

**Landskap as ervaarskap in die
*Site_Specific International Land Art
Biennale (2011)* – 'n fenomenologiese
benadering**

AW van Rensburg

 **orcid.org/0000-0001-9094-6921**

Verhandeling aanvaar ter nakoming vir die graad [Magister
Artium in Kunstgeskiedenis](#) aan die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Mnr WP Venter

Medestudieleier: Dr M Goosen

Gradeplegtigheid: Mei 2020

Studentenommer: 23519347

ABSTRACT

TITLE: Landscape as experiencescape in the *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) – a phenomenological approach.

KEYWORDS: Agency; artist-body; being-in-the-world; experience; experiencescape; land art; landscape; landscape phenomenology; Merleau-Ponty; phenomenology; site-specific art; *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011).

In this dissertation the interaction between the artist-body and the landscape as *experiencescape* during the creation of site-specific land art, is investigated from a phenomenological framework. This is done by means of selected land art works in the *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011). The problem of the study lies in the possible interaction between the agency of the artist-body and the landscape, which enables a productive tension during the process of land art creation. The productive tension between the landscape and the artist is, for the purpose of the study, situated in five works of art created by the artists Andrew van der Merwe, Hannelie Coetzee, Gabriele Meneguzzi and Vincenzo Sponga, Angus Taylor and Strijdom van der Merwe. The artists' physical agency in the landscape serves as a platform for exploring human-landscape interaction, which links with research about landscape. This research highlights how body and landscape are intertwined and not removed from one another. An overview of the human-landscape interaction during art creation (within different art styles and/or movements) serves as a basis for the artist's experience of, and interaction with, the landscape. In my opinion, the way in which the landscape influences the artist in the creation of land art has not yet been sufficiently investigated. This investigation is being launched so that the landscape's role and agency can be reconsidered during landscape art and thus illuminates the dynamic interaction between the landscape and the artist.

The experience of the landscape, and the agency of both artist-body and landscape, is explored from a phenomenological approach to agency. Therefore, this study examines the artist as a being-in-the-world and body-subject (as theorised by Merleau-Ponty), who experiences the landscape with the whole body (through the senses) and is also influenced by this. This approach shows how the experiencing of the landscape implies a productive tension between agencies. This productive tension lies in the landscape being experienceable (through the body), which is why the landscape is contextualised as an *experiencescape* in this study. During the creation of land art, the body of the artist directly connects with the *experiencescape* and when this interaction is acknowledged, the view of two reciprocal agents is reinforced – where both agents (body and *experiencescape*) participate in the creation

process. The *experiencescape's* agency in land art is, inter alia, situated in being physically experienceable, which influences the artist's decisions and actions and affects the course of a land art artwork. The *experiencescape's* role in the creation process can be seen, for example, in the way the sea washes over Coetzee's *Familieportret*, after which she rebuilds it, just so it can be washed away again. The same is true in Strijdom van der Merwe's *Circles washed up by the tide*, where the waves influence and resist his agency, thus making clear the *experiencescape's* role in the landscape artwork. In this context, the *experiencescape* disputes connotations of a purely visual imagination and portrayal, as with landscape painting, and promotes the possibility of recognising the agency of the *experiencescape* in the creation of land art.

OPSOMMING

TITEL: Landskap as ervaarskap in die *Site_Specific International Land Art Biennale (2011)* – 'n fenomenologiese benadering.

TREFWOORDE: Agentskap; ervaarskap; ervaring; fenomenologie; kunstenaarsliggaam; landskap; landskap-fenomenologie; Merleau-Ponty; plek-spesifieke kuns; *Site_Specific International Land Art Biennale (2011)*; *wese-in-die-wêreld*

