en herinneringe te ontlok juis omdat dit intens emosiebelaaide of soms droomagtige elemente toon.



FIG.1.3.1 Chagall, Marc. *Birthday* (1915).



FIG.1.3.2 Benade, Hanneke. *Hobby Horse* (2008).

1.3.1 Melankolie: vanaf dualistiese entiteit tot object a

Soos inleidend genoem kan die vroegste gebruik van die begrip melankolie by die Grieke gevind word. Dit is egter 'n bykans kliniese beskouing van melankolie wat begripmatig deur Aristoteles as 'n element van maniese genialiteit gebruik is (De Preester, 2010:15). 'n Ander siening van melankolie is dat die resultaat van 'n oormaat swart gal (in die mediese praktyke vanaf Hippokrates en die Indiese Vedas tot in Middeleeuse Ierland) beskou is as simptomaties van waansin in plaas van genialiteit. Zimmerman (1995:1) reken wel dat Hippokrates se stelling, naamlik dat weemoed en vrees melankolie veroorsaak wanneer dit nie behandel word nie, as 'n meer toepaslike kliniese stelling gesien sou kon word. Na aanleiding hiervan sou Freud (1917:243) melankolie mettertyd identifiseer deur dit in vele opsigte gelyk te stel aan die neerslagtigheid en apatie van depressie.

Kristeva (1987:5) en Brady en Hapaala (2012:3) sluit hierby aan in hul beskouinge van melankolie as 'n "droewige plesier". Melankolie word, met ander woorde, beskou as 'n vermenging van nostalgie, depressie en euforie, wat aansluit by die beskouing daarvan as 'n dualistiese begrip (Brady & Hapaala, 2012:1). Dit beteken dat, vir die doelstellings van hierdie navorsing, daar tegelykertyd op sowel positiewe as negatiewe aspekte van melankolie gefokus word. Dit word so gedoen aangesien melankolie, ten spyte van vroeë beskouinge daarvan, nie noodwendig as 'n negatiewe geestestoestand beskryf hoef te word nie.

Ten spyte van Kristeva (1987:5) se beskouinge van melankolie en depressie as vervleg, is dit belangrik om daarop te let dat die begrippe in verskeie opsigte van mekaar verskil.

Brady en Hapaala (2012:3) voer byvoorbeeld aan dat depressie 'n emosionele toestand van onttrekking is. Hulle argumenteer voorts dat wanneer iemand depressief is, hulle ongemotiveerd voorkom en dikwels nie in staat is om sommige take te verrig nie. Dit is 'n pessimistiese toestand wat innerlike pyn behels. In kontras daarmee is melankolie nie 'n verlammeende gemoedstoestand nie, maar 'n ingewikkelde emosie wat, naas weemoed of hartseer, ook plesier behels in die refleksie en oordenking van dit waarvoor individue lief is en na verlang. Brady en Hapaala (2012:3) redeneer, soos Kristeva (1987:5), dat die hoop om hierdie *object a* te bekom 'n mate van berusting toevoeg. Dit is hierdie berusting wat dit moontlik maak om melankolie te verdra (terwyl mismoedigheid ondraaglik kan word).

As afleiding, lyk dit of die reflektiewe aard van melankolie dit as 'n emosie sou kon tipeer wat daaraan 'n veel meer positiewe aanslag gee en produktief van aard sou kon maak. Daar kan dus geargumenteer word dat dit juis hierdie reflektiewe aard is wat kreatiewe voordele vir individue inhou, aangesien individue dikwels intuïtief daarop reageer tydens 'n proses van kreatiewe selfrefleksie. Melankolie word beskou as iets wat mense van tyd tot tyd selfs "begeer", wat 'n geleentheid vir hierdie euforiese selfrefleksie bied en die mens se skeppingsdrang aanwakker. Hoewel plesier hieruit geput word, word dit in verband gebring met dit waarna individue verlang (Brady & Hapaala, 2012:3). Hierdie verlange kan óf vreugdevol, óf nostalgies, óf hartseer wees. Dit het ook die verdere implikasie dat melankolie dikwels met persone of plekke verbind word (Holly, 2007:7). 'n Individue sal byvoorbeeld melankolies voel oor 'n verlore geliefde of vriend, of 'n betekenisvolle plek soos 'n ou woongebied of land.

Freud (1917:245) bou voort op die idee dat melankolie beskou kan word as 'n reaksie op die verlies van 'n geliefde objek of plek. Hy stel ook dat hierdie verlies geïdealiseer is, aangesien 'n individu soms nie bewus is dat hy/sy iets verloor het nie, maar steeds melankolie intuïtief aanvoel. Hiermee bedoel hy dat 'n herinnering aan 'n afgestorwene dikwels in 'n beter of meer geïdealiseerde lig gesien word nadat dit "verloor" word. Melankolie deel in hierdie geval elemente met die rouproses deurdat 'n hunkering na 'n verlore objek plaasvind, hetsy dit bekend of geïdealiseer is. Freud (1917:248) het reeds in sy vroegste werke aangevoer dat hierdie objek-verlies en die hunkering daarna omgeskakel word tot 'n ego-verlies. Die onmiddellike gevolg is dat konflik ontstaan tussen die ego en die verlore objek of persoon. Die verlore objek word mettertyd geblameer vir die hunkering wat dit veroorsaak. Plesier word dan geput vanuit die pyn

wat die hunkering na die verlore objek veroorsaak om die individu emosioneel te voed. Dit staan bekend as die sogenaamde plesier- en realiteitsbeginsels van melankolie.

Deur Freud se plesier- en realiteitsbeginsels te gebruik, kom Lacan tot die gevolgtrekking dat emosionele pyn 'n vorm van innerlike verstarring of verlamming is. Hiermee bedoel hy dat emosionele pyn die onvermoë van mense om van hul omstandighede te ontsnap beliggaam. Lacan (1992:60) trek 'n verband tussen hierdie onvermoë en die skilderkuns. Hy stel dat skilderkuns, deur die aanwending van die gekose medium op 'n skilderdoek, hierdie pyn laat realiseer. Wanneer ervarings van melankolie begin intree, word 'n geleentheid vir die betrokke individu geskep om hom-/haarself van die realiteit van die emosionele lading te distansieer. In 'n onderhoud met Gutter op 18 Mei 2013 (Bylaag A) blyk dit dat sy haar kunswerke aan die begin van haar loopbaan veral gebruik het om haarself te distansieer van die negatiewe emosies wat sy ervaar het ná 'n plaasaanval in die omliggende area. Sy stel dat sy bang was dat hulle die volgende slagoffers sou wees en dat haar werke 'n manier was om die realiteit hiervan te versag. As gevolg hiervan word die subjekte in Gutter se werke 'n soort *object a* juis met die doel om hierdie emosionele struwelinge deur middel van 'n homeostatiese skeppingsproses om te skakel na 'n toestand van emosionele ewilibrum.

1.3.2 Lacan se verbeelde orde en die object a

Volgens Homer (2005:87) word die rouproses melankolies van aard wanneer die individu sy/haar eie ego begin identifiseer met die verlore objek. Narsissisme begin dan ontwikkel vanweë die feit dat die betrokke individu plesier begin put uit sy/haar eie selfbejammering.

Soos afgelei vanuit die bogenoemde, beskik melankolie oor die vermoë om die natuurlike rouproses te blokkeer deur die subjek emosioneel in 'n spesifieke herinnering of oomblik vas te vang. Lacan assosieer hierdie narsissistiese begeerte met die verbeelde orde, waarin die begeerte van die *Ander* sinoniem word met die begeerte van 'n objek of herinnering.

Lacan (1992:60) stel egter dat hierdie begeerte nie noodwendig beteken dat die objek waarna gehunker word werklik bestaan nie. Hy argumenteer dat begeerte altyd die hunkering na 'n verlore "iets" is. Die gevolg is 'n konstante soektog of verlange na hierdie verlore objek. Die skeiding tussen die subjek en objek van begeerte ontwikkel 'n emosionele gaping wat gevul moet word. Deur te fantaseer of te peins hieroor, poog die

betrokke individu om die illusie van eenheid tussen hom-/haarself en die verlore objek te bewerkstellig (Homer, 2005:87).

Lacan (1992:60) stel dat hoewel die fisies begeerde objek die subjek ontwyk, daar steeds iets oorbly (soos byvoorbeeld 'n idee of herinnering) wat die subjek kan herwin om hom-/haarself emosioneel te voed en sodoende die gaping te vul. Lacan verwys na hierdie “iets” as die *object a*. Die *object a* is dus nie 'n fisiese objek wat verlore is nie, aangesien dit dan maklik herwin sou kon word om enige emosionele leemtes te vul. Dit word eerder beskou as die konstante gevoel wat 'n subjek het dat iets verlore en onbereikbaar is – veral aangesien die subjek altyd strewe na 'n besitting, persoon of herinnering. Die *object a* word vanweë die konstante hunkering vanuit die melankoliese as beide die leemte en die begeerte beskou (Homer, 2005:87). In aansluiting hierby vertel Gutter (2013:1-5) byvoorbeeld dat haar werke haar somtyds herinner aan die plaaslewe, veral ten opsigte van die goeie herinneringe wat sy as kind daaruit kon put.

1.4 Probleemstelling

Hoewel genoegsame kunshistoriese konteks bestaan oor die moontlikheid dat kunswerke oor die vermoë besit om melankoliese emosies met aanskouers te kommunikeer, is daar nie noodwendig konsensus oor sodanige beskouing nie. Die lees van melankolie of 'n melankoliese ingesteldheid (as 'n intuïtiewe proses om 'n emosionele ekwilibrium te bereik) word selde in die interpretasies van visuele kunswerke gebruik en waar dit wel gebeur word dit as 'n sekondêre element geles. Vanweë melankolie se status as komplekse intermediêre emosie, wil dit verder voorkom of die gebruik van die begrip melankolie tot 'n wanpersepsie kan lei omdat dit as sinoniem met ander emosionele ingesteldhede soos depressie, waansin en hartseer beskou word.

Dit wil voorkom of die werke van Gutter blyke van elemente van melankolie as intermediêre emosie toon en die probleem ontstaan gevolglik dat melankolie, vanweë die kompleksiteit daarvan, ondersoek moet word in terme van die manier waarop dit 'n rol in die visuele skeppingsproses speel.

Voortvloeiend uit die probleemstelling word die volgende navorsingsvrae geformuleer:

1.4.1. Watter rol speel melankolie as intermediêre emosie in gekose werke van Gutter?

1.4.2. Hoe verbeeld Gutter melankolie in die gekose werke?

1.5 Spesifieke doelstellings

In hierdie verhandeling word die navorsing gerig op 'n ondersoek na die rol wat melankolie as intermediêre emosie in Gutter se gekose werke speel. Om hierdie doelstelling te bereik word eerstens ondersoek ingestel na die beskouinge van teoretici oor melankolie as (a) 'n intermediêre emosie binne die visuele kunste en (b) 'n kliniese geestestoestand binne die sielkunde. Daar word dus ten doel gestel om tot 'n beter begrip te kom van die manier waarop hierdie komplekse emosie in kunswerke uitgebeeld word deur 'n ondersoek te loods na sowel die kompleksiteit van melankolie as 'n intermediêre emosie en as 'n vorm van die *object a*. 'n Verdere doel is om ondersoek in te stel na die manier waarop die gekose werke van Gutter daarin slaag om melankolie esteties te verbeeld.

1.6 Sentrale teoretiese stelling

Pauline Gutter slaag daarin om melankolie as estetiese emosie aan die aanskouer oor te dra deur die gebruik van spesifieke metafore en tematiek om bepaalde herinneringe en idees by aanskouers te ontlok. Die basiese vormtaalelemente in haar werke, met klem op taktiliteit en kleurgebruik, verleen 'n verdere melankoliese ondertoon aan haar werke, wat weens die dualistiese eienskap daarvan, die aanskouer kan aanspoor om óf positief óf negatief daarop te reageer.

1.7 Metodologiese raamwerk

Die navorsingsmetodologie val in twee aanvullende dele uiteen. In die eerste plek bestaan die navorsing uit 'n literatuurstudie wat as teoretiese begronding dien en ook 'n toepaslike raamwerk bied vir die kwalitatiewe ontleding van die gekose werke. Sodanige kwalitatiewe lees en interpretasie, wat vanuit die bepaalde literatuurstudie oor gemoedstoestande spruit, asook die opsetlike gebruik daarvan in die interpretasie van kunswerke, word gedoen binne die konteks van die doelmatige gebruik van kernbegrippe, waarin melankolie 'n kernrol speel.

1.7.1 Literatuurstudie

Bronne met algemene kunshistoriese en -filosofiese inhoud wat op kontemporêre neigings fokus, soos byvoorbeeld internetbronne en geakkrediteerde vaktydskrifartikels, word geraadpleeg. 'n NEXUS-soektog is gedoen om te verseker dat die verhandelingstitel nog nie geregistreer is nie. Persoonlike onderhoude is ook met Gutter gevoer. Spesifieke bronne wat die benadering in die studie rig sluit onder andere Brady

en Hapaala se “Melancholy as an aesthetic emotion”, Robert Plutchik se studies en stellings oor die rol en verdeling van emosies in veral “The Nature of Emotions”, sowel as ‘n aantal van Lacan se skrywes, waaronder die belangrikste sy 1981 werkstuk “The four fundamental concepts of psychoanalysis”.

1.7.2 Lees en interpretasie van gekose werke

Aangesien hierdie navorsing vanuit die skilderkunstige bydraes van Pauline Gutter voortvloei, is dit noodsaaklik om die lees en interpretasie van die kunswerke aan die hand van ‘n kontemporêre benadering te doen. Dit beteken egter nie dat bekende kunsgeskiedkundige modelle nie ook as waardevol geag is in die interpretasie van Gutter se kunswerke nie. In hierdie verband word die emosionele ontwikkelingsmodel van Plutchik (1980) gebruik om die komplekse wisselwerking tussen primêre en intermediêre emosies aan te dui. Dit word verder in kombinasie met Lacan se *object a* aangewend om ‘n interpretasiemetode te skep wat die lees van estetiese emosies binne die visuele kunste vergemaklik.

1.8 Voorlopige werkplan

In Hoofstuk Een word die konteks van die navorsing geskets en die probleem-, doel- en sentrale teoretiese stellings geformuleer. Hoofstuk Twee fokus op melankolie as estetiese emosie en die rol wat dit speel in die interpretasie, skep en ervaring van kunswerke, soos gesuggereer deur Lacan. Emosionele ontwikkeling, met klem op veral Plutchik se emosionele teorie, in samehang met teorie rakende die intuïtiewe aspekte van melankolie en Gestalt-teorie word ook in hierdie hoofstuk bespreek met die oog op die gebruik daarvan as ontledingsmetode. In Hoofstuk Drie word die kunstenaar se biografiese gegewens bespreek soos wat dit waardevolle bydraes tot die tematiese konteks van haar oeuvre lewer. Gutter se werke word in Hoofstuk Vier ontleed en geïnterpreteer aan die hand van melankoliese kernaspekte, soos uitgewys in Hoofstuk Twee. Die Slothoofstuk bevat die samevatting van die hoofargumente en gevolgtrekkings, sowel as moontlike tekortkominge en voorstelle vir verdere studie.

HOOFSTUK TWEE

Teoretiese begronding

Melankolie en die *object a*: Die rol van emosies in die kunsgeskiedkundige lees van kunswerke.

2.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is die konteks vir hierdie navorsing, sowel as die probleemstelling, navorsingsvrae en sentrale teoretiese stelling geformuleer. Soos in Hoofstuk Een genoem is die doel van hierdie verhandeling om aan die hand van gekose werke deur Pauline Gutter ondersoek in te stel na die rol wat melankolie as intermediêre emosie in die visuele skeppingsproses speel. In hierdie hoofstuk word vervolgens gefokus op die begrip “emosie”, met klem op melankolie as ’n intermediêre emosie. Hierdie begrippe word verder in verband gebring met Lacan se teorie rakende die verbeelde orde en die *object a* en die begrip intuïsie binne die konteks van emosies en die skeppingsproses. Dit word gedoen in ’n poging om die rol van melankolie in die kunsgeskiedkundige lees van kunswerke te bepaal.

2.2 “*Ek voel, daarom is ek.*”: die primêre, sekondêre, intermediêre en estetiese klassifikasie van emosies

Bodenstein (2002:10) definieer emosie as ’n universele menslike verskynsel; ’n unieke persoonlike gedragstelsel; die belewing en begryping van die eie en ander se gevoel; ’n ervaring van aangenaamheid/onaangenaamheid; en ’n dinamiese oorgaan tot evaluering, besluitneming en handeling ten aansien van gestelde doelwitte. Vanuit hierdie definisie kan die afleiding gemaak word dat emosies konstant deur die mens ervaar word. Hierdie bewustelike en onbewustelike emosionele gewaarwording speel ’n belangrike rol in mense se daaglikse lewens en veral in hul verhoudings met ander persone, plekke, herinneringe en selfs objekte (Bolte *et al.*, 2003:416; Goschke, 1997:247). As gevolg hiervan kan die mens nie meer klem lê op die bekende Cartesiaanse stelling “Ek dink, daarom is ek.” nie (White, 2012:1). Hy argumenteer voorts dat daar net soveel klem gelê moet word op die sogenaamde “Ek voel, daarom is ek.”-ingesteldheid omdat gedagtes en gevoelens nie dieselfde is nie. Beide gedagtes en gevoelens behoort eerder as aparte entiteite wat mekaar voortdurend beïnvloed beskou te word. White (2012:1) stel verder dat bekende frases soos “Ek weet nie waarom ek so kwaad word nie.”, of “Ek kan nie help om so te voel nie.” ’n soort bevestiging is dat ons

emosionele reaksies 'n ander dryfkrag het as die rasionele denke en bewustelike wilskrag waarop dikwels so sterk gesteun word.

Emosies kan onder andere beter omskryf word as instinktiewe, onwillekeurige reaksies wat weens elementêre uitbarstings die rasionele orde van bewustheid omverwerp (Jung, 1950:10). Emosie het dus 'n evalueringsfunksie; dit aanvaar of verwerp 'n idee op grond daarvan dat die idee 'n aangename of onaangename gevoel wek (Du Toit, 1995:2). Dit beteken dat emosies 'n aksie vrystel deur 'n idee na vore te bring, wat daardeur weer motief aan 'n aksie verskaf (Root-Bernstein, 2002:62). Hierdie konsep van "idee en motief" word dikwels deur kunstenaars en die media gebruik om emosies doelbewus te manipuleer deur gebruik te maak van visuele stimuli soos byvoorbeeld kunswerke of advertensies (Adam, 2007:17). Terselfdertyd veroorsaak die evalueringsaard van gevoelens dat ons emosies maklik verander en gemanipuleer kan word deur ander mense, objekte en ook onbewustelik deur onself.

Die bioloog Darwin¹ het reeds teen die middel van die negentiende eeu die evalueringsfunksie van emosies as belangrik begin ag (Bodenstein, 2002:8). Darwin het gevolglik navorsing oor menslike emosies gedoen en vanuit sy bevindinge kon die gevolgtrekking gemaak word dat emosies inherent aan menswees is aangesien elke individu, ongeag ouderdom of kultuurverbintenis, emosioneel dieselfde sou reageer op bepaalde situasies en idees (Bodenstein, 2002:8; Mayer *et al.*, 2001:234). Hierdie bevindinge sou mettertyd die denkwyses inisieer waarop verskeie psigoanalitiese teoretici soos Freud, Jung (1875-1961), Lacan en Plutchik sou voortbou. Volgens Strydom (1999:9) is Darwin se bevindinge byvoorbeeld in 1917 gebruik om natuurlike emosionele reaksies van die mens te ondersoek. Hierdie studie het gefokus op die mens se emosionele reaksies op sekere argetipiese vrese soos die vrees vir spinnekoppe, slange en die donker. Darwin se idees sou mettertyd aansluiting vind by Jung se studies oor die kollektiewe onderbewuste. Jung (in Bartlett, 2009:39) sou hieruit die afleiding maak dat onderliggende emosionele en sielkundige attribute 'n algemene kenmerk is van alle mense en dien voorts as die bepaler van hoe individue die lewe sou ervaar vanaf die vroegste ontstaan van die mens tot op hede.

Ten spyte van hierdie vroeë studies oor emosies, het die plek daarvan in die sielkunde eers teen die helfte van die twintigste eeu tot sy reg gekom en selfs nog later binne die

¹ Charles Darwin (1809-1882) was 'n bekende natuuroloog wat veral bekend is vir sy teorieë rondom evolusie en natuurlike seleksie (Van Wyhe; 2002).

kunsgeskiedenis as wetenskap (Strydom, 1999:9; White, 2012:1). Ons sou kon argumenteer dat die rede hiervoor juis is omdat mense verknog gebly het aan 'n Cartesiaanse ingesteldheid. Sielkundiges het in die laat tagtigerjare met omvangryke navorsing oor emosies begin en selfs toe is deurlopend debat gevoer oor die presiese aard en omvang van emosies. Bodenstein (2002:8-9) stel dat sommige navorsers Darwin en Jung se eerste beskouinge verwerp het en van mening was dat emosies die moontlikheid inhou om die mens se geestesgesondheid te vernietig. Emosies is gevolglik beskou as die neweproduk van intellektuele aksie. Krueger (2010) beskryf hierdie beskouinge as 'n verskynsel wat vanuit 'n Platoniese² denkraamwerk ontstaan omdat die antagonistiese verhouding tussen rasionaliteit en emosie duidelik hierdeur onderskryf word. Hierdie sogenaamde verhouding impliseer dat emosies skielike impulsiewe reaksies is wat gebeur maklik kan ontspoor. 'n Impulsiewe, spontane reaksie verander mense se doelwitte en begeertes op so manier dat besluite geneem kan word wat langtermynbelangstellings kan ondermyn. Dit word beskou as 'n irrasionele aksie waaruit die veralgemeende afleiding gemaak word dat emosies irrasioneel van aard is (Krueger, 2010).

Volgens Krueger (2010) argumenteer Darwin egter reeds in sy eerste studies dat die invloed van emosies op veral die besluitnemingsproses eeue van natuurlike seleksie "oorleef" het en dus alles behalwe irrasioneel is. Hy beskou emosies met die gevolg as 'n nodige oorlewingsinstink wat nie 'n neweproduk is van intellektuele aksie nie, maar eerder 'n belangrike rol speel in sogenaamde intellektuele oorwegings. Daniel Goleman (1946-), sielkundige en voormalige joernalis van die *New York Times*, gebruik hierdie beskouinge van Darwin en omskep dit tot die eietydse populêre begrip "Emosionele Intelligensie" (EI) in die oorspronklike Engelse publikasie getiteld "*Emotional Intelligence: Why it can matter more than IQ*" in 1995. Hierdie term impliseer dat emosies net so belangrik in intellektuele oorwegings as rasionaliteit binne die samelewing, en veral binne 'n werkomgewing, is (Gardner, 1993(a):22-26; Gardner, 1993(b):237-243).

Volgens Mayer en Salovey (1997:4) word emosionele intelligensie gebaseer op die interaksie tussen emosies en denke, oftewel kognisie en reaksie, 'n idee wat, naas die

² 'n Verwysing na die Griekse denker en filosoof Plato (429-347 v.C.) se omskrywing van rede en emosie as twee perde wat ons in teenoorgestelde rigtings trek (Krueger, 2010). Plato was 'n aanhanger van rasionaliteit en vandaar die woord *platonies*.

feit dat dit as beginsel gebruik word in dié verhandeling, ook as belangrike faktor dien in hedendaagse besighede en sosiale omgewings (Guillemette, 2011:16-17). Mayer en Salovey (1997:5) definieer emosionele intelligensie gevolglik as die vermoë om emosies te begryp, te genereer en te gebruik om intelligensie aan te vul, emosionele reaksies te kan verstaan en om emosies suksesvol te reguleer en te gebruik om beide emosionele en intellektuele groei te bevorder. Hierdie definisie daag die Platoniese en Cartesiaanse beskouinge van irrasionele emosies uit deur dit te omskep tot 'n positiewe faktor in veral die besluitnemingsproses. Volgens Gardner (1993(a):22-26; 1993(b):237-243) lê die kruks van emosionele intelligensie in die feit dat die mens nou oor die moontlikheid beskik om nie net bewus van sy/haar eie emosies te wees nie, maar ook van die emosies van sy/haar medemens. Mayer *et al.* (2001:234) beklemtoon die belangrikheid hiervan in hul stelling dat emosies dikwels in die konteks van menseverhoudings geskied. Mayer *et al.* (2001:234) voer verder aan dat emosies teenoor persone of objekte 'n verandering ondergaan sodra die verhouding met die betrokke persoon of objek verander. Emosionele intelligensie verwys gevolglik na die vermoë om die emosionele reaksies en betekenis binne sosiale verhoudings te identifiseer en te gebruik as vertrekpunt vir beredenering en probleemoplossing.

Bester *et al.* (1991:31) en Bodenstein (2002:9) bevestig Mayer *et al.* (2001:234) se begripmatige idees oor emosionele intelligensie deur te stel dat emosies 'n beduidende rol speel by menslike gedrag deur die beheer van die mens se denk- en redeneervermoë. Van den Aardweg en Van den Aardweg (1988:77) gaan sover om emosie te omskryf as 'n aspek van die affektiewe wat met gemoed, sentimentele gevoel, intuïsie en gevoelstoestande verband hou. Emosies kan volgens hulle dus sterk, swak of selfs soms afwesig wees en, afhangende van die stimulus of respons van die bepaalde individu, in tydsduur en intensiteit wissel. Plutchik se emosionele ontwikkelingsteorieë word gebruik om die bogenoemde stelling te definieer en word in diepte bespreek in afdeling 2.3. Hierin word sekere aspekte van die mens se gevoelslewe ook begripmatig onderskei in byvoorbeeld stemminge soos opgewektheid, ongelukkigheid en onverskilligheid as gevoelens van lae intensiteit (Du Toit & Kruger: 1991:55-56). Hierdie emosies word beskou as beheerbare gevoelstoestande wat dikwels kortstondig van aard is. Du Toit en Kruger (1991:55-56) voer verder aan dat sentimentele gevoelens soos liefde en haat daarteenoor as hoë-intensiteit emosies beskou behoort te word en dus langer duur.

2.3 Plutchik se emosionele ontwikkelingsmodel

Plutchik (2001:344) beskou die studie van emosies as 'n gekompliseerde onderafdeling van die sielkunde, soveel te meer wanneer intermediêre emosies soos melankolie en intuïsie ter sprake kom. Plutchik (2001:344) stel voorts dat die uitdaging in die ontwikkeling van 'n teoretiese model uiters belangrik is omdat emosies so noodsaaklike kernaspek van die mens en die visuele kunste is (vergelyk die evalueringsfunksie van emosies in 2.2.). Emosionele nood spoor individue aan om hulp te soek; en dit is inderdaad waaraan die visuele kunste raak: die herstel en ondersoek van emosionele leemtes deur middel van 'n homeostatiese skeppingsproses (Gray, 2008; Casper, 1996:1).

Plutchik (2001:344) maak van die evalueringsfunksie en evoluerende aard van emosies gebruik om 'n metode te ontwikkel om die verskeie teoretiese perspektiewe rakende emosies te verenig. Deur te steun op veral Darwin se bevindinge oor emosies (vergelyk afdeling 2.2.), is 'n metode geskep om emosies binne 'n funksionele raamwerk te definieer. Vanuit hierdie proses is bevind dat emosie, kennis en aksie interafhanklik van mekaar is (Adam, 2007:17). Oatley en Jenkins (1996:96) sluit hierby aan in hul beskouing van emosie as 'n kognitiewe toestand wat met liggaamsveranderinge, uitdrukkings en bepaalde aksies en reaksies verband hou. Bodenstein (2002:9) voer aan dat 'n emosie dus ontstaan wanneer 'n individu 'n bepaalde gebeurtenis instinktief³ opsom en gevolglik 'n vooropgestelde doelwit daarteenoor evalueer. Emosies verkry met ander woorde slegs betekenis wanneer dit in die bewuste as sodanig herken word. Dit sou dus nodig wees om kognitief op die emosies te reflekteer wanneer 'n individu wil bepaal wat hy/sy juis voel of ervaar (Du Toit, 2003:12). Die uitkoms van hierdie evaluering kan aangenaam (positief) of onaangenaam (negatief) wees. Die uiteindelijke bevestiging van die betrokke emosie stimuleer die gevoel dat daar oorgegaan behoort te word tot aksie en dui gevolglik op die gereedheid om die intuïtiewe óf sosiaal aanvaarde handeling uit te voer. Hierdie handelinge word dikwels bepaal deur die onderskeie dimensies van emosies, wat onder andere die intensiteit of tydsduur

³ Hoewel die terme *instink* en *intuïsie* dikwels as wissel terme van mekaar gebruik word, is dit nodig om daarop te let dat daar wel 'n fundamentele verskil tussen die twee is. Instink, oftewel *impuls*, verwys meer na 'n biologiese reaksie of natuurdrang. Dit is 'n vlugtige respons, wat dikwels in noodsituasies gebruik word, veral by diere. Intuïsie verwys egter na 'n *oorweging* en steun op 'n deurlopende versameling van ervarings en gebeurtenisse. Dit help 'n individu om interaksies te antisipeer en daarop te reageer. Intuïsie word as 'n menslike gevoel geklassifiseer teenoor die meer dierlike instink (Scott, 2013; Strydom, 1999:9).

daarvan insluit. Elke dimensie het dus 'n ander effek op die respons en reaksionêre uitkoms (Bodenstein, 2002:9).

Goleman (1996:289-290) en Ortony en Turner (1990:315) stel dat emosionele dimensies ontwikkel vanuit primêre emosies soos liefde, woede en vrees waaruit verskeie emosionele reaksies spruit vir die skynbaar eindelose nuanses van ons emosionele lewe. Plutchik (2001:345) verwys hierna as sekondêre en intermediêre emosies – emosies wat ontstaan deur die integrasie en vermenging van die primêre emosies om nuwe emosies te skep. Volgens Plutchik (2001:345) beteken dit dat dit relatief maklik is om die evolusionêre oorsprong van sekere emosies te bepaal. Eenvoudige of primêre emosies is daarom maklik om terug te trek na die natuurlike reaksies van diere. Hoe meer ingewikkeld die emosie, hoe moeiliker word dit egter om 'n evolusionêre oorsprong te vind. Deur ondersoek in te stel na die emosionele response in neurochemiese en anatomiese toestande binne die senuweestelsel, kon Plutchik (2001:345) basiese emosies by die mens direk skakel met die instinktiewe reaksies wat diere in die natuur toon. Dit sluit aan by Darwin se navorsing wat daarop dui dat emosies natuurlike reaksies op bepaalde gebeurtenisse of stimuli is (Strydom, 1999:9).

Soos in die onderstaande tabel aangedui, wil dit voorkom of die meeste emosies, afhangende van die bepalende stimulus, 'n aksie en 'n reaksie het. Die stimulus soos in die eerste kolom aangedui, stel 'n toestand of situasie voor wat 'n dier (instinktief eerder as intuïtief) in die natuur kan teëkom. Hieruit kan afgelei word dat emosies as instinktief en intuïtief gekategoriseer kan word; waarvan instinktiewe emosionele gedrag die mees primêre van die twee is (Tomkins, 1984:163-165). Die volgende kolom toon die kognitiewe reaksie van diere wat afgelei word vanuit die situasie. Hierdie kognitiewe reaksie word omgeskakel tot 'n primêre gevoelstoestand soos aangedui in die derde kolom. Die gevoelstoestand het 'n respons of bepaalde aksie tot gevolg, soos aangedui in kolom vier. In die laaste kolom word die uiteindelijke effek op die reaksionêre besluit aangedui.

STIMULUS	KOGNISIE	GEVOELSTOESTAND	RESPONS	EFFEK
Bedreiging	“Gevaar”	Vrees	Ontsnap	Veiligheid
Obstruksie	“Vyand”	Woede	Val aan	Vernietig obstruksie
Verkryging van waardevolle objek	“Besit”	Vreugde	Behou of herhaal	Verkry hulpbron
Verlies van waardevolle objek	“Verlatenheid”	Hartseer	Huil	Neem beslag op verlore objek
Lid van dieselfde groep	“Vriend”	Aanvaarding	Versorg	Wedersydse ondersteuning
Onsmaaklike objek	“Giftig”	Weersin	Braak	Skei gif uit
Vreemde gebied	“Ondersoek”	Verwagting	Maak bekend	Kennis oor gebied

Fig.2.3.1. Emosies word deur Plutchik beskou as natuurlike reaksies op bepaalde stimuli of gebeurtenisse (vergelyk ook die oorspronklike tabel (Plutchik, 2001:348). Hierdie instinktiewe “emosies”, hoewel dierlik, kan vanuit die tabel getransponeer word na menslike reaksies.

Aangesien emosies (soos aangedui in Fig.2.3.1) nie blote gevoelstoestande is nie, maar eerder 'n komplekse ketting wat skakel met gebeurtenisse, emosies, sielkundige veranderinge, impulse en gewoontes, is dit vanselfsprekend dat dit soveel moeiliker is om die oorsprong van komplekse emosies soos melankolie of intuïsie te bepaal (Plutchik, 2001:345). In 'n poging om hierdie dilemma op te los, maak Plutchik die afleiding dat bykans alle emosies “geaktiveer” word wanneer 'n individu 'n toestand van wanbalans ervaar. Hy beskryf emosies as 'n tipe homeostatiese proses waarin die respons op 'n gevoelstoestand lei tot 'n effek wat die oorspronklike stimulus uitbalanseer en dus as 'n soort ewilibrum of emosionele ewewig beskou behoort te word (Plutchik, 2001:348). Vrees, soos aangedui in Fig.2.3.1, dien as 'n selfbeskermingsmeganisme, aangesien dit onttrekking of 'n ontsnappingsproses inisieer. Wanneer 'n individu iemand aan die dood sou afstaan (vergelyk Fig.2.3.1. onder die opskrif “verlies van waardevolle objek”), help hartseer en rou om ondersteuning en troos van ander lede binne die betrokke persoon se sosiale kring te verkry. Dit kan op 'n simboliese vlak beskou word

as die beslagneming van die verlore subjek, wat dan verandering in die gemoedstoestand meebring. 'n Intermediêre emosie soos melankolie sou bepeinsing tot gevolg hê wat 'n homeostatiese toestand van berusting in 'n individu kan skep (Plutchik, 2001:348).

Die gevolgtrekkings en afleidings wat Plutchik vanuit sy navorsing maak steun die bevindinge in afdeling 2.2, naamlik dat emosies komplekse prosesse is wat van waarde is binne individue se persoonlike en sosiale gedragstelsel. Hy maak gebruik van hierdie prosesse in die samestelling van 'n driedimensionele model, ook bekend as Plutchik se emosionele ontwikkelingsmodel. Plutchik (2001:349) argumenteer dat elke bestaande emosie in sogenaamde emosionele dimensies of groeperings wat min of meer dieselfde eienskappe deel gekategoriseer kan word. Plutchik (2001:349) het bevind dat die primêre emosies en hul intensiteitsvlakke gekonseptualiseer kan word as 'n voorstelling soortgelyk aan die 180-grade plasing van komplementêre kleure op 'n tipiese kleurwiel (vergelyk Fig. 2.3.2). Die intensiteitsvlakke van elke emosie word verder aangedui in terme van kleur, met minder intense emosies ligter aangedui as meer intense variante daarvan. Sekondêre emosies (of buie (*moods*), soos Goleman daarna verwys) is volgens Plutchik (2001:349) die vermenging van primêre emosies, net soos wanneer die meng van primêre kleure sekondêre kleure skep.

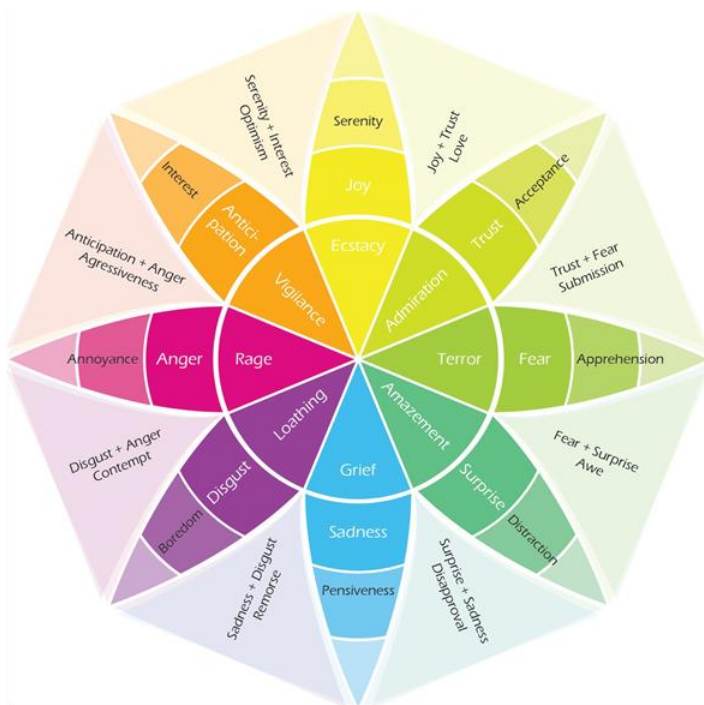


Fig.2.3.2. Plutchik se emosionele ontwikkelingsmodel, voorgestel in 1958, wat visueel soortgelyk is aan 'n kleurwiel (Plutchik, 2001:349). Sien Afrikaanse vertaling in Bylaag C.

In die bostaande model (fig.2.3.2.) stel Plutchik agt primêre emosies as binêre van mekaar voor in die vorm van 'n sentrale emosionele kring. Goleman (1996:289-290) verwys hierna as die nukleus waaruit soortgelyke emosies in verskeie grade van intensiteit voortvloei (soos aangedui deur die kleure se toonwaardes in die model). Hierdie emosies en hul binariteite sluit die volgende in: vreugde en hartseer, woede en vrees, aanvaarding/vertroue en walging; asook verwagting en verbasing (Ortony en Turner; 1990:316). Vanweë onder andere Darwin en Jung se bevindinge in die evoluerende aard van emosies (vergelyk afdeling 2.2.), was dit vir Plutchik (2001:350) ook moontlik om emosies in sogenaamde families te groepeer. Dit sou beteken dat emosies, afhangende van die bepaalde reaksie op 'n gebeurtenis of situasie, verskillende grade van intensiteit toon. Dit gaan akkoord met Goleman (1996:289-290) se beskouing van primêre emosies as 'n nukleus. Hartseer se mees intense vorm sou in hierdie geval byvoorbeeld verdriet wees, terwyl 'n minder intense hartseer eerder bepeinsing tot gevolg sou hê (Du Toit & Kruger, 1991:55-56). Net so kan vanuit die model afgelei word dat vertroue 'n intense gevoel van bewondering tot gevolg sou hê of 'n minder intense gevoel van blote aanvaarding. Woede daarteenoor wissel vanaf 'n kortstondige oomblik van irritasie tot 'n intense gevoel van toorn.

Plutchik (2001:350) se navorsing hou voor dat bykans alle emosies in dieselfde emosionele groeperings, gebaseer op soortgelyke eienskappe en ooreenkomste, geplaas kan word. Hy stel ook dat wanneer dieselfde patroon gevolg word in die ontwikkeling van emosies soos in kleurteorie (die vermenging van twee primêre kleure om 'n sekondêre kleur te vorm), die moontlikheid van sekondêre emosies ontstaan. Sekondêre emosies ontstaan dus wanneer twee fundamenteel primêre emosies gekombineer word, soortgelyk aan byvoorbeeld wanneer pers die resultaat is van die vermenging van die kleure rooi en blou. Goleman (1996:289-290) verwys na sekondêre emosies as buie en stel dat dit ook dikwels langer duur as primêre emosies, aangesien dit 'n bietjie meer gekompliseerd is as hierdie emosies. Plutchik (1962:17) verwys verder na sekondêre emosies of buie as gemengde gevoelens, omdat dit saamgestel word uit twee ander emosies. Dit toon dat emosies 'n direkte, wisselende invloed op mekaar het en word voorts op die model tussen twee primêre emosies aangedui om sodoende 'n wiel te vorm wanneer al die emosies in berekening gebring word. Vanuit Fig. 2.3.2. kan afgelei word dat 'n kombinasie van vreugde en vertroue die emosie liefde vorm, terwyl verwagting en woede weer aggressie tot gevolg sou hê. Tog kan geargumenteer word dat 'n derde soort emosie bestaan; iets wat nie noodwendig in die model aangedui word nie, naamlik intermediêre emosies.

2.3.1 Intermediêre emosies

Goleman (1996:289-290) verwys na intermediêre emosies as temperamente. Hy stel dat dit ontstaan vanweë mutasies in gemoedstoestande (die vermenging van 'n aantal buie/sekondêre emosies) en dat dit meer intens en langdurig van aard as ander emosies as gevolg van die ingewikkelde samestelling daarvan. Goleman (1996:289-290) stel verder dat hierdie temperamente beskou kan word as die gewilligheid om 'n sekere emosie of bui op te roep – dikwels deur middel van herinneringe wat gemoedstoestande soos melankolie, skuheid en opgeruimdheid in mense kan aanwakker. Vanweë hierdie eienskap, wil dit voorkom of intermediêre emosies 'n uiters belangrike rol speel ten einde die bereiking van 'n emosionele ekwilibrium of ewewig, veral in die geval van traumatiese ervarings. Hierdie argument word gesteun deur Plutchik (2001:348) se voorstel dat die ontmoeting van twee of meer teenoorgestelde emosies 'n emosionele nul, oftewel ekwilibrium tot gevolg het. Melankolie as sodanig kan byvoorbeeld beskou word as die kombinasie van bepeinsing ('n vorm van hartseer) en berusting ('n vorm van vreugde). Beide emosies is binariteit van mekaar en die melankoliese gemoedstoestand poog om beide emosies tot 'n toestand van emosionele ewewig te bring. Ek argumenteer egter, deur die gebruik van Plutchik se model, dat melankoliese bindings deur omtrent enige emosie gevorm kan word.