In hierdie verhandeling word die interaksie tussen kunstenaarsliggaam en die landskap as *ervaarskap*, tydens die skep van plekspesifieke landkuns, vanuit 'n fenomenologiese raamwerk ondersoek. Dit word gedoen aan die hand van geselekteerde landkunswerke in die *Site_Specific International Land Art Biennale (2011)*. Die problematiek van die studie is geleë in die moontlike wisselwerking tussen die agentskap van die kunstenaarsliggaam en die landskap, wat 'n produktiewe spanning gedurende die proses van landkunsskepping moontlik maak. Die produktiewe spanning tussen die landskap en die kunstenaar is vir die doeleindes van die studie gesitueer in vyf landkunswerke, geskep deur die kunstenaars Andrew van der Merwe, Hannelie Coetzee, Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga, Angus Taylor en Strijdom van der Merwe. Die kunstenaars se liggaamlike agentskap in die landskap dien as 'n platform vir die ondersoek na mens-landskap interaksie, wat aansluit by navorsing oor landskap. Hierdie navorsing beklemtoon hoe die mens en landskap met mekaar vervleg is en nie van mekaar verwyderd is nie. 'n Oorsig oor die mens-landskap interaksie tydens kunsskepping binne verskillende style dien as onderbou vir die kunstenaar se ervaring van, en interaksie met, die landskap. Myns insiens is daar nog nie genoegsaam ondersoek ingestel na die wyse waarop die landskap die kunstenaar beïnvloed tydens die skep van landkuns nie. Hierdie ondersoek word van stapel gestuur sodat die landskap se rol en agentskap tydens landkuns heroorweeg kan word en die dinamiese wisselwerking tussen die landskap en die kunstenaar verhelder.

Die ervaring van die landskap, asook die agentskap van beide kunstenaarsliggaam en landskap, word ondersoek vanuit 'n fenomenologiese benadering tot agentskap. Daarom ondersoek hierdie studie die kunstenaar as 'n *wese-in-die-wêreld* en liggaam-subjek (soos geteoretiseer deur Merleau-Ponty), wat die landskap met die hele liggaam (deur middel van die sintuie) ervaar en hierdeur ook beïnvloedbaar is. Vanuit hierdie benadering word aangedui hoe die ervaring van die landskap 'n produktiewe spanning tussen agentskappe impliseer. Dié produktiewe spanning is geleë in die landskap se ervaarbaarheid (deur middel van die liggaam) daarom word die landskap eerder as 'n *ervaarskap* in hierdie studie gekontekstualiseer. Tydens die skep van landkuns skakel die liggaam van die kunstenaar

direk met die ervaarskap en wanneer hierdie interaksie erken word, word die beskouing van twee wederkerige agente versterk – waar beide agente (liggaam en ervaarskap) deel het aan die skeppingsproses. Die ervaarskap se agentskap tydens landkuns is, onder andere, geleë in liggaamlike ervaarbaarheid, wat die besluite en aksies van die kunstenaar beïnvloed en ook die verloop van 'n landkunswerk affekteer. Die ervaarskap se rol in die skeppingsproses is, byvoorbeeld, te sien in die wyse waarop die see Coetzee se *Familieportret* omspoel, waarna sy dit weer herbou, net sodat dit weer omgespoel kan word. So ook in Strijdom van der Merwe se *Circles washed up by the tide*, waar die golwe sy agentskap beïnvloed en teëstaan, en sodoende die ervaarskap se rol in die landkunswerk duidelik maak. In hierdie konteks betwis die ervaarskap konnotasies van 'n suiwer visuele ver-beeld-ing, soos met landskapskildering, en bevorder dit die moontlikheid om die agentskap van die ervaarskap tydens die skep van landkuns te erken.

VOORWOORD EN BEDANKINGS

'n Woord van dank aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir die finansiële bydrae tot hierdie studie. Die finansiële bydrae van die Noordwes-Universiteit vir die doel van hierdie navorsing word ook erken en waardeer. Die opinies en gevolgtrekkings van die verhandeling is die siening van die outeur en nie van die NWU of SAAWK nie.

This dissertation was written under the research niche titled “Visual Narratives and Creative Outputs through interdisciplinary and Practice-Led Research (VINCO),” lodged within the North-West University's Faculty of Humanities.

Dankie aan my twee studieleiers Willem Venter en Dr. Moya Goosen, wat moed gehou het en raad gegee het – dit is moeilik om te beskryf hoe dankbaar ek is dat julle aanhou glo het. Nog 'n dankie aan die navorsingsassistent, Ellynette Lartz, vir puik administratiewe hulp. Ook aan al die ander dosente by Kunsgeskiedenis, by wie ek sedert 2012 so baie geleer het – Prof. John Botha, Dr. Louisemarie Combrink en Prof. Rita Swanepoel. Julle is voortreflike individue en was sedert my eerste dag op kampus 'n groot inspirasie.

'n Dankie aan die *Site_Specific* span – Strijdom van der Merwe, Anni Snyman en Katty van den Bergh – wat bereid was om vrae te beantwoord en inligting te verskaf. 'n Spesiale woord van dank aan die *Site_Specific* (2011) fotograaf, Elizabeth Olivier-Kahlau, wat die menigte foto's in die studie met my gedeel het.