Wanneer 'n individu se emosionele toestand vanaf een punt van Plutchik se model na dié van sy binêre punt vloei, moet die twee emosies op 'n stadium ontmoet. Deur hierdie ontmoeting word beide emosies in die vorm van 'n intermediêre emosie ervaar. Dit wil voorkom of die ontmoeting van 'n aantal van hierdie emosies neig om die sogenaamde melankoliese bindings te vorm waarna ek reeds verwys het. Die afleiding wat gemaak kan word, is dat die meerderheid van emosie-kombinasies, soos bepaal deur die ontleding van Plutchik se model, 'n basiese melankoliese emosie kan vorm, hetsy as gevolg van 'n traumatiese óf euforiese ervaring. Melankolie kan dus by individue ontstaan in 'n poging om enige oorheersende emosionele gevoel uit te kanselleer tydens 'n proses van emosionele homeostase. Sodoende word 'n emosionele middelpunt of ewewig bereik; 'n gevoelstoestand wat 'n natuurlike manier is om 'n individu se emosionele behoeftes te versadig. Dit is hierdie emosionele ewewig wat, indien diagrammaties voorgestel, dit moontlik sou maak om 'n driedimensionele keëlvormige sfeer te vorm. Dit stel gevolglik die wisselwerking tussen primêre, sekondêre en intermediêre emosies binne die homeostatiese proses simbolies voor.

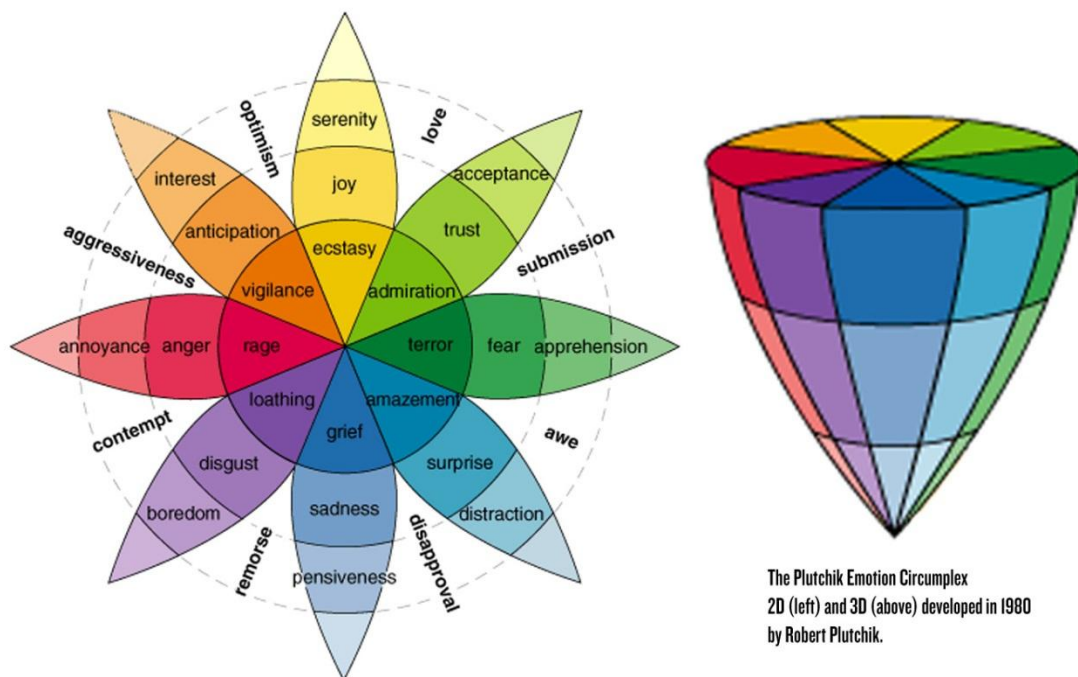


Fig.2.3.3. Plutchik se emosionele model word oop asook keëlvormig voorgestel om die wisselwerking tussen die onderskeie emosionele groeperings voor te stel (Plutchik, 2001:349). Die keëlvormige model stel die emosionele ewilbrium voor deur middel van die intermediêre wisselwerking van emosies deur aan te dui waar die emosionele bindings voorkom om 'n sentrale middelpunt te vorm (Sien Afrikaanse vertaling in Bylaag C).

2.4. Melankolie as intermediêre emosie: bepeinsing, refleksie en die ideaal van emosionele homeostase

De Preester (2010:15) voer aan dat Aristoteles (384-322 v.C.) onder meer filosowe, kunstenaars, skrywers en politici beskryf het as individue met 'n melankoliese ingesteldheid. Hy het aangevoer dat melankolie die temperament van geniale persone was – 'n meer aanvaarbare emosie as waansin. In kontras met die hedendaagse siening van melankolie, is dit eers beskou as 'n estetiese en verduidelikende geestestoestand wat voorgekom het in buitengewoon begaafde mense. Die eietydse persepsie van melankolie verwys voorts nie meer noodwendig na talent, kreatiwiteit, verbeelding of inspirasie nie, maar eerder na 'n gemoedstoestand wat met depressie geassosieer word (De Preester, 2010:15). Hoewel melankolie aspekte van depressie kan bevat, bevorder dit egter 'n meer positiewe ingesteldheid vanweë dualistiese karaktertrekke soos bepeinsing en die intree van estetiese oorwegings.

Die ontstaan van hierdie eietydse wanpersepsies van melankolie is te wyte aan die uitsluitlik kliniese bestudering van die melankoliese temperament (Brady & Hapaala, 2012:2). Dit beteken dat die kreatiewe en estetiese aspekte wat eens aan melankolie

toegeken is, nie noodwendig in ag geneem is tydens vroeë sielkundige navorsing nie, maar dat klem eerder gelê is op die geestestoestand wat daarmee gepaardgaan. Brady en Hapaala (2012:2) stel voorts dat melankolie in moderne kontekste verwys na 'n geestesversteuring wat geken word aan uitbarstings van benoudheid, diepe depressie en moegheid. Freud (1917:243) daarteenoor, beskryf melankolie as 'n tydelike gemoedstoestand, wat elemente van pyn en depressie kan bevat, maar terselfdertyd ook nostalgies en nadenkend van aard kan wees. Brady en Hapaala (2012:2) argumenteer dat melankolie nie net 'n blote gemoedstoestand is nie, maar soos die sublieme, 'n beduidende rol speel in die skep en interpretasie van kunswerke.

Soos afgelei vanuit afdeling 2.3, kan melankolie as 'n komplekse emosie beskou word, aangesien dit gevorm word deur die samestelling van 'n aantal ander emosies. Daarom word daar na melankolie as 'n intermediêre emosie, of 'n temperament verwys (Goleman, 1996:289-290). Vanweë hierdie komplekse samestelling, kan melankolie beskou word as 'n dualistiese entiteit omdat dit deur beide positiewe en negatiewe emosies gevorm word. Die negatiewe aspekte in melankolie lê dikwels opgesluit in gevoelens van eensaamheid, leegheid, hartseer en die vrees wat somtyds gepaardgaan met verlange. Die positiewe aspekte word dikwels personifiseer deur refleksie, veral wanneer vreugdevolle herinneringe of fantasieë deur individue bepeins of herroep word (Brady & Hapaala, 2012:6). Dit is ook so dat melankolie gepaardgaan met oomblikke van nostalgie en eensaamheid. Aangesien hierdie gemoedstoestand eienskappe deel, is dit nodig om elkeen as sodanig te bespreek in terme van die verskille en ooreenkomste van melankolie.

2.4.1 Melankolie, nostalgie en eensaamheid

Die rede vir die dikwelse misverstaan van melankolie is omdat daar geneig word om dit te na aan of selfs saam met hartseer of depressie in dieselfde emosionele dimensie te groepeer. Dit is maklik om melankolie oor dieselfde kam as hierdie emosies te skeer vanweë sekere gedeelde eienskappe en daarom word die terme dikwels verkeerdelik as sinonieme van mekaar gebruik. Die fout lê egter by die eerste kliniese beskouinge van melankolie. De Preester (2010:15) stel dat melankolie eens as 'n element van maniese genialiteit beskou is, maar dat dit later deur sielkundiges soos Freud (1917:243) geïdentifiseer sou word met die neerslagtigheid en apatie van depressie en die latere koppeling daarvan aan narsissisme en waansin. Kristeva (1987:5) gaan selfs sover as om te verwys na melankolie as 'n "droewige plesier". Melankolie word hier met ander woorde beskou as 'n mengsel van nostalgie, depressie en euforie; 'n meer

korrekte verwysing na melankolie as intermediêre emosie. Kristeva (1987:5) argumenteer ook dat die terme melankolie en depressie eerder moet verwys na 'n gevoel wat die samestelling van beide word – dat die grense tussen die twee as 't ware oorkruis. Dit is dus veilig om te sê dat melankolie nie net elemente van depressie bevat nie, maar ook elemente van nostalgie en euforie.

Ten spyte van Kristeva se beskouinge van melankolie en depressie as vervleg, is daar tog 'n aantal verskille tussen die twee, soos uitgewys in afdeling 2.3.1. Brady en Hapaala (2012:3) voeg by dat depressie 'n emosionele toestand van onttrekking is. Hulle argumenteer dat wanneer iemand depressief is, hy/sy ongemotiveerd voorkom en nie in staat is om 'n enkele taak te kan verrig nie. Dit is 'n pessimistiese toestand wat innerlike pyn behels. In kontras daarmee, is melankolie nie noodwendig 'n verlammeende gemoedstoestand nie, maar behels ook die plesier in die refleksie oor en bepeinsing van dit waarvoor individue lief is en na verlang. Brady en Hapaala (2012:3) stel verder dat die hoop om daardie dinge te bekom 'n tikkie soetheid byvoeg, wat dit moontlik maak om melankolie te verdra (terwyl mismoedigheid ondraaglik is).

Vanuit die bogenoemde, lyk dit of die reflektiewe aard van melankolie daaraan 'n produktiewe lading gee en melankolie het daarom die potensiaal vir 'n positiewe gevolg van hierdie peinsende betragting. Melankolie word beskou as iets wat mense van tyd tot tyd begeer, wat weer opsigself 'n geleentheid vir euforiese selfrefleksie bied. Hoewel plesier vanuit hierdie selfrefleksie geput kan word, word dit ook in verband gebring met dit waarna ons verlang; die *object a*. Hierdie verlange kan óf vreugdevol wees, óf nostalgies en hartseer (Brady en Hapaala, 2012:3). Yuzhakova (2011:137) sluit hierby aan deur die aandag te vestig op die verskil tussen melankolie en nostalgie. Nostalgie word beskou as die betreuring van die ideale milieu wat nie meer fisies bereikbaar is nie, terwyl melankolie dikwels te make het met 'n objek of persoon. Melankolie en nostalgie hou dus met mekaar verband in die sin dat die *object a* betreur word, óf in herinnering daarvan óf in die geïdealiseerde verbeelding daarvan. Dit is ook so dat die klassifikasie van melankolie as intermediêre emosie of 'n temperament en nostalgie as 'n sekondêre emosie of 'n bui 'n fundamentele verskil tussen die twee is (Yuzhakova, 2012:137). Volgens Holly (2002:7) beteken dit dat melankolie dus 'n vermenging is van 'n verskeidenheid van emosies, waarvan nostalgie slegs 'n enkele aspek daarvan is. Nostalgie word weer gevorm deur die kombinasie van twee primêre emosies. Hiervolgens sou depressie as 'n meer intense variant van die primêre emosie hartseer beskou kon word.

Vanuit die voorafgenoemde kan die afleiding gemaak word dat melankolie soms die oorsaak is van die nostalgiese effekte van 'n spesifieke omgewing (Brady & Hapaala, 2012:4). Dit is met ander woorde, volgens Brady en Hapaala (2012:4), die fisiese omgewing wat 'n melankoliese en peinsende bui tot gevolg het en nie spesifieke herinneringe wat daaraan gekoppel word (soos in die geval van nostalgie) nie. Hierdie reflektiewe ruimtes/omgewings bied 'n soort eensaamheid. Dit is hierdie eensaamheid wat 'n kenmerkende element in beide nostalgie en melankolie vorm. Eensaamheid kan gevolglik beskou word as 'n rede vir (maar ook terselfdertyd die nuwe-effek van) die ontstaan van 'n melankoliese temperament.

Wanneer 'n individu te veel tyd op sy/haar eie deurbring, kan hy/sy moontlik in eensaamheid verval. Die gevolg is dat die individu nostalgies begin word en verlang na die geselskap van sekere individue. Hierdie verlange word spoedig omskep tot melankolie. Brady en Hapaala (2012:4) stel verder dat individue gevolglik geneig is om melankolie te ervaar wanneer hulle hulself in 'n fisies afgesonderde plek of ruimte bevind. Verder wil dit voorkom of reeds melankoliese individue geneig is om hulself doelbewus af te sonder om hierdie emosie ten volle te kan ervaar. Die omgewing word bloot gebruik in 'n poging om die emosie te ondersteun. Dit sluit aan by Lacan (1992:60) se beskouinge dat hierdie individue dalk melankolie ervaar, maar nie noodwendig weet waarom nie. Dit is asof die *object a* hulle bly ontglip – ten spyte daarvan dat 'n skynbaar bekende plek of herinnering herroep word. Brady en Hapaala (2012:4) voer ten slotte aan dat melankolie nie slegs eienskappe met skynbaar negatiewe emosies deel nie, maar ook dieselfde eienskappe deel met die gevoel van liefde, verlange of in die diepgesetelde begeerte van iets of iemand, sowel as die gevoel van nostalgie of enige gevoel wat gepaardgaan met herinneringe.

2.4.2 Die melankoliese plesier- en realiteitsbeginsel: 'n reaksie op objek-verlies

Volgens Schwenger (2006:3) stel die teenwoordigheid van bekende objekte en persone 'n individu gerus, aangesien hy/sy vertroosting in die bekendheid daarvan vind. Objekte soos byvoorbeeld die waarde van kunswerke word dus nie net geheg aan die koste of historiese aura daarvan nie, maar word gekoester omdat dit deel word van 'n individu se lewe en roetine. Schwenger (2006:3) stel dat die bekende en dikwels langtermynassosiasie met hierdie objekte daaraan 'n soort herinneringsaspek toevertrou. Die herinneringe wat hierdie objekte, plekke en persone aan individue bied word dikwels gesetel in 'n melankoliese respons op hierdie items.

Freud (1917:244) stel voorts dat die kwaliteit van 'n melankoliese gemoedstoestand ditself daartoe verleen om as 'n soort hartseer ervaar te word. Melankolie is egter 'n meer ingewikkelde gevoel, omdat dit nie net hartseer aanmoedig nie, maar ook plesier en vertroosting bied, veral binne 'n estetiese konteks soos byvoorbeeld in die geval van kunswerke, klere en films. Freud (1917:245) bou voort op hierdie idee en stel dat melankolie beskou kan word as 'n reaksie op die verlies van 'n geliefde objek of plek (soos in afdeling 2.4.1 genoem). Hy stel ook dat hierdie verlies dikwels geïdealiseerd is, aangesien 'n individu soms nie daarvan bewus is dat hy/sy iets verloor het nie, maar tog melankolies voel. Hiermee bedoel hy dat 'n herinnering of 'n afgestorwene dikwels in 'n beter of meer geïdealiseerde lig gesien word nadat dit "verlore" gaan. Dit is as gevolg van hierdie geïdealiseerde beskouing dat die moontlikheid ontstaan dat die individu sy/haar eie ego met die verlore objek begin identifiseer tydens die rouproses en in 'n melankoliese gemoedstoestand verval (Homer, 2005:87). Homer (2005:87) noem dit 'n vorm van narsissisme, aangesien die betrokke individu plesier begin put uit sy/haar eie selfbejammering. Melankolie deel dus in hierdie geval elemente met die rouproses wat volg, deurdat 'n hunkering na 'n bekende of geïdealiseerde verlore objek plaasvind.

Freud (1917:248) skakel met Homer se bogenoemde stelling deur in sy vroegste werke aan te voer dat hierdie objek-verlies en die hunkering daarna in 'n soort ego-verlies omgeskakel kan word. Die onmiddellike gevolg is dat 'n onderbewuste konflik tussen die ego en die verlore objek of persoon ontstaan. Die verlore objek word mettertyd geblameer vir die hunkering wat dit by individue veroorsaak. In 'n poging om die treurende individu emosioneel te onderhou, word 'n mate van plesier geput uit die hunkering na hierdie verlore objek. Dit is hierdie proses waarna verwys word as die melankoliese plesier- en realiteitsbeginsel.

Deur te verwys na Freud se plesier-en realiteitsbeginsel, kom Lacan (1992:60) tot die gevolgtrekking dat emosionele pyn 'n vorm van innerlike verstarring of verlamming is. Hiermee bedoel hy dat emosionele pyn dit moeilik maak vir individue om van hul melankoliese omstandighede te ontsnap. Lacan (1992:60) verbind hierdie onvermoë met die skilderkuns. Hy stel dat skilderkuns, deur die aanwending van die gekose medium op 'n skilderdoek, hierdie pyn realiseer. Wanneer 'n melankoliese gemoedstoestand begin intree, word 'n geleentheid vir die betrokke individu geskep om hom-/haarself van die realiteit van hierdie emosionele lading te realiseer, in 'n poging om 'n emosionele nul, oftewel ekwilibrium te bereik.

Soos reeds genoem het Gutter die skep van haar kunswerke aan die begin van haar

loopbaan veral gebruik het om haarself te distansieer van haar negatiewe emosionele ervaring ten opsigte van plaasaanvalle in die omliggende area. Sy stel dat sy bang was dat hulle die volgende slagoffers sou wees en dat haar werke 'n manier kon wees om hierdie realiteit te versag. Gutter gebruik as 't ware haar skilderkuns as 'n middel tot emosionele homeostase. Deur gebruik te maak van metaforiese herinneringe en visuele beelde vanuit haar direkte omgewing kry Gutter dit reg om haarself emosioneel te distansieer van die traumatiese gebeurtenisse in die gebied en bereik sodoende 'n ewililibrium. Sy maak gebruik van die skeppingsproses om die emosionele lading wat die plaasaanvalle op haarself en ander het te laat realiseer. Dit kom veral sterk voor in die taktiliteit van haar werke. Deur hierdie taktiliteit, sowel as haar metaforiese kommentaarlewing, bied sy verder die geleentheid vir die aanskouer om melankolies op die werklikheid te reageer, daarop te reflekteer en self 'n emosionele ewililibrium te bereik. As gevolg hiervan wil dit voorkom of individue wat óf vertrou is met die visuele inhoud óf die onderliggende betekenis daarvan op 'n diepere emosionele vlak met die betrokke kunswerke omgaan juis omdat dit die oproep van persoonlike ervaringe en herinneringe aanspoor. Hierdie werke is veral melankolies van aard vir die kunstenaar self, aangesien sy deur middel van die skeppingsproses oor haar eie ervaringe en herinneringe reflekteer.

2.4.3 Melankolie as emosie met estetiese oorwegings

Binne kunsgeskiedkundige kontekste is skakels tussen melankolie en artistieke kreatiwiteit gevind: vanaf die antieke Grieke se spekulasies oor die verhouding tussen kreatiwiteit en waansin, tot die introspeksie en buierigheid van die Romantieke tydperk en selfs by die Moderne era se lys van “kranksinnige” kunstenaars (Schildkraut & Otero, 1996:x). Skryfkuns, as 'n vorm van artistieke kreatiwiteit word hierby ingesluit en gevolglik is die dokumentering van die kunsgeskiedenis en estetiese oorwegings en ervaringe beskou as 'n melankoliese proses waarin herinneringe gekweek en herkonstrueer word. Hierdie gesuggereerde assosiasies tussen kunstenaartipes en die melankoliese temperament laat egter die vraag ontstaan of dit enige kreatiewe voordele vir individue inhou. Jamison (1997:45) se antwoord hierop is dat dit somtyds kreatiwiteit versterk of estetiese oorwegings laat intree by sommige individue. Kunstenaars soos byvoorbeeld Van Gogh en Kahlo se buitengewone kreatiwiteit word dikwels beskou as die gevolg van 'n melankoliese temperament (Jamison, 1997:49).

Hierdie bespiegeling impliseer dat melankolie 'n belangrike rol in die estetiese ervaring van kunswerke en die skeppingsproses speel. Volgens Root-Bernstein (2002:61) word

'n estetiese ervaring gewoonlik gedefinieer as sensitiwiteit vir dit wat mooi is en waarvan die skoonheid bekend word deur die sensoriese en emosionele effekte wat dit op die brein het. Melankolie se reflektiewe en peinsende eienskappe speel 'n beduidende rol in hierdie estetiese ervaringe, aangesien individue op 'n diepere emosionele vlak met die betrokke kunswerke omgaan. Estetiese denke ontstaan uit die integrasie van emosie en kennis; dus in die geval van melankolie, 'n nostalgiese hunkering met 'n gepaardgaande bepeinsing.

Pitcher (1999:3) omskryf hierdie artistieke karakter voorts as 'n integrasie van kwalitatiewe verbeelding met emosie en die onvoorspelbare. Volgens Einstein en Arber (soos aangehaal vanuit Root-Bernstein, 2002:62) en Pitcher (1999:3) het emosies 'n reflektiewe aard en intuïsie as grondslag (vergelyk 2.3 rakende intuïsie en instink). In hierdie konteks sou dit gevolglik sin maak om kuns in subjektiewe terme te bestudeer. Intuïsie kan voorts as 'n kognitiewe gevoelstoestand beskryf word, aangesien dit fisiese en emosionele response ten opsigte van kunswerke tot gevolg het. Dit beïnvloed die skeppingsproses, estetiese ervaringe, verbeelding en bepeinsing.

Alhoewel aanvegbaar, beskou Reid (1981:28) beide intuïsie en kuns as persoonlike en private ervaringe en behoort daarom as subjektief geklassifiseer te word. Hy stel egter dat dit belangrik is om daarop te let dat die meeste gevalle van intuïsie oor 'n mate van oordeel beskik. Dit is veral so ten opsigte van intuïsie en kuns. Reid (1981:29) verklaar hierdie stelling soos volg: wanneer individue oor spesifieke kunswerke praat of redeneer, word gebruik gemaak van konseptuele terme soos byvoorbeeld 'n skildery, ets of beeldhouwerk, of daar word verwys na 'n kunswerk as 'n Van Gogh of 'n Cézanne. Wanneer aanskouers aan die begin na 'n kunswerk kyk, is dit egter nie net die konseptuele aspekte daarvan wat noodwendig belangstelling in die betrokke werk prikkel nie, maar die intuitiewe ervaring daarvan. Dieselfde kan gesê word van die kunstenaar wat die werk skep. Dit wil voorkom of kunstenaars gebruik maak van hul eerste intuitiewe gevoelens in 'n poging om die objek met die subjektiewe te versoen (Reid, 1981:30).

Brady en Hapaala (2012:1) argumenteer dat melankolie, soos intuïsie, 'n belangrike rol speel in 'n individu se persoonlike ervaring van 'n kunswerk. Binne 'n begripmatige konteks, skep melankolie 'n geleentheid vir estetiese oorwegings om in te tree in beide goed gedefinieerde estetiese kontekste sowel as in alledaagse situasies waarin melankolie ontlok word vanweë die ervaring van iets moois of geïdealiseerd. Daarom word melankolie beskou as 'n emosie met estetiese betekenis. Brady en Hapaala

(2012:1) argumenteer verder dat die kompleksiteit van melankolie daartoe bydra dat dit as 'n dualistiese entiteit, wat verskil van hartseer en depressie (hoewel dit elemente daarvan kan bevat) beskou word, aangesien melankolie 'n temperament is wat kan ontstaan vanuit 'n verskeidenheid emosionele response of deur middel van 'n diepere bepeinsing. Dit is hierdie dualistiese eienskappe wat toelaat dat melankolie die oorsaak is van sommige estetiese oorwegings, sodat dit as 't ware geklassifiseer kan word as 'n "estetiese" emosie (Jamison; 1997:44; Schildkraut & Otero, 1996:x). Vanweë hierdie klassifikasie, asook die reflektiewe aard van melankolie, kan dit as byna vanselfsprekend aanvaar word dat 'n melankoliese temperament veral met die sogenaamde kunstenaarstipe geassosieer word. Dit sluit nie net skeppende individue in nie, maar kan moontlik ook met navorsers in die kunsgeskiedenis geassosieer word.

2.4.4 Die reflektiewe aard van melankolie

Die belangrikste eienskap in estetiese oorwegings soos die kunsgeskiedkundige lees van kunswerke lê in die reflektiewe aard van melankolie. In plaas daarvan dat melankolie 'n oombliklike reaksie op 'n objek is, word 'n bepeinsing ontlok ten opsigte van 'n plek, persoon of gebeurtenis. Hierdie reflektiewe eienskap van melankolie is uiters belangrik, maar is nie die uitsluitlike bepaler daarvan nie, aangesien emosies soos rou ook 'n mate van refleksie toon (Freud, 1917:249). Dit is asof die belangrikheid van melankolie se reflektiewe aard eerder lê in die feit dat objekte soos temas en voorwerpe en subjekte soos mense en diere dikwels indirek ervaar word deur middel van herinneringe, gedagtes of verbeeldings van die afwesige objek of subjek (Brady & Hapaala, 2012:4). Dit wil met ander woorde voorkom of die melankoliese temperament na vore kom tydens oomblikke van refleksie en bepeinsing.

Aangesien daarop gesinspeel word dat melankolie 'n intermediêre emosie is wat bestaan uit verskeie emosionele bindings, kan by nadere ondersoek elemente van ander emosies soos byvoorbeeld weemoed, liefde, verlange, plesier en selfs vrees by melankolie bespeur word (Brady & Hapaala, 2012:4). Elkeen van hierdie emosies kan 'n reaksie wees op 'n hele narratief wat herroep is, of bloot dele daarvan. Die narratief rakende die herinneringe van 'n ou geliefde kan byvoorbeeld 'n negatiewe emosie soos hartseer ontlok wanneer die individu aan die einde van die verhouding met daardie persoon dink, maar dit kan terselfdertyd verlange of nostalgie tot gevolg hê wanneer teruggedink word aan die goeie tye saam met die persoon. 'n Melankoliese gemoedstoestand kan egter ook veroorsaak word deur 'n spesifieke omgewing (Brady & Hapaala (2012:4). So kan 'n kerk of 'n rustige gedeelte in 'n woud 'n reflektiewe of

peinsende bui by individue aanmoedig. Hierdie reflektiewe omgewings bied 'n soort eensaamheid wat die kenmerkende agtergrond van melankolie vorm. Die betrokke individu word in 'n mate geforseer om in 'n oomblik van eensaamheid of stilte te reflekteer op sekere herinneringe en gebeurtenisse in sy/haar lewe. Soos in 2.4.2 genoem moedig Gutter se werke ook individue aan om op sekere herinneringe en ervarings te reflekteer. Individue, soos die kunstenaar self, wat direk met die visuele plaasbeelde/omgewing of die sterk emosionele lading daaragter kan assosieer, sal moontlik makliker nostalgies of melankolies op die kunswerke reageer.

Hierdie oomblik van eensaamheid, of “gedwonge selfrefleksie”, kan gevolglik beskou word as die motiveringsrede vir die ontstaan van melankolie, maar ook as 'n effek daarvan. Dit is ook so dat wanneer individue reeds melankolies voel, en op 'n kognitiewe vlak daarvan bewus is, hulle hulself dan doelbewus onttrek om sodoende die emosie ten volle te kan ervaar. Soos reeds genoem is hierdie onttrekking vir sommige kunstenaars, soos byvoorbeeld Kahlo of Van Gogh, 'n noodsaaklike stap in hul kreatiewe prosesse.

Soos reeds genoem is persone wat baie tyd alleen deurbring, soos byvoorbeeld mense wat gedurig studeer, skeppend verkeer of mediteer, geneig is tot oomblikke van melankolie. Hierdie verband tussen melankolie en afsondering, kan in 'n mate gebruik word om te verklaar waarom melankolie dikwels met die natuur geassosieer word. Die natuur bied individue 'n geleentheid om hulself af te sonder en te onttrek van ander mense en probleme (Brady & Hapaala, 2012:5). Die rustigheid wat ervaar word wakker dikwels 'n toestand van bepeinsing aan. Dit kan verder 'n aanduiding wees van die rede waarom talle digters en kunstenaars gebruik maak van die natuur in hul werke met die doel om 'n bepeinsende melankoliese emosie te ontlok. Brady en Hapaala (2012:5) stel dat die natuur een van twee melankoliese gevoelstoestande by individue kan aanwakker – 'n gevoel van melankoliese heimwee en nostalgie, of 'n gevoel van melankoliese en sublieme opgewektheid. Brady en Hapaala (2012:5) voer verder aan dat die kombinasie van hierdie gevoelstoestande dikwels lei tot 'n rustige reflektiewe toestand in individue. Hulle verwys hierna as 'n afgesonderde bittersoet bepeinsing, aangesien die rustige bepeinsing met onderliggende verlies en verlange (vanweë melankolie) of vrees (vanweë die sublieme bewuswording van die natuur) gepaardgaan.

'n Ander moontlikheid vir hierdie verandering in gevoelstoestande lê in die fisiologiese prosesse en kognitiewe response van die mens teenoor nie net die afsondering wat die natuur bied nie, maar ook in terme van die emosionele katarsis wat hierdie reflektiewe

omgewings tot gevolg het. Volgens Wenner (2009:1) word persone se gevoelens juis beïnvloed deur emosionele response op faktore soos byvoorbeeld objekte, die omgewing of selfs deelname aan fisiese aktiwiteite. Wanneer Wenner se stelling met die resultate vanuit Plutchik se model (vergelyk 2.3) in verband gebring word, kan die afleiding gemaak word dat hierdie emosionele en fisiologiese response as 't ware ontstaan in 'n poging om 'n emosionele ewewig by individue daar te stel. Scheve (2014) verklaar dat emosies ontstaan vanweë fisiologiese prosesse. Een van die bekendste fisiologiese prosesse wat 'n belangrike rol speel in emosionele katarsis is endorfiene. Scheve (2014) stel dat endorfiene nie net fisieke pyn verminder nie, maar dat dit ook die oorsaak is vir gevoelens van plesier. Hy stel verder dat dit hierdie plesiergevoelens is wat ons laat weet dat ons genoeg gehad het van 'n goeie ding en ons ook aanspoor om aan aktiwiteite deel te neem om die geassosieerde positiewe emosies te kan aanvoel. Freud se melankoliese plesier- en realiteitsbeginsel (vergelyk afdeling 2.4.2.) stel dat 'n melankoliese individu dikwels 'n narsissistiese behoefte het aan emosionele plesier.

Dit is dus te verstane dat hierdie individue hulself in reflektiewe omgewings soos byvoorbeeld die natuur of in 'n kunstenaarstudio wil afsonder, aangesien hulle die emosies wat met hierdie omgewings geassosieer word ten volle wil ervaar. Wanneer hierdie omgewings boonop deur aktiwiteite soos oefening, meditasie, bepeinsing of deur skeppend te verkeer beleef word, word fisiologiese prosesse soos byvoorbeeld die vrystelling van endorfiene veroorsaak. Hierdie endorfiene veroorsaak op hul beurt weer emosionele response in die betrokke individu (Scheve, 2014). 'n Groot hoeveelheid daarvan veroorsaak plesier en die inperking daarvan kan lei tot angste of woede. Scheve (2014) verklaar dat probleme met die endorfienbindingsproses selfs kan lei tot veranderinge in emosionele toestande. Endorfiene dien as 'n fisiologiese reguleerder van individue se emosies, terwyl melankolie se reflektiewe aard veroorsaak dat dit presies dieselfde as endorfiene doen. Afsondering, objekte, aktiwiteite en die omgewing dien as belangrike katalisators in hierdie proses van emosionele homeostase. Die emosionele response op die voorafgenoemde is belangrike faktore waarvan die mens gebruik maak om innerlike balans te kan vind.

Afsondering, hetsy in die natuur of nie, fasiliteer verder die verbeeldingsrefleksie wat in melankoliese temperamente ontstaan. Brady en Hapaala (2012:5) stel dat die verbeelding assosiasies tussen huidige ervarings en ervarings van die verlede skep wat melankolie aanwakker. Die verbeelding word ook verder gebruik om op idealistiese wyse oor hierdie melankoliese herinnerings te peins. In sulke gevalle is dit die

verbeelding wat staatmaak op herinneringe om 'n narratief te skep waarin melankolie geanker is. Burton (2010:264) stel dat dit die moontlikheid aan individue bied om die emosie te verleng deur die skep van nuwe scenario's as bronne van beide plesier en meditasie. Volgens Reid (1981:140) kan die reflektiewe aspek van melankolie lei tot 'n ooraktiewe verbeelding wat vals voorstellings en dikwels skynherinneringe tot gevolg kan hê. Schwenger (2006:11) som die bogenoemde op deur te stel dat daar in werklikheid geen verbeelding kan weens sonder 'n bietjie van 'n melankoliese ondertoon nie.

Beide herinnering en verbeelding dui op die sentrale reflektiewe rol van melankolie, wat 'n verdere bevestiging van die intermediêre en estetiese aard daarvan is. Dit is veral 'n belangrike eienskap, aangesien dit melankolie meer verfynd en kompleks as ander emosies laat. Brady en Hapaala (2012:6) verduidelik dat hierdie verfyndheid aangedui kan word deur die vergelyking van melankolie met 'n soortgelyke emosie: dié van hartseer. Vanweë melankolie se reflektiewe eienskap en indirekte ervarings ten opsigte van objekte, besit dit nie die onmiddellikheid en kortstondigheid van hartseer nie. Hartseer is meestal 'n emosie in reaksie op 'n soort verlies, iets wat diep en onmiddellik ervaar word. Hartseer kan wel verleng word om sodoende 'n meer intense gemoedstoestand te vorm. Verder is die kognitiewe reaksie van hartseer dikwels trane of 'n huilbui. Melankolie word nie beskou as 'n emosie van hierdie kognitiewe intensiteit nie en 'n individu huil nie noodwendig wanneer hy/sy melankolies voel nie. Wanneer iemand melankolies is, is sy/haar gedrag eerder peinsend van aard as bewoë (Brady & Hapaala, 2012:6).

Dit wil voorkom of die reflektiewe aard van melankolie individue as 't ware help om eers later beheer oor hul opgekropte emosies te verloor. Soos genoem word herinneringe ten opsigte van 'n verlore geliefde of bekende plekke gekoester met die doel om deur individue bepeins en onthou te word. Dit laat hierdie emosie gevolglik langer duur. Daar is egter sommige gevalle waar melankolie 'n gevoel van hartseer ontketen en 'n huilbui gepaardgaan met die bepeinsing en refleksie van 'n gebeurtenis of herinnering. Die verskil is egter dat melankolie ook positiewe emosionele response ontketen in 'n poging om 'n wanbalans in emosies uit te balanseer. Freud (1917:244) stel wel dat melankolie 'n selfkoesterende, narsissistiese plesier ontlok; 'n gevoel wat bydra tot die estetiese ervarings wat ontstaan vanweë 'n melankoliese temperament. Dit is hierdie gevoel wat nodig is vir individue om traumatiese ervarings of oomblikke van emosionele pyn innerlik te verwerk en 'n emosionele ewewig te bereik. Soos reeds genoem wil die mens

'n balans vind en die emosionele ervaring van iets deur middel van fisiologiese response, soos endorfiene, of emosionele bepeinsing, soos deur melankolie, is enkele maniere om hierdie ewewig te vind.

2.4.5 Die rol van melankolie in die interpretasie van kunswerke

Melankolie is nie net belangrik vir die proses van emosionele homeostase nie, maar dit speel ook 'n belangrike rol in die skep van 'n ewewigstoestand in die kunsgeskiedkundige praktyk. Holly (2007:12) bevestig dat melankolie 'n uiters belangrike rol in die kunsgeskiedkundige lees van kunswerke speel. Nie net dien dit as 'n uitlaatklep vir onderdrukte emosies nie, maar dit bied die kunsgeskiedkundige 'n geleentheid om nostalgies te peins oor die gebeurtenisse in die visuele kunste ten einde 'n diepere verstaan en waardering daarvan te ontlok. Die reflektiewe eienskappe van melankolie laat dit dus toe om te skakel met die idee van persone of plekke (Holly, 2007:7). 'n Individu sal byvoorbeeld melankolies voel oor 'n geliefde of vriend, of 'n betekenisvolle plek soos 'n ou woongebied of land. Kunsgeskiedkundiges daarteenoor deel in hierdie melankoliese temperament deur die dokumentering van persone of plekke in die geskiedenis.

Die gevolg is dat die reflektiewe aard van melankolie die herroeping van bepaalde herinneringe aanmoedig – 'n eienskap wat dit veral belangrik vir kunsgeskiedkundiges maak wanneer hulle gebeure in die kunsgeskiedenis dokumenteer. Die rol wat die oproep van herinneringe en die bepeinsing daarvan in melankolie speel, is van narratiewe aard. Hierdie narratiewe laat op hul beurt toe dat melankolie elemente van 'n reeks emosies besit, aangesien verskeie herinneringe verskeie emosies kan oproep wat daarmee gepaardgaan (Brady & Hapaala, 2012:4). Net so is die kunsgeskiedenis 'n narratief binne 'n estetiese konteks. Kunsgeskiedkundiges verdeel die kunsgeskiedenis in 'n aantal narratiewe wanneer hulle dit dokumenteer. Hierdie narratiewe maak dit vir die leser moontlik om 'n geheelbeeld te kry van die verlede, asook om esteties te kan deel in die herinnering daarvan.

Kunsgeskiedkundiges probeer dikwels om die peinsende aspekte wat kunswerke inhoudelik bevat, tot woorde te omskep wat dan in hul dokumentering van die kunswerke 'n mimetiese aspek verteenwoordig. Dit word só gedoen sodat die leser kan reflekteer op die aspekte agter byvoorbeeld die skep, idee en ander estetiese oorwegings van kunswerke, sosio-maatskaplike invloede op kunswerke en die biografiese agtergronde van die onderskeie kunstenaars in die geskiedenis (Holly,

2007:7). Kunstgeskiedkundige skrywers maak ook gebruik van die peinsende aard van melankolie wanneer hulle kunswerke binne die konteks van tyd en plek en selfs individuele kunstenaarsgeaardhede bestudeer en dokumenteer. Sodoende sou die kunstgeskiedkundige nie net 'n selfkoesterende, narsissistiese plesier in hom-/haarself kon ontlok met die dokumentering van die kunste nie, maar beïnvloed ook indirek die emosionele response van die leser deur sy/haar skryfwerk (Holly, 2007:7). Dit dra by tot die dikwels melankoliese bewuswording van die estetiese by beide die kunstgeskiedkundige navorser, sowel as die leser. Dieselfde kan gesê word wanneer 'n kunstenaar 'n objek, plek of herinnering in sy/haar kunswerke "dokumenteer". Die kunstenaar maak van 'n melankoliese bepeinsing in hul estetiese oorwegings gebruik om sodoende 'n melankoliese en estetiese ervaring by die aanskouer te kan aanwakker.

Volgens Schwenger (2006:15) is kuns en die dokumentering daarvan altyd melankolies van aard: "Selfs in kunstenaars se mees euforiese oomblikke bly melankolie hul muse." (my vertaling). Hy stel verder dat kuns en die kunstgeskiedenis self poog om 'n objek voor te stel of te beskryf wat bykans altyd tot 'n sekere mate verlore gaan in persepsie en dan weer in die representasie daarvan. Dit wil voorkom of die vervreemding van bekende objekte en subjekte, hulle vreemdheid en hartseer, in kuns juis dalk die doel van die meeste kunstenaars kan wees (Schwenger, 2006:14). Dit is dus kunstgeskiedkundiges se werk om die melankoliese aspekte vanuit hierdie werke te ontsluit, sodat individue se verlange na dit wat as onbereikbaar voorgestel is, aangewakker kan word. Psigoanalise, en spesifiek Lacan se benadering, word in hierdie konteks as belangrik beskou.

2.5 Jacques Lacan: konteks en agtergrond

Hoewel psigoanalise in die vroeë werke van veral Freud ontstaan het en tot vandag toe in sy teorieë geanker bly, poog elke psigoanalist ná hom om inhoud by sy bevindinge te voeg of om die teenstellings wat hy nagelaat het, op te los (Homer, 2005:1). Sullivan (1986:16) voer aan dat Lacan die konsep rakende die spieël stadium ontwikkel het in 'n poging om die gapings te vul wat deur Freud se wye en kontrasterende idees oor die ego nagelaat is. Soos Freud, bespreek Lacan die belangrikheid van die pre-Oedipale stadium in 'n kind se lewe wanneer dit geen duidelike verskille merk tussen hom-/haarself en die eksterne wêreld nie, hoewel dieselfde jong kinders gefassineer word deur hul eie refleksies in spieëls. Dit is in hierdie stadium dat hy/sy geen definitiewe sin van die *self* ervaar nie, maar eerder in fassinatie met visuele beelde omgaan sonder om bewus te wees van hul ware *self* (Evans, 2005:50). Die gevolg is dat hul simbolies

saam met die moeder se liggaam voortleef in die wêreld van “die Verbeelde” totdat hulle bewus word van hierdie sogenaamde *self*. Lacan verwys gevolglik na hierdie stadium as die *verbeelde orde*.

Kehr en Stadt (2010) verklaar voorts dat dit die Franse psigoanalitikus Jacques Lacan se kombinasie van die teoretiese en die kliniese is waarvoor hy bekend sou word en waarna hy dan ook sou verwys as sy “terugkeer tot Freud”. Lacan het geargumenteer dat psigoanalise deur die proses van voortdurende herhaling die oorspronklike doel verloor en gevolglik konserwatief en reaksionêr geword het. Lacan het ook die belangrikheid van die “terugkeer tot Freud” in die vroeë 1950’s verklaar deur sy stelling dat die terugverwysing na Freudiaanse tekste en die bestudering daarvan ’n noodsaaklikheid is om die psigoanalise beter te kan verstaan (Homer, 2005:3).