Duisend dankies aan my deeglike taalversorger en kritiese leser, Stephanie Pickover. Jou noukeurige oë en waardevolle kommentaar word opreg waardeer.

Om hierdie verhandeling te kon voltooi, is daar 'n baie groot ondersteuningsnetwerk wat die pad saam met my gestap het. Ek is dankbaar vir julle elkeen.

Baie dankie aan my ouers, Rina en Joggie Müller, wat met liefde, ondersteuning, bemoediging, aandetes (en somtyds raas) eindelijk kan sê dat oudste haar meestersgraad voltooi het. Ek sou sonder julle nooit ingeskryf het vir die graad nie en dit ook nooit voltooi het nie. Ouma Anna, dankie vir die gereelde boodskappe en liefde.

Dankie aan my klein sussies en boetie, Annien, Carolien en Christoff – elke drukkie, koffie en boodskap is altyd 'n vreugde en ek sien uit vir nog baie jare se pret saam. Julle is elkeen so uniek en ek sien net voorspoed, geluk en sukses vir julle toekoms.

My skoonouers, Marina en Johan van Rensburg, my swaers Johann en Reinhard, en ook Ouma Annette – dankie vir die ondersteuning en liefde vir die nuwe dogter in julle huis en al die lekker kuiers by die see. Hopelik kan ons dit nou meer doen !

Ook aan my jare-lange en nuwe vriende wat geluister en motiveer het: Ellynette Lartz, Alta Jansen, Mart Gey van Pittius en Jansen Vermeulen. Ek glo ons sal nou meer kan kuier. Ook aan my massiewe uitgebreide familie – ons sal mekaar ook nou meer sien.

Je voudrais aussi remercier mes collègues et amies francophones : Carina Grobler, Mia-Louise Nel et Alison Daley. Vous m'avez beaucoup aidé et soutenu et j'en suis très reconnaissante. L'opportunité de travailler avec vous me plaît énormément et c'est grâce à vous que je me développe chaque jour. Merci pour tous les cafés et les mots d'encouragement qui m'a aidé à réaliser cette étude.

Ek dra die verhandeling op aan my man, Dieter van Rensburg, wat my ondersteun in alle projekte en studies wat ek aanpak, selfs al het hy sy eie projekte en studies.

Dieter, met jou liefde en grappies maak jy elke dag 'n seën en ek waardeer jou daarvoor.

Jy is my gunsteling mens.

INHOUDSOPGAWE

ABSTRACT	i
OPSOMMING.....	iii
VOORWOORD EN BEDANKINGS	v
HOOFSTUK 1: INLEIDING	1
1.1 Inleiding	1
1.2 Die <i>Site_Specific</i> biënnale: Die mens-landskap interaksie	3
1.3 Teoretiese konseptualisering van die studie	8
1.3.1 Fenomenologie en die liggaam se agentskap.....	9
1.3.2 Landskap-fenomenologie en die ervaarskap se agentskap	11
1.4 Probleemstelling, navorsingsvrae en spesifieke doelstellings	13
1.5 Sentrale teoretiese stelling.....	14
1.6 Metodologiese raamwerk.....	15
1.6.1 Literatuurstudie	16
1.6.2 Fenomenologiese benadering vir bespreking van die biënnale	17
1.6.3 Werkplan en hoofstukindeling	18
HOOFSTUK 2: RUIMTE, PLEK, LANDSKAP EN <i>SITE_SPECIFIC</i> KUNS.....	20
2.1 Inleiding	20
2.2 Plek as geaktiveerde ruimte.....	22
2.3 Landskap in kuns as ver-beeld-ing	27
2.4 Kontekstuele situering van die <i>Site_Specific</i> biënnale as <i>site</i> en <i>non-site</i>	39
2.5 Slot.....	51
HOOFSTUK 3: FENOMENOLOGIE: LANDSKAP EN LIGGAAM.....	53
3.1 Inleiding	53
3.2 Die liggaam in fenomenologie.....	55
3.2.1 Die fenomenologiese liggaam: die verstand-liggaam-verhouding.....	56
3.2.2 Die wese-in-die-wêreld: die mens-wêreld verhouding	60
3.2.3 Landskap-fenomenologie: die kunstenaar-landskap-verhouding	69
3.3 Die landskap as ervaarskap.....	75