As gevolg van Lacan se belangrike bydraes tot die sielkunde, word hy binne die hedendaagse postkritiese denke beskou as ’n teoretikus wie se standpunte met soortgelyke agting bejeën word as figure soos Freud, Jung, Kristeva en ander kundiges vanuit die psigoanalise. Dit is veral belangrik om daarop te let dat die voorafgenoemde psigoanalitici se bydraes in besonder op die melankolie en kuns van belang is in hierdie verhandeling, veral wanneer dit gekombineer word met Lacan se *object a*. Elkeen van hierdie kundiges lê klem op die dualistiese en reflektiewe aard van melankolie in die kunstesfeer en Lacan se *object a* kan beskou word as die ideale samevatting en verduideliking van hierdie teorieë. Schwenger (2006:13) verklaar byvoorbeeld dat Kristeva se stelling dat kuns se effektiwiteit as terapeutiese metode in die feit lê dat dit ’n emosionele katarsis teweegbring, belangrik is. Hierdie stelling vorm, saam met Freud se plesier-en realiteitsbeginsel, die vertrekpunt waaruit Lacan se *object a* geïnterpreteer kan word in hierdie verhandeling.

Kehr en Stadt (2010) voer aan dat ’n groeiende ontwikkeling in die psigoanalitiese beweging in Frankryk in die eerste dekades van die twintigste eeu Lacan se belangstelling in die veld sou prikkel en gevolglik begin hy in die twintigerjare reeds met sy studies oor die sielkunde saam met die psigiater Gaitan Clérambault (1872-1934). Lacan het gevolglik ’n belangrike bydrae tot die beskouinge van die sielkunde gelewer in ’n proefskrif getiteld *Paranoïese psigose in verhouding tot die persoonlikheid* wat hy vir sy doktorsgraad geskryf het. Hierin het hy die ooreenkomste tussen psigiatrisie medikasie en die psigoanalise uitgewys (Kehr & Stadt, 2010). Lacan se invloed sou egter verder strek as die teorie van die onderbewuste en die kliniese praktyk en selfs

ander velde soos film-en literatuurstudies, vrouestudies en sosiale teorie beïnvloed (Homer, 2005:1).

Lacan se psigolinguistiese teorieë lê in beide die Strukturalisme⁴ en die Freudiaanse psigoanalitiese model aangaande die morfologie van die bewuste en onderbewuste van die psige (Layton, 1996). Hierdie klassieke psigoanalise se klem val hoofsaaklik op die diskoers rakende die onderbewuste. Lacan se unieke bydra hiertoe word gefokus op sy bekende stellings oor die onderbewuste as die sogenaamde *Ander*⁵ (Lacan, 1966:16). Hy stel verder dat die onderbewuste soos 'n taal gestruktureer is (Lacan, 1981:167). Die onderbewuste voorsien dus die effek van spraak in die *ander*, hoewel hierdie taal egter aan die *Ander* behoort; iets wat bereikbaar is wanneer die subjek of die *Self* intuïtief dieper in die onderbewuste delf. Hierdie proses sluit aan by die sogenaamde speelstadium wat Lacan in 1936 ontwikkel het (Kehr & Stadt, 2010). Evans (2005:50) stel dat hierdie konsep ontwikkel het vanuit Lacan se geïnteresseerdheid in die Franse sielkundige Henri Wallon (1879-1962) se studies rakende die verskeie maniere waarop jong kinders gefassineer word deur hul eie refleksies.

2.5.1 Die rol van melankolie in Lacan se Ander: die verbeelde orde en die object a

Volgens Qazi (2011:6-7) en Schwenger (2006:9) maak Lacan op 'n aantal maniere van die *Ander* gebruik, waarvan die eerste en moontlik die maklikste die idee is dat die *ander* die “nie ek” is nie, maar wel die “ek” word in die speelstadium. Vanuit hierdie teorie maak Lacan die stelling dat objekte terugkyk (Schwenger, 2006:36). Schwenger (2006:36-37) verklaar dat Lacan hiermee bedoel dat wanneer die objek (kunswerk) die rol van die *ander* aanneem, individue tegelykertyd die objek sien soos dit fisies lyk, maar ook dieper kan aanskou hoe die objek vir *hulle* lyk. Volgens Lacan word visie, in hierdie geval, altyd geassosieer met verlies en hierdie verlies moet betreur word (Schwenger, 2006:47). Hierdie “terugkyk” en betreuring van die objek sinspeel op

⁴ Strukturalisme in die sielkunde kan gedefinieer word as die studie van die elemente van die bewuste. Die idee is dat bewuste ervarings opgebreek kan word in kleiner onderafdelings met behulp van introspeksie (Hall, 1998).

⁵ Lacan se gebruik van die terme *Ander* (Grand Autre) en *ander* (autre/object petit a) verskil van Freud s'n deurdat hy verwys na die *ander* as die refleksie en projeksie van die ego. Die klein *ander* verwys voorts na die *object a*, oftewel die geïdealiseerde begeertes van die self en hoort dus in die verbeelde orde. Die *Ander* met 'n hoofletter verwys na die subjek in die simboliese orde (Barry, 2009:109).

subjektiewe interpretasie wat verder deur middel van die konsepte rakende die *object a*, *Ander* en *ander* verduidelik kan word.

Qazi (2004:6-7) voer aan dat Lacan gebruik maak van die idee van die *Ander* met 'n hoofletter "A", om te onderskei tussen die konsep van die verbeelde *ander* en werklike *ander*. Die *Ander* waarvan Lacan gebruik maak is nie net 'n blote *ander* nie, maar die sogenaamde *Grande Autre* – 'n voorgestelde bevoorregte posisie in verhouding tot die subjek en sy/haar begeertes (Lacan, 1981:36). Schwenger (2006:9) verduidelik dat hierdie *Grande Autre/Ander* deur middel van die melankoliese plesier- en realiteitsbeginsel gebruik maak van herinneringe, objekte, plekke en geliefdes om dit te definieer. Aangesien die moontlikheid bestaan dat hierdie objekte en subjekte "verloor" kan word, ontstaan 'n konstante melankoliese ondertoon in elke individu se onderbewuste (Schwenger, 2006:11).

Pelt (2000) argumenteer dat die *Ander* voorts 'n doel dien as 'n sogenaamde mikpunt. Die gevolg is dat daar 'n *ander*, oftewel dit waarna gestrewe kan word om soos die *Ander* te kan wees, ontstaan. Qazi (2004:6-7), gaan hiermee akkoord deur te verklaar dat Lacan in sy studies na die *ander* as die verlies van die objek van begeerte, oftewel die *object petit a*, binne die verbeelde orde verwys. Hierdie klein *ander* kan voorts beskou word as 'n refleksie en projeksie van die ego. Deur gebruik te maak van Lacan se interpretasie van die *Ander* en *ander*, kan ooreenkomste gevind word met die komplekse aard van melankolie. Homer (2005:87) stel byvoorbeeld dat die rouproseses melankolies van aard word wanneer 'n individu sy/haar eie ego begin identifiseer met die verlore of begeerde objek. Schwenger (2006:11) verklaar dat die rouproseses as't ware die verlore objek vir 'n tweede keer weggooi deur die verlies daarvan te aanvaar. Hy stel verder dat melankolie, daarteenoor "weier" om hierdie verlore objek op te gee. Narsissisme tree dan toe wanneer die betrokke individu plesier begin put uit hierdie teenstrydigheid en sy/haar eie gepaardgaande selfbejammering (vergelyk afdeling 2.4).

Soos reeds afgelei beskik melankolie byvoorbeeld oor die vermoë om hierdie natuurlike rouproses te blokkeer deur die subjek emosioneel in 'n spesifieke herinnering of oomblik vas te vang. Lacan assosieer hierdie narsissistiese begeerte met die verbeelde orde, waarin die begeerte van die *Ander* sinoniem word met die begeerte van 'n objek of herinnering. Dit beteken egter nie dat die objek wat begeer of na gehunk word noodwendig werklik bestaan nie (Lacan, 1992:60). Dit wil tog voorkom of begeerte altyd 'n hunkering na 'n verlore "iets" is, hetsy bekend, al dan nie. Die gevolg is dan 'n konstante soektog of verlange na die verlore objek. Die skeiding tussen die subjek en

die objek van begeerte ontwikkel dan 'n emosionele gaping wat gevul moet word. Deur te fantaseer, te reflekteer of te peins hieroor, poog die betrokke individu om die illusie van eenheid tussen hom-/haarself en die verlore objek te bewerkstellig (Homer, 2005:87).

Lacan (1992:60) argumenteer egter dat hoewel die fisiese objek die subjek bly ontwyk, iets steeds oorbly (soos byvoorbeeld 'n idee of herinnering) wat die subjek kan herwin om hom/haarself emosioneel te voed om sodoende hierdie gaping te vul deur middel van 'n homeostatiese emosionele proses. Lacan verwys na hierdie “iets” as die *object a/object petit a*. Die *object a* is dus nie 'n fisiese verlore objek nie, aangesien dit herwin kan word om 'n emosionele ewilbrium te kan bereik. Dit word eerder beskou as die konstante gevoel wat 'n subjek het wanneer iets verlore en onbereikbaar is. Die subjek bly met ander woorde altyd strewe na 'n “verlore” besitting, persoon of herinnering. Die *object a* word vanweë die konstante hunkering vanuit die melankoliese dus as beide 'n leemte en begeerte beskou (Homer, 2005:87).

2.6 Melankolie as 'n “intuïtiewe bepeinsing”

Intuisie word deur Cholle (2011:1) gedefinieer as 'n emosionele proses wat 'n individu in staat stel om 'n onbewustelike gevoel oor iets te hê sonder enige analitiese nadenking of beredenering. Hierdie veronderstelling sluit aan by die melankoliese gevoel teenoor die *object a* aangesien individue soms intuïtief na 'n objek, subjek of herinnering verlang, sonder om noodwendig bewus te wees dat dit waarna verlang word verlore is (Freud, 1917:245). Lacan (1992:60) gaan selfs sover deur te stel dat hierdie begeerte nie noodwendig beteken dat dit waarna gehunker word werklik bestaan nie. Carlson en Kaiser (1999:53) gaan akkoord hiermee in hul veronderstelling dat hoewel intuïsie voordele inhou, dat dit ook deur emosies soos byvoorbeeld melankolie en depressie oorheers kan word. Dit is dus noodsaaklik om te leer om te onderskei tussen intuïsie en reaksionêre of kognitiewe emosies wanneer hierdie “sesde sintuig” as betroubare bron van besluitneming gebruik wil word (Carlson & Kaiser, 1999:53).

Reid (1981:27) beskryf intuïsie voorts as 'n wetenskaplike of filosofiese “voorgevoel”. Bastick (1982:58) meen egter dat intuïsie afhanklik is van ander gevoelens en stel dat emosionele betrokkenheid sentraal is tot alle aspekte van intuïsie en ook betrokke is by mense se denke. Wanless (2002:44) beaam Bastick se veronderstelling dat intuïsie eintlik 'n reflektiewe gevoel is soos melankolie. Hy argumenteer voorts dat intuïsie as 'n soort onderbewuste gevoel ontstaan, waarin die oorsprong in die emosionele gedeelte

van die prefrontale lob van die voorbrein lê (Wanless, 2002:45). Die verbindings tussen ons emosies, wat primêr is, en ons denke, wat sekondêr is, is dus aangebore (Pitcher, 1999:33).

Dit is egter so dat selfs ons mees intelligente en rasonale bedrywighede van intuïtiewe gevoelens afhanklik is (Reid, 1981:27; Lieberman, 2000:109). Root-Bernstein (2002:61) voer aan dat intellektuele begrip gewoonlik met emosionele en sensuele ervarings gepaardgaan. Emosies kan dus beskou word as 'n vorm van denke en laasgenoemde kan nie van emosies geskei word nie (Root-Bernstein, 2002:75). Die interafhanklikheid van die twee aspekte gee aan die mens onder andere 'n sin van geregtigheid en wat om te bepeins of te beklemtoon en wat om te ignoreer (Dewey, 1925:244). Indien intuïsie slegs 'n produk van gevoelsgebaseerde bepeinsing is, en daar nie 'n rasionaal vir die toekenning van 'n verbale uitdrukking sou wees nie, sou intuïtiewe reaksie 'n groot risiko inhou, aangesien individue slegs op emosionele kennis sou steun. Indien dit daarteenoor werklik onbewustelik sou wees, sou emosies geen betekenis hê nie, maar slegs as blote response aanvaar word (Williams & Irving, 1996:222). Emosies verkry betekenis slegs wanneer dit in die bewuste teenwoordig is. Wanneer toegang tot hierdie betekenis verkry wil word, sou dit nodig wees om kognitief daarop te reflekteer (Du Toit, 2003:12).

In 'n kunshistoriese konteks sou intuïsie as emosie in werklikheid eers waardering kry tydens die Post-impressionistiese era en die Modernisme van die twintigste eeu. Hierdie nuwe waardering is veral geïnspireer deur Freud en Jung se studies van die mens se onderbewuste (Beardsley, 1975:383), asook deur die opkoms van kunstenaars soos Van Gogh en Kandinsky (1866-1944), wie se kunswerke meer intuïtief en emosioneel van aard begin word het (Rewald, 1978:221). Danksy hierdie kunstenaars se bydraes tot die kunsgeskiedenis, is die voorheen oënskynlike uitsluitlike mag van kennis in die kunste en die sogenaamde “sien is glo” ingesteldheid bevraagteken. Binne minder as tien jaar ná Van Gogh se dood het kunsteoretici begin om gebruik te maak van intuïtiewe emosionele response as 'n bykomende maatstaf waarmee kunswerke gelees kon word (Arnason, 1998:106-135; 250). Hierdie nuwe beskouing het aanleiding gegee tot die siening dat verskillende vorms van kreatiwiteit uit intuïsie ontstaan, wat op hul beurt weer aanleiding gee tot nuwe modegiere (Bastick, 1982:3). Bastick (1982:309) beskou intuïsie dus as die eerste en belangrike stadium van kreatiwiteit.

2.6.1 Intuïsie en kreatiwiteit

Patrick (1976:75) voer aan dat kreatiewe denke by kunstenaars deur vier fases gekenmerk kan word, naamlik voorbereiding, inkubasie, illuminering en verifikasie. Tydens die voorbereidingsfase ontvang die individu verskeie idees of roumateriaal. Kunstenaars “inkubeer” in die algeheel ’n idee wat met emosie vergesel word (Patrick, 1976:77). Inkubasie vind plaas indien ’n idee onwillekeurig herhaal word met ’n mate van verandering gedurende die tydperk waartydens die individu ook oor ander onderwerpe nadink. Die illumineringsfase wat daarop volg word gekenmerk deur die skielike verkryging van insig deur middel van intuïsie (Adair, 1990:72) en die neerlegging van idees op papier in die vorm van ’n skets (Patrick, 1976:78). May (2005:8) verwys hierna as ’n proses van intuïtiewe selfbevraagtekening en definieer dit as ’n interne ondersoek grootliks gebaseer op die intuïtiewe in samewerking met ’n analitiese of rasonale proses. Die laaste fase, naamlik die verifikasie-fase, behels die proses van wysiging van die struktuur van die oorspronklike skets wat uit die vorige fase dateer (Patrick, 1976:78).

Beardsley (1976:308-309) daarenteen stel dat daar nie spesifieke universele vlakke van ’n kreatiewe proses bestaan nie, maar dat daar wel onderskeid getref kan word tussen twee duidelike fases wat mekaar deurlopend afwissel. Hy verwys na die eerste fase as die ontdekkingsfase, ook bekend as inspirasie, waar nuwe idees gevorm word in die voorbewuste en tot stand kom in die bewuste. Die tweede fase noem hy die seleksie-fase, oftewel kritiese oorwegings, waar die bewuste nuwe idees aanvaar of verwerp nadat dit vergelyk is met dit wat reeds tentatief aanvaar is. ’n Kunstenaar se persoonlike ervaringe speel soms ’n belangrike rol in hierdie prosesse en oorwegings. May (2005:8) poog om ’n eenvoudige voorstelling van verskeie interne en eksterne invloede (soos byvoorbeeld haar kinderjare) op haar lewe te maak wat die inhoud en styl van haar skilderye sou beïnvloed en dus ontsluit word deur ’n intuïtiewe selfbevraagtekeningsproses.



Hierdie basiese diagrammatiese voorstelling dien as ’n goeie voorbeeld van die werking van intuïtiewe en emosionele response van individue en hoe dit die kreatiewe

denkproses kan beïnvloed. Kandinsky stel 'n soortgelyke samestelling voor waarin emosionele response tussen kunstenaar, kunswerk en aanskouer as 'n intuïtiewe eenheid voorgestel word (Read, 1974:171). In hierdie voorstelling word klem gelê op die emosies wat 'n kunstenaar en die aanskouer voel ten opsigte van 'n kunswerk. Hy stel dat 'n kunswerk uit twee elemente bestaan, naamlik die innerlike (die emosie in die kunstenaar) en die uiterlike (die emosionele reaksie van die aanskouer op die kunswerk), terwyl May slegs fokus op die emosionele ondervinding en response van die kunstenaar self. Die afleiding wat gemaak kan word, is dat beide die kunstenaar en die aanskouer se intuïtiewe reaksies nodig is om 'n kunswerk se volle emosionele potensiaal te kan bepaal.

Kandinsky stel die proses soos volg voor:



Read (1974:171) verklaar Kandinsky se siening as 'n voorstelling van die suksesvolle kommunikasie tussen kunstenaar, kunswerk en aanskouer. Dit is nodig vir die intuïtief-aangevoelde element, naamlik die emosie in die werk, om te bestaan voordat die kunswerk en die kommunikasie wat daaruit voortspruit as suksesvol geklassifiseer kan word. Die intuïtiewe element bepaal vervolgens die vorm en inhoud van die kunswerk. Die kommunikasie word dan oorgedra deur die inhoud, sowel as die kleur- en tekstuurgebruik in die werk (Read, 1974:171). Volgens Piha (2000:23) bevat beide sieninge van die skeppingsproses 'n mate van narsissisme, aangesien kunstenaars dikwels gebruik maak van hul persoonlike herinneringe of belangstellings tydens die kreatiewe proses. Voorts kan geargumenteer word dat die krag van intuïsie en die kreatiewe proses ontstaan in die narsissistiese neiging van die mens omdat dit, soos in beide diagramme voorgestel, dikwels saamgestel word deur persoonlike invloedsfaktore soos persoonlike ondervinding of persoonlike emosionele response.

Die waarde van intuïtiewe selfbevraagtekening lê dus in die feit dat dit beide kunstenaar en aanskouer die moontlikheid bied om die emosionele kompleksiteit rakende die kreatiewe proses vas te stel (May, 2005:9). Dit ontbloot sekere aspekte van menswees, insluitend die emosionele, die melankoliese, die veranderbare, die misterieuse en die

kreatiewe – aspekte wat nie altyd deur middel van konvensionele empiriese navorsing ontsluit kan word nie (May, 2005:9). Volgens Du Toit (2003:15) omvat hierdie intuïtiewe prosesse in 'n literêr-fisiologiese sin verskillende denkwyses wat op hul beurt 'n soort metalogika bevat – die estetiese is dus 'n vorm van kennis. Innovasie en die vorming van nuwe idees kom natuurlik voor deur nielineêre persepsie, waarvan intuïsie deel uitmaak (Carlson & Kaiser, 1999:53). Dit verleen voorts noodsaaklike ondersteuning aan verrykende kreatiwiteit en vorm 'n stukrag vir die skepping van nuwe produkte en dienste (Du Toit, 2003:15). Hierdie intuïtiewe element kom nie net voor tydens die skeppingsproses nie, maar is ook teenwoordig tydens die ontleding van 'n visuele produk aan die hand van Gestalt.

2.6.2 Gestalt as visueel-intuïtiewe en kognitiewe element

Volgens Wagemans *et al.* (2012:1172) kan Max Wertheimer (1880-1943) se studies oor skynbeweging en visuele persepsie in 1912 beskou word as die begin van Gestalt-sielkunde. In hierdie studie het Wertheimer tot die gevolgtrekking gekom dat 'n gestruktureerde geheel, oftewel *Gestalten*, intuïtief deur 'n individu herken kan word, hetsy in kuns, musiek, argitektuur of in die omgewing (Wagemans *et al.*, 2012:1174-1175; Smith, 1988:12). Volgens Sabar (2013:6) het Gestalt te doen met vorm, konfigurasie, struktuur, organisering en die groepering van soortgelyke elemente. Sy stel verder dat Gestalt 'n patroonagtige of geometriese verhouding tussen verskillende lyne, kontoere en vorms suggereer.

Gestalt-sielkunde fokus op die subjektiewe intuïtief-kognitiewe beskouinge en ervarings van 'n individu rakende die organisering van elemente in 'n kunswerk en die visuele persepsies wat die individue hiervolgens vorm (Sabar, 2013:8). Die gevolgtrekking wat hieruit gemaak kan word, is dat die mens se oë nie soos 'n metaforiese kamera of venster is nie. Inteendeel, dit wat 'n individu fisies sien, word subjektief en intuïtief geïnterpreteer. Dit verkry gevolglik 'n persoonlike betekenis wat gebaseer word op die herinneringe, verwagtinge, wêreldbeskouinge, emosionele toestand en vrese van hierdie individue (Sabar, 2013:8; Siegel, 1999:165-169).

'n Gestalt kan dus beskou word as 'n geheelbeeld wat staatmaak op 'n individu se intuïtief-visuele persepsies. Volgens Wagemans *et al.* (2012:1180-1209) sluit die breë visuele sleutelbegrippe rakende Gestalt die volgende in: (a) verskyning; (b) reïfikasie; (c) multistabiliteit; (d) invariant; en (e) prägnanz.

(a) Verskyning

Verskyning word beskryf as die direkte identifikasie van 'n geheelbeeld. 'n Figuur word byvoorbeeld dadelik as 'n geheel beskou en daarna opgebreek in komponente of vorms. Verskyning kan met ander woorde beskryf word as die proses waarin komplekse patrone of objekte geïdentifiseer word deur die identifikasie van die buitelyne daarvan. Hierdie element steun gevolglik baie op die visuele databank van 'n individu wat opgebou word uit persoonlike herinneringe en ervarings (Bradley, 2014:1). Hierdie element kan in 'n kunswerk uitgedruk word deur die objekte of subjekte wat figuratief deur die buitelyne en kontoerlyne voorgestel word.

(b) Reïfikasie

Volgens Bradley (2014:1) word reïfikasie, die teenoorgestelde van verskyning, beskryf as 'n aspek van persepsie waarin die objek meer ruimtelike inligting bevat as buitelyne. Reïfikasie suggereer dat individue nie 'n geheelbeeld nodig het om sekere objekte en vorms uit te ken nie, mits die individu bekende patrone en vorms in sy/haar intuïtiewe visuele databank gestoor het (vergelyk Fig. 2.6.2.1). Reïfikasie is met ander woorde die studie van illusionêre kontoerlyne wat as “regte” kontoere waargeneem word.

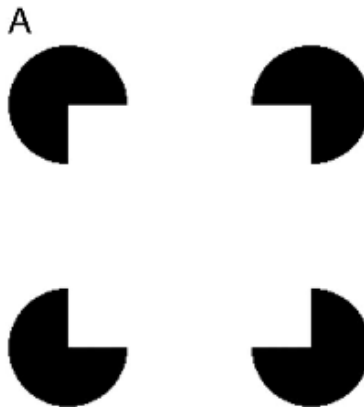


Fig. 2.6.2.1 Reïfikasie is die studie van illusionêre kontoerlyne wat deur die visuele sisteem as “regte” kontoere beskou word (Wagemans *et al.*, 2012:1202).

(c) Multistabiliteit

Wagemans *et al.* (2012:1197-1198) beskryf multistabiliteit as die neiging om dubbelsinnige perseptuele ervarings as meervoudige en alternatiewe visuele interpretasies te lees. Sommige objekte kan op meer as een manier geïnterpreteer

word. Die verskeie interpretasies kan nie tegelyk waargeneem word nie, en die visuele beelde is geneig om terug te flits van die een na die ander (Fig. 2.6.2.2).



Fig. 2.6.2.2 Die bekende Rubin-vaas as voorbeeld van multistabiliteit. Hierdie afbeelding kan as twee gesigte of 'n vaas geïnterpreteer word (Wagemans *et al.*, 2012:1198).

(d) Invariant

Bradley (2014:1) stel dat invariant dui op die perseptuele eienskap waarin eenvoudige objekte herken kan word ten spyte van verskille in rotasie, perspektief of skaal. Aangesien ons dikwels objekte vanuit verskeie perspektiewe ervaar, het ons die vermoë ontwikkel om hierdie objekte uit te ken ongeag voorkomsverskille. Invariansie dui op 'n visuele konsekwentheid in die visuele kunste.

(e) Prägnanz

Prägnanz word beskou as een van die mees fundamentele aspekte van Gestalt (Bradley, 2014:2). Volgens die Gestalt-wet van prägnanz, ook bekend as die wet op eenvoud, is individue geneig om visuele ervarings of komplekse vorms so te groepeer dat dit eenvoudig, simmetries en ordelik vertoon. Hiervolgens word 'n aantal Gestalt-wette gevorm om die strukturering en organisering van 'n geheelbeeld te verduidelik. Die Wet op Eenheid impliseer byvoorbeeld dat 'n verskeidenheid van objekte as deel van 'n groep beskou kan word wanneer die objekte naby aan mekaar geleë is (Fig. 2.6.2.3). Die objekte hoef nie dieselfde eienskappe te toon om aan hierdie wet te voldoen nie, dit is die afstand tussen die objekte wat die groepering bepaal (Bradley, 2014:3).

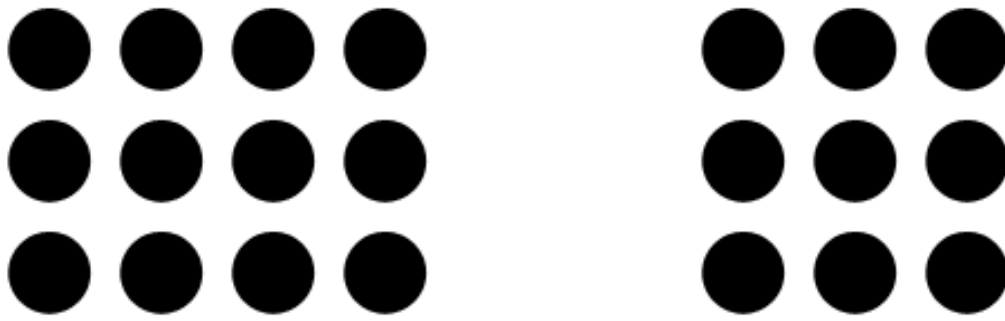


Fig. 2.6.2.3. Wet op Eenheid – vorms wat nader aan mekaar is, word as 'n groep of geheel gesien (Bradley, 2014:3).

Die tweede groeperingswet word na verwys as die Wet op Ooreenkoms. Bradley (2014:4) stel dat objekte wat dieselfde kenmerke deel (kleur, vorm, tekstuur, grootte) volgens hierdie reël as verwant aan mekaar beskou kan word. Net so word die Wet op Sinkronisasie gebruik om objekte wat in dieselfde rigting beweeg saam te groepeer. Elemente wat in dieselfde rigting beweeg word met ander woorde meer verwant aan mekaar beskou as stilstaande elemente of elemente wat in ander rigtings beweeg. Hierdie groeperingswet sinspeel op die idee van dinamiese prosesse, hetsy in 'n visuele, wetenskaplike of emosionele sisteem (Sabar, 2013:13). Fokuspunte in kuns word geskep deur die teenoorgestelde van die bogenoemde twee wette toe te pas. Bradley (2014:3) stel voor dat die aanskouer se aandag dikwels getrek word deur elemente wat van 'n groep of geheelbeeld verskil, hetsy deur middel van kontras, verskille in skaal of rigting, tekstuur of kleurgebruik. Fokuspunte word byna onmiddellik uitgeken weens die intuïtiewe kognitiewe reaksie om die onbekende uit te sonder.

Bradley (2014:2) stel dat die Wet op Voltooiing aan individue genoeg visuele inligting gee om 'n geheelbeeld te skep wanneer sekere gedeeltes weggelaat word. Wanneer die afbeelding te onvolledig is, word die elemente as aparte entiteite in plaas van 'n geheel beskou. Die gebruik van negatiewe spasie in 'n kunswerk kan as 'n vorm van die Wet op Voltooiing beskou word (vergelyk Fig. 2.6.2.4).



Fig. 2.6.2.4. Wet op Voltooiing. Hoewel daar negatiewe spasie in die bekende WWF korporatiewe identiteit is, word die aparte elemente saamgegroepeer om 'n geheelbeeld van 'n pandabeer te skep (Bradley, 2014:2).

Die Wet op Simmetrie bepaal dat individue objekte as 'n patroon of geheel aanskou wanneer dit simmetries om 'n middelpunt gevorm word. Hierdie wet beïnvloed die gebruik van balans en komposisie binne 'n kunswerk. Visuele inligting word vinnig oorgedra deur die Wet op Simmetrie, aangesien 'n individu se oë dikwels ingestel is daarop om simmetrie en orde uit te soek (Bradley, 2014:3). Die laaste groeperingswet word na verwys as die Wet op Ervaring. Volgens Bradley (2014:4) is hierdie die mees subjektiewe groeperingswet, aangesien dit staatmaak op die aanskouer se herinneringe, vroeë ervarings en gemoedstoestand. Ervarings en herinnerings is uniek aan elke individu, maar sekere ervarings soos kulturele verbintenisse of die simboliese betekenis van kleure of padtekens word deur groepe mense gedeel.

2.7. Samevatting

Emosie is gedefinieer as 'n soms instinktiewe en soms intuïtiewe, onwillekeurige kognitiewe reaksie op 'n bepaalde gebeurtenis of stimulus (Strydom, 1999:9; Jung, 1950:10; Bodenstein, 2000:10). Dit beteken dat emosies 'n aksie vrystel deur 'n idee na vore te bring, wat weer motief aan 'n aksie verskaf (Root-Bernstein, 2002:62). Kunstenaars en die media maak dikwels van hierdie "idee en motief" gebruik as visuele stimuli in kunswerke en advertensies om emosies doelbewus te manipuleer. Emosies is dus maklik manipuleerbaar en kan bewustelik of onbewustelik plaasvind. Daarom speel

dit 'n belangrike rol in die mens se verhouding met ander persone, plekke, herinneringe en objekte.

Ten spyte van vroeë navorsing oor emosies deur teoretici soos Darwin en Jung, het die plek van emosies in die Sielkunde eers teen die helfte van die twintigste eeu tot sy reg gekom en selfs nog later by die Kunstgeskiedkundige leer. White (2012:1) voer aan dat die oorheersende Cartesiaanse “Ek dink daarom is ek” ingesteldheid die rede hiervoor was. As gevolg hiervan is emosies beskou as die afvalproduk van intellektuele aksie. Latere studies sou egter toon dat emosies, soos byvoorbeeld intuïsie of melankolie, 'n nodige oorlewingsinstink is wat 'n belangrike rol speel in sogenaamde intellektuele oorwegings. Hierdie beskouinge is ontwikkel tot 'n belangrike nuwe konsep, genaamd emosionele intelligensie, 'n idee wat gebaseer word op die interaksie tussen gevoelens en denke, oftewel kognisie en reaksie (Mayer & Salovey, 1997:4).

Bester *et al.* (1991:31) en Bodenstein (2002:9) bevestig Mayer *et al.* (2001:234) se begripmatige idees oor emosionele intelligensie deur te stel dat emosies 'n beduidende rol speel by menslike gedrag deur die beheer van die mens se denk- en redeneervermoë. Van den Aardweg en Van den Aardweg (1988:77) gaan selfs sover om emosie te omskryf as 'n aspek van die affektiewe wat met gemoed, sentimentele gevoel, intuïsie en gevoelstoestande verband hou. Emosies kan volgens hulle dus sterk, swak of selfs soms afwesig wees en in tydsduur en intensiteit wissel, afhangende van die stimulus of respons van die bepaalde individu. Hierdie beskouinge word visueel voorgestel in die emosionele ontwikkelingsmodel wat deur Plutchik geskep is om die interaksie tussen emosies aan te dui. Vanuit hierdie model is die klassifikasie van emosies as primêr, sekondêr en intermediêr afgelei.

Goleman (1996:289-290) stel dat emosionele dimensies ontwikkel vanuit primêre emosies soos liefde, woede en vrees waaruit verskeie emosionele reaksies spruit vir die skynbaar eindelose nuanses van ons emosionele lewe. Plutchik (2001:345) verwys hierna as sekondêre en intermediêre emosies – emosies wat ontstaan deur die integrasie en vermenging van die primêre emosies om nuwe soorte gevoelstoestande te skep. Hy stel die primêre emosies as binêre van mekaar voor in die vorm van 'n sentrale emosionele kring in sy model. Die verskillende grade van intensiteit van hierdie emosies word as voortvloeiend vanuit hierdie kring of nukleus aangedui. Wanneer twee van primêre emosies met mekaar gekombineer word, vorm 'n sekondêre emosie.

Goleman (1996:289-290) verwys na die derde soort emosies, genaamd intermediêre emosies, as temperamente. Hy stel dat dit ontstaan vanweë mutasies in gemoedstoestande (die vermenging van 'n aantal buie/sekondêre emosies) en dat dit meer intens is en langer duur as ander emosies as gevolg van die ingewikkelde samestelling daarvan. Intermediêre emosies soos melankolie of intuïsie speel gevolglik 'n belangrike rol in die bereiking van emosionele ewililibrium of ewewig. Plutchik (2001:348) stel hierdie rol voor deur sy idee dat die ontmoeting van twee of meer teenoorgestelde emosies op sy model 'n emosionele nul, oftewel ewililibrium skep. Intermediêre emosies kan dus beskou word as 'n natuurlike manier waarop 'n individu se emosionele behoeftes bevredig word. Melankolie, as intermediêre emosie, se reflektiewe karakteristiek skep byvoorbeeld 'n emosionele ewewig, deur die versadiging van 'n individu se behoefte aan rou en bepeinsing.

As afleiding lyk dit of melankolie se reflektiewe aard dit kan posisioneer as 'n produktiewe emosie met 'n positiewe aanslag (Kristeva, 1987:5). Melankolie kan dan met reg beskou word as iets wat ons van tyd tot tyd "begeer", wat 'n geleentheid vir euforiese selfrefleksie of 'n intuïtiewe selfbevraagtekeningsproses bied en die mens se skeppingsdrang aanwakker. Hoewel plesier hieruit geput word, word dit steeds in verband gebring met dit waarna individue verlang. Hierdie verlange na die *object a* kan óf vreugdevol, óf nostalgies, óf hartseer wees (Brady & Hapaala, 2012:3). Dit het ook die verdere implikasie dat melankolie spesifiek met persone of plekke verbind word (Holly, 2007:7). 'n Individue sal byvoorbeeld melankolies voel oor 'n verlore geliefde of vriend, of 'n betekenisvolle plek soos 'n ou woongebied of land. Freud (1917:245) stel dat hierdie melankoliese reaksie 'n belangrike rol speel in die sogenaamde plesier-en realiteitsbeginsel van melankolie, waar plesier geput word vanuit die pynlike hunkering na die *object a*. Dit veroorsaak dat 'n innerlike homeostatische proses kan plaasvind om sodoende die individu emosioneel te kan voed ten einde 'n emosionele ewililibrium te kan bereik.

Lacan maak gebruik van Freud se plesier- en realiteitsbeginselteorie om die gevolgtrekking te maak dat emosionele pyn 'n vorm van innerlike verstarring of verlamming is. Hiermee bedoel hy dat emosionele pyn die onvermoë van mense om van hul omstandighede te ontsnap, beliggaam (Lacan, 1992:60). Hierdie pyn word gerealiseer wanneer dit intuïtief in 'n artistieke medium beliggaam word. Wanneer 'n melankoliese temperament begin intree, word 'n geleentheid vir die betrokke individu geskep om hom-/haarself van sy/haar emosionele lading te distansieer deur middel van

die skeppingsproses. Ek argumenteer gevolglik dat Gutter, soos in vorige afdelings uitgewys, gebruik maak van die skeppingsproses om 'n emosionele ekwilibrium te bereik, veral in die vroeë stadiums van haar loopbaan.

HOOFSTUK DRIE

Pauline Gutter: bekendstelling van die kunstenaar en haar oeuvre

3.1 Inleiding

In Hoofstuk Twee is die teoretiese agtergrond waarop hierdie navorsing gebaseer is weergegee. Enkele aspekte rakende Pauline Gutter as kunstenaar is, waar van toepassing, in Hoofstuk Twee aangeraak, met voorlopige verwysing na aspekte van Gutter se agtergrond en oeuvre. Aangesien Gutter se agtergrond en oeuvre van uiterste belang is vir hierdie studie, is dit nodig om 'n sterk konteks te skep rakende die kunstenaar, haar invloede en kunsstyl. In hierdie hoofstuk word Gutter se biografiese gegewens in samehang met haar oeuvre voorgehou en analities binne 'n kontemporêre kunshistoriese konteks getakseer. Daar word ook spesifiek in hierdie hoofstuk aandag gegee aan Gutter se terugblik op die eerste twee dekades van haar lewe saam met haar familie op die plaas en die invloed wat dit op haar kuns gehad het. Noodwendig, en met die spesifieke doelstellinge van hierdie verhandeling in gedagte, word daar gefokus op haar emosionele ingesteldheid gedurende hierdie tydperk, met klem op melankolie as sleutelbegrip.

3.2 Gutter: 'n melankoliese terugblik

Pauline Gutter is 'n boorling van die Vrystaat en het haar vormingsjare op hul familieplaas, *Nuwe Orde*, in die Brandfort-distrik beleef (Britz, 2011:8). Sy sou dus beskryf kon word as 'n Vrystaatse plaasmeisie met sterk konvensionele familiebande en die geborge atmosfeer wat as kenmerkend beskou kan word van so 'n agtergrond. *Nuwe Orde* kan beskryf word as 'n familieplaas wat vir minstens twee geslagte aan die Gutter familie behoort het, en sowel haar vader as haar oupa het 'n aktiewe rol as boere op die plaas gespeel. Aangesien *Nuwe Orde* baie naby aan Brandfort geleë is, kan aanvaar word dat die familie wel deurlopende kontak met hierdie dorpie gehad het.

Brandfort is 'n klein dorpie geleë tussen Bloemfontein en Theunissen. Die dorpie het sy ontstaan te danke aan 'n plaaslike ekonomie gegrond op boerdery. Boere in hierdie streek boer grotendeels met beeste, maar daar is ook enkele boerderye wat fokus op skape en gewasse soos byvoorbeeld sonneblomme en mielies. Nieteenstaande die feit dat sy tydens haar skooljare grotendeels in koshuise moes inwoon, 'n situasie wat uiteraard tydens haar studiejare by die Bloemfonteinse Universiteit voortgesit is, het sy op die ouderdom van 27 nie meer op die plaas gebly nie. Nadat sy getroud is, het

Gutter en haar man hulself op 'n klein stukkie grond in 'n plaashuis buite Bloemfontein gevestig (Venter, 2014:18). Gutter maak gebruik van haar nooiensvan (en nie haar getroude van, Jenkins, nie) wanneer sy skilder, aangesien sy reeds onder daardie van bekend is.

Indien daar op 'n meer persoonlike vlak na Gutter se vroeë kinderjare en haar lewe op die plaas gefokus word, kan dit soos volg saamgevat word: as een van vyf kinders gebore in 'n tipiese Afrikanermilieu, was sy die enigste een wat 'n loopbaan in die kunste gevolg het. As deel van 'n relatiewe groot familie, noem sy dat daar, slegs aan haar pa se kant, reeds sowat drie-en-dertig neefs en niggies is (Gutter, 2013:2). Dit is duidelik dat 'n groot familie-opset 'n belangrike rol in die vorming van haar wêreldbeskouinge gespeel het, en as 'n vormende invloed op haar karakter en kunsuitbeeldings gedien het. Gutter (2013:2) vertel voorts dat die Gutter-van in sowel historiese konteks as familienaam vir haar baie belangrik is.

Hoewel hierbo gestel is dat sy uit 'n tipiese Afrikanermilieu afkomstig is, is haar beskrywing van haar ouers 'n eerste aanduiding van die feit dat sy, naas 'n relatief streng Christelike opvoeding, tog ouers gehad het wat nie as "tipies" beskryf kan word nie. Enersyds is haar pa wel 'n Vrystaatse boer, maar met 'n breë belangstellingswêreld wat hom op ander maniere oor die werklikheid sou laat dink (Gutter, 2013:3-4). Andersyds was daar 'n andersoortige invloed vanaf moederskant, aangesien sy 'n ballet-onderwyseres was wat dikwels na ander dorpe in die omgewing soos byvoorbeeld Theunissen, Winburg en Bloemfontein moes reis om vir mense op die plaas balletklasse aan te bied. Dit het beteken dat die dorpe elk hul eie, verskillende balletopvoerings sou hê, wat gevolglik veroorsaak het dat die ballet moes toer. "Kan jy dink op 'n plattelandse dorpie... om 'n volle balletkonsert te sien. Dit is raar jy weet. Ek dink dit het die teateragtigheid van my werk beïnvloed... en die merke", verduidelik Gutter (2013:2). Groot werke en die ekspressiwiteit van enkele groot lyne en merke is vir Gutter voorts 'n belangrike element wat die beweging, energie en vloeiendheid van 'n werk kommunikeer; byna soos 'n balletopvoering (Gutter, 2013:2 & 7).

Gutter (2013:5) noem dat sy self ook as kind ballet gedoen het. Op laerskool het sy nooit juis kuns geskep nie, maar sy het naas ballet ook klavier gespeel en sport beoefen. Nadat sy op vyftienjarige ouderdom aanlegtoetse gedoen het, is aanbeveel dat sy kunsklasse neem omdat die toetse daarop gedui het dat sy daarvoor 'n kreatiewe aanleg sou hê. Die gevolg hiervan was dat sy vir 'n wyle kunsklasse in Winburg by 'n Duitse vrou van Namibiese afkoms begin neem het, en sy vertel dat dit haar

belangstelling in die kunste verder geprikkel het (Gutter, 2013:4). Sy vertel dat sy eintlik maar altyd kreatief was en “goedjies” gemaak het, ballet ongelooflik gevind het en belanggestel het in klavier en musiek, voordat sy eintlik skilderkuns ontdek het.