3.4	Slot.....	78
HOOFSTUK 4: AGENTSKAP EN ERVAARSKAP		80
4.1	Inleiding	80
4.2	Die kunstenaarsliggaam se agentskap.....	81
4.3	Die grense van die kunstenaarsliggaam se agentskap.....	89
4.4	Die ervaarskap se agentskap	94
4.5	Die intra-aksie van kunstenaarsliggaam en ervaarskap	101
4.6	Slot.....	108
HOOFSTUK 5: SLOTBESKOUINGE.....		110
5.1	Inleiding	110
5.2	'n Teoretiese blik op die ervaarskap en kunstenaarsliggaam se agentskap	111
5.3	Gevolgtrekkings tot die kunstenaar-ervaarskap intra-aksie in <i>Site_Specific</i>	114
5.4	Voorstelle vir verdere navorsing	116
BIBLIOGRAFIE		121
ADDENDUM A: Persoonlike onderhoud met Strijdom van der Merwe.....		139

LYS VAN FIGURE

Figuur 1.1 Die groep kunstenaars wat uitgenooi is om deel te neem aan die <i>Site_Specific</i> biënnale (2011) (Randall & Snyman, 2011:3).....	4
Figuur 1.2 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy. Foto geneem deur Olivier-Kahlau, E.	6
Figuur 1.3 Coetzee, Hannelie. 2011. Besig om “Familieportret” te installeer. Foto geneem deur Olivier-Kahlau, E.	7
Figuur 2.1 Stonehenge, Salisbury Plein, Engeland. ca. 2550-1600 v.C. (Marien & Fleming, 2005:6).	24
Figuur 2.2 Die piramides, Giza, Egipte. ca. 2528-2427 v.C. (Kleiner, 2011:59).	24
Figuur 2.3 Die ligging van Plettenbergbaai in Suid-Afrika (Google Maps, 2019).	25
Figuur 2.4 Rotskuns by Lascaux. ca. 15 000 – 10 000 v.C. Regtermuur, Saal van bulle (Kleiner, 2011:2).	30
Figuur 2.5 Rotskuns by Matjiesrivier. ca. 2981 v.C. – 1019 n.C. Olifanttekening (Cape Nature, 2019)	31
Figuur 2.6 Tuinfresko by <i>Ad Gallinas Albas</i> (Villa van Livia), Primaporta, Italië. ca. 30-20 v.C.(Kleiner, 2011:250).	32
Figuur 2.7 Gesù: il buon pastore (Christus as die goeie Herder). ca. 425-450. Mosaïek by die ingang van die mausoleum van Galla Placidia (Marien & Fleming, 2004:123).	33
Figuur 2.8 Botticelli, Sandro. 1485. Nascita di Venere (Die geboorte van Venus) (Marien & Fleming, 2004:310).	33
Figuur 2.9 Van Ruisdael, Jacob. 1650 – 1682. Gezicht op Haarlem uit het noordwesten, met de blekerijen op de voorgrond. (Uitsig oor Haarlem vanuit die Noordweste, met die bleikvelde in die voorgrond) (Rijksmuseum, 2019).	35
Figuur 2.10 Van Ostade, Adriaen. 1640 – 1650. Landschap met oude eik. (Landskap met 'n ou eikeboom) (Rijksmuseum, 2019b).....	35
Figuur 2.11 Constable, John. 1821. The hay wain (Büttner, 2006:252).	37
Figuur 2.12 Turner, William. 1840. The slave ship (Kleiner, 2011:759).	37
Figuur 2.13 Smithson, Robert. 1970. Die skep van <i>Spiral jetty</i> . Foto's geneem deur Gianfranco Gorgoni (<i>in</i> Rubio, 2012:151).	41
Figuur 2.14 Smithson, Robert. 1970. Detail tydens die skep van <i>Spiral jetty</i> . Foto's geneem deur Gianfranco Gorgoni (<i>in</i> Rubio, 2012:151).	41
Figuur 2.15 Long, Richard. 1967. A line made by walking (Tate Gallery, 2019b).....	42
Figuur 2.16 De Maria, Walter. 1977. The lightning field (Marien & Fleming, 2005:619).	42
Figuur 2.17 Denes, Agnes. 1982. Wheatfield: a confrontation (Brady, 2007:296).	43
Figuur 2.18 Beuys, Joseph. 1982. 7000 Oaks (Cooke, 2004:4).....	43