Sy verklaar dat die belangstellings nie noodwendig die belangrikste aspek van kunstenaarskap is nie. Vir haar gaan dit uiteindelik oor hoe jy as individu iets op 'n ander manier as die volgende persoon sien; “...om 'n kunstenaar te wees, is nie noodwendig goed wat jy in woorde kan sit nie... dis 'n talent... 'n manier van sien” (Gutter, 2013:5). Hierdie wêreldbeskouinge dra verder by tot Gutter se kreatiewe denkproses en haar kuns weerspieël voorts die direkte omgewing waarin sy grootgeword het, haar direkte ervarings, hoe sy grootgemaak is, herinneringe wat sy koester en dit wat vir haar bekend is. Haar verklaring hiervoor is dat 'n kunstenaar 'n baie eerliker boodskap kan oordra as hy/sy binne 'n sekere kultuur grootgeword het met 'n sekere verwysingsraamwerk.

Gutter se herkoms, herinneringe en ervaring van die plaas- en familie-lewe (Gutter, 2013:1-8) kondisioneer haar lewens- en wêreldbeskouing en dus ook haar benadering tot kuns. Haar oeuvre weerspieël die belangrikheid wat sy aan haar herinneringe van 'n plattelandse bestaan koppel en manifesteer telkemale in haar portretstudies, landskappe en installasiewerke. Volgens Venter (2014:18) verduidelik Gutter dat sy 'n sterk gebondenheid voel met die plek van haar herkoms: vir haar is die plek en die grond waar 'n mens woon 'n belangrike aspek van 'n persoon se denkproses en die manier hoe iemand die wêreld interpreteer en benader. Net so beskou sy die familie-opset tydens haar vormingsjare as 'n belangrike bydraer tot haar kreatiewe denkproses.

Volgens Gutter (2013:1, 5-6) het haar kinderjare veral 'n groot rol gespeel in die vorming van haar kreatiewe denkprosesse. As dogter binne 'n Afrikaner-huisgesin kon sy staatmaak op vaste reëls en familiebeginsels, maar is terselfdertyd vryheid van spraak en denke toegelaat. Dit is hierdie reëls, meen Gutter (2013:3), wat juis sou toelaat dat sy 'n groter vryheid van denke kon behou as sommige van haar eweknieë. “Jy kan eintlik baie kreatief wees binne die reëls, sonder om nog 'n *carbon copy* van jou ouers te wees.” (Gutter, 2013:3). Dit blyk dat hierdie koestering van individualiteit sy oorsprong het in die gesinslewe wat Gutter tydens die onderhoud op 18 Mei 2013 te Potchefstroom oproep.

Hoewel sy sê dat sy deel is van 'n tipiese Afrikaner-huisgesin, noem sy ook dat haar ouers nie altyd noodwendig aan die beskrywing van die stereotipiese Boeregesin

voldoen nie (vergelyk 3.1.). Sy vertel dat haar pa byvoorbeeld nie iemand is wat sommer rugby sou kyk of gaan jag het (iets wat haar laat gril) saam met die ander manne nie. Hy het intendeel verkies om byvoorbeeld te waterski en dit sou dan een van die redes wees waarom die Gutter gesin saam tyd by die dam sou deurbring en deelneem aan familie-aktiwiteite. Volkspeler was 'n voorbeeld van so 'n gesinsaktiwiteit. Etes was 'n ander aktiwiteit waaraan die familie saam moes deelneem: "...en vir drie etes 'n dag moes almal saam aan tafel sit en eet, "...en of jy honger was of nie, jy sit aan tafel en dit is beskaafd, almal eet en daar is gesprekke wat ontwikkel." (Gutter, 2013:4). Sy stel dat 'n mens nie werklik besef hoe dankbaar jy eintlik moet wees daarvoor en vir die herinneringe wat daarmee gepaardgaan nie. Sy maak ook verder die stelling dat mense deesdae neig om te selfgesentreerd te wees en dat jy eintlik families nodig het om 'n rol te speel in die vorming van mekaar. Dit is ook so dat hierdie idee van families in sekere opsigte in haar kunswerke sou manifesteer, hetsy as slagoffers, as deel van die landskap of as metafores uitgebeeld as plaasdiere.

Gutter toon 'n sterk gebondenheid aan die plek van haar herkoms (Venter, 2014:18). Die plek waar jy woon, jou vormingsjare saam met familie en die herinneringe wat daarmee gepaardgaan, beïnvloed jou denkprosesse, wêreldbeskouinge en motivering. Hierdie beskouinge kom duidelik voor in die bykans nostalgiese manier waarop sy verwys na haar kinderlewe en gepaardgaande herinneringe op die plaas. "Die plaas waarop ek grootgeword het, is, as ek nou dink aan my oupa, 'n baie monumentale plaas. Hy't daar begin, daar was niks gewees nie, en hy't alles opgebou," vertel Gutter (2013). Sy verwys voorts na hierdie plaas as die "mooiste monument" tussen Winburg en Bloemfontein. Sy stel verder dat hulle in die middel, op die hoogste punt tussen hierdie twee dorpe, gewoon het en skets 'n nostalgiese beskrywing van hoe hulle kon uitkyk op die horison met die massiewe baksteen kuilvoertorings.

Teksture en gelaagdheid (vergelyk 3.4.2) speel 'n belangrike rol in Gutter se skilderkunstige benadering tot haar werke. Dit wil voorkom of hierdie klem op visuele tasbaarheid ook sy oorsprong aan Gutter se melankoliese verbintenis met die platteland te danke het. Sy vertel dat haar pa-hulle dikwels damme gebou het en dat daar altyd *bulldozers* rondgestaan het. "Hy is baie lief vir ysters en implemente," verduidelik Gutter (2013:1). Die herinneringe aan hierdie spesifieke objekte gaan vir haar gepaard met die feit dat 'n mens altyd goed op die plaas moet regmaak, aangesien die naaste stad ongeveer 'n uur se ry van die plaas af is – "Dit word dan altyd daai ding van 'n boer maak 'n plan, want jy kan nie gou iets gaan koop as dit gebreek het nie, jy moet dit maar

self regmaak". Sy vertel dat dit die rede is waarom alles op die plaas vir haar 'n soort geskiedkundige gelaagdheid opbou, aangesien die implemente altyd so gebruik, stukkend en geroes voorkom. Sy erken dat hierdie herinneringe die inspirasie is vir die teksture in haar werke. Volgens Gutter (2013:1) skep die taktiele merkmaking in haar kuns dieselfde gevoel van kleur en gelaagdheid soos wat sy dit op die plaas geken het.

Gutter maak gebruik van haar positiewe plaasverwante herinneringe in haar skilderkuns as 'n metode om soms 'n meer sinistere boodskap te verdoesel en te verwerk deur middel van 'n emosionele homeostatiese proses (vergelyk 2.4.2). Plaasaanvalle is 'n bekende tema in 'n aantal van Gutter se werke; dit is immers hoe sy bekendheid verwerf het. Sy voer selfs aan dat dit 'n direkte invloed op haar lewe gehad het en vanselfsprekend in haar kuns sou opduik. "Ek was dertien jaar oud gewees toe die eerste mense in 'n plaasaanval seker binne twintig kilometer van ons plaas af vermoor is...", verklaar Gutter (2013:6), "...en die feit dat jy weet dat baie mense voorgelê word as hulle byvoorbeeld kerk toe gaan of daarvan af terugkom, het definitiewe veiligheidsmaatreëls tot gevolg gehad". Gutter (2013:6) onthou dat haar pa altyd sy 9 mm pistool by hom gedra het, dat hulle selfverdediging aangeleer het en dat hulle nie buite kon speel as haar ouers Sondagmiddae gaan slaap het nie. Vanuit die onderhoud met Gutter (vergelyk Bylaag A, bl. 6-7) blyk dit dat sy haar kunswerke veral aan die begin van haar loopbaan gebruik het om haarself te kan distansieer van haar negatiewe emosionele ervaring ten opsigte van plaasaanvalle in die omliggende area. Sy verklaar dat sy bang was dat hulle die volgende slagoffers sou wees en dat haar werke 'n manier was om hierdie realiteit te versag.

Sy stel dat sy egter nou as volwassene meer veilig voel en nie meer dieselfde bedreiging vrees as toe sy nog op haar familieplaas gewoon het nie. Sy noem verder dat dit egter alles te doen het met jou eie gemoed en dat jy nie altyd in vrees kan leef nie. Sy verwys na een van haar kunswerke, *Bullet Proof* (Fig.3.2.1), 'n video waarin sy onderhoude voer met plaasaanvalslagoffers, en vertel dat bykans al die slagoffers beweer dat hulle gereeld nagmerries kry en droom dat die misdadigers weer terugkom in die nag. "Dit is ongelukkig so as mense eers in jou spasie was dat 'n *bubble* vorm...", vertel sy (2013:6), "...en daarom word beeste byvoorbeeld vir my 'n metafoor van die stemloses, of 'n metafoor vir mense op pad na die slagpale toe" (Gutter, 2013:6-7)



FIG.3.2.1. Gutter, Pauline. *Bullet Proof* (2007).

3.3 Gutter binne kunshistoriese konteks

Gutter se artistieke loopbaan kan beskryf word as 'n persoonlike soeke na inhoud en styl, asook 'n proses van kreatief-intuitiewe selfrefleksie in die visuele kunste (vergelyk 2.6.1). Sy vertel dat sy op laerskool nooit werklik 'n groot belangstelling in die visuele kunste gehad het nie, maar noem dat sy tog dink dat sy maar altyd inherent kreatief was (Gutter, 2013:5). Sy het aan hierdie kreatiwiteit as kind uiting gegee deur “goedjies te maak”, ballet te doen en klavier te speel (Gutter, 2013:5). Dit is eers nadat haar persoonlikheids- en loopbaantoetse se uitslae daarop gedui het dat sy 'n aanvoeling vir kuns het dat sy vir 'n wyle kunsklasse begin neem het by 'n Duitse kunsonderwyseres in Winburg (vergelyk 3.2.).

Hierdie aanvoeling word egter bevestig deur Gutter se deelname aan kunskompetisies as kind. Sy vertel dat sy in sub B aan die Rapportryers-kunskompetisie deelgeneem het (Gutter, 2015:2). Die deelnemers moes hul huisgesinne voorstel en Gutter het toe besluit om haar ouers en die vyf kinders elk op 'n afsonderlike kerktrap voor te stel. Sy vertel dat hulle in daardie einste kerk met die menige trappe in Winburg was. Volgens Gutter (2015:2) het hierdie trappe haar gefassineer omdat hulle nooit trappe in die huis gehad het nie. Sy stel weereens dat sy iets geteken het waarmee sy bekend was, “...die trappe het 'n groot impak eintlik op my gemaak. Ek bedoel, jy kan dink as jy klein is, as jy Sondag teen al daardie trappe moet opstap, dan is dit seker iets wat jy kan

onthou...” (Gutter, 2015:2). Dit blyk vanuit hierdie stelling dat Gutter se omstandighede, dinge wat vir haar bekend was en die manier waarop sy grootgeword het reeds sou begin manifesteer in haar kuns op ’n vroeë ouderdom.

Sy verklaar egter dat haar werklike belangstelling in kuns eintlik eers op universiteit begin het (Gutter, 2015:1). “Kyk, ek het nou nie ’n keuse gehad nie, ek moes by die Universiteit van die Vrystaat gaan studeer.”, vertel Gutter verder (2015:1). Sy kon dus nie haar eerste loopbaankeuse as sjef najaag nie en het toe besluit om kuns te gaan studeer omdat sy iets prakties wou doen. Sy stel dat haar hele karakter eintlik by die visuele kunste aansluiting vind as sy nou daaroor terugdink. Sy vertel dat ’n individu iets moet kan hê om oor te praat en dat kuns die regte medium vir haar was om dit te kon doen. Volgens Gutter (2015:1) het sy die regte besluit geneem.

Hierdie gebeure het daartoe aanleiding gegee dat sy besluit het om haarself te registreer vir ’n BA Beeldende Kunste-graad aan die Universiteit van die Vrystaat. Sy beskryf haarself as ’n *all-rounder*, wat naas haar betrokkenheid by die koshuis ook dadelik betrokke geraak het by verskeie aspekte van die kunswêreld (Gutter, 2015:1). Sy vertel dat sy veral goed ingeskakel het by ’n fondsinsamelingsorganisasie genaamd *Fractal* by die Oliewenhuis kunsmuseum te Bloemfontein. Sy was verder ook betrokke by die *Sculpture Park*-kompetisie (Gutter, 2015:1). Tydens haar studentejare het Gutter uiteraard ook aan studente-tentoonstellings deelgeneem, en daarom as student blootstelling van haar kunswerke begin geniet. Sy noem dat daar enkele werke is wat sy as student geskep het wat haar veral baie na aan die hart lê. Een van daardie werke, *Swaargekregen*, waarin drie beeste in profiel uitgebeeld is, maak nou deel uit van die ABSA-korporatiewe versameling (Gutter, 2015:2).

In 2003 voltooi Gutter haar graad *cum laude* (Gutter, 2014). Haar eerste solo-tentoonstelling, getiteld *Opslag*, vind vyf jaar later plaas in 2008, waarna verskeie verdere solo-tentoonstellings sou plaasvind. Terselfdertyd sou sy in die afgelope dekade ook deurlopend aan groeptentoonstellings deelneem. Gutter het onder meer solo-tentoonstellings by die Aardklop Nasionale Kunstefees, die kunsgalery van die Universiteit van Stellenbosch, die NWU-Kunsgalery te Potchefstroom en die Oliewenhuis Kunsmuseum in Bloemfontein gehad (Botha, 2011). Haar werk maak ook deel uit van verskeie prominente kunsversamelings in sowel Suid-Afrika as die buiteland. Daaronder tel die versamelings van die Oliewenhuis Kunsmuseum, die William-Humphreys-Galery, die Sanlam en ABSA permanente versamelings, die

versameling van die Universiteit van die Vrystaat, die Noordwes-Universiteit en die Universiteit van Stellenbosch (Botha, 2011).

In Gutter se eerste tentoonstelling *Opslag*, hanteer sy onder meer temas soos bestaansreg, die plaas, grondbesit en plaasgeweld. Dit is opgevolg deur haar volgende solo-tentoonstelling, *Stand*, wat in 2010 by die Aardklop Nasionale Kunstefees te Potchefstroom geopen is. Hierdie tentoonstelling bied 'n aantal vertakings van die temas wat Gutter reeds in *Opslag* hanteer het en die verskillende karakters van die platteland is van nader bekyk (Botha, 2011:14). Van den Berg (2012:3) stel dat hierdie karakters met die eerste oogopslag bekend voorkom vir die aanskouer, aangesien die subjekte in Gutter se kunswerke doodgewone objekte is en die tradisionele genres van landskappe, portretkuns en diere studies behels. Dit is dus makliker om hierdie visuele beelde te koppel aan spesifieke herinneringe of nostalgiese oomblikke vanuit die verlede. Dit blyk egter juis Gutter se persoonlike melankoliese belewenisse te wees waaraan sy uiting gee in haar kunsskeppings.

Gutter se oeuvre sluit 'n groot aantal portretwerke in, waarvan die meerderheid van haar werke in *Stand* hierdie genre verteenwoordig. *Opslag* toon ook Gutter se voorliefde vir portretwerke vanuit verskillende benaderings, soos byvoorbeeld die gekose skildery *Uit die blou van onse hemel* wat 'n portretstudie in landskapsformaat verteenwoordig (Hoofstuk Vier gee verdere bespreking). Gutter se uitbeelding van die lewe van die Vrystaatse boeregemeenskap inkorporeer egter nie net die mense wat op die plase woon en werk nie, maar ook elemente van die alledaagse lewe op die plaas (Venter, 2014:29). Die uitbeelding van plaasdiere speel gevolglik 'n belangrike rol as metaforiese skakels tussen mens, dier, slagoffer en die dood (Gutter, 2013:6). Hoewel Gutter ander diere soos skape skilder, neem veral beeste 'n noemenswaardige plek in haar oeuvre in. Verskeie werke in die *Opslag*-tentoonstelling beeld byvoorbeeld beeste uit, sonder die teenwoordigheid van die menslike figuur.

Hoewel Gutter 'n aantal solo-tentoonstellings op haar biografie kan lys, meen sy dat dit net so belangrik is om aan groeptentoonstellings deel te neem omdat dit kunstenaars uit daag om ander temas te verken (Botha, 2011). Sy stel dat sy byvoorbeeld genoodsaak was om haar hand aan die skep van perde te waag vir die 2011-groeptentoonstelling, *The Horse: Multiple Views of a Singular Beast* (Fig.3.3.1), by die Everard-Read gallery in Johannesburg, hoewel sy meer bekend is vir die kenmerkende gebruik van beeste in haar kuns. Ander groeptentoonstellings waaraan Gutter deelgeneem het sluit die volgende in: *Circles* (2010); 'n groeptentoonstelling in George waarvoor sy spesifiek die

werk *Circus* geskep het, die groeptentoonstelling *Land, Unity and Diversity* (2010) in Indië, waarin haar werk *Misguided sheep* uitgestal is, *Ik ben een Afrikaner* (2011) by Artspace waarin Gutter 'n reeks van nege individuele skilderye wat manlike maniërismes en posture uitbeeld, getiteld *Onder die Belt*, tentoonstel, asook *Review* (2015) by die ABSA Galery, 'n tentoonstelling wat dien as 'n fondsinsamelingsprojek vir die Nelson Mandela Hospitaal Trust.

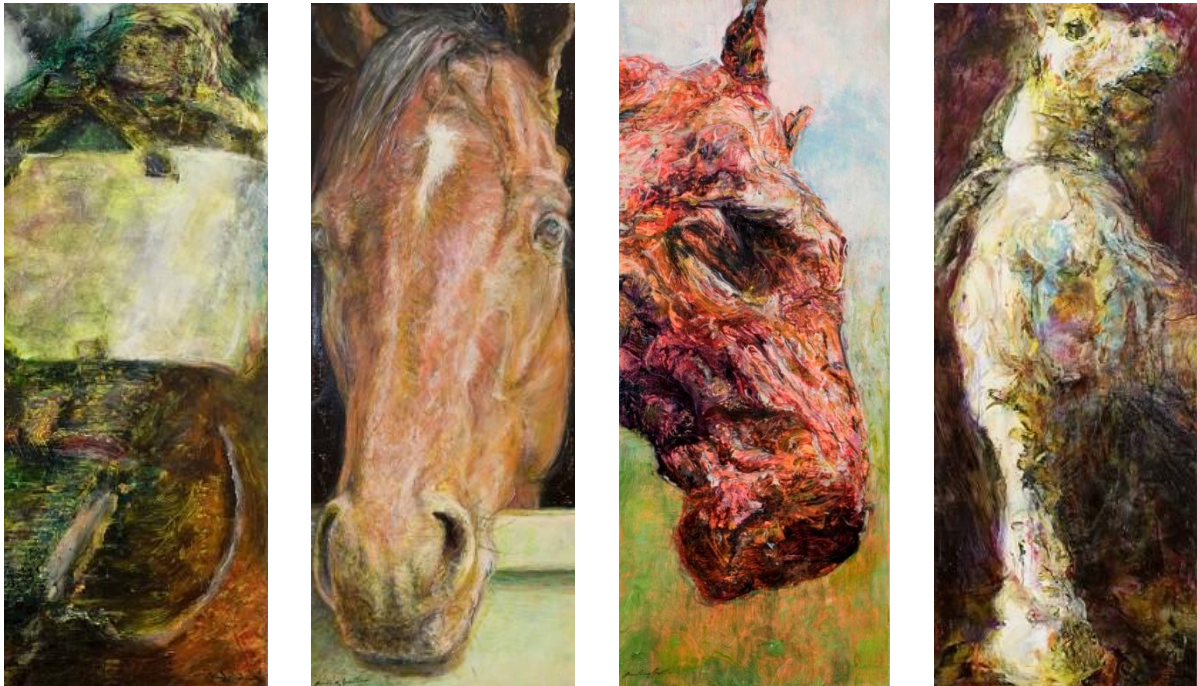


FIG.3.3.1. Gutter, Pauline. (v.l.n.r.) *Horse 02, Horse 03, Horse 04 & Horse 05* (2011).

Gutter het ook al vele toekennings vir haar bydraes tot die Suid-Afrikaanse kunsbedryf ontvang. In 2011 ontvang sy die gesogte Helgaard Steyn-prys vir skilderkuns. Hierdie prys word jaarliks om die beurt aan 'n komponis, skilder, skrywer of beeldhouer toegeken. Die werk *Silenced I* (Fig.3.3.2.) verteenwoordig haar oeuvre in die toekenning van hierdie prys (Britz, 2011:8; Venter, 2014:20). Hierdie olieverfskildery is 'n oorgroot portretstudie van 'n swart plaaswerker wat in haar kenmerkende ekspressief-realistiese styl uitgevoer is. Sy ontvang dan ook in 2012 die "Mail & Guardian 200 Young South Africans"-toekenning vir haar kuns. Gutter is verder ook die wenner van die gesogte ABSA L'Atelier kompetisie in 2013 danksy haar installasiewerk getiteld *Die Huweliksaansoek* (Fig.3.3.3.), 'n monumentagtige struktuur waarop 'n uitbeelding van 'n bees in 'n kraal en 'n outydse telefoonhandstuk aangebring is. Hierdie werk dryf die spot met die Afrikaanse werklikheidsprogram *Boer soek 'n vrou* en vergelyk die manier waarop 'n man sy vrou kies met dié waarop hy sy stoetbul kies (Gutter, 2013:7-8).



FIG.3.3.2. Gutter, Pauline. *Silenced I* (2008).



FIG.3.3.3. Gutter, Pauline. *Die huweliksaanzoek* (2013).

Gutter se gelaagde olie verf, tekenkuns en video-installasies fokus tans veral op identiteite en *gender* binne 'n Suid-Afrikaanse boeregemeenskapskonteks in terme van media en kulturele migrasie (Gutter, 2013; Britz, 2011:8). Dit word metafories verbeeld in haar kenmerkende landskappe, plaasdieruitbeeldings (hoofsaaklik beeste en skape) en portretstudies (boere, plaaswerkers en hul families) en die daaglikse struwelinge,

genderkwessies en polities-gedrewe magteloosheid waaraan hulle onderwerp word. Volgens Venter (2014:22) bied Gutter se werke sodoende 'n refleksie van verskeie elemente en aansigte van die lewens van boere en hul omgewing. Haar werke kan dalk op die oog af lyk soos blote waarnemings van 'n landelike lewe. Tog is die landelike aspek en plaasomgewing gelade temas binne 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse konteks, en kan die plaas as plek van politieke, fisiese en emosionele konflik nie ligtelik opgeneem word nie (Hundt, 2008:11).

Gutter se werke is bekend daarvoor dat dit 'n mate van ongemak by aanskouers ontlok, aangesien sy in die meeste gevalle 'n ondertoon van onheil en geweld in haar werke deur middel van metaforiese inhoud en visuele vormtaalelemente inkorporeer. Haar eerste werke het vir 'n wyle die politiese kwessie rakende plaasgeweld hanteer, en dit kom veral duidelik voor in haar *Opslag* solo-tentoonstelling (Venter, 2014:37). Vanuit 'n persoonlike onderhoud op 20 Maart 2015 met Gutter, wil dit egter voorkom of sy steeds visueel kommentaar lewer en vrae vra oor kwessies rakende geweld, hoewel die klem verskuif het vanaf plaasgeweld na terrorisme. Gutter (2015:2-3) verduidelik dat sy geïnspireer is deur die Korkie-gyselaarsdrama, waarin die Suid-Afrikaanse burger Pierre Korkie vermoor is ná inmenging vanaf die Amerikaanse regering. Sy fokus op sy begrafnis waarin Grey Kollege hulde aan Korkie gebring het en plaas die skoolhoof in kontras teenoor beide die Amerikaanse ambassadeur en Yolande Korkie in dit wat sy beskryf as grootliks profielwerke, geïnspireer deur die feministiese kunswerk deur Barbara Kruger getiteld *Your gaze hits the side of my face* (Gutter, 2015:4). Dit wil dus voorkom of Gutter twee temas waarvoor sy bekend is, naamlik geweld en *genderkwessies*, probeer saamsmelt in 'n oorkoepelende tema. Sy stel egter dat die werke in 'n eksperimentele fase is en mettertyd nog kan verander namate sy dit bepeins en deurdink. Sy maak egter weereens gebruik van olieverf as medium en wil dit moontlik koppel aan 'n soort installasiewerk (Gutter, 2015:4). Dit wil voorkom of Gutter wel in hierdie onlangse werke klem lê op die hele idee van vrae vra. Dit sluit aan by haar idee dat kunswerke eerlik moet wees en 'n boodskap moet kommunikeer, en nie noodwendig dat dit 'n stelling hoef te maak nie (Gutter, 2013:5; Gutter, 2015:4).

By verdere nadenking verklaar Gutter (2015:10) dat haar werke tot op hede in elk geval meer universeel begin word het. Sy stel ook dat dit ook maar afhang van die aanskouer self en of hy/sy die werke universeel assosieerbaar vind – “Dit hang af van die *viewer* self, wat hy sien en wat hom *trigger* om sekere herinneringe en goed te onthou”, (Gutter, 2015:9). Daar is gevolglik ook 'n mate van verandering en progressie in die

hantering van haar gekose temas en style en sy koppel dit aan persoonlike groei as kunstenaar. Dit is vir haar belangrik om uit hierdie veranderinge te leer en te groei sodat haar kuns konstant kan verander en verbeter. Gutter (2015:10) voel dat dit 'n goeie ding is om so nou en dan weg te breek van sekere tematiese inhoud, sonder dat jy as kunstenaar die essensie van jou werke verloor. Sy beskou haar werke as baie verweefd en in *flux* en hoewel die inhoud daarvan in die toekoms kan verskil, bly sy steeds verknog aan die idee om met metafore te werk (Gutter, 2015:10).

Hoewel Gutter se kuns soms van werk tot werk verskil, bly haar skeppings uniek en kan dit maklik geïdentifiseer word aan die hand van die volgende kunshistoriese kernaspekte, naamlik: 3.4.1 Metaforiese inhoud; 3.4.2 Taktiliteit en mediumgebruik; en 3.4.3 Vorm, proporsie en skaal van die werke.

3.4 Kunshistoriese eienskappe van Gutter se werke

3.4.1 Metaforiese inhoud

Binne 'n kunshistoriese konteks word kuns dikwels gekarakteriseer deur die terme “vorm” en “inhoud”. Volgens Sontag (1964:1) het hierdie konsepte hul ontstaan in die Griekse mimetiese teorie van kuns, waarin kuns deur filosowe soos Plato en Aristoteles beskou is as die representasie van realiteit. Sy stel dat die hedendaagse kontemporêre beskouing van kuns egter meer klem lê op kuns as 'n metode van subjektiewe gevoelsuitdrukking. Dit beteken dat die idee van kuns as 'n mimesis minder aandag in kontemporêre kontekste geniet as die inhoud daarvan. Sy verwys na die hedendaagse tendens dat kuns per definisie iets te sê het en nie bloot daar is om die realiteit na te boots nie (Sontag, 1964:2). Kieran (2005: 89) beaam hierdie stelling deur te verwys na Kant se siening dat die inhoud van 'n kunswerk uiters noodsaaklik is om die algehele estetiese waarde van 'n kunswerk te kan bepaal. Dit word opgesom deur die idee “*meaning matters*” – 'n slagspreuk wat Kieran gebruik om op te som dat 'n kunswerk as suksesvol beskou kan word wanneer daar 'n interafhanklikheid tussen die vorm en die tematiese inhoud daarvan ontstaan (Kieran, 2005:87,89).

Nielsen (2011) argumenteer dat die subjekte in kunswerke gevolglik enigiets kan wees wat die kunstenaar kies om uit te beeld, maar dat die inhoud van 'n kunswerk 'n idee of beskouing weergee deur onder andere die metaforiese verbeelding van subjekte, mediumgebruik, tonale waardes en taktiliteit van die betrokke kunswerk. Die inhoud van 'n kunswerk verwys dus na dit wat die kunstenaar se bedoeling of boodskap agter die skep van 'n kunswerk is. Kieran (2005:91) stel dat die beskrywing van kunswerke as

onder andere sentimenteel, nostalgies, naïef, verbeeldingryk of insiggewend verwys na die inhoud daarvan. Dit is gevolglik belangrik om daarop te let dat 'n individu se ervaring van 'n kunswerk dikwels geskoei word op die inhoud daarvan, aangesien dit meeste van die tyd 'n emosionele reaksie vanuit die aanskouer ontlok.

Soos reeds na verwys in Hoofstuk Een, is Gutter bekend vir die tematiese uitbeelding van plaasverwante subjekte soos landskappe, portrette van boere, plaaswerkers en hul gesinne, sowel as plaasdiere soos beeste. Die diere, mense en landskappe wat uitgebeeld word in die kunswerke is dinge uit haar direkte omgewing en haar manier van sien- "...dit is my direkte ervarings, hoe ek grootgeword het. Dit is wat bekend is vir my" verklaar Gutter (2013). Dit is immers so dat, soos tot dusver afgelei kan word vanuit die navorsing, Gutter gebruik maak van haar omgewing, herinneringe en belewenisse om byna nostalgiese oomblikke in haar werke te skets, hoewel die inherente betekenis daarvan kan verskil. Volgens Gutter (2013) doen sy dit omdat sy oortuig is dat 'n kunstenaar 'n baie eerliker boodskap kan lewer of gevoel kan oordra wanneer hy/sy binne 'n sekere kultuur met 'n sekere verwysingsraamwerk grootgeword het.

Deur die uitbeelding van dit wat vir Gutter bekend is, hetsy in portretstudies, landskapskilderye, video's of installasiewerk, poog sy om die veredelende aard van die platteland en die herinneringe wat daarmee gepaardgaan, die omgewing en die mense wat daar woon se alledaagse struwelinge en kwelpunte, asook haar eie beskouinge, ervarings en bekommernisse in haar kuns op te som en te verbeeld. Gutter (2013:10) meen dat 'n mens nie kan skilder as daar nie 'n emosionele verbintenis met die werk is nie: "Dit kom diep uit jou gevoel, passie en enigiets wat daarmee verband hou. Daar is ook 'n hartseer element, maar dit is meestal 'n menslike element. Ek het 'n hartseer daarin, maar dit is ook snaaks, daar's 'n realiteit en dit is wat dit eintlik hartseer maak."

Gutter voel dat haar werke meestal gaan oor vrae vra en nie noodwendig die behoefte om stellings te maak nie. Sy stel ook verder dat hoewel haar werke as emosioneel swaarbelaaï voorkom, dit nie noodwendig beteken dat daar nie 'n tikkie lighartigheid daarin is nie. Haar kunswerke is immers 'n metode waarvan sy self gebruik maak om haarself te kan distansieer van haar negatiewe emosionele ervarings veral ten opsigte van byvoorbeeld die plaasaanvalle in die omliggende area (vergelyk 2.4.2 en 3.2). Deur gebruik te maak van metaforiese herinneringe en visuele beelde vanuit haar direkte omgewing kry Gutter dit reg om haarself emosioneel te distansieer van die traumatiese gebeurtenisse in die gebied en bereik sodoende 'n emosionele ewililibrium. Sy maak

gebruik van die skeppingsproses om die emosionele lading wat die plaasaanvalle op haarself en ander het te laat realiseer.

’n Besonder kenmerkende eienskap van haar werke is dus ’n onderliggende toon van ongemak of onsekerheid, maar terselfdertyd word ’n element van nostalgie en melankolie in die inhoud van haar werke bespeur. Venter (2014:23) verduidelik hierdie gevoel soos volg: aan die een kant laat die bekende Suid-Afrikaanse platteland Gutter toe om aan die aanskouer ’n onmiddellike aanknopingspunt te bied – die landskappe wat uitgebeeld word, is bekend en gehore herken die tonele en subjekte wat uitgebeeld word as dele van ’n wêreld waarmee hulle – binne ’n Suid-Afrikaanse konteks – bekend is. Hierdie aanknopingspunt trek die aanskouer uiteindelik genoeg in totdat hy/sy tot die besef kom dat daar heelwat meer komplekse inhoute oorgedra word deur die werk as die blote mimetiese nabootsing van die omgewing (Venter, 2014:23).

Gutter poog as ‘t ware om land, mens en dier te peil deur hulle metafories te vervleg tot figure van mekaar. Sy doen dit omdat elkeen op hul beurt as sagte teikens en stemlose slagoffers voorgestel kan word (Gutter, 2015:11). Die geweld, ’n bekende element in veral Gutter se vroeë werke, word egter nie openlik uitgebeeld nie, maar eerder in die skilderkunstige medium beliggaam. Beeste word byvoorbeeld vir Gutter ’n metafoor vir die stemloses, of vir slagoffers op pad na die slagpale toe (Gutter, 2013:6). Daarom maak Gutter gebruik van tipiese plattelandse subjekte waarmee sy self, asook die aanskouer, maklik kan assosieer. Wanneer iemand na Gutter se werke kyk, wil dit voorkom of baie van die figure in haar werke byna herkenbaar is vir elke individu. Sy stel self in ’n onderhoud dat die figure dalk nie noodwendig direk herkenbaar vir ’n individu is nie, maar dat die betrokke individu tog iemand persoonlik ken wat hom/haar herinner aan die figure in die werke (Gutter, 2013:1). Sy gebruik een van haar werke, *Terugblik* (Fig.3.3.6), as voorbeeld. Sy vertel dat hierdie skildery juis verkoop het omdat dit die koper aan haar pa laat dink het, hoewel dit in werklikheid nie ’n portret van haar pa was nie (Gutter, 2013). Gutter poog dus om ’n soort nostalgiese gevoel aan te wakker deur die inhoud van haar werke só te kies dat die aanskouer ’n persoonlike aangetrokkenheid tot of verbintenis met die werk kan vind.



FIG.3.3.6. Gutter, Pauline. *Terugblik* (2010).

Die subjekte in Gutter se werke neem dikwels onbewustelik by beide kunstenaar en aanskouer die rol van Lacan se *object a* (vergelyk 2.5.1) in. Dit word grotendeels so ervaar omdat daar onbewustelik 'n konstante nostalgiese gevoel van hunkering, verdoemenis en moontlike verlies in Gutter se werke voorkom. Die blote feit dat baie van die subjekte metafories voorgestel word as sterflike sagte teikens en stemlose slagoffers (Gutter, 2013:6) dra by tot die hierdie onderliggende gevoel van verlies – 'n eienskap wat volgens Homer (2005:87) 'n sentrale rol in die ontwikkeling van die *object a* speel (vergelyk 2.4.2 en 2.5.1). Dit kan soos volg verduidelik word: die inhoud in Gutter se werke bied 'n soort herinneringsaspek aan individue, wat gesetel is in die melankoliese reaksie daarop. Volgens Freud (1917:245) word hierdie reaksie gebaseer op die verlies van 'n geliefde persoon, objek, plek of herinnering (dus die *object a*). Dit is vanweë hierdie reaksie dat die kunstenaar tydens die skeppingsproses, en die aanskouer by aanskoue van die kunswerk, emosionele aanklank by die inhoud van die werk vind. Aangesien Gutter se “doodgewone” inhoud so universeel assosieerbaar is, is dit makliker vir individue om die persone, landskappe of plaasdiere in die werke te omskep tot hul eie metaforiese *object a* (objek van betreuring).

Dié genoemde ondertoon van moontlike verlies in Gutter se kunswerke laat 'n melankoliese bepeinsing toe, wat die bewuswording van individue se eie sterflikheid na vore bring. Die gevolg is dat Gutter se kunswerke moontlik beskou kan word as 'n

kontemporêre voorstelling van die Latynse konsep *memento mori*, wat volgens Acker (2011) vertaal kan word in “Onthou dat jy ook kan sterf.”. Deur middel van ’n diepere bepeinsing word individue bewus van dit wat moontlik die subjekte in die skilderye se lot kan wees. Gutter hanteer hierdie delikate sterflikheidskwessie baie goed deur dit te verdoesel in die byna doodgewone aard van die subjekte in haar werke. ’n Onheilsgevoel word egter gesuggereer deur sekere metaforiese leidrade soos die uitbeelding van beeste wat op pad is na die slagpale, diere wat ingehok word, of ledemate wat doelbewus deur die fisiese raam van die werk afgesny word (Gutter, 2015:11).

Gutter maak dikwels gebruik van beeste as metafore vir stemlose slagoffers. Dit wil ook voorkom of sy ’n voorliefde het vir die Bonsmara-beesras wat spesifiek geteel is vir lewe in die Vrystaatse omgewing. Sy stel dat daar nie noodwendig ’n direkte konnotasie tussen hierdie beesras en die Afrikaner volk as sodanig is nie (Gutter, 2015:9). Sy noem dat haar pa met hierdie spesifieke beesras boer en dat dit maar net is waarmee sy grootgeword het – hierdie beeste is iets wat sy ken, iets vanuit haar direkte omgewing (Gutter, 2015:9).

Volgens Gutter (2013:5) kies sy juis subjekte waarmee sy bekend is om te skilder. Sy voel dat ’n kunstenaar ’n eerliker boodskap deur sy/haar werk kan lewer wanneer hy/sy binne ’n sekere kultuur grootgeword het, met sekere verwysings om vanaf te werk. Daarom maak sy gebruik van subjekte in haar werke wat op die oog af ’n nederigheid en doodgewoonheid toon, hoewel dit metafories in die werke verweef word. Gutter (2015:6) stel verder dat sy byna intuïtief meer aangetrokke voel tot sekere temas of *images*, soos sy daarna verwys, wanneer sy skilder; “...iets spring maar vorendag, dit is amper soos ’n impuls, soos ’n intuïsie, hoekom ek sekere *images* kies om te *paint* en hoekom nie...”. Sy voer ook aan dat sy dit wel nie dadelik skilder nie, maar dat sy vir ’n rukkie daaroor reflekteer of nadink, wat dan in sommige gevalle ook ’n nostalgiese effek op haar het. Hierdie proses sluit aan by May (2005:8) se diagrammatiese voorstelling van ’n kunstenaar se intuïtiewe kreatiewe selfbevraagtekeningsproses in Hoofstuk Twee (vergelyk 2.6.1.). Sy vorm die inhoud wat sy besluit om te verbeeld in haar kunswerke op so ’n manier deur haar mediumgebruik dat dit tasbaar, energiek, landskapagtig en dikwels gelaag voorgestel word (Gutter, 2015:7).

3.4.2 Taktiliteit en mediumgebruik

Gutter se skildertegniek is besonder kenmerkend. Haar lyngebruik en kwashale is energiek, dinamies en tasbaar; eienskappe wat sy in die ontwikkeling van haar tegniek self terugtrek na haar lewe op die plaas. Die hardheid, grofheid en tasbare aspekte van die plaas speel 'n direkte rol in haar gevoel vir die omgewing wat uitgebeeld word in haar kleurvolle en tekstuurryke medium gebruik (Venter, 2014:23). Die taktiliteit in Gutter se werke speel gevolglik 'n belangrike rol in die melankoliese en emosionele interpretasie van haar kuns.

Peterson (2003:67) stel dat taktiliteit, oftewel die tasbaarheid van kunswerke, gedefinieer kan word deur 'n objek se visuele of tasbare eienskappe en voorkoms. Hy argumenteer verder dat teksture dikwels in die visuele kunste as 'n sekondêre element gebruik word met die doel om 'n konsep te versterk eerder as om 'n idee te kommunikeer. Bacci en Melcher (2011:120) stel daarteenoor dat die estetiese ervaring van kunswerke net so sterk deur tasbaarheid as sig ervaar kan word. Die taktiliteit in kunswerke is dus van uiterste belang, aangesien dit 'n empatiese verbintenis, deur middel van die tassintuig, met die betrokke objek bewerkstellig (Bacci & Melcher, 2011:120). Volgens Bacci en Melcher (2011:123) dui taktiliteit voorts op die estetiese spanning binne 'n kunswerk. Dit word in kunshistoriese terme beskryf as 'n sintuiglike metode om 'n sublieme oneindigheid te ervaar; iets wat andersins deur die gebruik van slegs visuele elemente in kunswerke beperk word.

Die taktiliteit van Gutter se werke lei daartoe dat dit bykans altyd emosiebelaaid voorkom. Hierdie “emosionele” gelaagdheid word ervaar via Gutter se dinamiese merkmaking, opbou van kleurlae en gebruik van kontrasterende kleurplasings. Soms word die kunsmedia energiek en gewelddadig aangewend, of soos Van den Berg (2012:3) dit stel as ‘t ware “ontrafel”, maar andersins is die werke tog verfynd en peinsend. Hierdie dualisme in skilderkunstige benadering verleen aan die werke 'n bykans impressionistiese oppervlakte, met kleur- en tekstuurgebruik (taktiliteit) wat 'n soort nostalgie aanwakker. Botha (2011:2) bevestig hierdie gevoel wanneer hy stel dat die intense emosiebelaaide energie van die merke op die skilderdoeke omskep word tot bekende ruimtes wat die aanskouer meesleur in 'n melankoliese ervaring.

Gutter (2013) verduidelik dat hierdie melankoliese ervarings nie net ontsluit word deur die inhoud van die werke nie, maar soveel sterker deurkom in die taktiliteit daarvan, juis omdat dit haar herinner aan die geskiedkundige gelaagdheid van die plaas. “Vir my

gaan dit juis oor daardie merk wat sterk is,” verklaar Gutter (2013). Sy stel dat die skaal van die werke en die swiepende lyne en krapmerke bepaal hoeveel energie oorgedra word deur ’n kunswerk. Die “krapperigheid” van haar werke, voel sy ook, pas by die landskapselement van haar skilderye. Gutter (2013) stel dat die krapmerke, kwashale en gekose kunsmedia direk aansluit by die tematiek wat voorgestel word in haar kuns. Die rou pigment is telkens verweef en verknoop tot grinterige teksture en gelaagde oppervlaktes en die skilderkunstige maakproses ontplooi en ontrafel in haar werke tot ’n buitengewone verskeidenheid van merke en motiewe – soms energiek, hardhandig en selfs gewelddadig aangewend, op bepaalde punte “kroes en kras”, by tye egter ook met ’n uiters behendige en verfynde aanslag (Van den Berg, 2012:3). Gutter (2015:10) beskryf juis haar kuns as verweef en in *flux*. Sy verkry hierdie gevoel van dinamiese verweefdheid deur die opbou van vorms vanuit kleurlae, ’n tegniek wat aan haar werke ’n byna impressionistiese kwaliteit gee.

Ongeag van die aanslag wat Gutter gebruik, bly dit vir haar belangrik dat ’n kunswerk energie moet hê sodat die kunswerk ná die tyd aan beide kunstenaar en aanskouer daardie energie kan oordra (Gutter, 2013). Haar tegniek is een van die aspekte wat hierdie energie suksesvol oordra – die kragtige lyngebruik en ritmiese, swiepende kwashale boei die aanskouer en sluit uiteindelik ook aan by die krag van die boodskap van die skildertegniek (Venter, 2014:23).

Gutter (2013) vertel dat sy nie net gebruik maak van konvensionele kwaste of tekenmedia wanneer sy skep nie, maar dat sy van enigiets gebruik maak om sekere merke op die werke te laat. Sy doen dit in ’n poging om haar spesifieke gemoedstoestand of die gevoel van die werk sterker deur middel van die taktiliteit daarvan te kan oordra. In Hoofstuk Een word hierdie kenmerkende Gutter-taktiliteit reeds beskryf as ’n soort visuele “aanval” van merke en kleur op doek. Dit kan beskou word as ’n gepaste dog ironiese beskrywing, aangesien Gutter bekendheid verwerf het vir haar werke oor die verskynsel van plaasmoorde, waarin die beskrywende term “aanval” diepere betekenis verkry. Soos reeds genoem word die geweld hieragter nie openlik uitgebeeld nie, maar eerder in die skilderkunstige media beliggaam.

Gutter se skilder- en tekenstyl kan voorts beskryf word as ekspressionisties-realisties en bevat ook elemente van impressionistiese kwaswerk. Volgens Venter (2014:23) varieer haar werke tussen hierdie style. Hy stel dat sommige werke meer ekspressionisties voorkom, terwyl ander meer realisties van aard is of in ander gevalle ’n impressionistiese tegniek toon. Die impressies wat Gutter deur middel van haar

merkmaking in sommige van haar werke skep, herinner aan sekere impressionistiese skildertegnieke soos byvoorbeeld die plasing van kleure langs mekaar om 'n gelaagde vorm op te bou (Hodge, 2007:112). Haar kunswerke toon verder dieselfde “vasvang van 'n oomblik in tyd”-element soos in die Impressionistiese tradisie en die impressionistiese impastomerke maak van haar werke besonders tasbaar (vergelyk 4.2.3; Hodge, 2007:113).

3.4.3 Vorm, proporsie en skaal

Die skaal van kunswerke, binne 'n kunshistoriese konteks, verwys na die kapasiteit van 'n betrokke kunswerk en hoe dit skakel met die omgewing of ruimte. Skaal vereis terselfdertyd dat die aanskouer die grootte van 'n kunswerk moet beskou as 'n noodsaaklike aspek in die oorweging van die materiaalgebruik en fisiese voorstelling van die betrokke kunswerk ten einde die versterking van die boodskap wat die kunstenaar wil oordra (Lugli, 2012). Skaal verwys meestal na die fisiese grootte van kunswerke. Proporsie daarteenoor verwys na die grootte van die elemente in die komposisie van 'n kunswerk. Proporsie is veral in die vroeë kunsgeskiedenis belangrik geag as 'n metode om rangorde of belangrikheid aan te dui (daarom word Egiptiese politiese figure en gode byvoorbeeld soveel groter as gewone mense uitgebeeld in hiërogliewe). Binne 'n kontemporêre kunshistoriese konteks word proporsie gebruik om aandag te vestig op subjekte deur middel van byvoorbeeld die manipulasie van grootte of die gebruik van perspektief. 'n Hiërargie van subjekte of inhoudelike elemente word geskep deur gebruik te maak van skaal en proporsie om klem te kan lê op die belangrikste fokuspunte in 'n kunswerk (Saylor, 2011:18-20).

Skaal en proporsie word dus gebruik om die relatiewe grootte van een vorm teenoor 'n ander aan te dui. Hierdie proporsionele verhoudings word tydens die skeppingsproses gebruik om 'n illusie van diepte op 'n tweedimensionele vlak aan te dui deur die plasing van 'n groter vorm voor 'n kleiner een (Saylor, 2011:19). Die skaal van 'n objek skep verder 'n fokuspunt of plaas klem op 'n beeld. Gutter maak gebruik van proporsie en skaal in haar kuns om sekere idees of emosies oor te dra. Die massiewe grootte van haar werke skep 'n onmiddellike visuele impak wat die aanskouer aanspoor om verder met die werke te verkeer.

Gutter (2013:1-2) stel dat haar werke beïnvloed is deur die teatraliteit van balletkonserter tydens haar jeug, sowel as die monumentale grootte van die Vrystaatse platteland. Daarom is die skaal van haar werke gewoonlik groot (die landskappe kan maklik

byvoorbeeld 80 cm x 150 cm wees en etlike portrette is op monumentale skaal uitgevoer sodat 'n gesig 'n ruimte van 100 cm x 120 cm kan opneem). Hundt (2008:11) argumenteer voorts dat haar portretwerke geensins binne die grense van "tipiese" portretstudies beskou kan word nie. Die enormiteit gee 'n heroïese element aan die werke – sodat die plaasmense en hul grond wat verbeeld word, op meer as een vlak groter as die lewe voorkom. Dit het die onmiddellike gevolg dat die aanskouer gekonfronteer word deur die subjekte en hul noodlot in Gutter se werke. Dit skep weer 'n ongemaklikheid wanneer die aanskouer bewus word van die werklike weerloosheid van hierdie subjekte. Aangesien die werke so groot is, word elke deel van die subjek betrag en elke detail raakgesien en die aanskouer word, soos Gutter (2015:13) dit stel, gekonfronteer met die morele dilemma van “Hoe gaan jy help?” of “Gaan jy betrokke raak?”. Die kwessies word lewensgroot voor individue uitgestal, en aangesien die betrokke individu as 't ware niks kan doen om te help nie, word hy/sy ook in dieselfde hulpelose posisie geplaas.

Gutter maak dus gebruik van proporsie en skaal om eerstens 'n emosionele boodskap te kommunikeer en tweedens om klem te lê op sekere fokuspunte in haar werke.

3.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is aandag gegee aan Gutter se biografiese agtergrond, persoonlike herinneringe van haar lewe op die plaas, asook ander konteksmatige en kunshistoriese aspekte wat haar werk en die dikwels nostalgiese en melankoliese aspekte daaragter inlig. Hier is spesifiek verwys na 'n oënskynlike nostalgiese verlange en verheerliking van die platteland en plaaslewe en hoe hierdie beskouinge 'n aantal aspekte in haar kunswerke beïnvloed en geïnspireer het. Soos vanuit hierdie hoofstuk afgelei kan word, maak Gutter gebruik van haar omgewing, herinneringe en belewenisse om byna nostalgiese oomblikke in haar werke te skets, hoewel die inherente betekenis daarvan kan verskil. Sy doen dit vanuit die oortuiging dat 'n kunstenaar 'n baie eerliker boodskap kan lewer of gevoel kan oordra wanneer hy/sy binne 'n sekere kultuur met 'n sekere verwysingsraamwerk grootgeword het. Die taktiliteit, metaforiese inhoud en skaal van Gutter se werke is ook in ag geneem tydens die kunshistoriese ontleding daarvan en daar is bevind dat elkeen bydra tot die melankoliese gevoel van die werke. Volgens Gutter is al hierdie aspekte van haar werke ook geïnspireer deur haar lewe op die plaas – die tekstuurgebruik en kleur deur die gelaagdheid van die plaasinstrumente, die skaal deur die teateragtigheid van ballet konserte tydens haar jeug en die metaforiese inhoud deur dit waardeur sy omring word in haar plattelandse omgewing. Hoewel Gutter

bekend is vir die tematiese verbeelding van plaasaanvalle in haar werke, wil dit voorkom of daar dieper betekenis lê binne haar kuns. Gutter maak gebruik van haar kuns as 'n metode om haar lewensuitkyk, kommentaar en herinneringe uit te beeld en te verwerk binne 'n skilderkunstige medium. Daarom is haar werke so maklik assosieerbaar deur die publiek en kom dit ook so sterk emosiebelaad voor.

HOOFSTUK VIER

Lees en interpretasie van gekose werke deur Pauline Gutter

4.1 Inleiding

In Hoofstuk Een van hierdie verhandeling is daarop gesinspeel dat die werke van Gutter, wat die inhoudelike betref, met 'n sterk melankoliese ondertoon gelaai is. Die spesifieke aard van hierdie melankoliese ondertoon is in Hoofstuk Twee opgevolg met 'n besinning en uiteensetting van die manier waarop melankolie as sleutelbegrip verder ondersoek moet word. Hoofstuk Drie volg met inleidende stellings wat met die kunstenaar se biografiese gegewens verband hou in 'n poging om die vrugbare teëlaarde waarbinne die melankoliese oomblik in haar werke neerslag gevind het, in spesifiek gekose werke in diepte te ondersoek. Hierdie gekose kunswerke word vervolgens in hierdie hoofstuk aan die hand van bepaalde sleutelbegrippe ondersoek, en daar word in die besonder gefokus op die belangrikheid van die reflektiewe aard en homeostatiese moontlikheid van melankolie as sogenaamde *object a* in die visuele skeppingsproses.

Ten einde die lees van Gutter se werke te fasiliteer word daar in hierdie hoofstuk in die besonder gebruik gemaak van Plutchik se emosionele ontwikkelingsmodel, soos na verwys in Hoofstuk Twee, ten einde die kompleksiteit van verwante emosies soos melankolie en intuïsie te ondersoek, en die emosionele en kognitiewe samestelling daarvan te bepaal. Voortspruitend hieruit word die ondersoek ten opsigte van die belangrikheid van melankolie as rolspeler in die soeke na emosionele ewewilibrum, en die manier waarop Gutter dit in haar werke probeer bewerkstellig, sentraal tot hierdie ondersoek gestel. Hierdie werke sluit in: *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Bull on truck* (2005), *Misguided sheep* (2010) en *Circus* (2010).

Om die rol wat melankolie as intermediêre emosie in elkeen van hierdie werke speel te kan bepaal, is dit veral die doel om te toon hoe Gutter se nostalgiese herinneringe en plaaservaringe bewustelik en onbewustelik 'n rol gespeel het in die keuse van tematiek en metaforiese inhoud. Dit geld ook vir die aard van die skeppingsproses, soos dit blyk vanuit haar kenmerkende medium-aanwending en tekstuurskepping. Daar word dus vervolgens geargumenteer dat die kunswerke se inherente trefkrag versterk word deur die nostalgiese idees wat aan 'n plattelandse lewe gekoppel word, en daarom word hierdie werke, binne die metodologiese besinning van hierdie verhandeling, beskou as 'n maklik aanvaarde plaasvervanger van die *object a* by beide kunstenaar en aanskouer.

4.2 Lees en interpretasie van gekose kunswerke

In hierdie afdeling word die gekose werke telkens aan die hand van 'n ooreenstemmende metodologiese benadering (o.a. Brady & Hapaala, 2012:1; Plutchik, 2001:344; Jamison, 1997:45) behandel. Nadat 'n beskrywende lees van die gekose kunswerke (aan die hand van die visuele vormtaalelemente en tyd- en ruimtelike aspekte) gedoen word, word oorgegaan tot die diepere interpretasie na aanleiding van die teoretiese, metodologiese en kontekstuele aspekte soos bespreek in die vorige hoofstukke. Die gekose kunswerke in hierdie studie is nie noodwendig gekoppel aan 'n spesifieke reeks of sekwenansiële uitgangspunt nie; tog is dit belangrik om daarop te dui dat sekere tematiese uitgangspunte soortgelyke vertrekpunte het. Elkeen van die kunswerke het te doen met die platteland, hetsy direk of metafores, en kan by verdere implikasie gekoppel word aan die onderliggende plaasaanval-tema waarvoor Gutter bekend is. Al vier kunswerke is olieverfskilderye en toon in uitvoering die kenmerkende kwas- en kleurgebruik van Gutter, veral wat betref die swaar teksture.

Vanweë die uiteenlopende aard van die tematiek in die onderskeie werke en die beklemtoning van melankolie as ontledingselement, is dit onmoontlik om van 'n spesifieke vasgestelde kunsgeskiekundige metode gebruik te maak tydens die analiseringsproses.

4.2.1 *Uit die blou van onse hemel*

Uit die blou van onse hemel (2004) is 'n relatiewe groot reghoekige olieverfskildery in landskapformaat (138 cm x 178.5 cm). Die skildery is een van die werke wat uitgestal is as deel van Gutter se solo-tentoonstelling *Opslag* (2008). Hierin word twee mans, 'n ouer boer en sy jonger seun, sentraal in die nabye voorgrond uitgebeeld. Die mans is hemploos en staan in 'n gestroopte landery. Die prentvlak in die agtergrond word verdeel in twee gedeeltes – die landskap en die lug – om die horison voor te stel. Die uitbeelding van die subjekte is redelik realisties, terwyl die agtergrond neig na 'n meer ekspressiewe kleurgebruik. Die kleurgebruik is grotendeels warm en aards (rooi, geel, bruin, oker) wat deur koeler bloue verbreek word om 'n kleurkontras in die skildery te skep. Die mans se liggame toon dieselfde aardse kleurgebruik as in die landerye. Gutter se kenmerkende ekspressionistiese skildertegniek is nog nie so prominent in hierdie werk nie en die taktiliteit daarvan lê meestal in die uitbeelding van die landerye in die agtergrond.



FIG.4.2.1. Gutter, Pauline. *Uit die blou van onse hemel* (2004).

Sekere elemente soos die mans se hoede, kaal bolywe en denimbroeke word in albei figure herhaal, terwyl enkele objekte soos die bril, snor en polshorlosie slegs by die ouer man voorkom. Die mans se hande en bene word deur die fisiese raam van die prentvlak afgesny. Die sentrale plasing van die figure, teenoor die sentrale verdeling van land en lug vorm 'n middelpunt in die skildery (die prentvlak word dus eweredig in halwes verdeel). Hierdie verdeling lê klem op die figure en dit is ook so dat die aanskouer se blik eers op hulle rus voordat dit deur die res van die prentvlak vloei.

Vanweë die fisiese grootte van die werk, kom die figure byna lewensgroot voor, wat aan hulle 'n fisies-werklike teenwoordigheid verleen. Hierdie skildery kan as beide 'n landskap en 'n portretstudie beskryf word. Hoewel die kunswerk sekere elemente, soos byvoorbeeld die groot skaal en teateragtigheid van die werk, asook die uitbeelding van 'n plattelandse omgewing en die alledaagse doen en late van die boeregemeenskap toon, is daar beduidende verskille ten opsigte van haar ander portretwerke waar die menslike subjek uitgebeeld word in 'n meer besondere los en ekspressiewe kwashantering. Die hantering en vorming van die menslike liggaam kom meer realisties voor in hierdie skildery as in haar ander meer ekspressiewe portretstudies. Die manier waarop die mans stilstaan, asof hulle wag om waargeneem te word, is opvallend, teenoor ander werke waarin die subjek "onbewus" is van die aanskouer se blik. Dit is omdat die skildery 'n skilderkunstige replika is van 'n foto wat Gutter geneem het van die eerste twee mans in hierdie werk tydens die *Working 400* samekoms te Ficksburg (Gutter, 2013).

'n Ander kenmerkende verskil van hierdie werk is die uitbeelding van 'n besondere groot gedeelte van die liggaam, teenoor ander portretstudies waarin slegs die gesig en nek uitgebeeld word. Dit is belangrik om daarop te let dat die hande en bene van die figure aan die onderkant van die skildery afgesny word, in vergelyking met die dierlike subjekte in die ander gekose werke wie se bene deur 'n bakkie se raamwerk verdoesel word in *Bull on truck* (Fig.4.2.2.) en skilderkunstig deur middel van voorverkorting afgesny word in *Circus* (Fig.4.2.3.) Dit is veral van belang by nadere beskouing van die werk.

Dit is op die oog af twee boere wat in die skildery uitgebeeld word. Dit word so afgelei aangesien dit pas by die kenmerkende tematiese inhoud van die plattelandse omgewing in die meeste van Gutter se werke (veral in die *Opslag*-reeks). Die fisiese plasing van die figure in 'n plattelandse milieu (landerye) skep ook die onmiddellike boere-konnotasie. Die mans dra ook klere wat dikwels geassosieer word met boere, naamlik denimbroeke en breërandhoede van leer. Beide mans dra blou broeke, waarvan die ouer man se verbleikte denimbreek (wat met 'n leergordel bo gehou word) in kontras is met sy seun se donkerder werksbreek (met 'n rek bo-aan). Die kontras tussen verbleik en nuut sinspeel indirek op die mans se fisiese ouderdomsverskil. Dit word heel waarskynlik gedoen om die belangrikheid van families en generasies binne die boeregemeenskap aan te dui. Verdere klem op die fisiese verskille tussen die mans word aangedui deur die plasing van beide figure direk langs mekaar en frontaal tot die prentvlak. Die man wat aan die regterkant van die werk uitgebeeld word, is jonger en langer as die man links van hom. Die jonger man is skraler gebou terwyl sy pa 'n effens geronder middellyf het. Gutter (2013) verklaar dat die ouer man 'n verskriklike breuk op sy maag gehad het en dat dit duideliker word wanneer jy die skildery van nader beskou. Aangesien die liggame ontbloot en in die ooglopende fokusarea van die werk geplaas word, beweeg die aanskouer se oë byna onwillekeurig tussen die twee liggame om die ooreenkomste en verskille tussen die twee liggame te registreer. Die grootte van die werk laat ook toe dat die aanskouer die liggame in die fynste detail kan betrag en die subjekte in die werk word besonder blootgestel aan die ondersoekende blik van die aanskouer. Selfs die liggaamshouding van die figure vorm 'n kontras met mekaar; die jong man se skouers is bietjie opgetrek en dit lyk of hy na links probeer wegstroom. Sy vader se houding daarteenoor, is meer uitdagend en gemaklik na vore gedraai en sy blik ontmoet die aanskouer s'n direk.

As gevolg van die helder sonskyn word die mans se gesigte bedek deur die skadu's wat die hoede op hul gesigte gooi. Hierdeur kan afgelei word dat die toneel afspeel in die middel van die dag met die son reg van bo. Hul identiteit en daarom ook hul menswees word deur die hoede se harde, donker skadu's verdoesel, aangesien hul oë, en per afleiding hul "siele" (vergelyk Shakespeare se stelling dat oë die vensters van die mens se siel is) en uniekheid, weens die skaduwee weggesteek word. Hierdie mate van anonimiteit, wat deur middel van ligspeling in die werk aan die figure verleen word, maak die mans tot 'n mate universeel herkenbaar en maklik assosieerbaar. Let daarop dat die ouer man se bril (lees- of sonbril) verdere anonimiteit aan die man verleen. Die verbleikte broek van die ouer man suggereer dat die mans dikwels lang ure in die son op die landerye deurbring. Dit word verder bevestig deur die donkerder kleur van hul arms. In hierdie verband val die gebruik van vel as betekenaar besonder duidelik op (Venter, 2014:104).

Die ontblote vel van hul bolywe trek in besonder aandag juis omdat dit ligter vertoon teen die donkerder landerye in die agtergrond. Dit kom egter vreemd en onverwags voor, aangesien mense meesal geklee is in portrette. Die byna doodgewoonheid van die figure is ook baie opvallend en daarom kan die skilderye ook nie geplaas word binne konvensionele figuur- of naakstudies nie (Venter, 2014:104). Liggaamsdele soos die voorarms en nekareas vertoon donkerder, aangesien dit die dele is wat die meeste blootgestel word aan die son. Die res van hulle liggame is baie ligter en Gutter (2013) verwys hierna as 'n tipiese "boeretan", aangesien die vel lig is waar die hemp gewoonlik die liggaam bedek. Deur die hemplose uitbeelding van die mans, word gesuggereer dat hulle hard aan die werk was en hul hemde, wat duidelik gewoonlik gedra word, uitgetrek het vanweë die hitte. In die handeling van hemde uittrek word hulle weerloos omdat die vel (in hierdie geval besonders wit, en dus betekenisvol as draer van rasidentiteit in Suid-Afrika) sag en blootgestel voorkom. Hierdie blootstelling kan op twee maniere geïnterpreteer word: eerstens word hulle blootgestel aan die fel gebak van die middagson op hul lywe en tweedens word hulle blootgestel aan die ondersoekende blik van die aanskouer. Hulle word dus as weerlose individue uitgebeeld – weerloos teen mens en teen natuur. Hierdie weerloosheid vorm 'n teenstrydigheid met die geharde boere-identiteit en bruuske elemente van manlikheid wat na vore kom uit aspekte soos die verweerde werkshoede en sterk arms (Venter, 2014:104).

Hoewel 'n mens se oë dadelik na die figure beweeg, kan hierdie skildery, soos reeds genoem, ook as 'n landskap gesien word. Hierdie beskouing word gemotiveer deur die

titel – *Uit die blou van onse hemel*; deur die fisiese landskapsformaat van die skildery self, en deur die inkleding van die gedetailleerde landerye. Die titel dien nie net as 'n fisiese landskapsverwysing nie, maar ook metafories aangesien dit in verband gebring word met die Afrikanervolk en by uitstek boere en hul plase. *Uit die blou van onse hemel* is egter nie net 'n assosiasie met Afrikaners en boere nie, maar is spesifiek ontleen uit die volkslied. Die plattelandse landskap, grond en landerye, sowel as al die teksture en assosiasies wat daarmee gepaardgaan, word dus 'n belangrike faktor in die skildery. Dit wil voorkom of die sentrale plasing van die mans wil suggereer dat hulle die oorwegend roesbruin landskap wat agter hulle uitstrek probeer versteek en beskerm teen die blik van die aanskouer. Die landskap in die skildery word 'n mimetiese voorstelling van die kenmerkende uitgestrekte en ruwe (hard, stowwerig, bewerk, droog) Vrystaatse landskap. Gutter se herinneringe en ervarings van die plaas (vergelyk Hoofstuk Drie) is opmerklik in die ekspressiewe taktiele uitbeelding van die grofheid en aardsheid van die landskap. Hoewel die agtergrond in die skildery nie baie gedetailleerd voorkom nie, kan afgelei word dat die twee mans in 'n landery staan waarvan die grond onlangs omgedolwe is. Die voorkoms en tekstuur van die landskap dui op 'n soort ongelykheid in die grond, soos dié van 'n land wat geploeg of geoes is. Die merke van die ploegskaar in die grond lei tot die gewaarwording dat die bewerking van die grond 'n gewelddadige proses is. Hierdie gewelddadige handeling word paradoksaal teenoor die weerloosheid van die boere uitgebeeld.

Soos vanuit die beskrywing afgelei, laat die voorkoms van die landskap en die mans, in samehang met Gutter se herinneringe aan die lewens van die Vrystaatse boeregemeenskap (vergelyk Hoofstuk Drie), geen twyfel dat hierdie mans op 'n plaas is nie. Hulle is óf klaar met die plaaswerk, óf in die proses om take af te handel. Die landskap in die agtergrond verwys dus na landerye. Binne die huidige Suid-Afrikaanse konteks waarin die skildery geskep is, met spesifieke klem op die historiese realiteite in die Vrystaat, kan afgelei word dat die mans waarskynlik die grond besit. Wanneer gekyk word na Gutter se familiegeskiedenis op die plaas (vergelyk Hoofstuk Drie), kan die aanname gemaak word dat die figure met hulle hande werk in die grond van hulle voorvaders. Hulle versinnebeeld die boeregedagte van geslag en nalatenskap, veredeling deur werk en die nostalgiese verbintenis met die grond en natuur. Die spesifieke landskap en die melankoliese en historiese verbintenis daarmee verander dus die aard van die mans wat uitgebeeld word in die skildery. Hoewel die mans anoniem voorkom, impliseer die landskapselemente lidmaatskap aan die

boeregemeenskap. Die wesenlike identiteit van die mans word voorts deur die rooigrond van die Vrystaatse landskap en landerye bewerkstellig.

Vanuit die aanvanklike lees van die vormtaalelemente in *Uit die blou van onse hemel* kan die afleiding gemaak word dat Gutter intuïtief steun op haar plattelandse herkoms, waarin sy deel word van die tipiese boerdery-bevolking in die omgewing. Soos reeds na verwys in Hoofstuk Drie, maak Gutter gebruik van haar omgewing, direkte ervarings, herinneringe en persoonlike belewenisse om byna nostalgiese oomblikke in haar werke te skets. Sy doen dit met die doel om 'n "eerliker" boodskap te kan lewer of gevoel oor te kan dra (Gutter, 2013). Dit is byvoorbeeld die moontlike rede vir die gebruik van die oorheersende aardse kleure in die skildery. Hierdie kleurgebruik herinner die aanskouer aan die tipiese geel en bruin kleurskakering van die Vrystaatse platteland. Die ekspressiewe kwashale in die agtergrond dra by tot hierdie nostalgiese element en stel die aardsheid en tasbaarheid van die plaas en die grond voor. Hierdie taktiliteit in die skildery skep 'n kunsmatige melankolies-peinsende bui aangesien die skilderkunstige medium 'n tasbare voorstelling word van die fisiese plattelandse omgewing (vergelyk Brady & Hapaala, 2012:4). Die figure in hierdie skildery word egter 'n verdere voorstelling van hierdie omgewing, aangesien dieselfde aardse kleurgebruik in hulle liggame te bespeur is. Dit suggereer dat boer en land as 't ware één is en lê voorts klem op die wedersydse afhanklikheid tussen die twee (die boer is afhanklik van die grond om 'n bestaan te kan maak en in ruil daarvoor word die grond deur die boer verwerk en versorg). Gutter skep hierdeur 'n emosionele verband tussen die twee. Die gevolg is dat boer en landskap onafskeidbaar voorkom in die werk. Sy doen dit ook deur elemente van tradisionele landskapskilderkuns met 'n portretstudie te kombineer.

Die figure in die skildery word as universele subjekte uitgebeeld. Die figure word ontnem van hul oorspronklike identiteite, maar word in die proses meer persoonlik herkenbaar en assosieerbaar vir beide kunstenaar en aanskouer. Die plasing van 'n vaderfiguur in die werk, wakker voorts 'n melankoliese gevoel aan weens die feit dat die aanskouer persoonlik aanklank by die werk kan vind, aangesien dit iets is wat vir die meeste mense bekend is. Dit is ook veral so dat die patriargale vaderfiguur 'n belangrike rol speel in die Afrikaanse boeregemeenskap. Gutter (2013) verwys selfs 'n paar keer na herinneringe waarin haar pa 'n belangrike rol gespeel het in haar lewe en veral op die plaas. So word Gutter se pa (in verwysing na Gutter se persoonlike nostalgiese herinneringe) sinoniem met hul familieplaas *Nuwe Orde*. Sy stel verder dat die Gutter-familienaam baie belangrik vir hulle is – 'n idee wat die meeste individue in die

boeregemeenskap ter harte neem, veral omdat plase dikwels as familie erfenisse beskou word.

Die melankoliese assosiasies wat Gutter aan persoonlike herinneringe koppel speel voorts 'n beduidende rol in die skep en interpretasie van hierdie kunswerk. Gutter maak gebruik van hierdie melankoliese ondertoon om 'n peinsende verlange ten opsigte van die figure en die landskap te skep. Die figure en die landskap word hierdeur omskep tot die *object a* waarna gehunker of teruggedink word en toon 'n mate van geïdealiseerdheid in hul menslike, weerlose en “plat op die aarde”-uitbeelding.

'n Verdere gevoel van melankolie word deur middel van die werk ontsluit sodra die aanskouer tot die besef kom dat hierdie figure eintlik sagte teikens voorstel, veral wanneer dit in die huidige plaasaanval konteks beskou word. Gutter maak gebruik van verskeie visuele leidrade om hierdie weerloosheid oor te dra, insluitend die figure se ontblote, wit liggame, die ledemate wat deur die raamwerk afgesny word, die “gewelddadige” proses van grond omdolwe en die uitbeelding van die droë, gestroopte landerye. Deur middel hiervan laat Gutter die pynlike herinneringe en konnotasies rakende plaasmoorde in haar skilderkuns realiseer. Die melankoliese gemoedstoestand wat deur die werk veroorsaak word, skep gevolglik 'n geleentheid, vir beide Gutter en die aanskouer, om hierdie gebeure, en die gevolge daarvan op hulself en die gemeenskap, te bepeins en te verwerk. Die skildery dien voorts die verdere doel om individue te beskerm teen die sterk emosionele ladings wat die realiteit ten opsigte van plaasgeweld kan veroorsaak, deur die opgekropte, melankoliese gevoelens te laat realiseer in 'n metaforiese visuele uitbeelding. Gutter poog dus nie net om 'n spesifieke boodskap deur *Uit die blou van onse hemel* oor te dra nie, maar skep ook op intuïtiewe wyse 'n manier om 'n emosionele ewilbrium te bereik tydens die skep van hierdie werk.

In Hoofstuk Twee is reeds bevestig dat Gutter haar kunswerke aan die begin van haar loopbaan veral gebruik het om haarself te distansieer van haar negatiewe emosionele ervarings ten opsigte van plaasaanvalle in die omliggende area. Sy stel dat sy bang was dat hulle die volgende slagoffers sou wees en dat haar werke 'n manier kon wees om hierdie realiteit te versag. Juis daarom word Gutter se positiewe herinneringe aan die plaaslewe (haar kinderjare op die plaas, haar liefde vir haar vader en familie, die aardsheid en eenvoud van die omgewing) gebruik om die geïdealiseerde *object a*, die skildery *Uit die blou van onse hemel*, te skep, waarin enige tekens van geweld subtiel en intuïtief in die inhoud en uitbeelding versteek word. Slegs wanneer 'n individu melankolies met hierdie werk omgaan, en sy/haar eie herinneringe aan geliefdes of

plekke hierin raaksien, word hy/sy intuïtief deur 'n innerlike Gestalt-proses bewus van die subtiel versteekte gevaartekens in die werk. Die figure (gemeenskap en familie) en die grond (eiendom), voorstellend van Lacan se begeerde *ander*, word sinoniem met dit wat vir elke individu wat met hierdie werk omgaan verlore kan gaan. Hierdie argument stem ooreen met Lacan se siening dat individue na iets kan hunker of verlang wat vir hom/haar belangrik is, al is hierdie verlore “iets” nie dit wat fisies ervaar of uitgebeeld word nie. Gutter skep hierdie hunkering in haar werk deur die mans universeel assosieerbaar te maak – dit kan enigiemand se man, pa, seun of broer wees wat in hierdie skildery uitgebeeld word. *Uit die blou van onse hemel* word dus in die geheel beskou as 'n soort *object a*, aangesien die kunstenaar en aanskouer die inhoud van die werk kan herwin om sy/haar emosionele gapings en melankoliese herinneringe te voed deur middel van die innerlike homeostatiese prosesse wat plaasvind tydens omgang met hierdie werk (vergelyk 2.4 en 2.6).

Hoewel dit vanuit die ontleding van hierdie werk wil voorkom of *Uit die blou van onse hemel* 'n versteekte gevoel van verlies en onheil oordra, kan klem ook gelê word op 'n meer positiewe melankoliese ervaring van hierdie werk. Dit word verkry deur die universeel bekende en assosieerbare uitbeelding en sagte vormgewing van die subjekte, die warm en aardse kleurgebruik, sowel as die realistiese tekstuur en ritmiese kwashale in die werk. Hierdie werk kan dus beskou word as voorstellend van die ingewikkelde melankoliese gemoedstoestand aangesien dit beide kunstenaar en aanskouer deur middel van 'n intuïtiewe, homeostatiese ervaring verskillende emosionele stadiums, wat met elkeen se bepaalde herinneringe (soos deur die skildery voortgebring) gepaardgaan, laat beleef. Aspekte soos verlange, nostalgie, intuïtiewe bepeinsing, geïdealiseerde begeertes, herinneringe en euforie, om maar enkele te noem, speel elkeen 'n rol in die kunsbesef van individue – insluitend die kunstenaar self (Gutter, 2013) – wat hierdie werk melankolies ervaar. Dit wil dus voorkom of *Uit die blou van onse hemel* die meeste positiewe melankoliese eienskappe (insluitend bepeinsing, goeie herinneringe, positiewe selfrefleksie en euforiese verlange) van die vier gekose werke toon.

4.2.2 Bull on truck



FIG.4.2.2. Gutter, Pauline. *Bull on truck* (2005).

Net soos *Uit die blou van onse hemel*, is *Bull on truck* (2005) 'n groot olieverfskildery in landskapformaat. In hierdie skildery word die menslike subjek vervang met 'n dier. 'n Enkele bees word uitgebeeld; toegesluit agter op die vangwa van 'n trok of 'n bakkie. Die kleurgebruik en skilderstyl is meer ekspressief as in *Uit die blou van onse hemel*. Die skildery vertoon dof en waserig. Waar die tralies nader aan die prentvlak geskilder is, lyk dit dof en smerig. In hierdie skildery word oorwegend gebruik gemaak van koue kleure soos blou en groen. Bruin, rooi en geel word in ekspressionistiese kwashale bygevoeg om 'n roes-effek op die voertuig te skep. Dit wil blyk dat die skildery in drie vlakke verdeel word: die voertuig en tralies beslaan die meeste van die voorgrond, 'n bees word dieper in die middelgrond uitgebeeld en 'n draadagtige versperring op die voertuig word in die agtergrond bespeur. 'n Paal word in die eerste derde van die skildery geplaas en vorm die eerste fokuspunt van die werk. Die aanskouer se oë volg die diagonale traliewerk wat vanuit hierdie paal na die kante van die prentoppervlakte toe uitspruit. Volgens die Wet van Voltooiing (vergelyk 2.6.2) kan individue vorms, letters en objekte herken en as 'n geheel beskou, al ontbreek sekere dele van daardie vorms of objekte. Deur gebruik te maak van hierdie Wet van Voltooiing, kan die traliewerk beskou word as die sigbare gedeeltes wat 'n vierkantige hok vorm wat binne en buite die prentvlak loop. Daar word die afleiding gemaak dat die bees op 'n voertuig vasgevang word deur middel van die Gestalt-proses van reïfikasie. Denkbeeldige kontoerlyne word visueel in die werk

as werklike kontoerlyne ingelees en vorm dan die geheel van 'n hok. Hierdie reïfikasieproses maak dit duidelik aan die aanskouer dat die dier ingeboks word, al word net 'n gedeelte van die voertuig en traliewerk in die skildery uitgebeeld.

Die titel suggereer ook dat die bees op 'n trok of bakkie staan, hoewel die voertuig minimaal ingeprent word. Die aspekte van die voertuig wat wel ingeskilder is, is so gedoen om die illusie te skep dat die aanskouer van onder af na bo opkyk om die toneel te sien. Die voertuig se traliewerk beslaan die meeste van die prentvlak en die subjek (die bees) word op kleiner skaal ingeprent om die indruk van afstand te skep. In teenstelling met die prominente plasing van die figure in *Uit die blou van onse hemel*, word die subjek hier dieper in die skildery geplaas in stede van op die voorgrond. Die bees word steeds sentraal geplaas, hoewel die aanskoue van die dier as geheel versper word deur die tralies in die voorgrond. Die aanskouer kan egter intuïtief steeds die hele vorm van die dier uitmaak, ten spyte daarvan dat elemente soos ore of ledemate agter die tralies versteek of uitgesny word.

Die tralies versteek die bees. Die bees is van die kant af sigbaar en sy kop is so gedraai dat slegs een oog sigbaar is waar die dier tussen die tralies deurloer. Daar is 'n mate van weerloosheid en afgagting in sy houding te bespeur. Die manier waarop die bees deur die tralies loer skep die gevoel dat die bees na die aanskouer loer en laat 'n gevoel van ongemak by die aanskouer. Die organiese vormgewing van die bees is boonop in skerp kontras met die oorheersende geometriese raamwerk van die voertuig. Die ritmiese aard van die repeterende lyngebruik en geometriese patrone in die traliewerk dra by tot die komposisionele eenheid in die skildery. Volgens die Gestalt Wet van Eenheid is dit juis as gevolg van hierdie ritmiese herhaling dat dit moontlik is vir die aanskouer om 'n geheelbeeld van die hok in sy/haar geestesoog te skep.

Deur gebruik te maak van oorwegend koue kleure, skep Gutter 'n ietwat somber atmosfeer in die werk. Dit vorm 'n skerp kontras met die warm, aardse gevoel in *Uit die blou van onse hemel*. Gutter maak verder gebruik van kleurlae wat sy op mekaar plaas om vorms te skep. Die bees se vorm word byvoorbeeld opgebou vanuit die plasing van verskeie kleurvlakke. Dit herinner aan 'n soort impasto-effek en verleen voorts 'n taktiele element aan die werk. Dieselfde effek word in die roesagtige kwaliteit van die traliewerk bespeur. Hierdie fisiese opbou van kleurlae en kwashale sinspeel op Gutter (2013) se idee van die plaas as gelaag en vol van tasbare geskiedenis. Die impressies wat Gutter deur middel van merke skep, herinner aan impressionistiese skildertegnieke. Dit vervang realistiese vormgewing in hierdie skildery en sluit ook aan by Gutter se

redenasie oor die plaas as gelaag en tasbaar. Volgens Hodge (2007:112) word Impressionistiese skilderye gekenmerk deur tipiese kort, dik en kragtige kwashale, sowel as die plasing van kleure langs mekaar met byna geen vermenging nie wat 'n soort gelaagdheid in die werke skep. Die kleur swart is by hoë uitsondering gebruik en die nat verf is in lae op ander kleure nat verf geplaas om sagter rande en die geleidelike vermenging van kleure te produseer. Dit wil voorkom of Gutter van dieselfde impressionistiese tegnieke in *Bull on truck* gebruik maak om plek-plek 'n waserige, sagte effek in die werk te skep. Dit kom ook voor in haar gebruik van kleurlae wanneer sy die bees se vorm met kleur en kwashale opbou in die werk. Botha (2011:2) stel dat hierdie impressionistiese kleur-en tekstuurgebruik neig om 'n soort nostalgie aan te wakker en daarom word hierdie werk soveel meer emosiebelaad (veral wanneer die somber atmosfeer in die skildery in berekening gebring word).

Deur die impressionistiese kleur- en kwasgebruik, asook in die verwysing na hoe dit perspektief en skaal skep in die skildery, kan die afleiding gemaak word dat Gutter groter klem probeer lê op die versperring waarmee die bees ingeboks word. Dit is immers die eerste objek waarop die aanskouer se blik val voordat hy/sy agterkom dat daar iets binne vasgevang word. Die bees word met ander woorde nie as die fokuspunt van die werk gesien nie.

Aangesien die toneel geskilder is dat die aanskouer van skuins onder na bo opkyk, word die dier se pote vanweë hierdie perspektief deur die voertuig se raamwerk afgesny; 'n belangrike element wat met *Uit die blou van onse hemel* gedeel (Fig.4.2.1.) word. 'n Tweede aspek wat *Bull on truck* met laasgenoemde deel is die tipiese plattelandse tematiek. Vanuit die tematiese aspekte van Gutter se oeuvre, asook reeds genoemde elemente vanuit die skildery, kan die verdere afleiding gemaak word dat die bees op die bakkie gelaai is met die doel om vervoer te word na óf die slagpale óf 'n vendusie om verkoop te word. Die bees het egter nie 'n vrye keuse nie en moet gaan waarheen ook al die bestuurder van die bakkie besluit. Hier is geen teken van 'n landskap soos in die vorige kunswerk nie, maar die afleiding kan wel gemaak word dat hierdie toneel op 'n plaas afspeel; eerstens weens Gutter se tematiese gebruik van die lewens van die Vrystaatse boeregemeenskap en tweedens vanweë die uitbeelding van 'n herkenbare plaasdier ('n bees) en 'n ou plaasbakkie of trok (die meeste boere besit die een of die ander).

Soos die meeste beeste in Gutter se kunswerke, blyk dit dat die beesras in hierdie skildery 'n Bonsmara is. Dit is 'n eg Suid-Afrikaanse beesras wat spesifiek geteel is vir

die omstandighede van die droë Hoëveldse omgewing. Die bees het 'n rooi-bruin kleur, wat vir Gutter (2015:10) baie mooi is. Volgens haar impliseer dit ook sekere goed soos bloed, geweld en slagpale (Gutter, 2015:10). By nadere beskouing kan Gutter se ekspressiewe en taktiele skilderstyl egter duidelik gesien word in die aanwending van 'n opgeboude impasto-vermenging van kleur. Hierdie kleurvermenging en opbouing van tekstuur lae sinspeel op die grofheid, hardheid en tasbare aspekte van die plaas. Hierdie tasbare vormgewing is van groot belang, aangesien dit 'n empatiese verbintenis met die betrokke subjek bewerkstellig, veral by individue wat vertrou is met die plaas (Bacci & Melcher, 2011:120). Dit is voorts belangrik om daarop te let dat die horinglose aard van die bees hom weerloos laat, aangesien hy homself nie juis kan verdedig teen enige bedreiging nie. Dit sluit perfek aan by die temperament van hierdie dier, wat Gutter (2015:10) beskryf as rustig en saggeaard. Sy noem dat Bonsmara-beeste nie bakleierige soort beeste is soos byvoorbeeld afrikanerkoeie nie. Die bees word gevolglik in die skildery as 't ware in die skildery "ontman" deur die weglating van die horings. Die feit dat Gutter gebruik maak van die spesifiek geteelde Bonsmara-bees en nie die tipiese afrikanerbees as voorstelling van die Afrikanervolk nie, kan moontlik dui op die metaforiese ontwikkeling van die boere-kultuur om te kan aanpas in 'n veranderende en gevaarlike omgewing.