Figuur 2.19 Snyman, Annie & Janse van Rensburg, PC. 2011. Vergestaltung.	45
Figuur 2.20 Twellman, Urs. 2011. Stranded aliens.	45
Figuur 2.21 Bannister, Simon Max. 2011. Aartmoeders.	46
Figuur 2.22 Bannister, Simon Max. 2011. Banister tydens die skep van Aartmoeders.	46
Figuur 2.23 Cianfenelli, Marco. 2011. Drift.	47
Figuur 2.24 Levin, Charles & Nathan-Levin, Carol. 2011. Aqua (not a drop to drink).	47
Figuur 2.25 Singer Sargent, John. 1885. Claude Monet painting by the edge of a wood (Tate Gallery, 2019).	49
Figuur 2.26 Monet, Claude. 1900. Pont japonais à Giverny (Japanese brug by Giverny) (Kleiner, 2011:532).	49
Figuur 3.1 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy.	62
Figuur 3.2 Die “nie.” in Van der Merwe se Asemic beach calligraphy: gedaanteverandering na geometriese vorms.	67
Figuur 3.3 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy uitgevee deur die see.	68
Figuur 3.4 Van der Merwe, Andrew. 2011. Besig met die skep van Asemic beach calligraphy.	68
Figuur 3.5 Coetzee, Hannelie. 2011. Na die golf in Familieportret.	72
Figuur 3.6 Coetzee, Hannelie. 2011. Die agentskap van die strand in Familieportret.	73
Figuur 3.7 Coetzee, Hannelie. 2011. Familieportret.	73
Figuur 4.1 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Cucitura (Sewing).	84
Figuur 4.2 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Detail van <i>Cucitura (Sewing)</i>	84
Figuur 4.3 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Detail van Meneguzzi besig om toue te vleg vir <i>Cucitura (Sewing)</i>	85
Figuur 4.4 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Meneguzzi besig om toue te vleg vir <i>Cucitura (Sewing)</i>	85
Figuur 4.5 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Sponga besig om steke in te sit oftewel die grond aanmekaar te werk tydens die skep van <i>Cucitura (Sewing)</i>	87
Figuur 4.6 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Sponga by die werk <i>Cucitura (Sewing)</i>	87
Figuur 4.7 Taylor, Angus. 2011. Ongegronde grond op Woensdag se koerant. Assistent: George Magampa.	97
Figuur 4.8 Taylor, Angus. 2011. Beplanning vir <i>Ongegronde grond op Woensdag se koerant</i>	97
Figuur 4.9 Taylor, Angus. 2011. Besig met die voorbereiding vir <i>Ongegronde grond op Woensdag se koerant</i>	98

Figuur 4.10 Taylor, Angus. 2011. Besig met die voorbereiding vir <i>Ongegronde grond op Woensdag se koerant</i> met behulp van George Magampa.	98
Figuur 4.11 Van der Merwe, Strijdom. 2011. Besig met die skep van <i>Circles washed up by the tide</i>	103
Figuur 4.12 Van der Merwe, Strijdom. 2011. Besig met die skep van <i>Circles washed up by the tide</i> – ander aansig.	103
Figuur 4.13 Van der Merwe, Strijdom. 2011. <i>Circles washed up by the tide</i>	104
Figuur 5.1 Msezane, Sethembile. 2015. Chapangu – The day Rhodes fell. Opgevoer met die verwydering van die Cecil John Rhodes standbeeld by die Universiteit van Kaapstad.	117
Figuur 5.2 Msezane, Sethembile. 2015. Chapangu – The day Rhodes fell. Msezane met uitgestrekte vlerke.	117
Figuur 5.3 Van der Merwe, Strijdom. 2015. <i>Constantly stitching our lives together</i> . Opgevoer in die Karoo. Foto's uitgestal by die uitstalling <i>Ik Ben Een Afrikander: the unequal conversation</i> . Lizamore & Associates (foto's deur Jan Menzel).	119

HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1 Inleiding

In hierdie verhandeling word ondersoek ingestel na die implikasies van 'n liggaam- en landskap-gesentreerde fenomenologiese¹ benadering tot die landkuns in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) te Plettenbergbaai.² Die ondersoek na die wisselwerking tussen landskap en liggaam word gedoen deur te kyk na plekspesifieke landkuns (as 'n kunsbeweging), met die fokus op geselekteerde werke van die *Site_Specific* biënnale. Die problematiek van die studie is geleë in die spanning van agentskap van die wese-in-die-wêreld³ (die kunstenaar) en die landskap tydens die skep van landkuns. Hierdie spanning belig die dinamika en wisselwerking tussen mens en wêreld, wat die agentskap van die landskap na vore bring. Die landskap word in hierdie verhandeling vervolgens nuut gekonsepsualiseer as 'n *ervaarskap*, om die mens-landskap-verhouding verwoord.⁴