Hoewel Gutter se voorkeur van beeste in skilderkunstige medium redelik ongewoon is binne kontemporêre kunsskepping, is die uitbeelding van plaasdiere kunshistories⁶ nie ongewoon nie. Waar historiese uitbeeldings van beeste dikwels hierdie diere plaas in groepe en om die natuurlike landgebied, plaas Gutter hier klem op 'n enkele bees as hooffiguur, sonder 'n landskap. Gutter (2013) noem dat sy spesifiek gebruik maak van beeste in haar werke juis omdat dit vir haar bekend is en iets waarmee sy gereeld te

⁶ Van die bekendste uitbeeldings van plaasdiere soos beeste en bokke kom reeds voor by die hiërogliewe van die antieke Egiptenare (Kleiner & Mamiya, 2001:68). Daar is egter veral klem gelê op die uitbeelding van beeste in die kunswerke van antieke Kreta weens die bekende religieuse feeste ter ere van veral die bul in hierdie streek (Kleiner & Mamiya, 2001:91). Plaastonele en skilderye van diere het in Nederland populêr geword vanaf die sewentiende eeu en kunstenaars soos die Barok-skilderkunstenaar Paulus Potter (1625-1654) het begin spesialiseer in die uitbeelding van diere in skilderye en etse. Hy het bekendheid verwerf vir die uitbeelding van plaasdiere (veral beeste) soos in byvoorbeeld *Grazing Cow* (1650), *Two Oxen Fighting* (1650) en *Bull* (1647) (National Gallery of Art, 2014). Kunstenaars soos Rembrandt (1606-1669) en Soutine (1893-1943) neem egter 'n ander invalshoek ten opsigte van die skilder van beeste. Rembrandt se *Geslagte Os* (1655) en Soutine se *Carcasse de boeuf* (1924) kan byna as 'n ekstreme vorm van Gutter se metaforiese "bees as slagoffer" beskou word.

doen kry in die Vrystaatse platteland. Dit is wel so dat troppe beeste wat wei 'n bekende gesig in veral hierdie omgewing is. Daar word egter in besonder klem gelê op die afsondering van hierdie bees deur dit eerstens alleen in die kunswerk in te prent en tweedens ingeboks agter tralies te skilder. Soos genoem in Hoofstuk Drie, maak Gutter gebruik van beeste as metafore van die boeregemeenskap (en binne konteks as slagoffers en stemloses). Hierdie bees word duidelik afgesonder van die bekende, insluitend ander beeste en die plaas, waar dit in 'n hok vasgevang staan.

Die afgesonderde bees in die werk kan verder binne die navorsingskonteks beskou word as 'n metafoor van die eensaamheidskarakteristiek van melankolie en nostalgie. Soos reeds na verwys in Hoofstuk Twee kan 'n individu moontlik tot eensaamheid verval wanneer hy/sy te veel tyd in afsondering deurbring. Burton (2010:264) stel dat sommige individue voorts geneig is om melankolies te raak wanneer hulle hulself in 'n fisies afgesonderde plek of ruimte bevind omdat dit 'n peinsende bui by hierdie individue aanmoedig. Die betrokke individu word in 'n mate geforseer om in 'n oomblik van eensaamheid of stilte te reflekteer op sekere herinneringe en gebeurtenisse in sy/haar lewe. Net so word Gutter in die eerste plek geforseer om te reflekteer op haar herinneringe van die plaas, met die vreugdes, ervarings en gevare (na aanleiding van plaasmoorde in die omgewing – vergelyk Hoofstukke Twee en Drie) wat daarmee gepaardgaan.

Gutter hanteer die inhoudelike en emosionele uitbeelding in die skildery op 'n eg intuïwe manier. Deur subtiel klem te lê op elemente soos koue kleurgebruik, ekspressiewe en smerige kwashale, die traliwerk as fokuspunt en die uitbeelding van 'n horinglose bees, skets Gutter 'n geheelbeeld wat herinner aan die konsentrasiekampe tydens die Anglo-Boereoorlog/Suid-Afrikaanse Vryheidsoorlog (11 Oktober 1899 – 31 Mei 1902) ⁷ waarin talle Boerekrygers se vroue, kinders en plaaswerkers omgekom het. In die Anglo-Boereoorlog is die stryd nie net op die slagveld nie, maar tot op plaashuise se stoepe gevoer. Die aanhouding van vroue en kinders in konsentrasiekampe was deel van 'n totale of volskaalse oorlog wat die Britse Ryk teen strydners én burgerlikes van die twee Boererepublieke geloods het. Die haglike omstandighede en oorbevolking in die meeste

⁷ Die Anglo-Boereoorlog word vandag na verwys as die Tweede Vryheidsoorlog of die Suid-Afrikaanse Vryheidsoorlog, aangesien nie net gesinne van die Boere-bevolking tydens hierdie gebeurtenis omgekom het nie. Die swart bevolking van Suid-Afrika, soos plaaswerkers en ook diegene wat saam met die Boere teen die Britte geveg het, is ook hierdeur geraak en menige swart persone is ook tydens hierdie oorlogvoering gedood (Brandford *et al.*, 2013:iv).

kampe het tot duisende sterftes en onmeetbare lyding gelei. Die trauma van hierdie oorlog het sterk negatiewe emosies en herinneringe onder Afrikaners ontketen en sou in die toekoms 'n lang skaduwee oor veral die Afrikaanse volk werp (Brandford *et al.* 2013:i-iv). Volgens Brandford *et al.* (2013:v) is daar teen die eeuwending soms na Afrikanergesinne deur die Britte verwys as *Boer herds* of *Boer flocks*, 'n benaming wat gespruit het uit sosiaal-Darwinistiese⁸ idees oor menslike evolusie en wat die Boere voorts op 'n submenslike vlak geplaas het. Met weinig ander keuse as om hulle te onderwerp, is hulle in kampe opgesluit wat aan 'n soort menslike dieretuin herinner het.

Gutter se Bonsmara-beeste word gevolglik 'n metafoor vir hierdie sogenaamde *Boer herds*, aangesien beeste dikwels saam in troppe wei. Die uitbeelding van 'n enkele bees in *Bull on truck* dui subtiel daarop dat hierdie einste dier van sy trop afgesonder of geskei word om agter tralies geplaas te word – soos in die geval van die konsentrasiekampe waar families van mekaar geskei is. 'n Meer sombere konnotasie kan geskep word tussen die skeiding van geliefdes deur middel van die dood (plaasmoorde). Die feit dat die bees ook onder die blik van die aanskouer val, kan gekoppel word aan die assosiasie van konsentrasiekampe as menslike dieretuine – daar om vir ander se plesier aangegaap te word. Die bees word deur middel van 'n onderbewuste Gestalt Wet van Prägnanz, byna in die prentvlak gedwing deurdat dit deur die traliwerk/hok “ingeboкс” word. Dit kan dus nie vanuit die aanskouer se priemende blik ontsnap nie en word uitgebeeld asof dit besig is om van die aandag af weg te skram. Gutter kry dit baie goed reg om 'n empatiese gevoel teenoor die bees te skep deur middel van die weerlose uitbeelding van die ingehokte dier en die kleurgebruik in die werk (bloue en ander koue kleure word dikwels geassosieer met hartseer en bepeinsing aldus Fontana (2003:109)); dit is asof jy as aanskouer die bees innig jammer kry.

Daar sou geargumenteer kon word dat hierdie skildery as soort kommentaar op die konsentrasiekampe en die diepgesetelde emosionele herinneringe daaraan gelees word. Huldeblyke aan konsentrasiekampslagoffers kom voor in Gutter se omliggende woongebied en dit is iets waarmee sy as kind op die plaas ook grootgeword het –

⁸ Die term sosiale Darwinisme verwys na 'n liberale en individualistiese filosofiese beweging waarin 'n individu se verhouding teenoor sy/haar eie gemeenskap in evolusionêre terme bepaal word. Hierdie idee het spoedig verander in 'n kollektiewe doktrine, waarin die gemeenskap as 'n eenheid, se belangrikheid en verhouding teenoor ander gemeenskappe bepaal is deur sogenaamde superieure en intellektuele ranglys soos bepaal en “wetenskaplik bewys” deur menslike evolusie en natuurlike seleksie (Andrews, 2003:45).

Winburg, Bloemfontein en Brandfort is bekende areas waar vroue, kinders en plaaswerkers in konsentrasiekampe aangehou is. *Bull on truck* bevat, soos *Uit die blou van onse hemel*, subtiele metaforiese tekens binne die skynbaar “doodgewone” plaasuitbeeldings. Hierdie skildery bied dus ook die potensiaal om op ’n melankoliese vlak ervaar te kan word, aangesien dit inhoudelik uiters empaties en emosioneel van aard is. Die afgesonderde bees dien as inisieerder/oorsaak van ’n melankoliese gemoedstoestand by kunstenaar en aanskouer, aangesien individue hulself emosioneel in daardie posisie kan plaas deur middel van bepeinsing en refleksie. Die taktiliteit, kleure en taktiele inkleding van die werk dien verder as draers van ’n empatiese en nostalgiese gemoedstoestand. ’n Nostalgiese roering van die bekende gesig van ’n bees en plaasvoertuig ontstaan wanneer die werk aanskou word, maar word bykans onmiddellik omgeskakel in ’n melankoliese betreuring wanneer die *object a* (die bees) gekoppel word aan die tragiese Afrikaner-geskiedenis. Soos die mans in *Uit die blou van onse hemel*, ontstaan die moontlikheid dat hierdie bees ook ’n verlore objek sal word wat mettertyd na gehunker word deur middel van verwante herinneringe aan hierdie verlore objek.

4.2.3 Circus



FIG.4.2.3. Gutter, Pauline. *Circus* (2010).

Circus (2010) is ’n mediumgrootte vierkantige werk in olie op doek. ’n Bees wat deur ’n vuurring spring maak deel uit van die voorgrond. ’n Gedetailleerde agtergrond word hier

verruil vir slegs kleurvlakke. Die skildery word deur 'n diagonale skeiding in twee kleure, naamlik donkerblou en donkerbruin, verdeel. Die kleure is donkerder aan die punte van die skildery, maar word ligter hoe nader dit aan die middelpunt vloei en vandaar met mekaar vermeng. Die skildery se tonaliteit is in die geheel donker, maar hierdie donkerte word verbreek deur die helder kleurgebruik in die middel, wat dien as 'n soort ligspeling om klem te kan lê op die fokuspunt. Die aanskouer se blik word deur die hoepel as fokuspunt na regs gelei om die bul se beweging te kan volg. Gutter maak weereens gebruik van 'n impressionistiese skildertegniek deur die opbou van kleurvlakke tydens die subjek se vormgewing. Helder, warm kleure (rooi, wit, geel, oranje) word as merklae op die byna tasbare bruin bees opgebou. Hierdie warm kleure vorm 'n skerp kontras met die koue kleure in die agtergrond (blou) en op die bees (pers, blou). Die impressionistiese dik impastogebruik en opvallende merke maak ook van hierdie 'n besondere taktiele werk.

Die bees word in 'n diagonale lyn teenoor die prentvlak uitgebeeld, wat 'n meer dinamiese element aan die werk verleen teenoor die rigiede uitbeelding in die vorige twee skilderye wat bespreek is. As gevolg van die voorverkorting, wil dit voorkom of veral die agterpote van die bul afgesny is – 'n element wat gedeel word met die vorige twee skilderye. Gutter maak verder gebruik van die voorverkorting by die dier se pote om die illusie te skep dat die bees deur die vuurring spring. Soos reeds genoem blyk dit dat Gutter, wat tegniek betref, 'n impressionistiese tendens toon. Die vasvang van 'n kortstondige oomblik in 'n skildery sluit ook aan by een van die kenmerkende aspekte van Impressionisme (Hodge, 2007: 113).

Die hoofsubjek in hierdie skildery is dus die enkele bees. Weereens, soos in *Bull on truck*, word 'n tipiese Bonsmara (vergelyk 4.2.2) uitgebeeld. Die verskil is egter dat hierdie bees wel horings het. Soos reeds genoem, maak Gutter gebruik van verskeie kleure verf om die bees se vorm vanuit kleurlae op te bou. Dit verleen 'n tasbare impasto-effek aan die skildery. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie skildery baie meer kleurryk en helder vertoon as die ander sagter, meer monochromatiese en byna aardse werke. Dit toon verder 'n woester tekstuur wat 'n strategiese merkmaking verleen ten einde 'n soort onheilspellende element aan die kunswerk te gee. Die kwashale word dinamies en energiek, verwilderd en gewelddadig aangewend. Hieruit kan die emosionele toestand van die bees afgelei word; die dier is benoud en verwilderd omdat dit deur 'n vuurring moet spring. Die vuurring word ongeveer in die eerste derde van die skildery geplaas sodat die aanskouer se oog direk van daar af na regs moet vloei om te

sien hoe die bees ongeskaad deur die ring spring. Die onheilspellendheid in die skildery word verder bevorder deur die donker inkleding van die agtergrond.

Jung was van mening dat donkerte as 'n soort Gestalt-argetipe van die onderbewuste, of die Freudiaanse id, beskou kan word (Diamond, 2012). In hierdie geval word donkerte die onbekende “donker” sy van die mens se persoonlikheid wat grotendeels as primitief en negatief beskou word en gevolglik gekoppel word aan ongewenste, emosionele impulse soos jaloesie, woede, skuldgevoelens en selfsugtigheid. Donkerte dui ook op 'n gebrek aan of afwesigheid van vorm; en hierdie gebrek aan die bekende (vorms) boesem by sommige individue vrees in, terwyl ander weer berusting in die onbekende van donkerte vind. Die donker agtergrond in hierdie werk kan voorts binne 'n simboliese konteks dui op die innerlike struwelinge en bepeinsing van die melankoliese individu danksy die bekende binêre assosiasie van “positiewe” lig teenoor die “bose” donkerte. Binne 'n navorsingsperspektief stel dit die komplekse positiewe en negatiewe teenpole van melankolie, soos aangedui in Plutchik se model, voor. Daarom kan hierdie skildery, afhangende van die individu se gemoedstoestand en herinneringe binne 'n breë konteks van kunsbesef ten opsigte van die inhoud, as positief of negatief ingelees word.

Die titel *Circus* is opsigself gelaai met teenstrydige beskouinge; sommige individue koppel goeie, kinderlike of familieherinneringe aan die sirkus, terwyl ander herinner word aan die onmenslikheid teenoor sirkusdiere. Hierdie diere word soms mishandel, opgelei en ingehok. Die dieretuin-tema word in werklikheid oorgedra vanaf *Bull on truck* na *Circus*, waar die gevange bees metafores word van die konsentrasiekamp as 'n soort dieretuin vir mense. Die verskil in hierdie skildery is dat hierdie bees nie ingehok is nie. Dit het dus die potensiaal om vanuit sy omstandighede te kan ontsnap. Die titel het egter ook die verdere implikasie dat die skildery vanuit 'n sosiale sindroom van ongemak teenoor sirkusse beskou kan word. Volgens Goldhill (2014:1) ontstaan hierdie onderbewustelike gevoel van ongemak veral vanuit die volksgedagte dat daar iets onheilspellend aan sirkusnarre is. Goldhill (2014:1) verklaar verder dat hierdie vrese aangehits word deur die populêre mediakultuur soos in byvoorbeeld Stephen King (1947-) se film *It* (1990) en die gewilde televisiereeks *American Horror Story: Freak Show* (2014). Deur gebruik te maak van die titel *Circus*, skep Gutter reeds 'n gevoel van ongemak of onheil, selfs voordat die skilderkunstige elemente in die werk in berekening gebring word.

Gutter (2015:11-12) egter nie aan hierdie negatiewe volksgedagtes van die sirkus nie. Volgens haar is die sirkus sinoniem met familie, talent en ambag. Sy glo dat sirkusse ontstaan het weens die behoefte om tyd saam met familie te kan deurbring, veral in klein dorpie soos Brandfort wat in haar jeug nie iets soos bioskope gehad het nie (Gutter, 2015:11). Sy verklaar ook dat sy baie respek het vir sirkusmense. Sy beskou dit as 'n soort ambag wat baie talent verg en wat oorgedra word van geslag tot geslag; soos boerdery tot 'n mate. Gutter (2015:12) stel dat die meeste neringe ongelukkig besig is om te verdwyn, insluitend boerdery wat deesdae so duur geword het dat grond meestal besit word deur individue in professionele beroepe soos ingenieurs of dokters. "...as jy vandag 'n boer wil wees en jy het nie 'n plaas wat jy gaan erf omtrent nie, dan kan jy nie boer nie, dan moet jy maar voorman word," verklaar sy (Gutter, 2015:12). Hierdie beskouinge kan uiteraard metafories in *Circus* ingelees word, waar die bees sinoniem word met hierdie ambagte wat daaglik moet "baklei om te kan oorleef" in 'n ekonomiese klimaat wat aan die verander is.

Indien die skildery gelees word deur die soeke na tasbare Gestalt daaraan, kan verskeie motiewe daarin bespeur word om weereens Gutter se metaforiese boer-bees-slagoffer-identiteit daaraan te kan koppel. Sodra die skildery gekantel word, kan die vuurhoepel horisontaal gelees word as 'n stralekrans. Die sterrekrans is 'n bekende simbool in die Christen-geloof (veral in die Katolieke kerk) en word deur martelaars, heiliges en engele gedra. Aangesien dit blyk dat daar vele religieuse simbole vanuit die skildery gelees kan word, kan die afleiding gemaak word dat die aanskouer hier te doen het met die sogenaamde *heilige koeie* van die Afrikaanse Boeregemeenskap. Dit kan vervolgens metafories verwys na dit wat kenmerkend is van, en van belang is vir, die hedendaagse Afrikanervolk soos byvoorbeeld familiewaardes, rugby en geloof. 'n Tweede verwysing na *heilige koeie* kan ook gekoppel word aan die Christen-geloof; hier word verwys na die goue kalf wat die Israeliete laat maak het tydens hul swerftog uit Egipte. Hierdie onderskeie subtile metaforiese verwysings dui voorts op die vroeë idee dat die Boerevolk die uitverkore volk van God is.

Vanuit die geloofsmotiewe kan geïnterpreteer word dat die bees in *Circus* in vuur gedoop word. Deurdat die dier deur die vuurring spring, neem dit deel aan die sogenaamde *trial by fire*, 'n soort toets waardeur die skuld of onskuld van die beskuldigde bepaal word. In die breë konteks van Gutter se uitbeelding van plaasgeweld, kan gestel word dat die bees – as metafoor van die slagoffers – se onskuld hierdeur bewys word. Hier kan die kombinasie van vuur en bees ook verder as

'n soort offerande beskou word, wat weer 'n Bybelse konnotasie daaraan heg en die interpretasie van die slagoffers wat terugkeer na God in die hemel moontlik maak. Hierdie sterrekrans/vuurkring se heiligheid word versterk wanneer die simboliek van vuur nageslaan word. Vuur word in die Bybel (Eksodus 3:2-6; Matteus 3:11; 2 Timoteus 1:7) beskou as die manifestasie van God self en stel ook Sy oordeel en toorn voor. Dit beteken dat hierdie *heilige koei* in die skildery deur God self onskuldig verklaar word deur die sogenaamde *trial by fire*.

Dit is belangrik om daarop te let dat die vuur in die werk die donker agtergrond verlig. Hierdie visuele voorstelling word versterk deur die dramatiese donker agtergrond, teenoor die kleurryke, dinamiese kwasgebruik op die gedeeltes van die dier en agtergrond wat belig word. Volgens Fontana (2003:184-185) verteer, verhit en illumineer vuur, wat beteken dat dit die simboliese betekenis van beskerming, passie, inspirasie, goddelikheid en spiritualiteit het. Vuur word verder beskou as 'n metode van suiwering. Hierdie betekenis som die skildery in 'n mate op en bevestig die stellings wat reeds oor die *heilige koei* en ingryping van 'n opperwese gemaak is ten opsigte van die Afrikanervolk en meer spesifiek die slagoffers van plaasgeweld. Vanuit 'n Gestalt-perspektief dien vuur as die mediator tussen verwoesting en herlewing (verdwynende en verskynende vorms) en binne hierdie konteks kan die sogenaamde verwoesting weens plaasmoorde net uitloop op 'n ander soort herlewing (in die hemel). Hierdie kwessies word met ander woorde subtiel en simbolies deur die uitbeelding van die vlamme verlig/uitgelig.

Gutter kies om weereens 'n enkele bees as hoofsubjek in die skildery uit te beeld. Deur die weglating van 'n ringmeester in die werk, ontstaan die vraag: Wie dwing die bees deur die vuurring? 'n Mens sou kon argumenteer, nadat al die simboliek ingelees word, dat die bees 'n slagoffer word van die omstandighede waaraan dit, deur die anonieme ringmeester, blootgestel word. Die anonimiteit van hierdie sogenaamde ringmeester skep 'n universele identiteit aan die struwelinge, vyande en gevare waaraan die Boeregemeenskap blootgestel word. Tydens die Tweede Vryheidsoorlog was hierdie ringmeester die Britte (wat plase afgebrand het weens die verskroeide aarde beleid), maar in 'n hedendaagse konteks kan die gesiglose ringmeester gekoppel word aan die moordenaars of kriminele wat vrees in die Boeregemeenskap inboesem, of selfs die owerhede wat tot dusver weinig steun aan hierdie kwessie verleen het. Aan die ander kant kan hierdie versteekte ringmeester selfs die een of ander opperwese voorstel –

(binne konteks) God wat sy volk (die vermoorde Boeregesinne) na Hom toe roep om as onskuldig en as Sy kinders verklaar te word.

Daar kan geargumenteer word dat die melankoliese gemoedstoestand in *Circus* ontstaan deur veral die godsdienstige aspekte wat hieruit afgelei kan word. Soos reeds in Hoofstuk Drie bevestig, het die Gutters as gesin aan sekere godsdienstige rituele soos tafelgebed deelgeneem. Hoewel hedendaagse boeregesinne nie noodwendig meer erg religieus is nie, bly sekere godsdienstige elemente soos kerklike denominasies, tafelgebed en huisgodsdienst steeds 'n integrale deel van die Afrikanerkultuur. Dit is dus natuurlik vir Gutter om hierdie herinneringe op te roep en om 'n verband tussen gemeenskap en hierdie geloofsaspek metafores te vind. *Circus* laat weer 'n bepeinsing toe juis as gevolg hiervan en sowel kunstenaar as aanskouer word gelaat met die vraag waarheen hierdie slagoffers gaan wanneer hulle sterf. Die bees, as slagoffer, word weereens die *object a* waarop die individu in die werk fokus.

4.2.4 Misguided sheep



FIG.4.2.4. Gutter, Pauline. *Misguided sheep* (2010).

Misguided sheep (2010) is 'n olieverfskildery in landskapformaat wat op die oog af in 'n sterk impressionistiese styl geskilder is. Die landskap is ongedetailleerd en neem die meerderheid van die prentoppervlak in beslag. In die agtergrond is 'n enkele berg of koppie in die verte afgeëts. In die direkte voorgrond word 'n dier se skedel en kakebeen uitgebeeld in wit. Die skedel word skuinsweg deur iets wat lyk soos 'n geroeste pyp deurboor en rus op 'n rotsagtige struktuur, wat die gedeelte van 'n muur kan wees. Skuins en na regs vanaf die skedel word 'n skaap uitgebeeld. Die skaap is kleiner in skaal as die skedel en word so geposisioneer dat die agterstewe na die aanskouer wys

en die hoof na die middel van die prentvlak. Die skaduwee onder die skaap word deur 'n donkerder kleurvlak uitgebeeld. Dit dui op die rigting wat die skaap beweeg; die dier loop direk in die prentvlak in.

Die kleurgebruik in die werk is aards, maar die pastelkleurige palet laat die werk buitengewoon lig en monochromaties voorkom. Die skildery het in die geheel geen detailgewing nie en die elemente word deur taktiele, impressionistiese kwashale opgebou. Die voorwerpe in die skildery kom organies voor, omdat daar nie skerp lyngebruik of detaillering in die werk voorkom nie. Die skedel vertoon meer prominent as die skaap, wat weens dieselfde monochromatiese kleurgebruik lyk of dit in die agtergrond wegsmelt. Daar is egter 'n driedimensionele vormgewing in die subjek (skaap) en objekte (landskap en skedel) in die werk. Die agtergrond kom veral baie tasbaar voor.

Daar heers 'n ongemaklike informele balans in die werk, veral weens die skaal en proporsionele verskille tussen skedel en skaap, hoewel dit gedoen is in 'n poging om atmosferiese perspektief te skep. Daar is ook 'n kontras in die vol, besige voorgrond teenoor die leë agtergrond. Die skedel word in die eerste derde van die skildery geplaas om klem daarop te lê en daarom val die aanskouer se blik ook eerste daarop. Die aanskouer se oë word vanaf die skedel na die skaap gelei en van daar na die koppies in die agtergrond en weer terug na die skedel. 'n Soort driehoek kan deur die gebruik van Gestalt se Wet van Voltooing ingelees word, omdat hierdie vorm gesuggereer word deur die plasing van hierdie drie elemente. Dit is ook die vorm waarop die aanskouer se blik intuïtief deur die prentvlak gelei word.

Soos aangedui toon Gutter se werke 'n meer ekspressionistiese en tasbare element in die chronologiese ontwikkeling daarvan. Dit lyk of *Misguided sheep* die kunswerk is wat die minste realistiese detail toon. Hierin word 'n landskap uitgebeeld wat spreek van die uitgestrekte plat voorkoms van die Vrystaatse omgewing, buiten vir die enkele koppie in die agtergrond. Gutter maak gebruik van byna die hele skilderdoek om die dorre landskap uit te beeld. Klem word op die enormiteit van die Vrystaatse vlaktes gelê deur die meeste van die hemelruim uit die prent uit te sny.

Met uitsondering van die figuur van die skaap, lyk dit nie of daar enige ander teken van lewe in die kunswerk is nie. Die tekort aan ander lewensvorme word beklemtoon deur die kontrasterende toevoeging van die skedel ('n simbool vir die dood) tot die skildery. Die skedel wat oopbek gaap, die verlate landskap en die enkele skaap verleen 'n ietwat

onheilspellende atmosfeer aan die skildery. Vanuit die skildery se titel kan verder afgelei word dat die skaap heel moontlik afgedwaal het van die trop, verdwaal het en nou gedoem is om alleen deur die landskap te dwaal. Die skedel en die enkele teken van lewe in die skildery suggereer 'n amperse woestynagtige gevoel, wat versterk word deur die gebruik van grinterige, aardse kleure in die skildery. Hierdie toneel kan byvoorbeeld net so maklik in die Karoo afspeel as in die Vrystaat, wat dus 'n universele betekenis daaraan verleen.

Die ekspressiewe vormgewing in die kunswerk is egter nie gefokus op die naturalistiese weergee van die objek, subjek of omgewing in die werk nie, en skep 'n gevoel van tekstuur eerder as gedetailleerdheid. 'n Verskeidenheid van monochromatiese kleure in ekspressiewe kwashale word bo-oor mekaar aangewend om die grasvlaktes uit te beeld. Die estetiese aard van die energieke kwashale skep 'n dartelende voorkoms en verleen aan die landskap 'n gevoel van onvastheid; byna asof 'n impressionistiese oomblik vasgevang word. Volgens Kleiner (2011:822) was die negentiende-eeuse Impressioniste veral begaan met die vasvang van die vervlietende moment.

'n Diepere lees van die skaap in die werk kan as 'n belangrike simbool van die Christengeloof beskou word. In die Bybel (Jesaja 53:7; Openbaring 5:6) verteenwoordig Christus die Lam van God en die skaap word ook deurgaans simbolies na verwys as God se volk (Fontana, 2003:151; Matthews & Matthews, 2005:515). In Hoofstuk Drie word genoem dat Gutter, gebore in 'n tipiese Afrikanermilieu, 'n Christelike opvoeding gehad het. Dit is in die meeste gevalle so dat die geloofsaspek belangrik geag word veral onder Afrikaanssprekende boere en huisgodsdienste, insluitend die saambid aan tafel, word steeds beskou as 'n primêre handeling onder talle Vrystaatse boeregesinne. In hierdie geval kan die skaap, as simbool van "God se volk" ook geïnterpreteer word as simbool van die boeregemeenskap. Aangesien Gutter bekend is vir haar metaforiese representasie van die boer as slagoffer, kan hierdie assosiasie as gepas beskou word siende dat skape dikwels as offerandes in die Bybel gebruik is. 'n Verdere geloofselement word aan die skaap verleen deurdat Gutter 'n alleenlopende, verlore skaap (afgelei vanuit die titel *Misguided sheep*) uitbeeld. In hierdie geval kan verder verwys word na die Bybelse gelykenis van die verlore seun in Lukas 15. Vanweë die onderliggende geloofselemente in die werk, kan die aanskouer maklik melankolies assosieer met die subjek. Net so word die uitbeelding van die skaap 'n letterlike en figuurlike voorstelling van die herinneringe wat Gutter aan die platteland koppel; eerstens as 'n manier om te assosieer met sekere van haar eie familie tradisies rakende

bid aan tafel of huisgodsdienste, en tweedens omdat skape, naas die Bonsmara-bees, 'n bekende gesig op die Vrystaatse vlaktes is.

Soos wat die skaap simbolies word van lewe, word die uitbeelding van 'n skedel, waarskynlik dié van 'n skaap, in direkte kontras daarteenoor geplaas as 'n Gestalt figuur van sterflikheid of die dood. Deur die plasing van hierdie twee teenoorgesteldes, skep Gutter 'n geleentheid vir bepeinsing, veral 'n melankoliese refleksie op die dood. *Misguided sheep* kan dus gelees word as 'n *memento mori*-uitbeelding, aangesien dit die aanskouer herinner aan sy eie sterflikheid. Volgens Acker (2011) beteken die Latynse frase *memento mori* "Onthou dat jy ook kan sterf." en dien dit in die Christelike geloof die doel om individue te laat fokus op die hiernamaals in stede van vlietende aardse afleidings. Dus verleen die skedel-uitbeelding 'n onheilspellendheid aan die werk, aangesien die aanskouer bewus word van dit wat moontlik die skaap se lot kan wees. Sodoende word die skedel die figuurlike uitbeelding van die *object a*, oftewel objek van betreuring vanuit 'n Lacaniaanse perspektief, terwyl die skaap letterlik verlore is in sy omgewing en moontlik gedoem is om die volgende *object a* te word.

Hierdie skildery kan gesien word as nog 'n metaforiese uitbeelding van die boeregemeenskap as die sogenaamde boere-troppe (vergelyk 4.2.2). Vanuit hierdie metaforiese uitbeelding kan die afleiding gemaak word dat die boeregemeenskap as die sogenaamde "lam ter slagting" voorgestel word. Gutter maak gebruik van hierdie subtiele simboliese kontekste om die verdwaalde skaap as simbolies van die slagoffers van plaasgeweld voor te stel, aangesien dit die slagoffers is wat letterlik "geslag" word. Die alleenheid en die klein skaal van die skaap teenoor die massiewe oop, agtergrond skep 'n soort verdoemenis in die werk, so asof die skaap maar self moet probeer oorleef in hierdie oopte (terwyl die ander – die skedel – self nie kon nie). Net so word 'n subtiele boodskap hierdeur gelewer ten opsigte van owerhede wat hulself blind hou vir hierdie ongeregtigheid, sodat die sogenaamde "lam" self 'n oplossing vir die penarie waarin hy homself bevind moet vind.

Weens die grootte van die werk, word die aanskouer byna gedwing om hom-/haarself in die posisie van die dier/*ander/object a* te plaas. Die aanskouer ervaar dus dieselfde ontmoedigde, verlore gevoel wat die subjek sou voel. Hierdie empatiese ervaring word versterk deur die sinistere skedel, die wye vlaktes in die agtergrond, die alleenheid van die agtergrond, die ekspressief-benoude kwashale, die dorre, monochromatiese kleurgebruik en die titel *Misguided sheep*. Dit is asof Gutter die vormtaalelemente so gekies het om 'n gevoel van eensaamheid, moedeloosheid en benoudheid aan die

aanskouer oor te dra. Selfs die oop vlaktes herinner aan die bekende slagspreuk *op moedverlore se vlaktes*. Hierdie warboel van emosionele konnotasies in die kunswerk veroorsaak voorts die melankoliese ervaring van vrees en eensaamheid by die aanskouer en die kunstenaar. Brady en Hapaala (2012:4) steun hierdie interpretasie deur hul stelling dat melankolie soms die oorsaak is van die nostalgiese effekte van 'n spesifieke omgewing; des te meer so wanneer klem gelê word die verlate landskap in *Misguided sheep*.

Hierdie oop, verlate ruimte bied 'n soort eensaamheid (wat letterlik uitgebeeld word deur die enkele skaap); 'n karakteristiek wat 'n element in beide nostalgie en melankolie vorm. Dit is hierdie gevoel van eensaamheid wat gevolglik beskou kan word as 'n rede vir (maar ook terselfdertyd die nuwe-effekte van) die ontstaan van 'n melankoliese gemoedstoestand weens die kunswerk. Die individu kan moontlik by die aanskouing van *Misguided sheep* (of in Gutter se geval tydens die skep van die kunswerk) 'n soort verlange ervaar na 'n geliefde, plek of spesifieke herinnering. Die omgewing en die empatiese verbintenis met die verlore skaap word gebruik in 'n poging om hierdie melankoliese verlange te ondersteun. Dit sluit gevolglik aan by Lacan (1992:60) se argument dat hierdie individue dalk melankolie vanweë die skildery ervaar, maar nie noodwendig weet waarom nie (vergelyk Hoofstuk Twee). Dit is asof die *object a* hulle bly ontglip, ten spyte daarvan dat Gutter se uitbeelding van die Vrystaatse vlaktes so bekende gesig is in daardie omgewing. Die individu ervaar dus 'n soort intuïtiewe selfrefleksie as gevolg van die melankoliese bepeinsing wat deur hierdie werk aangespoor word.

Misguided sheep is die een skildery vanuit die gekose vier wat die meeste steun op die idee van afsondering en die natuur (soos verwys na in Hoofstuk Twee) om 'n melankoliese reaksie by die kunstenaar en die aanskouer te ontlok. Net soos sterk emosionele reaksies as gevolg van die inhoudelike aspekte van die skildery ervaar word, bied die werk 'n soort rustigheid in die inkleding van die oop terrein. Hierdie rustigheid en geïmpliseerde afsondering in die werk wakker 'n toestand van bepeinsing aan wat voorts een van twee melankoliese gevoelstoestande by die skepper en aanskouer aanwakker – 'n gevoel van melankoliese heimwee en nostalgie, of 'n gevoel van 'n sublieme opgewektheid (vergelyk Hoofstuk Twee). Die kombinasie van die voorafgenoemde lei tot die reflektiewe toestand in individue. Die skildery bied gevolglik 'n bittersoet bepeinsing aan individue, aangesien hierdie refleksie met onderliggende verlies en verlange (met klem op die skedel en skaap as metaforiese *object a*) of vrees

(vanweë die sublieme bewuswording van die onderliggende onheilspellende atmosfeer in die kunswerk) gepaardgaan. Dit is hierdie bepeinsing wat toelaat dat die individu die eintlike traumatiese ervaringe (aangebring deur plaasgeweld) via die skildery verwerk om uiteindelik 'n emosionele ewilbrium te bereik. Die empatiese en melankoliese reaksies op die subjekte in *Misguided sheep* dien as 'n metode tot hierdie uiteindelijke homeostatiese proses, waarin kunstenaar en aanskouer tot die besef kom van die realiteit van die gebeure in hul direkte omgewing.

Gutter (2015:13) koppel die verlore skaap aan 'n gevoel van magteloosheid. Sy stel dat hierdie werk 'n oomblik vasvang waarin die skaap tot die besef kom dat hy in die moeilikheid is; hy word na die kake van die dood (skedel) gelei. Hierdie werk gaan dus oor dieselfde magtelose posisie waarin iemand is wat aangeval word, of waar iemand in 'n situasie kom waar hulle nie hulle geliefde kan help nie. Dit is dus belangrik dat *Misguided sheep* by aanskoue 'n homeostatiese proses inisieer, sodat die individu met sy/haar emosionele onrus kan omgaan en hierdie moontlike opgekropte gevoelens kan verwerk deur te fokus op veral die dier as hul persoonlike *object a*.

4.3 Samevatting

Die ontleding en interpretasie van die gekose kunswerke vanuit Gutter se oeuvre bevestig die navorsingsvraag wat aan die begin van hierdie verhandeling gestel is dat hierdie werke 'n melankoliese ondertoon bevat. Hoewel die visuele inhoud en die subjekte van die werke kan verskil, is dit duidelik dat die oorhoofse uitbeelding van die werke handel oor die Vrystaatse boeregemeenskap en die lewe op die plaas. Die alledaagsheid van die uitbeelding kan by nadere beskouing dalk selfs meer van 'n sinistere boodskap versteek, wat deur middel van die subtile simboliese leidrade, emosiebelaaide kwastegnieke en kleurgebruik, kommentaar lewer op die huidige kwessie rakende plaasgeweld in die gebied.

Gutter steun op haar eie herinneringe en belewenisse as kind op die plaas en gebruik hierdie persoonlike visuele databank om intuïtief 'n universele en assosieerbare prentjie te skets wat maklik op 'n melankoliese vlak deur die aanskouer ervaar kan word. Die subjekte in die werke neem gou die posisie van die sogenaamde *object a* in en die gevolg is dat die kunstenaar en aanskouer 'n empatiese verbintenis met die subjekte bou; 'n verbintenis wat verseker dat die individu ten aanskoue van die werk 'n mate van bepeinsing en selfrefleksie weens gekoppelde assosiasies en herinneringe ondergaan.

Soos genoem toon Gutter se werke 'n chronologiese ontwikkeling in die ekspressiwiteit, emosionele merkmaking en taktiliteit daarvan. Hoewel *Circus* (2010), soos *Bull on truck* (2005), ook 'n bees uitbeeld, word hierdie afbeelding minder realisties. Dit is selfs meer die geval wanneer *Circus* vergelyk word met die meer realistiese uitbeelding van die twee boere in *Uit die blou van onse hemel* (2004). Hierdie emosionele merkmaking word meer intens namate die kunstenaar intuïtief reageer op die *object a* in die werke. Aangesien die *object a* in *Misguided sheep* so prominent vertoon, word die skilderkunstige reaksie daarop meer emosioneel en die inhoud vertoon meer ekspressief as realisties. Die simboliese subtekste in die werke verleen 'n sterker melankoliese element aan die skilderye, aangesien dit steun op tipiese Afrikanermotiewe, herinneringe en geskiedkundige kontekste (hetsy positief of negatief), wat bekend is vir die meerderheid lede van die boeregemeenskap of Afrikanervolk.

Die melankoliese bepeinsing, simboliese subtekste en kunsgeskiedkundige vormtaalelemente in die werke bevestig die idee (afgelei vanuit Plutchik se model in Hoofstuk Twee) dat Gutter haar kuns gebruik as 'n metode om 'n emosionele ewilibrum te bereik. Deur middel van die metaforiese uitbeelding van die *object a* poog sy om haarself te distansieer van die onsmaaklike werklikheid rakende die kwessies van plaasgeweld – iets wat sy self indirek as kind ervaar het (vergelyk Hoofstuk Drie). Dit lei tot 'n empatiese terugblik en melankoliese bepeinsing van die gebeure in die werke; 'n gemoedstoestand wat deur die aanskouer ook ervaar word ten aanskoue van hierdie teatrale kunswerke.

HOOFSTUK VYF

Slotbeskouinge

5.1 Inleiding

Hierdie studie het gefokus op die manier waarop melankolie as 'n intermediêre emosie geopenbaar en geïnterpreteer word in Pauline Gutter se kunswerke genaamd *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Bull on truck* (2005), *Circus* (2010) en *Misguided sheep* (2010). Deur gebruik te maak van Lacan se teorie rakende die *object a*, sowel as Plutchik se emosie-model in 'n visueel-gebaseerde studie, is bevind dat kunstenaars soos Gutter, in hul kunswerke uiting gee aan verskeie emosies. Deur die bewustelike of onbewustelike interaksie met intermediêre emosies soos melankolie tydens die skeppingsproses, word die inhoudelike trefkrag van die betrokke kunswerke, sowel as die latere emosionele interaksie daarmee soveel te meer.

5.2 Samevatting van hoofargumente

In Hoofstuk Twee is bevind dat emosies konstant deur die mens aangevoel word, hetsy bewustelik of onbewustelik. Emosies beheer die denk- en redeneervermoë en speel gevolglik 'n beduidende rol by menslike gedrag. Dit word verder beskou as 'n kognitiewe toestand wat met liggaamsveranderings-, uitdrukkings- en bepaalde aksies verband hou. Dit beteken dat emosies op dieselfde beginsel as Newton se bekende stelling "elke aksie het 'n reaksie" werk. Aksie stimuleer emosie en emosie stimuleer weer aksie, oftewel die gereedheid om tot 'n bepaalde handeling oor te gaan. Net so kan daar vanuit Hoofstuk Twee tot die gevolgtrekking gekom word dat komplekse emosionele response soos melankolie verskeie emosionele reaksies tot gevolg het wat dus daaraan 'n "intermediêre" status verleen.

Dit is hierdie kenmerk wat 'n belangrike rol speel in die visuele kunste. Wanneer 'n melankoliese gevoelstoestand ervaar word vanweë die interaksie met die betrokke kunswerk, ontstaan 'n vermenging of kombinasie van 'n aantal emosionele toestande, spesifiek tot elke individu se persoonlike ervaringe. Daar word na hierdie emosies verwys binne 'n emosionele konteks as estetiese emosies, aangesien dit reaksies op visuele uitbeeldings is. Melankolie word as 'n soort estetiese gevoelstoestand beskryf, aangesien dit gevorm word deur die suksesvolle estetiese ervaring van 'n spesifieke objek of selfs 'n ander emosionele toestand soos nostalgie of hartseer, wat daaraan gekoppel word. Hieruit is afgelei dat die kombinasies van emosionele response kan lei

tot meer ingewikkelde emosies en gevoelstoestande, wat beteken dat emosies as 't ware in drie groepe geklassifiseer kan word, naamlik: primêre, sekondêre en intermediêre emosies.