Die *Site_Specific* biënnale van 2011 is gekies vir hierdie studie, omdat dit die eerste landkunsbiënnale in Suid-Afrika was en dus landkuns op die voorgrond geplaas het in Suid-Afrika (vgl. Kruger, 2013).⁵ Die biënnale sluit aan by 'n kontemporêre stroom van landkuns (of aardkuns)⁶, wat in kunsgeskiedkundige ruim geassosieer word met die landkunsbeveging van die 1960's. Name soos Robert Smithson (1938-1973), Richard Long (geb. 1945) en Walter de Maria (1935-2013) word hoofsaaklik met hierdie kunsbeweging geassosieer. Hierdie aard-/landkunstenars se kunswerke, wat direk in die landskap gemaak is, het die fokus van die galery en beeldende kunste verskuif na die natuur en die landskap en het nuwe benaderings vir kuns moontlik gemaak. Die moontlikhede van landkuns word steeds vanuit tydgenootlike beskouings ondersoek en konstant vernuwe, wat landkuns en die konseptualisering daarvan 'n dinamiese en

¹ Fenomenologie is 'n afdeling van filosofie, wat in die laat negentiende en vroeë twintigste eeu ontwikkel is deur denkers soos, onder andere, Edmund Husserl (1859-1938) (Wylie, 2007:140).

² Vir verwysingsdoeleindes word die naam vervolgens verkort na *Site_Specific* biënnale.

³ "Wese-in-die-wêreld" (*being-in-the-world*) is oorspronklik deur Martin Heidegger (1889-1976) gebruik as 'n voortsetting van die ontologiese konsep van *Dasein* (die mens), wat volgens Heidegger 'n wêreld bestaan wat hom/haar transendeer – hy/sy is daarin en daarom is die mens *da-sein* (*being-there*) (Schacht, 1972:304). Die term impliseer dat die mens nie visueel na die wêreld kyk nie, maar aktief daarin betrokke is en daaraan deel het.

⁴ Die beskrywing en motivering van die term "ervaarskap" word in Hoofstuk Drie van hierdie studie uitgelê.

⁵ Die 2011 biënnale het plaasgevind vanaf 22 tot 29 Mei 2011 (Randall, 2011), waarna die tweede biënnale vanaf 10 tot 17 Augustus 2013 plaasgevind het.

⁶ Landkuns word gesien as die epitoom van kontemporêre omgewingsdenke in die kuns, maar ekologiese idees kan reeds in vroeë paganistiese samelewings en Oosterse gelowe gesien word, (Heywood, 2007:256). Alhoewel die Ooste moontlik 'n invloed gehad het op die omgewingsdenke van die opvolgende kunsneigings, is die beskouing van die natuur in die Weste hoofsaaklik verbind aan die ontstaan en gevolg van industrialisering in die Westerse wêreld (vgl. Heywood, 2007:256).

vloeibare kunsvorm maak. Landkuns bied ruimte vir diskoers oor die verhouding tussen mens en landskap/natuur as 'n geïntegreerde geheel, eerder as afsonderlike binêre opposisies.

Sedert die 1960's is 'n groter bewussyn geskep rondom die mens se impak op die landskap (ook in die kuns); maar 'n ondersoek na die komplekse impak van die landskap op die mens, veral tydens kunsskepping, is nog nie genoegsaam ondersoek nie. Om dié rede word 'n ondersoek na hierdie wedersydse impak van die mens en landskap se agentskap in hierdie studie gedoen. Die mens se agentskap tydens kunsskepping word in baie gevalle as vanselfsprekend geag, tog is die agentskap van die landskap tydens die proses van landkuns-skepping boeiend: *As die mens dan landkuns in die landskap maak, wat is die rol van die landskap tydens hierdie kreatiewe gesprek?*

In hierdie verhandeling argumenteer ek dat landkuns die epitoom is van die landskap se agentskap, betrokkenheid, en verhouding met die mens in Westerse kuns. In landkuns is die landskap nie slegs 'n visuele element soos in skilderkuns nie, maar 'n alomteenwoordigheid wat al die sintuie van die mens aanraak. Deur die skep en ervaring van landkuns word die landskap gesien, gehoor, gevoel, geruik, en somtyds selfs geproe. Landkunsenaars forseer hulself en hulle aanskouers om deur 'n ruimte te beweeg en hulle eie persepsie van die ruimte, aarde en die landskap uit te daag (Rigaud, 2012:4). Die veelvoudige invloed wat die landskap op die mens het deur middel van die sintuie dui op landkuns se vervlegting van mens, landskap en kuns, teenoor 'n meer afgesonderdheid tussen die mens en landskap by skilderkuns.⁷ Die ervaarbaarheid van die landskap maak die argument vir 'n alternatiewe term vir landskap moontlik, naamlik, *ervaarskap*. Die motivering vir *ervaarskap* is gesetel in die term se moontlikheid om die liggaam, landskap en ervaring in 'n holistiese eenheid te verbind, wat die agentskap van die landskap sterker te voorskyn bring tydens die skep van kuns.

Landskap, as oënskynlik eenvoudige term, is in werklikheid 'n komplekse en vloeibare konsep wat 'n reeks uiteenlopende definisies sowel as 'n konnotasie met verskillende kunsvorme het, wat elk op 'n ander wyse met die landskap en natuur in verbintenis tree. Kortliks stel Ingold (1993:156) dat die landskap die wêreld is, soos bekend aan die mense wat daarin woon, omdat dit die ruimte is waarin die mens leef. Dit is 'n versameling van plekke, die natuur, mense, weersomstandighede, mensgemaakte objekte, natuurlike objekte en so meer, wat deur elke individu en kultuur anders gedefinieer word. Die idee van die landskap is daarom 'n baie persoonlike fenomeen, omdat dit op 'n unieke wyse vir elke individu sin maak (Larsen, 2004:947). Die mens heg sekere betekenis aan die landskap, maar hierdie betekenis word beïnvloed deur

⁷ Desnieteenstaande het die ontwikkeling van die landskap in Westerse skilderkuns die grondlegging geword vir die ingrypende wyse waarop die landskap in landkuns met die mens in werking tree.

fisiese, sosiale en kulturele identifikasie van die landskap (Cuba & Hummon, 1993:113). Dit is omdat die idee van die landskap van individu tot individu en ook van kultuur tot kultuur vloeibaar is. Volgens Wall en Waterman (2018:2) is die landskap 'n kompleks verhouding tussen die sosiale, ruimtelike en ekologiese, wat nie staties is nie en verandering kan aanbring. Die kern-aangeleentheid ten opsigte van 'n ondersoek na die landskap, soos beskryf in Thompson *et al.* (2013:1), is dat die landskap nie net 'n objek is nie, maar terselfdertyd 'n representasie, proses, idee, en ervaring is wat spanning veroorsaak. Hierdie spanning tussen mens en landskap is te sien in die wyse waarop die kunstenaar en die *ervaarskap* met mekaar in wisselwerking tree tydens die skep van die kunswerke in die *Site_Specific* biënnale van 2011.

1.2 Die *Site_Specific* biënnale: Die mens-landskap interaksie

Creative artistic expression does not take place in some inner mental sanctum,
but in the artist's concrete engagement with the world (Carman, 2008:200).

Carman (2008:200) hierbo meen dat kunstenaars (soos landkustenaars) nie vanuit 'n denkbeeldige wêreld hul kuns skep nie, maar as 'n aktiewe en beliggaamde agent in die wêreld deel vorm van die proses van landkuns-realisering. Die beliggaamde deelname van die kunstenaar dien as onderbou vir hierdie studie, waar die liggaam die vleeslike teenwoordigheid van die mens is en as *vehicle* (werktuig)⁸ dien vir die mens se wees in die wêreld. Die liggaamlike aard van die kunstenaar en die idee van beliggaamde deelname bring die begrip van die kunstenaar se agentskap, maar ook die landskap se agentskap tydens landkuns-skepping, duideliker na vore. Die 2011 *Site_Specific* biënnale dien as 'n geleentheid vir die bespreking van 'n beliggaamde interaksie met die landskap, weens die sentrale rol van mens-landskap interaksie binne die hedendaagse landkuns-beweging. Hierdie kunstenaar-geleide projek is deur Strijdom van der Merwe en Anni Snyman bedink in 'n poging om meer geleenthede vir landkuns in Suid-Afrika te skep, sodat kunstenaars 'n platform het om met die landskap in verbinding te tree (vgl. Randall & Snyman, 2011:4). Tydens die biënnale het verskeie kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars deelgeneem (sien Figuur 1.1), onder meer Angus Taylor (geb. 1970), Hannelie Coetzee (geb. 1971), Andrew van der Merwe (geb. 1965) en Strijdom van der Merwe (geb. 1961), wie se werke in hierdie studie spesifiek ondersoek word.⁹ Internasionale kunstenaars wat betrokke was en bespreek word as deel van hierdie ondersoek is die Italianers Gabriele Meneguzzi (geb. 1949) en Vincenzo Sponga (geb. 1950). Die betrokke kunstenaars is nie almal