Hoofstuk Twee toon verder dat melankolie, as intermediêre emosie, 'n vermenging van 'n aantal emosies is wat 'n rol speel in Lacan se sogenaamde *object a*. Melankolie word beskou as die reaksie op die verlies van 'n geliefde objek of plek (die *object a*) en kan moeiteloos ontlok word vanuit 'n kunswerk waarmee persoonlik geassosieer word. Skilderkuns realiseer hierdie emosionele assosiasies en wanneer melankolie begin intree, word 'n geleentheid vir die betrokke individu geskep om hom/haarself van die realiteit van sy/haar se emosionele lading te distansieer. Daar is bevind dat Gutter se kunswerke veral aan die begin van haar loopbaan gebruik is as 'n metode om haarself te distansieer van die negatiewe emosies wat sy ervaar het ná 'n plaasaanval in die omliggende area.

Melankolie laat gevolglik toe dat estetiese oorwegings intree; nie net in goed gedefinieerde estetiese situasies nie, maar ook wanneer intense emosionele ervarings 'n rol speel tydens die skeppingsproses. As gevolg hiervan word melankolie as 'n estetiese, dualistiese entiteit beskou en byna vanselfsprekend met die sogenaamde kunstenaarstipe geassosieer. Voorbeelde vanuit die geskiedenis is aangehaal en in die hoofstuk is bevind dat 'n melankoliese gevoel somtyds kreatiwiteit versterk of daartoe bydra in individue. Daarom speel melankolie 'n selfs belangriker rol in die kunsgeskiedkundige lees, interpretasie en ervaring van kunswerke as wat individue wil toegee. Dit wil voorkom of die melankoliese gevoel groei uit refleksie en oordenking en die gevolg is dat hierdie reflektiewe aspekte van melankolie die terugroep van bepaalde herinneringe aanmoedig.

Hierdie reflektiewe aard van melankolie is verder ontbloot in Hoofstuk Drie met 'n ondersoek na die begrip intuïsie. Die melankoliese reaksie op 'n kunswerk word beskou as 'n belangrike intuïtiewe respons op kunswerke – veral omdat individue se response verskil. Daar is bevind dat kunstenaars hul onderliggende emosies dikwels intuïtief in hul werke openbaar en daar word sover gegaan om hierdie proses as intuïtiewe bevraagtekening te beskou. Die waarde van intuïtiewe bevraagtekening lê in die feit dat dit aan beide kunstenaar en aanskouer die moontlikheid bied om die emosionele kompleksiteit rakende die kreatiewe proses vas te stel. Emosionele nood spoor individue aan om hulp te soek, en dit is inderdaad een van die aspekte waaraan die

visuele kunste raak; die herstel en ondersoek van emosionele leemtes deur middel van 'n homeostatiese skeppingsproses.

Deur gebruik te maak van Plutchik se emosie-model, is die ontwikkeling en belangrikheid van emosies in die bogenoemde homeostatiese skeppingsproses bespreek. Deur die natuurlike verwantskappe van emosies te ondersoek, is die oorsprong van intermediêre emosies soos melankolie en intuïsie, sowel as die homeostatiese prosesse wat hierdie emosies onbewustelik aanspoor in 'n poging om 'n emosionele ewililibrium by die individu te vestig, bepaal.

Die betrokke homeostatiese prosesse word aangedui in die oeuvre-ontleding van Gutter in Hoofstuk Drie en die kunswerkontleding in Hoofstuk Vier. Daar is bevind dat die aspek van plaasaanvalle en plaasgeweld 'n bekende tema in Gutter se werke is, aangesien dit 'n direkte invloed op haar lewe gehad het. Gutter maak intuïtief gebruik van die gekose tematiek en poog deur middel van 'n ruwe tekstuur en skilderproses om haar emosionele response ten opsigte van haar plaaservaringe vas te vang. Die manier waarop sy die tekenmediums gebruik word beskryf as 'n visuele aanval van merke en kleur op doek. Hierdie term verkry 'n diepere betekenis vanweë haar metaforiese voorstelling van plaasmoorde. Die geweld hieragter word nie openlik uitgebeeld nie, maar word as 'n emosionele ewililibrium in skilderkunstige aspekte beliggaam.

Die taktiliteit van Gutter se werke lei daartoe dat dit emosiebelaaid voorkom. Die dualisme in haar skilderkunstige benadering – energiek en gewelddadig, maar tog ook verfynd en peinsend – verleen aan die kunswerke 'n bykans impressionistiese oppervlakte, waarvan die taktiliteit en kleurgebruik neig om 'n soort melankoliese ervaring aan te wakker. Hierdie melankoliese ervaring word aangewakker deur die soms diep-emosionele identifisering van subjekte (mense) en objekte (dinge) in Gutter se werke, wat dan die rol van die *object a* aanneem.

5.3 Gevolgtrekkings

Hierdie verhandeling het ondersoek ingestel na die manier waarop Gutter se kunswerke, genaamd *Uit die blou van onse hemel* (2004), *Misguided sheep* (2010), *Circus* (2010) en *Bull on truck* (2005) beskou kan word as 'n soort homeostatiese kunsskeppingsproses, waarin die openbaring van melankolie as intermediêre emosie 'n direkte invloed het op die intuïtiewe, melankoliese ervaring van die werke deur sowel die kunstenaar as aanskouers.

Daar is vanuit 'n kritiese Lacaniaanse perspektief gewerk om die betrokke kunswerke as die sogenaamde verlore *object a* te identifiseer waarmee 'n emosionele verbintenis deur kunstenaar en aanskouer gemaak word. Vanuit die teoretiese begronding is bewys dat melankolie, as intermediêre emosie, ontstaan vanweë 'n aantal emosionele response op die *object a*; dat dit 'n belangrike emosie in die lees en interpretasie van kunswerke is; en 'n definitiewe rol speel in die intuïtiewe selfbevraagtekeningsproses wat opsigself lei tot 'n emosionele ekwilibrium.

Nadat Gutter se kunswerke aan die hand van die melankoliese gevoelstoestand, sowel as Lacan se *object a* ontleed en interpreteer is, is bevind dat die betrokke kunswerke emosiebelaaid en melankolies voorkom as gevolg van die taktiliteit en tematiese inhoud daarvan. Deur die metaforiese gebruik van bekende plaasbeelde soos boere en beeste, skep Gutter 'n geleentheid vir haarself, sowel as vir die aanskouer, om daarmee te identifiseer. Hierdie kunswerke speel gevolglik 'n rol as die *object a* en dien as beginpunt vir 'n intuïtiewe en melankoliese selfbevraagtekeningsproses ten einde 'n subjektiewe emosionele ekwilibrium te kan bereik.

Gutter steun op haar eie herinneringe en belewenisse as kind op die plaas en gebruik hierdie persoonlike visuele databank om intuïtief 'n universele en assosieerbare prentjie te skets wat aan die hand van komplekse prosesse op 'n melankoliese vlak deur die aanskouer ervaar kan word. Die subjekte in die werke neem gou die posisie van die sogenaamde *object a* in en die gevolg is dat die kunstenaar en aanskouer 'n empatiese verbintenis met die subjekte bou; 'n verbintenis wat verseker dat die individu ten aanskoue van die werk 'n mate van bepeinsing en selfrefleksie weens gekoppelde assosiasies en herinneringe ondergaan. Haar eie behoefte om kuns te skep is intuïtief van kindsbeen af reeds aangevoel; 'n stelling wat bevestig word deur onderhoude met Gutter, asook visueel deur dit wat sy kies om in haar werke uit te beeld.

Dit is duidelik vanuit hierdie navorsing en samehangende onderhoude dat sy 'n praktiese probleem-oplosser is; 'n eienskap wat weens haar plattelandse grootwordjare ontwikkel is. Sy verwys baie na haar pa – vanuit Freudiaanse perspektief kan geargumenteer word dat sy sterk met haar pa assosieer en is dit hierdie assosiasie wat aan haar 'n praktiese, dinamiese persoonlikheid verleen. Verder stel sy ook dikwels dat probleme op die plaas onmiddellik opgelos behoort te word, aangesien die naaste dorp ver vanaf die plaas is. Hierdie beskouing word ferm opgesom deur haar aanhoudende gebruik van die frase “'n Boer maak 'n plan.”, wat ook 'n verdere aanduiding is van haar strewe na oplossings. Sy is 'n tipiese boerin en niks staan met haar hande verkeerd nie.

Daar is egter sekere dinge wat Gutter, ten spyte van haar geaardheid, nie kan oplos nie, waaronder plaasmoorde, dierslagting en geweld teenoor vroue. 'n Melankoliese wroeging word as gevolg hiervan op 'n subtile manier in haar werke bespeur, aangesien sy haarself in die magtelose posisie vind om nie fisies iets daaraan te kan doen nie. Dit is myns insiens 'n werklikheid dat Gutter wel intuïtief, deur die proses van melankoliese bepeinsing en homeostase 'n manier gevind het om hierdie magteloosheid te konfronteer en die probleme te identifiseer en aan die groot klok te hang. Sy doen dit deur middel van 'n empatiese-intuïtiewe skeppingsproses en dit is waarom sommige van haar kunswerke so emosioneel sterk voorkom.

Vanuit Gutter se kontak met ander kunsoorte, waaronder dans en musiek, kan die afleiding gemaak word dat sy vanaf 'n vroeë ouderdom deurlopend besig was om haar estetiese intuïsie te ontwikkel. Op 'n vreemde manier sou mens kon spekuleer dat hierdie einste vroeë ontwikkeling uiters belangrik was, omdat die amptelike opleiding wat sy aan die Universiteit van die Vrystaat gehad het, soos in baie gevalle gebeur, nie 'n oorweldigende akademiese en daarom gestruktureerde inhoud en tegniek tot gevolg gehad het nie. Die implikasie is dus dat Gutter van meet af 'n eie styl kon ontwikkel; 'n faktor waaraan sy haar buitengewone sukses op 'n relatief jeugdige ouderdom kon behaal. Gutter het as student haarself verder verdiep in die breër kunswêreld van haar omgewing deur middel van haar kontak met die Oliewenhuis kunsmuseum. Hierdie blootstelling sou uiteraard daartoe bydra om haar volwassenheid as 'n hoogs empatiese kunstenaar te help vorm.

Gutter het egter ook 'n sin vir humor en sommige van haar werke is dikwels geneig om in die rigting van satire en selfs ironie te beweeg (vergelyk Fig. 3.3.3). Net soveel as wat sy voel dat 'n persoon vir hom/haarself moet kan lag, is dit duidelik dat sy ook innerlik die pyn van ander kan aanvoel en saam met hulle kan ween. Sy toon sterk empatie met historiese figure van ons geskiedenis, veral vroue, en dit kan ook as die motivering beskou word van werke waarmee sy tans besig is. Wanneer Gutter egter werke skep, toon sy 'n soeke na 'n energie wat die werke vir haar "lewend maak". Dit sluit aan by Plutchik se emosionele model, waarin emosies voortdurend in 'n fluktuierende en dinamiese posisie met mekaar omgaan om 'n emosionele ewewig te bereik. Sy gaan ook intuïtief te werk met hierdie idees en in die proses moet sy dikwels die gebeurtenisse of herinneringe wat voorgestel word in haar werke bepeins en deurdink, wat dus myns insiens 'n nostalgiese ondertoon daaraan verleen.

Vir Gutter is daar nie 'n doelbewuste soeke na melankolie nie (Bylaag B, bl. 6), maar soos die navorsing reeds telkemale aangedui het, kom dit intuïtief na vore in haar werke. Die aanskouer maak gevolglik 'n natuurlike emosionele verbintenis hiermee en deel haar empatiese beskouinge. Hierdie beskouinge en herinneringe word elk individueel vasgevang in haar kuns. Melankolie en nostalgie word gebruik as meganismes om hierdie gevoelens in haar werke vas te vang. Dit kan beskou word as 'n manier om veral die slagoffers van geweld as *object a's* vas te vang, sodat individue bewus kan word van hierdie slegte gebeurtenisse, of herinner kan word aan hul eie sterflikheid.

Wanneer Pauline Gutter se loopbaan tot op die huidige oomblik in oënskyn geneem word, en gekorelleer word met haar sukses as 'n kunstenaar, wil ek tot die gevolgtrekking kom dat dit 'n gepaste samevatting van hierdie navorsing sou wees om die besluit te neem dat sy in die finale instansie op 'n hoë vlak van artistieke vergenoegdheid eindig. Dit is daarom myns insiens gepas om te stel dat die melankoliese inhoud van haar werke as 'n belangrike faktor tot hierdie vergenoegdheid gereken kan word. Gutter se kunswerke, hoewel dit nie haar bedoeling is nie, kan in wese beskou word as 'n bevestiging van Peter Schwenger se stelling dat melankolie, hetsy intuïtief of doelbewus, selfs in sy/haar mees euforiese oomblikke, 'n kunstenaar se muse bly en voorts 'n baie belangrike rol speel in die skep en interpretasie van 'n kunswerk.

5.4 Voorstelle vir verdere navorsing

In hierdie verhandeling is verwys na Plutchik se emosie-model en hoe daarin onderskeid gemaak word tussen primêre, sekondêre en intermediêre emosies en hul wisselwerking met mekaar ten einde die bereiking van 'n emosionele ewewig of nul.

Dit sou voorts van belang wees om 'n verdere studie te loods ten opsigte van hierdie emosionele wisselwerking by individue en die verskeie fisieke en psigologiese faktore wat bydra tot die inherente bevrediging van 'n individu se emosionele toestand. Plutchik se emosie-model kan dus beskou word as 'n belangrike vertrekpunt in die bestudering van emosionele katarsis. Hoewel ek in my studie reeds vanuit 'n kuns en intervensie perspektief daaraan geraak het, sou dit moontlik kon wees om hierdie studie vanuit 'n streng psigologiese invalshoek te benader.

Ek verwys ook in my studie na die bereiking van emosionele homeostase, maar fokus grotendeels op veral die intuïtiewe prosesse wat die skeppende kunstenaar self

ondergaan. Klem word dikwels gelê op die emosionele effek wat kuns op die aanskouer het, maar daar is weinig navorsing oor die rol wat dit speel in bogenoemde gevalle. Hierdie studie is egter van so aard dat dit kan verskuif na 'n strenger wetenskaplike omgewing soos in die biologiese studie van die mens en die fisiese prosesse wat individue ondergaan tydens oomblikke van emosionele katarsis (asook die potensiële positiewe uitwerkings wat daarmee kan gepaardgaan). Hierdie studie bied voorts die moontlikheid op 'n gemengde dissipline-studie waarin hormone soos serotonien en dopamien ondersoek word en die resultate se invloede op individue se kreatiwiteit bepaal en bergelyk word. Sulke gemengde metodes van navorsing word reeds wêreldwyd gedoen en is onlangs ook by Tshwane Universiteit gedoen. Hierdie soort studies bied met ander woorde die moontlikheid om melankolie as 'n positiewe katalisator in die skeppingsproses uit te lig deur fisiese bewyse.

Verder kan dit eweneens die moeite werd wees om 'n suiwer fisiologiese studie te doen ten einde, byna soos met die "human genome"-projek, te probeer bepaal wat die aard van emosionele verbindingsnetwerke in die brein behels. Ek weet vele sulke studies is reeds gedoen, maar dalk juis dan om die oorsaak (die kunswerk) en die respons (emosionele gewaarwording) te probeer peil.

Die helingspotensiaal van veral melankolie word, soos in Hoofstuk Een reeds genoem, dikwels onderskat. Ek stel voor dat melankolie voorts meer aandag behoort te geniet in veral visuele studies, omdat dit 'n belangrike rol speel in die lees en interpretasie van veral kunswerke (en ook advertensies en films). In my studie fokus ek spesifiek op die rol wat melankolie speel in Gutter se werke, maar ek voel dat ander navorsers - naas soortgelyke studies oor ander skilders - dieselfde paadjie moet loop in verwante dissiplines soos beeldhoukuns, advertensiewese, fotografie en dies meer.

Soos ek in my studie na verwys is melankolie dikwels die kern bepeinsing of nostalgie en word dit gestimuleer deur visuele stimuli. Die moontlikheid ontstaan met ander woorde dat 'n potensiële studie oor die psigologiese voordele van melankolie geloods kan word, veral wanneer dit gekoppel word aan iets soos die populêre term *feel good movies*, of selfs hoe die advertensiewese daarby kan baat deur te fokus op die skep van 'n melankoliese gemoedstoestand onder die teikenmark.

Dit sou laastens dalk ook van waarde wees om Plutchik se model in herbesinning te neem, en 'n studie te loods oor die volledigheid daarvan al dan nie. Dit veral in die lig

van verdere interdisiplinêre studies wat met betrekking tot ander kunste soos musiek, dans of toneel gedoen sou kon word.

BRONNELYS

Acker, E. 2011. Memento mori: remember that you must die!

<http://deyoung.famsf.org/blog/memento-mori-remember-you-must-die> Date of access: 10 Jan. 2015.

Adair, J. 1990. The art of creative thinking. Newlands: Talbot Adair Press.

Adam, C. 2007. Emotions: from psychological theories to logical formalization and implementation in a BDI agent. Thèse: L'Institut National Polytechnique de Toulouse.

Andrews, L. 2003. Social Darwinism: the development of an intellectual mood. *The occidental quarterly*, 3(1):45-60.

Arnason, H.H. 1998. A history of modern art. Painting, sculpture, architecture, photography. London: Thames and Hudson.

Arnheim, R. Toward a psychology of art. 1966. Los Angeles: University of California Press

Bacci, F. & Melcher, D. 2011. Art and the senses. Oxford: Oxford University Press.

Barry, P. 2009. Beginning theory: an introduction to literal and cultural theory. Manchester: Manchester University Press.

Bartlett, S. 2009. The mythology bible. London: Godsfield Press.

Bastick, T. 1982. Intuition: how we think and act. Chichester: John Wiley & Sons.

Beardsley, M.C. 1975. Aesthetics from classical Greece to the present: a short history. Alabama: University of Alabama Press.

Beardsley, M.C. 1976. On the creation of art. (*In* Rothenberg, A. & Hausman, C.R. eds. The creativity question. Durham: Duke University Press).

Bester, G., De Meillon, M. 1991. Departement Sielkundige Opvoedkunde. Enigste studiegids vir Edu 303-U. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Bodenstein, H.C. 2002. Die identifisering en meting van emosies by die primêre skoolleerder. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. (Verhandeling – MEd).

Bolte, A., Goschke, T. & Kuhl, J. 2003. Emotion and intuition: effects of positive and negative mood on implicit judgements of semantic coherence. *Psychological Science*, 14(5):416-421.

Botha, M. 2011. Pauline Gutter. *Get It*. <http://bloem.getitononline.co.za/people/568-pauline-gutter> Date of access: 1 Mar.2013.

Bradley, S. 2014. Design principles: visual perception and the principles of Gestalt. www.smashingmagazine.com/2014/03/28/design-principles-visual-perception-and-the-principles-of-gestalt/ Date of access: 7 Mar. 2015.

Brady, E. & Hapaala, A. 2012. Melancholy as an aesthetic emotion. <http://contemaesthetics.org/newvolume/pages/articleID=214> Date of access: 6 Sept. 2012.

Brandford, H., Rowan, Z. & Van Heyningen, E. 2013. Die oorlog kom huis toe: vroue en gesinne in die Anglo-Boereoorlog. Kaapstad: Tafelberg.

Britz, E. 2011. Helgaard Steyn-prys weer tuis in VS. *Kollig*: 8. 19 Okt.

Burton, R. 2010. The Anatomy of Melancholy (Volume II of III). New York: Digireads.com Publishing

Bybel. 1995. Die Bybel: Afrikaanse nuwe vertaling. Goodwood: Nasionale Boekdrukkery.

Carlson, L. K. & Kaiser, K. 1999. Intuitive intelligence. *Health Forum Journal*, 42(5):50-54.

Casper, S.E. 1996. Art therapy: a complementary approach to existing substance abuse prevention programs. Pennsylvania: Hahnemann University.

Cholle, F.P. 2011. The intuitive compass: why the best decisions balance reason and instinct. *Psychology today*. <http://www.psychologytoday.com/blog/the-intuitive-compass/201108/what-is-intuition-and-how-do-we-use-it> Date of access: 3 Jun. 2014.

De Preester, H. 2010. The odd position of the melancholic-the loss of an explanatory model? Ghent: Ghent University College Press.

Dewey, J. 1925. Experience and nature. La Salle: Open Court.

Diamond, S.A. 2012. Essential secrets of psychotherapy: what is the “shadow”? understanding the “dark side” of our psyche. *Evil Deeds*.
<https://www.psychologytoday.com/blog/evil-deeds/201204/essential-secrets-psychotherapy-what-is-the-shadow> Date of access: 19 Feb. 2015.

Du Toit, J.J.B. 2003. Intuisie en die belangstelling in kreatiewe denke – en artistieke beroepe by studente. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Du Toit, L B.H. 1995. Handleiding vir die Jung-persoonlikheidsvraelys. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.

Du Toit, S.J. & Kruger, N. 1991. Die kind: 'n opvoedkundige perspektief. Durban: Butterworths.

Elliott, R.K. 1967. Proceedings of the Aristotelian society. *New Series*, 67:111-126.

Evans, D. 2005. From Lacan to Darwin. Evanston: Northwestern University Press.

Everard Read Cape Town. 2012. Benade 2008. <http://www.hannekebenade.everard-read-capetown.co.za/capetown/?m=2>. Date of access: 8 May 2015.

Fontana, D. 2003. The language of symbols: a visual key to symbols and their meanings. London: Duncan Baird Publishers.

Freud, S. 1917. Mourning and melancholia. (*In* The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): on the history of the

psycho-analytic movement: papers on metapsychology and other works, 237-258.
Translated from the German by James Strachey. London: The Hogarth Press.

Gardner, H. 1993(a). Multiple intelligences. The theory in practice: a reader. New York: Basic Books.

Gardner, H. 1993(b). Frames of mind. The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books.

Goldhill, O. 2014. Why are we so scared of clowns? *The Telegraph*.
www.telegraph.co.uk/culture/halloween/11194653/Why-are-we-so-scared-of-clowns.html Date of access: 17 Mar. 2015.

Goleman, D. 1996. *Emotional Intelligence*. New York: Bantam Books.

Goschke, T. 1997. Implicit learning and unconscious knowledge: mental representation, computational mechanisms, and neural structures. (In Lamberts, K. & Shanks. eds. Knowledge, concept and categories. Hove: Psychology Press. p. 247-333).

Gray, H. 2008. "What I look like when I'm drinking": the production of selfportraits during art therapy for substance abuse. *Addiction and the humanities*, 4(8).

Guillemette, M. 2011. I think, therefore I am? Not entirely. The role of emotions in the workplace. *CPA practice management forum*, 16-18.

Gutter, P. 2013. Pauline Gutter oor haar lewe en kuns [Persoonlike onderhoud]. 18 Mei. Potchefstroom. (Bylaag A).

Gutter, P. 2014. *Pauline Gutter*. <http://www.paulinegutter.co.za> Date of access: 20 Nov. 2014.

Gutter, P. 2015. Pauline Gutter oor haar lewe en kuns [Persoonlike Skype onderhoud]. 20 Maart. (Bylaag B).

Hall, R. 1998. Structuralism. *Psychology World*.

<http://web.mst.edu/~psyworld/structuralism.htm> Date of access: 21 Oct. 2014.

Hodge, A. N. 2007. The history of art: painting from Giotto to present day.

Hertfordshire: Eagle Editions.

Holly, M.A. 2007. The melancholy art. *The art bulletin*, 89(1):7-17.

Homer, S. 2005. Jacques Lacan. London: Routledge.

Horsley, C.B. 2002. Frida Kahlo, Diego Rivera and twentieth-century Mexican art. The Jacques and Natasha Gelman collection. <http://www.thecityreview.com/frida.html> Date of access: 21 Apr. 2013.

Hundt, S. 2008. Voorwoord van die Opslag-katalogus. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

Jamison, K.R. 1993. Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament. New York: Simon and Schuster Inc.

Jamison, K.R. 1997. Manic-depressive illness and creativity. *Scientific American*, 1:44-49.

Jung, C.G. 1950. The integration of the personality. London: Routledge & Kegan.

Kehr, A. & Stadt, L. 2010. Jacques Émile Lacan: biography.

<http://www.egs.edu/library/jacques-lacan/biography/> Date of access: 20 Dec. 2013.

Kieran, M. 2005. Revealing art. New York: Routledge.

Kleiner, F.S., Mamiya, C.J. & Tansy, R.G. 2001. Gardner's art through the ages. New York: Harcourt Brace.

Kleiner, F.S. 2011. Gardner's art through the ages. 13th ed. Boston: Wadworth.

Kristeva, J. 1987. On the melancholic imaginary. *New Formations*, 3:5-8.

Krueger, J.I. 2010. Reason and emotion: a note on Plato, Darwin, and Damasio. *One Among Many*. <http://www.psychologytoday.com/blog/one-among-many/201006/reason-and-emotion-note-plato-darwin-and-damasio> Date of access: 17 Aug. 2014.

Lacan, J. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

Lacan, J. 1981. The four fundamental concepts of psychoanalysis. New York: W.W. Norton & Company.

Lacan, J. 1992. The seminar of Jacques Lacan, Book VII, The ethics of psychoanalysis. Translated from French by Dennis Porter. New York: Norton.

Layton, J. 1996. Lacanian Psycho-linguistics.
http://www.jesslayton.com/jessweb/Essays/Lacanian%20Psycho-Linguistics_1996.pdf
Date of access: 20 Dec. 2013.

Lieberman, M.D. 2000. Intuition: a social cognitive neuroscience approach. *Psychological bulletin*, 126:109-137.

Little, S. 2009. Frida Kahlo's autobiography: a life in painting. *Cross-sections*, 5:31-40.

Lugli, E. 2012. Size matters: questions of scale in art history.
<http://www.khi.fi.it/it/aktuelles/veranstaltungen/veranstaltungen/veranstaltung388/index.html> Date of access: 20 Nov. 2014.

Matthews, J. & Matthews, C. 2005. The element encyclopedia of magical creatures. London: HarperElement.

May, V. 2005. Intuitive inquiry and creative process: a case study of an artistic practice. Queensland: Queensland University of Technology Press.

Mayer, J.D. & Salovey, P. 1997. What is emotional intelligence? (*In Salovey, P. & Sluyter, D.J. eds. Emotional development and emotional intelligence*. New York: Basic Books. p. 3-31).

Mayer, J.D., Salovey, P., Caruso, D.R., & Siteranios, G. 2001. Emotional intelligence as a standard intelligence. *Emotion*, 1(3):232-242.

Museum of Modern Art. 2015. The Collection.

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79360. Date of access: 7 May 2015.

National Gallery of Art. 2014. National Gallery of Art: the collection - Potter, Paulus.

[http://nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-](http://nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1797.html?artobj_artistId=1797&pageNumber=1)

[info.1797.html?artobj_artistId=1797&pageNumber=1](http://nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1797.html?artobj_artistId=1797&pageNumber=1) Date of access: 19 Feb. 2015.

Nielsen, P.C. 2011. Where does the content in an artwork come from?

<http://theaesteticellevator.com/2011/03/06/4674/> Date of access: 20 Nov. 2014.

North-West University. 2011. Pauline Gutter receives Helgaard-Steyn prize at the

NWU Campus. <http://www.nwu.ac.za/node/14597> Date of access: 11 Jun. 2013.

Oatley, K. & Jenkins, J. M. 1996. Understanding Emotions. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Ortony, A. & Turner, T.J. 1990. What's basic about basic emotions? *Psychological review*, 97(3):315-331.

Patrick, C. 1976. Creative thought in artist. (*In* Rothenberg, A. & Hausman, C.R. eds. The creativity question. Durham: Duke University Press).

Pelt, T. 2000. The other side of desire: Lacan's theory of the registers. New York: University of New York Press.

Peterson, B.L. 2003. Design basics for creative results. Cincinnati: HOW Design Books.

Piha, H. 2000. Intuition: a bridge to the coenesthetic world of experience. *Japa*, 53(1):23-49.

Pitcher, P. 1999. Artists, craftsmen and technocrats. *Training & development*, 53(7):30-34.

Plutchik, R. 1962. The emotions: facts, theories, and a new model. New York: Random House.

Plutchik, R. 1980. Emotion: theory, research, and experience: Vol.1. Theories of emotion 1. New York: Academic.

Plutchik, R. 1997. The circumplex as a general model of the structure of emotions and personality. (In Plutchik, R. & Conte, H.R. eds. Circumplex models of personality and emotions. Washington: American Psychological Association Press. p. 17-46).

Plutchik, R. 2001. The nature of emotions. *American scientist*, 89:344-350.

Pouivet, R. 2000. On the cognitive functioning of aesthetic emotions. *Leonardo*, 3391:49-53.

Qazi, K.A. 2011. Lacanian concepts: their relevance to literary analysis and interpretation: a post structural reading. *The criterion: an international journal in English*. II(IV):1-12.

Read, H. 1974. A concise history of modern painting. London: Thames and Hudson.

Reber, A.S. 1985. Dictionary of psychology. London: Penguin.

Reid, L.A. 1981. Intuition and art. *Journal of aesthetic education*, 15(3):27-38.

Rewald, J. 1978. Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin. New York: The Museum of Modern Art.

Root-Bernstein, R.S. 2002. Aesthetic cognition. *International studies in the philosophy of science*, 16(1):61-78.

Saatchi Gallery. 2013. Pauline Gutter. www.saatchionline.com/paulinegutter Date of access: 1 Mar 2013.

Sabar, S. 2013. What's a Gestalt? *Gestalt Review*, 17(1):6-34.

Saylor.org Academy. 2011. Module 4: The artistic principles. www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/12/Module-4.pdf Date of access: 25 Nov. 2014.

Scheve, T. 2014. What are endorphins?

<http://www.science.howstuffworks.com/life/endorphins1.htm> Date of access: 7 Sept. 2014.

Schildkraut, J.J. & Otero, A. 1996. Depression and the spiritual in modern art: homage to Miró.

Schwenger, P. 2006. The tears of things: melancholy and physical objects. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Scott, N. 2013. The difference between instinct and intuition and how to sense, refine and express both. <https://medium.com/@nametagscott/the-difference-between-instinct-and-intuition-254bb39d8e03> Date of access: 6 Mar. 2015.

Siegel, D.J. 1999. The developing mind. New York: The Guilford Press.

Smith, B. 1988. Gestalt theory: an essay in philosophy. (In Smith, B. ed. Foundations of Gestalt theory. Vienna: Philosophia).

Sontag, S. 1964. Against interpretation.

http://www.uiowa.edu/~c08g001d/Sontag_Againstinterp.pdf Date of access: 20 Nov. 2014.

South African History Online. 2015. *Wolf Kibel (1903-1938)*.

<http://v1.sahistory.org.za/pages/people/bios/kibel-w.htm> Date of access: 30 Jun. 2015

Strydom, I. 1999. Emosionele intelligensie in sielkundige opvoedkundige perspektief. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. (Verhandeling – MEd).

Sullivan, E.R. 1986. Jacques Lacan and the philosophy of psychoanalysis. Chicago: University of Illinois Press.

Tomkins, S.S. 1984. Affect theory. (In Scherer, K.R. & Ekman, P. eds. Approaches to emotion. Hillsdale, NJ: Erlbaum. p. 163-195).

University of the Free State. 2013. News archive: Kopsie students' artworks selected for Absa L'Atelier Awards 2013.

<http://www.ufs.ac.za/templates/archive.aspx?news=2668&cat=1> Date of access: 11 Jun. 2013.

Van den Aardweg, E.M. & Van den Aardweg, E.D. 1988. Dictionary of empirical education/educational psychology. Pretoria: E&E Enterprises.

Van den Berg, D. 2012. Pauline Gutter. <http://paulinegutter.everard-read.co.za/johannesburg/?m=1&idkey=525> Date of access: 28 Feb. 2013.

Van Wyhe, J. 2002. The Complete Work of Darwin Online. <http://darwin-online.org.uk> Date of access: 27 Mar. 2016.

Venter, W.P. 2014. Landskapskildering as ver-beeld-ing van die liminale in geselekteerde werke van Pauline Gutter. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Wagemans, J., Elder, J.H., Kubovy, M., Palmer, S.E., Peterson, M.A., Singh, M. & Von der Heydt, R. 2012. A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure-ground organization. *Psychological Bulletin*, 138(6):1172-1217.

Wanless, J. 2002. Using intuition at work. *Women in business*, 54(3):44-47.

Wenner, M. 2009. Smile! It could make you happier. *Scientific American*. <http://www.scientificamerican.com/article/smile-it-could-make-you-happier/> Date of access: 7 Sept. 2014.

White, I. 2012. I feel, therefore I am: emotional healing for the modern thinker. <http://www.emotionsinbalance.com/i-feel-therefore-i-am.html> Date of access: 17 Aug. 2014.

Williams, D.I. & Irving, J.A. 1996. Intuition: a special kind of knowing? *Counselling psychology quarterly*, 9(3):221-229.

Yeh, C. 2005. Lacan's version of the signifier. http://www.lituraterre.org/Illiteracy-Lacan's_version_of_the_Signifier.htm Date of access: 8 Oct. 2013.

Yuzakohva, E. 2011. Melancholy in Art History: Mourning or Nostalgia? *Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences*, 1:136-140.

Zimmerman, F. 1995. The history of melancholy. 2(2):1-4.

FIGUUROPGAAF

FIG. 1.3.1. Chagall, Marc. **Birthday**. (1915). Olieverf op kartonbord. 80,6 cm x 99,7 cm. Museum of Modern Art collection, New York (Museum of Modern Art, 2015).

FIG. 1.3.2. Benade, Hanneke. **Hobby Horse**. (2008). Pastel op katoenpapier. 124 cm x 132 cm. Eienaar onbekend (Everard Read Cape Town, 2012).

FIG. 3.2.1. Gutter, Pauline. **Bullet Proof**. (2007). Video. Besikbaar op DVD vanaf kunstenaar (Gutter, 2013).

FIG. 3.3.1. Gutter, Pauline. **Horse 02, Horse 03, Horse 04 & Horse 05**. (2011). Olieverf op doek. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIG 3.3.2. Gutter, Pauline. **Silenced I**. (2008). Olieverf op doek. 100 cm x 150 cm. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIG 3.3.3. Gutter, Pauline. **Die Huweliksaansoek**. (2013). Monumentagtige struktuur waarop 'n uitbeelding van 'n bees in 'n kraal en 'n outydse telefoonhandstuk aangebring is. In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIG. 3.3.6. Gutter, Pauline. 2010. **Terugblik**. (2010). Eienaar onbekend (Gutter, 2013).

FIG. 4.2.1. Gutter, Pauline. **Uit die blou van onse hemel**. (2004). Olieverf op doek. 180 cm x 135 cm. Oliewenhuisversameling, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIG. 4.2.2. Gutter, Pauline. **Bull on truck**. (2005). In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

FIG. 4.2.3. Gutter, Pauline. **Circus**. (2010). Eienaar onbekend (Gutter, 2013).

FIG. 4.2.4. Gutter, Pauline. **Misguided sheep**. (2010). In besit van die kunstenaar, Bloemfontein (Gutter, 2013).

BYLAAG A

Persoonlike onderhoud met Pauline Gutter

18 Mei 2013 te Potchefstroom

1. Dink jy dat die figure in jou werke universeel herkenbaar is of dat hulle mense miskien kan herinner aan familie of vriende?

Ja, dit is tog 'n tipe nostalgie. As jy so aangetrokke voel tot die werk dat jy voel jis, hierdie tannie is so *gepaint* dit lyk of jy haar ken. Die een skildery, ag ek moes nou vir jou die katalogus gebring het, maar dis so man, hy sit met so hoed wat skuins op is nè, en die vrou wat hom gekoop het; die rede hoekom sy hom gekoop het, is omdat dit haar aan haar pa laat dink het. Dit is nie 'n portret van haar pa nie, maar ja... Is dit dan nie nostalgie nie? Wanneer jy herinner word aan iemand in die werke wat jy ken?

2. Kan jy kortliks oor jou kinderlewe vertel – enige herinneringe wat jou bybly of dit wat jou as kunstenaar gevorm het?

Weet jy, as ek moet dink aan my kinderjare op die plaas... die plaas is waar ek grootgeword het, dis baie... as ek nou dink aan my oupa nè, dis 'n baie monumentale plaas. Hy't daar begin en daar was niks gewees nie nè, en hy't alles opgebou en hy't sulke... dis vir my die mooiste monument, as jy so ry tussen Bloemfontein en Winburg en Brandfort, dan so op die – hulle bly so in die middel op die hoogste punt tussen die twee dorpe – en op daai horison sien jy daai silo's; daai kuilvoertorings so nè; sulke baksteen ene, maar dit is massief jy weet. En uhm, my pa het altyd damme gebou so daar was altyd sulke groot *bulldozers* jy weet. En hy was baie lief vir ysters jy weet, en implemente en ook vir my die ding op die plaas is jy moet altyd goed regmaak soos die naaste stad is sê nou maar 'n uur se ry om Bloemfontein toe te gaan, so dis altyd daai ding van boer maak 'n plan en jy kan nie gou net ry om iets te gaan koop as dit gebreek het nie, jy moet dit self regmaak.

En daarom het alles so gelaagdheid van geskiedenis en alles is so gebruik en stukkend en geroes en jy weet, ek dink baie van daai goeters het my die agtergrond gegee van die teksture in my werk; die gevoel van gelaagdheid, die gevoel van kleur jy weet; dit in my werk.

Uhm, ja en ons is vyf kinders, en die hele ding van familie. My pa-hulle was sewe kinders gewees. Ek het twee-, nee drie-en-dertig nefies en niggies aan my pa se kant alleen. So, die Gutter-aspek is vir my 'n baie sterk... my wortels jy weet... en my ouma het geweef en my oupa se oudste suster was met Erich Meyer getroud

gewees sien, sy was Marda Gutter, sy't mos weef na Suid-Afrika toe gebring. My ouma het baie geweef so al daai goed het soos ek sê baie sterk eintlik invloede in my lewe gehad. My ma is 'n balletonderwyseres jy weet, waar dit weer gegaan het oor die teatereienskappe daarvan en balletkonserte... ek bedoel op 'n stadium hou sy sê nou maar in Theunissen klas, want op 'n stadium het sy in Theunissen en Winburg en op die plaas in Brandfort – dan het die mense na die plaas toe gekom en sy het dan ballet gegee en dan hou sê nou maar Theunissen en Winburg twee verskillende balletopvoerings, dan toer die ballet. En kan jy dink op 'n plattelandse dorpie, om 'n vol balletkonsert te sien jy weet... dis raar, so en dan ook miskien daai teateragtigheid van my werk, jy weet, en ook die merke, maar ook, ek sit nooit so en skilder nie, dis nie asof ek so werk nie (*sy beduie deur nader aan die tafel te leun met klein gebare; hande en arms na aan die liggaam*).

Vir my gaan dit oor groot werke, soos as mens nou dink aan soos daai koppie wat so opkom (*wys na 'n Sjinese skilderstuk wat teen die kantoormuur hang, waarop 'n enkele groot streep in swart getrek is*); dis soos een lyn of merk jy weet en dit is... dis sê nou maar hoe ek dit sal verf. Dit gaan vir my oor beweging en energie en die vloei daarvan.

3. Pauline, jy sê jy was in die koshuis en so – hoe was die koshuislewe vir jou?

Harsh hoor; kyk jy kan nie universiteitskoshuis met skoolkoshuis vergelyk nie nè en in my dae toe ek sub A was, toe moes ons onder daai PAO lakens slaap; jy weet daai harde lakens met daai groen komberse nè... daai wat so gestink het. Ek sal dit nooit vergeet nie hoor, jy moes jou bed soos *army*-styl opmaak en dan lui daar 'n klok, dan moet jy jou kamer uitvee... maar weet jy ek dink baie keer terug daaraan nè, dan dink ek dit het my baie vryheid van denke gegee. Kyk, ek was kak stout gewees. My sussie is hierdie heel voorbeeldige kind en hier val ek uit ... en almal was net soos van “Hoekom kan ek nie net soos Anna wees nie?”; maar ek was besig nè. Maar in elk geval, ja maar dit was vir my interessant; kyk almal het my gehaat, so ek het rêrig nogal afgekek omdat ek so stout was. Maar baie keer dan dink ek terug en dan, jy weet as mens ouer word, dan sien jy ander mense nè, wat sê nou maar half in hulle ouers se huise grootgeword het; dan dink ek by myself nè... ek het baie meer vryheid van denke gehad omdat jy

geweet het dis die reëls... en jy kon eintlik baie kreatief wees binne die reëls jy weet. Jy was nie net nog half 'n *carbon copy* van jou ouers nie.

En dan naweke dan gaan jy plaas toe en dan's dit hierdie moerse ontdekking en jy ry perd en dan kom jy weer terug in die koshuis... Ek het nooit gevoel dat dit vir my sleg was of iets nie, dit was vir my 'n interessante ervaring gewees, maar ek sou ook nie sê dis die ideaalste nie.

4. Dink jy al hierdie verskillende ervarings het invloede op jou as kunstenaar gehad?

Ek dink definitief ja, ek bedoel, ek's 'n Springbokvolkspeler... nee rêrig, ek kom uit 'n baie Afrikanerhuisgesin uit en daai is op 'n *nice* manier jy weet... tot 'n mate oopkop, maar definitief met baie vaste reëls en baie uhm vaste beginsels jy weet. Maar dit was nie vir my soos negatief gewees nie, want as ek dink aan my pa-hulle, jy kry baie mense wat so half preek-preek-preek, maar hulle dade is nie dit wat hulle doen nie, jy weet... en my pa is glad nie die tipe ou wat saam met die manne sal rugby kyk of saam met die manne sal gaan jag en jy weet, dit is iets wat my gril. Dit is hoekom my pa daarvan gehou het om waterski te doen en dan gaan ons sommer almal dam toe en ski, en hy doen *windsurfing*; jy weet sulke gesinsaktiwiteite – en volkspele wat 'n gesinsaktiwiteit is en drie etes 'n dag moet almal by die etenstafel sit en eet en of jy honger is of nie, dit is soos jy sit aan die tafel en jy is beskaafd en almal eet en daar is gesprekke wat ontwikkel.

En die feit dat ek in 'n gesin kon grootword met vyf kinders. Ek bedoel mens besef nie werklik hoe dankbaar jy kan wees daarvoor nie. Vandag is almal net so selfgesentreerd, jy weet, soos vriende wat ek ken is die oudste seun, hy of hierdie man – hulle is twee kinders en die dogter is nou so vier of vyf jaar jonger as hy- jy weet en hy was altyd die slimme en sy was die domme, en hy was die *nice* ene en sy was die slegte ene jy weet, so altyd as hy praat dan *demand* hy sy *audience*, maar as jy vyf kinders is dan moet jy vinnig jou sê sê en jy moet iets sinvols sê, want die ander kan vir jou sê jy's nou besig om stront te praat, of so iets. So in 'n groot familie-opset is dit nogal maar baie, hoe kan ek sê... dis baie vormend eintlik op mekaar se karakter en persoonlikheid en so, maar soos baie, want ek bedoel van ons vyf kinders – my oudste sussie, sy's die tawwe sport-ene, die *iron woman*, en dan's dit ek die kunstenaar, my derde sussie is in die

fisiese wetenskap en my broer het landbou geswot en my jongste sussie is 'n prokureur jy weet.

5. Hoekom het jy begin skilder? Waarom verkies jy veral olieverf as medium en waarom het jy die spesifieke temas, waarvoor jy so bekend is, gekies?

Oukei, ek dink die vraag wat jy gevra het, is nogal baie gelaag, maar ek dink nommer een: Van kleins af jy weet, toe ek gegaan het vir daai toetse en goeters toe het ek nogals goeterig gedoen en toe sê die tannie vir my ek moet kunsklasse gaan doen. Toe het ek by so Duitse tannie in Winburg kunsklasse gevat, sy't van Namibië af gekom en dit was nogal interessant. Op laerskool het ek nooit rêrig kuns kúns gedoen nie, maar ek dink ek was maar altyd kreatief, ek het altyd goedjies gemaak en ballet was vir my ongelooflik en klavier, musiek en sport en ek dink baie keer om 'n kunstenaar te wees, is nie noodwendig... dis nie altyd goed wat jy in woorde kan sit nie, dit is uhm, dis 'n talent ... ek weet nie... dis 'n manier van sien. Op die ou end gaan dit oor hoe sien jy en wat sien jy en hoe sien jy dit wat niemand anders raaksien nie, dit is eintlik maar dit.

Oukei, en olieverf... dis maar net die lekkerste medium in die wêreld, ek bedoel dis wat lekker is, o en houtskool... dis my ander groot medium, veral omdat daai groot gesigportrette wat ek doen vir my voel soos landskappe... dis krapperig en dis merke... dis nie soos half geverf met konvensionele kwaste nie, dis allerhande goed wat ek gebruik om sekere merke te maak en om 'n sekere gevoel deur te gee van dit wat ek besig mee is.

Kyk, soos dit wat ek skilder is vanuit my direkte omgewing, dit is my direkte ervaringe, hoe ek grootgeword het... jy weet, dit wat bekend is aan my. Ek onthou in my tweedejaar het ons by Vader Claerhout gaan kuier en toe vra iemand vir hom hoekom verf hy nie kameelperde nie, hoekom verf hy donkies. Toe sê hy: "Maar donkies is om hom." Dis nou 'n snaakse ding om te sê, maar dit is eintlik dieselfde manier hoe ek dinge sien nè; jy kan 'n baie eerliker ding hê om te sê as jy in 'n sekere kultuur grootgeword het, met 'n sekere verwysing, as wat jy nou skielik iets moet sê soos Sjinese kuns byvoorbeeld.

6. So met ander woorde: Daar is sekere herinneringe en verwysings waarmee jy bekend is in jou werke, hoewel jy dit nie noodwendig bedoel met die inhoud of tematiek nie?

Ja, maar ek bedoel die hele ding vir my... die aspek van plaasaanvalle en daai plaasgeweld het 'n groot invloed eintlik op my gehad. Ek bedoel, ek was dertien jaar oud gewees toe die eerste mense in 'n plaasaanval seker binne 20 km vanaf ons vermoor is. Dis verskriklik. En die hele feit lat jy weet dat baie van die mense word voorgelê soos nadat hulle van die kerk af kom... ons het toe baie definitiewe veiligheidsmaatreëls gehad jy weet... uhm, my pa het altyd sy 9 mm pistool by hom gedra, my ma het op 'n stadium 'n pistool by haar gedra, en die honde, diefwering en veiligheidswapens... Ons het by die kommando met die R1's en die R4'e en haelgewere leer skiet jy weet... en selfverdedigingsgoed gedoen, so dit was nogal 'n groot deel eintlik van my lewe; daai aspek van veiligheid. So jy weet, Sondagmiddae byvoorbeeld as my ma gaan slaap het, mag ons nie buite gaan speel het nie en so iets. Verstaan jy? Sulke maatreëls en goed wat daar was.

As ek nou daaraan dink, ek voel eintlik nou veilig, ek voel nie meer dieselfde bedreiging wat ek nog altyd gevoel het op die plaas nie, maar dit het ook tot 'n groot mate te doen met 'n *mind set* en 'n besluit. Jy kan nie jou hele lewe in vrees lewe nie, jy kan net nie. Maar aan die ander kant ook, ek bedoel van die mense waarmee ek onderhoude mee gevoer het met daai video van *Bulletproof* het omtrent almal gesê – en dis waar ek die titel van die werk gekies het – almal van hulle sê dat hulle nagmerries gekry het en gedroom het hierdie ouens kom weer terug in die nag en skiet hulle deur hulle vensters jy weet... daai effek van *bulletproof*... en dit is ongelukkig so dat as mense eers in jou spasie was dan is daar maar so *bubble*.

Dan ook die hele ding met die beste en beste wat vir my 'n metafoor is vir al die stemloses, of 'n metafoor is vir mense wat op pad is na die slagpale toe jy weet. Ek sou nou nie sê my werk maak so baie stellings en so nie, maar ek dink my werk gaan meer oor vrae vra... maar ook, baie mense vra vir my: “Pauline, jy doen al hierdie swaar werke, maar het jy dan ooit *fun*?” en eintlik is dit tog nie so vir my nie. Vir my gaan dit juis oor daai merk wat sterk is. Baiekeer is daar vir my 'n baie meer krag in 'n merk wat sterk is. As jy kyk na daai werke daar (*sy wys na twee Sjinese skilderwerke teen die kantoormuur, waarvan een groot soliede merke het en 'n ander kleiner, meer delikate werk langsaan*), die krag daarin... daar is baie meer krag daarin (*die groter werk*) as hierdie byvoorbeeld (*die kleiner werk*) – daar's nie baie energie daarin nie. So vir my baie keer is dit meer

van 'n groter oordra van energie en dit is tog waarom dit gaan, want hoekom is ons almal half *connected*, hier's baie seine as mens dink aan kwantumfisika, en soveel goeters wat nou wetenskaplik bewys word jy weet, en kennis wat so half vir die mensdom weggesteek is... verstaan jy? Wat is die realiteit? Maar dis nou heeltemal 'n ander *topic* daai...

Ja so... ek moet nogal in alle eerlikheid sê daai video wat ek gedoen het oor *Boer soek 'n vrou*... Kyk die hele storie oor *Boer soek 'n vrou* is eintlik so belaglik nè, ek bedoel vir my... my mond het nogal oopgehang, ek bedoel toe ek 'n student was, was ek nooit *famous* gewees of gewild nie, want ek dink mans was nogal bang vir my, maar dis vir my altyd *weird*, soos in hoe *rêrig nice* ouens altyd gaan vir doerdie poppies wat hierdie tewe is... maar omdat hulle *loud* is, ek weet nie wat is dit wat aantreklik is nie? Dan kyk hulle altyd die mens wat *rêrig nice* is, met waardes of sterk persoonlike karakters... ek wonder of dit baie keer vir hulle 'n bedreiging is nè – mense met sterk karakters jy weet... en dan jare daarna hoor jy net hoe spyt hulle is en dan het hulle al hulle kanse gemors seker en ek weet nie watse stront nog alles nie, maar ja... en omdat ek vier jaar op die plaas gebly het nadat ek geswot het, ek is wat, so vyf jaar getroud? Dis net vreemd... dis nogal vir my 'n groot ding wat ek nie lekker verstaan nie... en toe het ek hierdie video gedoen waar ek die stellings en uitlatings wat die deelnemers in die program gedoen het en toe het ek my teks geskryf en toe het ek vir Gerben Kamper wat Brakkenjan se stem was, daai hele heldhaftige musketier, hom gekry om die stemkunstenaar te wees... en dan die video wat ek het, is die bul wat in die drukgang staan en sy saad word getap en my vraag is: Kies 'n boer vir hom 'n vrou op dieselle manier as wat hy sy stoetvee aanteel? Jy weet daai hele trofee-ding jy weet. En dan ook die hele speel van die voyeurisme en die ekshibisionisme. En ook vir die Absa L'Atelier het ek die klank; want baie keer is die video's vir my 'n probleem as dit in die ruimte speel, want video's moet in oorvloed wees. Die klank is dan geplaas in 'n handtelefoon; want dit laat my weer dink aan die plaas, ek bedoel, ons lyn was drie kortes en 'n lange... ek weet nie of ken jy daai ou plaaslyne nie?

Almal is op dieselle lyn nè, en dan sê nou maar hierdie ene is 'n korte en 'n lange en daardie ene is drie kortes... ons was drie kortes en 'n lange so ons lyn was 3531 en dan kon jy sien daar's 'n 28 lyn en sê nou maar dan's daar so 5 of 6 mense op jou telefoonlyn. So baie keer dan hoor jy die telefoon het gelui en as jy

klaar gepraat het en jy sit neer dan lui jy af, so jy gee hom net so vinnige luitjie nè. En sê nou maar jy wil iemand bel en dan tel jy die telefoon op en dan vra jy: “Lyn besig?”. Dan hoor jy net of iemand nie op die lyn is nie en dan lui jy en dan vra die sentrale: “Nommer asseblief.” en dan bel jy nou nè... so almal kon eintlik inluister op jou gesprek... so baie keer dan weet jy hierdie tannie luister in want jy kan haar voëltjie hoor of daai tannie se ganse praat daar in die agtergrond, so jy’t geweet wie luister in, maar is dit dan nie ’n manier van voyeurisme gewees nie?

En as jy dink in terme van die Franse begrip daarvoor is die pienk telefoon jy weet, dis amper soos *phone sex* jy weet... Jy weet so, daar’s baie sulke goed wat gebeur en dis baie vir my in die tradisie van *Mike Strange*, tong-in-die-kies, want jy moet ook maar bietjie kan lag vir jouself! Maak jou naam gat jy weet.

7. Is daar ’n spesifieke werk van jou waarvan jy veral hou of ’n konneksie mee voel?

Ek dink as ek dink aan daai werk van die twee boere sonder hulle hemde. En as ek dink hoe die werk ontwikkel het jy weet; ek het gegaan na daai *working 400* wat hulle mos daai wêreldrekord gebreek het in Ficksburg en ek het vir klomp mense gesê hoor hier, dis my tema, dis my werk en ek het hierdie idee van boere wat die sagte teiken is; omdat jy in die veld moet werk; omdat jy blootgestel is aan die elemente, maar dan ook die boere *tan*, jy weet die bruin en wit lywe en dan ook wat jou meer kwesbaar maak jy weet, daai wit, sagte teiken.

Toe het ek klomp mense afgeneem sonder hulle hemde; want as ek dink aan hoe ek grootgeword het; my pa het baiekeer lang hemde gedra en so en ja, boere het maar net hierdie boere *tan*; en uhm, toe’t ek klomp mense afgeneem sonder hulle hemde. Ek het toe baie foto’s geneem en agterna gaan mens; jy weet ek werk deur foto’s; en dan lees jy op die ou end wat jy deur die foto’s wil insien. Toe is dit hierdie twee; die pa en sy seun. Die seun was so half skamerig gewees, maar die pa het gedink hierdie was vir ’n goeie saak, soos die meeste mense wat hulle hemde uitgetrek het en vir die foto’s geposeer het, het gevoel hulle doen dit vir ’n goeie saak. Dit is dan dadelik daai verhouding wat jy met jou model het, want hy moet iets doen vir jou. Jy vra nie net vir hom: “Ek gaan ’n foto van jou neem, *pose*, of wat ook al nie”. Dit is jy vra vir hom om ’n handeling te doen deur die hemp uit te trek. Toe sê hierdie pa ja maar hy sal dit doen as sy

seun dit ook doen. En hy het hierdie verskriklike breuk mos op sy maag gehad nè en as jy nou kyk op die foto, die mans staan daar en al is hulle gesigte in skadu's en so; die seun is nogsteeds so half asof hy wegstrem en sy skouers is bietjie opgetrek en dit is so tipies soos jy wat heeltyd sê jammer; dis rêrig 'n boere-ding om elke keer 'n sin met jammer te begin. En veral vrouens moet meer ordentlik wees.

8. Is dit reg om te sê jy kan nie skilder as daar nie 'n emosionele konneksie met die werk is nie?

Absoluut, ja. Dit kom diep uit jou gevoel en passie en als wat daarmee in verband hou. Daar's altyd 'n menslike element daarin baie keer, jy weet, soms hartseer en soms tong-in-die-kies. Soos in *Boer soek 'n vrou*. Daar's 'n ernstige element, dis die waarheid, maar die manier hoe dit gestel is maak dit snaaks. Jy kyk anders daarna. Daar's 'n realiteit en dit is wat dit soms hartseer maak.

BYLAAG B

Persoonlike onderhoud met Pauline Gutter

20 Maart 2015 via Skype

1. Waarom het jy besluit om kuns te gaan studeer?

Kyk, ek het nou nie 'n keuse gehad nie, ek moes by die Universiteit van die Vrystaat gaan studeer. Ek wou eintlik mos 'n sjef geword het en ek wou iets prakties gaan doen het. Wat toe gebeur het, is, ek het besluit om kuns te gaan studeer. Maar ag, as ek terugdink, my hele karakter het eintlik daarby aangesluit jy weet. Kyk 'n mens moet ietsie hê om oor te praat en iets te sê en ek voel mens kan dit deur kuns doen. Ek was op die ou end gelukkig jy weet.

2. Wat het intussen gebeur vandat jy 'n belangstelling in kreatiewe dinge gehad het, totdat jy kuns gaan studeer het?

Ek het nie offisieel kunsklasse gehad nie, my werklike belangstelling in kuns het eintlik maar op universiteit begin. Ek het wel ballet gedoen en musiek gedoen. So jy sien ek het baie goed gedoen met 'n soortgelyke verwantskap aan kuns.

3. Hoe het jy jou studentelewe ervaar?

Ek is tipe van 'n *all-rounder obviously*. Ek was in die koshuis gewees so uhm, meestal al die koshuis-dinge soos voorste ondersteuner. Ek het baie lekker by Oliewenhuis gewerk by *Fractal*. Dit is so organisasie wat ons *events* gehou het om geld in te samel vir Oliewenhuis en ek was betrokke met die *Sculpture Park* kompetisie. So *obviously* het ek dadelik in 'n kunsverwante rigting myself besig mee gehou as dit sin maak?

4. Is daar enige spesifieke werke wat jy as student tydens jou studies gemaak het wat baie na aan jou hart is of 'n spesiale betekenis vir jou het?

Uhm, ag ek dink die een video wat ek gedoen het, daai van die sonneblomland. Dit is baie naby aan my hart. En dan is daar so een werk – *Stam af*. En dan is die ander werk, dit is nou ongelukkig nie op my *website* nie, maar dit is in die ABSA-korporatiewe versameling. Dit is drie sulke beeste wat in profiel is. Die titel is *Swaargekregen*.

5. Het jy enige kunswerke of tekeninge gemaak as kind? En kan jy van daardie werke nog onthou?

Uhm, ek weet nie... ek weet net my ma sê altyd... O ja, ek weet, ek't so een gedoen. In sub B was dit die Rapportryers... uhm, dis 'n kompetisie, 'n kunskompetisie waarin jy jou huisgesin moes voorstel. En toe het ek my ma en

my pa en die vyf kinders op die kerktrappe gemaak. Winburg se kerk het mos daai baie trappe en toe het ek almal so op die kerktrappe gesit; elkeen op hul eie trap. Ek weet eintlik nie hoekom nie, maar dis maar net, hoe kan ek sê, ons huisgesin. Ons was in daai kerk gewees in Winburg so die trappe het 'n groot impak eintlik op my gemaak. Ek bedoel, jy kan dink as jy klein is, as jy Sondag teen al daardie trappe moet opstap, dan is dit seker iets wat jy kan onthou, want trappe het my altyd gefassineer en ons het nooit trappe in ons huis gehad nie, verstaan jy. Dit was maar hoe my omstandighede was en hoe ek grootgeword het.

6. Is daar enige tentoonstellings en so wat jy reeds as student aan deelgeneem het?

Ag, die gewone goed. Ek was deel van ABSA L'Atelier gewees, Voleka Kunskompetisie. Ek sal vir jou my CV deurstuur. Wat was daar nog alles... PPC, Jan Sculpture was ek deel van... ja.

7. Waarop fokus jou kuns op hierdie oomblik?

Ek moet nog net 'n titel uitdink vir dit waarmee ek nou besig is en as jy my wil help dan is jy welkom. Ek het sulke bulle geteken wat in ongemaklike posisies is en ek is nou tans besig met werk van Pierre Korkie se begrafnis jy weet, en hoe naby dit eintlik is aan Bloemfontein. Dis eintlik die hele ding van terrorisme. Mens dink dis net daar in die verte, maar dis *scary* hoe naby dit eintlik is. En veral nou wat in Azar uitgekom het en Jemen; so dit het my nogal geïnteresseer jy weet. Daai Sooliman ou wat deel was van die *Gift of the Givers* wat gesê het dat die mense wel die geld gegee het vir die losprys... dis als gewone mense, dis nie groot instansies nie, en hulle het daai 200 000 dollar gehad om te betaal vir sy losprys. Die hartseer ding is hy's dood omdat die Amerikaners eintlik net ingemeng het. En toe het hulle hulself verontskuldig en gesê "Ja, maar hulle het nie geweet van die onderhandelings nie." Hoe kon hulle nie dit geweet het nie? Dis net vir my so half... ek weet nie... vreemd? Amerika meng maar baie in.

So, ek het twee sulke *paintings* wat ek teenmekaar plaas; die een is die skoolhoof van Grey Kollege; en met die hele ding by die begrafnis was dit amper hierdie Grey Kollege-begrafnis jy weet, al daai kinders in hul skoolklere en een van die kisdraers het tot 'n Grey-vlag gehad wat hy gewaai het. Maar ook ek dink

waaroor dit gegaan het, is dat sy leerlinge ontsettende baie respek vir hom gehad het as 'n onderwyser jy weet. En dit is eintlik waarom dit gegaan het jy weet, die hele Grey-begrafnis amper, want hy was iemand wat 'n groot impak gemaak het. Nou dat ek terugkyk na my werk waarmee ek besig is; ek dink nou nie... ek't maar net al weggespring, ek't nog nie so baie idees gehad nie, maar dis redelik in profiel-werke.

Dis eintlik toevallig, maar dis werke wat in profiel is... of semi-profiel. En ek dink daarvan kan mens ook baie sê jy weet, want dit het ook sê nou maar te doen met, soos as ek nou vinnig moet dink, Barbara Kruger se "*Your gaze hits the side of my face*" en daai geweld het. Dis mos so standbeeld met 'n profiel-shot van 'n standbeeld van 'n vrou en dan het sy mos met daai geskryf opgesit. So dit gaan oor daai *hits* wat 'n gewelddadige impak het en dan die vrou is die standbeeld, so sy kan nie terugkyk nie. Dit gaan oor die *gaze* amper, dis baie feministies of wat ook al. O en deel van hierdie twee werke van hierdie twee mense wat so half, die een, die Amerikaanse ambassadeur, wat so klein tekenjies op sy skouer het van die twee vlae... uhm, hy is in profiel, hy kyk na links en dan die regterkantse een is Mnr. Volsteedt van Grey Kollege, die skoolhoof en dan beduie hy sê nou maar vorentoe. En dan is dit so half wie is die skuldige jy weet? En langsaan gaan ek so klein ligboks, ek het dit nog nie gedoen nie, dis net 'n idee, 'n ligboksinstallasie maak van Yolande se hande wat net so gevou is. En dan, ek weet nie of jy die dag daarna in die perskonferensie geluister het na Yolande nie?

Ja, hulle was in Jemen gevange gewees vir amper twee jaar en die vrou is in April toe vrygelaat en toe is daar nog onderhandel om hom te *release* en toe een dag voordat hulle hom sou vrylaat toe het die Amerikaners glo kastig *gefailed rescue attempt* gehad om een van hul joernaliste te kry en toe skiet hulle vir Pierre Korkie dood. En ek dink hulle het vir dingetjies ook doodgeskiet, die ander ou, ek's nie seker of hulle hom doodgeskiet het of nie. Ek praat onder korreksie. Maar jy weet, dit gaan oor daai hele ding van *collateral damage*. Is die Suid-Afrikaanse ou minder *collateral damage* as die Amerikaanse man?

Toe die volgende dag by die perskonferensie, en dit is waar baie groot opslae in die media gemaak het, is die feit dat Yolande-hulle so baie vergewensgesind is. So jy kan dink hoe geskok was hulle, want hulle het rêrig gedink hy gaan

gerelease word omdat hulle al so ver gevorder was in die onderhandelings en alles. Toe word hy geskiet jy weet. So ek dink dit was vir hulle 'n dubbele skok gewees en toe het sy so op die perskonferensie toe baie mooi gepraat en gesê hulle vergewe die *perpetrators* en hulle vergewe en alles. En dit was wat die groot opslae in die wêreld veroorsaak het, die feit dat hulle so vergewend was. Doktor Sooliman het ook gesê dat iemand so kan vergewe ná soveel pyn – die wêreld kan iets van hulle leer. Sy't baie sterk probeer klink, dit was soos 'n dubbele skok, want ek dink as jy jouself moet voorberei vir die moontlikheid van iemand om te sterf, dan is jy nog voorberei... maar daar was 'n groot moontlikheid op vrylating so dit was beslis 'n skok toe hy dood is weens Amerikaanse inmenging. Maar wat vir my baie opvallend is, kyk op News24, daar waar Yolande praat, die media se kameras is soos sulke *shutters* en dit klink of hulle haar skiet, so die *shutters* is soos masjiengewere. So my werk het hierdie twee mans wat *powerful male figures* is in kontras met Yolande se hande. Maar ek wil nie eintlik nou al praat oor werke wat nog nie klaar is nie, want partykeer verander jou idee oor hoe jy dinge uitvoer of so.

8. Watter uitstalling was vir jou tot dusver die mees onthoubare een of een wat die grootste impak op jou gemaak het?

Ek dink nou as ek dink aan my solo-uitstalling wat by Aardklop was, was vir my 'n baie suksesvolle uitstalling, want die werke was goed samehangend gewees. Die uitstalling se naam was *Stand* gewees.

9. Is daar enigiets waarteenoor jy negatiewe ervarings, as kind of volwassene, het wat moontlik op jou kuns reflekteer?

Ja dit is so, as jy dink... ek was dertien jaar oud gewees toe die eerste plaasaanval, omtrent so soos die kraai vlieg 15 km van ons af was. Jy weet so *obviously* het dit 'n groot impak op my gehad, want ons was baie meer veiligheidsbewus gewees jy weet en diefwering en sulke goeters, so dit was amper deel van my grootwordjare as ek dit so moet noem. Verder niks werklik negatief nie, maar dit wat dalk op my kuns reflekteer is maar soos my lewe jy weet, koshuis, plaas en sulke goeters.

10. Is daar enigiets waarvan jy hou of 'n positiewe ingesteldheid teenoor het?

Daar's heelwat, ek hou van dans en ek hou van *travel*... ek hou van... as jy moet dink aan *Boer soek 'n vrou*, dis baie soos *Mike Strange*, en ek dink dat alhoewel daar baie erns in is, moet mense tog leer om vir hulself te kan lag. Kyk, want dis maar belangrik om na jou voorkeure te kyk wanneer jy 'n vrou kies of wil voortplant, en ek was dieselfde jaar as toe ek die werk gemaak het spreker by die Sofia Grey-kongressie hierso en 'n professor van KwaZulu-Natal het na my toe gekom en gesê, maar hy't gelag, en toe sê hy "*but it's exactly the same in their culture as well*". En wat vir my *amazing* is, dis 'n universele tema wat almal mee kan *relate*. Dit is so jy weet, gene is 'n belangrike ding wanneer jy vir jou 'n vrou kies. So dis iets meer in die tema van *Mike Strange*. Maar... ek hou maar van baie goed? Ja, ek weet nie...

11. Wat doen jy in jou vrye tyd wanneer jy nie skilder nie?

Ag, ek werk maar meeste van die tyd of ek sal miskien 'n *movie* kyk of so iets of maar *travel* of so, maar ek dink meeste van die tyd is kuns eintlik maar vir my ontspannend ook.

12. Raak jy soms nostalgies oor van jou kunswerke?

Ek dink nostalgies is... ek weet Prof hou daarvan om daardie woord aan my te koppel, of wat ook al, maar ek dink vir my gaan dit baie oor wanneer jy weet, jy kan vir lank aan 'n skildery werk maar dis nie te sê hy gaan tot 'n lewe kom nie en dit is vir my die nommer 1 ding wanneer ek na my *paintings* kyk. Ek voel dit moet 'n lewe kry, dis nie 'n waarborg dat hy vorentoe gaan spring en 'n lewe het nie. Die energie in die werk is vir my belangrik, want anderste is hy dood. Jy weet dit is ook sekere, as ek dink aan my *images* waarmee ek werk... iets spring maar vorendag, dit is amper soos 'n impuls, soos 'n intuïsie definitief; hoekom ek sekere *images* kies om te *paint* en hoekom nie en ek moet eers dit belangrik kan ag voordat ek dit *paint*... ek *paint* dit nie net *straight away* nie, dis ook hoe kan ek sê... ek weet nie... daar's dalk maar 'n tydperk wat plaasvind wanneer ek oor die goed moet reflekteer of deurdink en dit maak mens maar nostalgies.

13. Ervaar jy jou werke as melankolies?

Melankolies? Ek dink baie keer as ek moet dink is van my werke as jy daarna moet kyk, gaan vir my baie meer oor eerlikheid jy weet, dit gaan vir my oor daai

rou eerlikheid en eenvoudigheid, want ek dink dit is wat gebeur in ons samelewing van te veel data, verbruikersgefokusdheid... so dit kom maar weer neer op die plaas en daardie hele idee van 'n boer maak 'n plan. Jy kan nie net as iets breek iets nuuts gaan koop nie. Jy moet 'n plan maak om iets reg te maak en dit was vir my nog altyd iets gewees waarop ek kan fokus; die gelaagdheid van goed jy weet. Miskien is daar melankolie daaragter, maar ek kan nie vir jou sê nie, dis nie my nommer een fokus as ek my werke doen nie, maar dis baie keer seker wel melankolies vir iemand anders. Dit gaan vir my eerder om vrae te stel, maar dit kan ook melankolies wees dink ek. En snaaks genoeg is baie van my modelle ouer mans en dis in elk geval die feit dat hulle ouer is wat 'n meer deurgeleefdheid in hulle beteken. Dis so amper of die lyne van hulle gesigte word die storie wat hulle vertel. Dis amper soos die gelaagdheid van die plaas. En as jy kyk na die *Stand*-katalogus wat praat van die teksture wat hulle velle laat word soos landskappe, word hulle gesigte dan die lae van geleefdheid.

14. Ervaar jy melankolie as positief of negatief?

Niks is positief of negatief nie, maar dit hang af wat jy daarvan maak. Maar ek dink dis iets wat, hoe kan ek sê, nie elke keer dieselle gevoel is nie, want jy kry mos nie elke keer dieselfde gevoel wanneer jy na iets kyk nie. So, dis moeilik om dit te beskryf.

15. Wat dink jy van die idee rondom die Britse siening dat die Afrikanervolk soos 'n trop diere is?

Die woord *Afrikaner* het ook maar soms 'n negatiewe konnotasie. Ek bedoel soos nou as jy vat vandag in die nuus; uhm, die Reitz-studente wat besig is om te betoog om die standbeeld van Cecil John Rhodes te verwyder... nou hoor ek op die radio nou sê hulle "*The explorer Cecil John Rhodes... students are protesting to remove the sculpture of the explorer Cecil John Rhodes*". *Bullshit*, daai was 'n *colonialist* en 'n *imperialist*; hy was nie 'n *explorer* nie. En Moedertjie Engeland het sy salaris betaal. So ek weet nie... dis die hele ding van Engeland het hulself maar altyd uitgewikkel om nie verantwoordelikheid vir iets te aanvaar nie – klem probeer verskuif, sodat die mense die swart mense moet haat en in die rebellie, al daai goeters jy weet. Broer teen broer opgesweep; so het hulle stadig hulself verontskuldig.

Daar's 'n interessante boek wat uitgekóm het oor *The Black Concentration Camps* en daar's net soveel swart mense as wit mense in die konsentrasiekampe dood. En baie van die Boere het saam met hulle mense van die plaas daar aangekom en die Engelse het hulle geskei en daar was hagliker toestande gewees by die meeste van hierdie kampe. So, uhm, hoe kan ek sê, ja ek dink dis 'n belangrike stukkie geskiedenis. Niemand in Engeland weet dit is wat die Engelse gedoen het nie. En weet jy ook, die ander ding is ek het verlede jaar, het jy daai video gesien by KKNK, dit gaan oor *colonialism*? Dit was vir die groepsuitstalling by die KKNK self met die naam *Colonialism*. Toe dink ek oukei, wie weet vandag nog wat beteken *colonialism* en toe het ek vir mense twee vrae gevra: Wat is *colonialism* in hulle oë en nommer twee is hoe dit jou direk beïnvloed jy weet. En toe het ek sommer studente gevra, want ek het vriende wat toevallig klas gegee het en toe word hulle toevallig deel van die werk. Die meeste mense kan nie eers die woord uitspreek nie en dit is vir my ook opvallend dat die meeste mans wat in die video's praat wat in hulle *forties* is, het nogsteeds hierdie skuldgevoel oor iets waar hulle nie regtig betrokke was nie. En dan kry jy die jong twintigjarige studente wat nie eers weet wat dit beteken nie.

En toe het ek dit baie *tight geedit* en daar was 'n *editor* in Parys waarmee ek gepraat het wat van Engeland afkom en toe sê hy vir my op skool het hulle nie eers geleer van *colonialism* nie. Toe gaan swot hy in Amerika en hy besluit toe om 'n kursus te doen oor *colonialism* en hy was toe die enigste wit persoon wat in die klas was. Die ander mense het van plekke soos Bangladesj of Pakistan of Afrika en so gekom. Hy sê op skool is hulle net gesê "*The British had an Empire.*" en intussen gaan hulle na al die lande toe en voer samesprekings en eintlik het hulle dan "*'n very short memory*". *History moves slowly.*

Dis baie keer of die verkeerde mense die heeltyd skuldgevoelens met hulself saamdra. Mense wat niks eintlik daarmee uit te waai gehad het nie en dit kom neer op goed verkeerdelik te sê, soos daai van Cecil John Rhodes as die *explorer*. Ek dink baie keer in stede hiervan moet Engeland eintlik baie meer aangeval word, want hulle het hulself eintlik baie meer gemaklik daaruit gewikkel. En hulle het al vir almal jammer gesê nè, soos die *Aborigines* het hulle al voor jammer gesê, maar behalwe die Anglo-Boereoorlog en eintlik al die mense in Suid-Afrika.

Daar's so een professor, Professor Puma of so aan, sy't die uhm, uitstalling geopen, want hulle het mos nou die museum se kunsversameling vergroot en toe het mense werke *gesponsor* en hulle het dit *curate*. Ek't die uitstalling gehad by die Vryfees en sy't dit toe geopen en toe sê sy... dit is vir my so interessant... dit is toe hulle Mandela in... wat's daai groot kerk waar hulle al die mense kroon in Engeland? ... Maar *anyway*, toe sê sy die Engelse moet eerder daai geleentheid gebruik om in plaas daarvan om Mandela 'n eerbewys te gee, moet hulle om verskoning gaan vra vir al die mense in die land en vir al die *atrocities* wat hulle gedoen het in die *war*. Dit was baie interessant gewees.

16. Dink jy daar is soms 'n mate van 'n skuldgevoelondertoon in sommige van jou werke? Dat die aanskouer byvoorbeeld skuldig kan voel oor sekere gebeurtenisse en so wanneer hy/sy na die werke kyk?

Man, dis 'n interessante vraag. Ek dink dit gaan oor... *miskien*... dit gaan meestal oor mense se opinies. Dit hang af van die *viewer* self, wat hy sien en wat hom *trigger* om sekere herinneringe en goed te onthou. Dalk eerder meer 'n soort nostalgjie.

17. Is daar 'n spesifieke rede vir die gebruik van Bonsmara-beeste in plaas van afrikanerbeeste as metafoor van die Boeregemeenskap?

Jong, dis eintlik eenvoudig. My pa boer met Bonsmara-beeste. Maar ook ek hou van hulle, ek het met hulle grootgeword en ek het 'n gevoel van hoe die bees se temperament is, hoe hulle is en hoe hulle lyk. Ek sou nie sê dat daar 'n direkte konnotasie met "Afrikaner" as sodanig is nie, dis maar net hoe ek grootgeword het. Ek sal ook nie rêrig sê dat ek sentimentele waarde aan die beeste heg nie, dit is maar my veld van kennis.

Hulle is baie rustige beeste, kalm temperament jy weet, want soos Brahmane kan maar baie maklik bakleierig wees, partykeer kwaai wees en selfs afrikanerkoeie het horings en kan nogal kwaai wees. Hulle is maar meer geharde rasse. Veral wanneer die koei 'n kalf het, dan bly jy maar ver weg. Die Bonsmara is maar 'n rustiger bees.

Dis 'n goeie vleisbees en ag, my pa het baie gesaai en toe het hy bietjie meer oorgeslaan na 'n beesboerdery, maar dit was al in 1986 dat hy begin het met Bonsmara-boerdery. So ek't eintlik daarmee groot geword. En hulle is rooi, ek

hou baie van hulle kleure en rooi as kleur impliseer ook maar sekere goed jy weet... Bloed, slagpale...

18. Hoe sien jy die opbou van kleurlae in jou werke, want vir my neig dit soms na 'n amperse impressionistiese kwaliteit?

Ek sien my werke as baie verweefd, verstaan jy? My werk is verweefd en dit is in *flux*. En dit is vir my 'n metafoor en ek hou daarvan om met metafore te werk.

19. Ervaar jy 'n bittersoet nadenking wanneer jy skilder en jou voltooide produk ná die tyd aanskou? Hoe voel jy oor jou werke wanneer jy klaar is en jy daarna kyk?

Wel, dis moeilik, want nie elke gevoel is dieselfde nie. Die belangrikste vir my is elke laaste werk wat jy klaarmaak moet jou beste wees. Dit is belangrik vir jou as kunstenaar om daaruit te leer en te groei sodat jou werke konstant verander en verbeter. Dis goed dat jou temas en inhoud en goed ook soms verander, sonder dat jy jouself verloor.

20. Is daar 'n verandering of groei of progressie van jou tematiek en styl vandat jy as kunstenaar begin het tot waar jy jouself nou bevind?

Ek dink mens moet groei, want jy moet voortdurend aan nuwe idees dink en beter werke maak. Jy groei heeltyd, maar ek dink my werke het bietjie meer universeel geraak. Ek geniet tog wel daardie portrette wat ek doen, daai in houtskool, waar dit meer begin distorsie raak, of video wat dalk meer begin abstrak raak.

21. Wat was van jou idees agter die werk *Uit die blou van Onse Hemel*?

Dit gaan vir my oor sagte teikens jy weet. Ek het vir die mense gesê ek wil hulle sonder hul hemde afneem, so uhm, toe het ek 'n klomp mense afgeneem, by die *working 400*, waar die groot trekker 'n wêreldrekord gebreek het. Toe het ek hulle afgeneem, want dit het vir my gegaan oor die sagte teikens en die boeretan as metafoor van hierdie sagte teikens. *Anyway*, toe het ek hierdie *painting* gemaak jy weet, en toe ek die wolke gedoen het, het ek dit afgetape en my *spraypaint* geveerf en toe ek die laag aftrek toe is dit half of die twee boere soos *cutouts* raak. Dis amper soos 'n lagie wat uit plastiek uit gesny is wat die boere geraak het. En ook die kleure, die oranje grond en blou lug en wit lap van die *painting*

het toe vir my die idee gegee van Oranje-blanje-blou (die ou Suid-Afrikaanse vlag) en dit het my laat dink aan die eerste lyn van *Die Stem – Die blou van onse hemel*- wat ook gaan oor grond en grondbesit en wit mense wat nie meer welkom is nie en grondonteiening. En dit word bevestig bloot deurdat die komposisie hulle hande afsny, want dit is ook 'n magtelose posisie om in te wees.

22. Wat was jou inspirasie agter *Circus*?

Dis eintlik maar vir 'n groepsuitstalling gewees daai een, in George. Die uitstalling se naam was *Circles* of so iets. En toe dink ek ek gaan maar 'n bul maak wat lyk of hy deur 'n ring spring. So dit was nie eintlik so groot gemotiveerde werk gewees nie.

23. Hoe voel jy oor sirkusse en die konnotasie met die woord *sirkus*?

Ek sien die ontstaan van sirkusse as 'n behoefte om tyd saam met familie te spandeer; klein dorpie het byvoorbeeld nie fliks gehad nie en dit was altyd interessant toe *Boswell* na die dorp toe gekom het. Omdat die TV vandag nie meer so gesensor is nie, vervang dit die behoefte om uit die huis te kom, want jy kan nou soort van tyd saam met die gesin voor die TV spandeer. Sirkusse kan soms ongemaklik wees vir party, maar dit is tog nie altyd negatief nie.

Weet jy wat, ek het baie respek, ek het nou die dag die groot *Royal Circus* gesien, hulle was hier... die *Russian Circus* of so iets, het ek so ruk terug gaan kyk en dit is *incredible*. Ek haal my hoed af vir daai mense want dit gaan oor *skill* en dit is daar waar hulle baie professioneel is. En baie sirkusmense se kinders word in sirkusse gebore en dit is ook een ding wat vir my interessant is. Dit is amper soos 'n ambag. Toe ek in Frankryk was, is hoe sekere goeters, soos die familie van bakkers, of houtskrynwerkers of sulke ambagte... hoe ambagte eintlik besig is om te verdwyn.

Boerdery ook, dis besig om te verdwyn en as jy vat dat deesdae nie almal boere is nie. Jy weet dit in jou hart as jy een is, jy't nie altyd die aanvoeling daarvoor om 'n boer te wees nie en met die grondprys en goed wat so duur is ens. kan jy nie eintlik meer so baie geld maak uit boerdery uit nie. Mense wat deesdae groot stukke grond besit is dikwels mense in groot, professionele beroepe, soos die meeste wynplase byvoorbeeld word baie keer besit deur ingenieurs en dokters. Ek bedoel as jy vat die prys van 'n wynplaas, jy gaan nie op daai klein stukkies

plaas al jou geld uitgeboer kry nie, maar dit is so dat as jy vandag 'n boer wil wees en jy het nie 'n plaas wat jy gaan erf omtrent nie, dan kan jy nie boer nie, dan moet jy voorman word. Dit is ook daai hele verandering van die ambag as 'n boer en die ekonomiese eenhede word al hoe groter en so.

Boerdery is vandag meer kompleks. As jy nou 'n misoes gaan hê dan moet jy ietsie anders ook kan hê soos ekotoerisme of byvoorbeeld mielies produseer en vir die hoenders kan voer en die hoenders ook kan verkoop, anders is dit maar moeilik om geld te maak deesdae. Boerdery is amper vandag soos 'n wetenskap.

24. Wat was jou inspirasie vir die skep van *Bull on truck*?

Dit was 'n bul gewees wat sy been gebreek het en hy was op pad na die slagpale toe gewees en dit is ook daai kyk jy weet, daai oogkontak wat hy skielik maak, wat jou om hulp vra. Daardie hulpelose posisie. Hoe gaan jy help? Ek dink dit is baie keer wat ek probeer sê met my beeste; hulle vra vir jou "Hoe gaan jy help?" "Of gaan jy betrokke raak?".

25. Wat was die idees agter *Misguided Sheep*?

Uhm, dit was vir 'n groepuitstalling in Hyderabad in Indië gewees en die uitstalling se naam was *Land, unity and diversity* of so iets. Die werk het toe gegaan oor jy kan daai angs eintlik in daai skaap se lyftaal amper sien en hy weet hy word amper in die kake van die dood ingelei. En ek dink die oomblik is daai oomblik wat vasgevang word wanneer die skaap daai *realisation* gehad het, daai oomblik gehad het wanneer hy besef dis dit, hy hardloop nog en toe baie skielik snap hy dit in sy kop: O hel hier's nou regte gevaar. Ek dink baie van my werke gaan oor hierdie selfde magtelose posisie wat iemand het wanneer hy byvoorbeeld aangeval word, of soos daai onderhoude wat ek gedoen het van mense wat in aanvalle was jy weet... waar hulle in 'n situasie was waar hulle nie hulle geliefde kon gehelp het nie of so iets nie.

BYLAAG C

Plutchik se model: Lys van emosies vertaal vanaf Engels na Afrikaans

Emosie in Engels

Acceptance

Admiration

Agressiveness

Amazement

Anger

Annoyance

Anticipation

Apprehension

Awe

Boredom

Contempt

Disapproval

Disgust

Distraction

Ecstasy

Fear

Grief

Interest

Joy

Loathing

Love

Optimism

Pensiveness

Emosie in Afrikaans

Aanvaarding

Bewondering

Agressie

Verbasing

Woede

Irritasie

Afwagting

Vrees

Ontslag

Verveling

Minagting

Afkeuring

Walging

Afleiding

Ekstase

Vrees

Hartseer

Belangstelling

Vreugde

Weersin

Liefde

Optimisme

Bepeinsing

Rage

Woede

Remorse

Berou

Sadness

Hartseer

Serenity

Kalmte

Submission

Onderdanig

Surprise

Verbasing

Terror

Vrees

Trust

Vertroue

Vigilance

Waaksaamheid