⁸ Die liggaam as *vehicle* word in hierdie konteks gebruik om te verwys na die *voertuig en medium* waardeur 'n mens in die landskap beweeg. Die Engelse woord, *vehicle*, is in hierdie geval meer omvattend as die woorde *voertuig* en *medium* – tog kan *werktuig* 'n moontlike alternatief wees.

⁹ Nog kunstenaars wat betrokke was sluit in: die Switserse landkustenaar Urs Twellmann (geb. 1959), en die Suid-Afrikaners Marco Cianfanelli (geb. 1970); Anni Snyman (1964); PC Janse van Rensburg (1955); Mark Wilby (1955); Simon Max Bannister (1982); Charles Levin (1961); Carol Nathan-Levin (1963); Gordon Froud (geb. 1963); Erica Lüttich; en Jan van der Merwe (geb. 1958).

noodwendig landkunsenaars nie, maar het deelgeneem aan die biënnale om die rol van die landskap in kuns te verken.



Figuur 1.1 Die groep kunstenaars wat uitgenooi is om deel te neem aan die *Site_Specific* biënnale (2011) (Randall & Snyman, 2011:3)¹⁰

Die *Site_Specific* biënnale sluit aan by die landkuns-beweging deurdat dit buite die galery en in die landskap maak word (vgl. Randall & Snyman, 2011:4). Verder maak die kunstenaars ook gebruik van enige hulpmiddels, vanaf die kunstenaars se hande tot swaar gereedskap (vgl. Randall & Snyman, 2011:4). Die werke is tydelik, onderworpe aan natuurlike elemente in die landskap en beïnvloed deur die landskap waarin dit gemaak word (vgl. Randall & Snyman, 2011:4). Dit is plek-spesifiek, wat binne die hedendaagse beskouing van landkuns 'n belangrike kernaspek is (vgl. Kaye, 2000:11-12). Die biënnale vind reeds in die titel, *Site_Specific*, aanklank by hierdie kernaspek. In 'n onderhoud in Stellenbosch op 26 Junie 2015 stel landkunsenaar Strijdom Van der Merwe (2015)¹¹ dat selfs al word 'n kunswerk beplan, dit verander soos die natuur self ook daarop inwerk (sien Addendum A). Van der Merwe (2015), een van die hoofkurators van *Site_Specific*, stel die rasionaal van die biënnale en essensie van landkuns as “*the land has a greater impact on me, than I on the land.*” Van der Merwe beklemtoon dat

¹⁰ Van links na regs. Agterste ry: Danie van der Westhuizen, Charles Levin, Erica Lüttich, PC Janse van Rensburg, Simon Max Bannister | Derde ry: Angus Taylor, Hannelie Coetzee, Gabriele Meneguzzi, Vincenzo Sponga, Strijdom van der Merwe | Tweede ry: Marco Cianfanelli, George Magampa, Andrew van der Merwe, Niël Jonker, Carol Nathan-Levin, Gordon Froud | Eerste ry: Tyron Tewson, Urs Twellmann, Mark Wilby, Anni Snyman | Voorgrond: Jan van der Merwe

¹¹ Hierdie onderhoud is in 2015 met Strijdom van der Merwe gevoer in verband met sy *performance*, *Constantly stitching our lives together* (2015), waaroor 'n ander projek gedoen is. Tydens die onderhoud is daar ook oor die *Site_Specific* biënnale gepraat en Van der Merwe se landkunspraktyke. Sien Addendum A vir uittreksels van die onderhoud.

kunstenaars nie hulle reeds-gevestigde idees en ideale by die biënnale moet verwesenlik nie, maar eerder deur die spesifieke landskap beïnvloed moet word. Dié kuns moet die spesifieke aard van elke landskap in ag neem en plekspesifiek gemaak word, dus nie lukraak en op 'n landskap neergesit word nie (vgl. Van der Merwe, 2015). Om werke sonder hierdie inagneming in die landskap te skep, maak van die landskap 'n wyer, niksseggende en homogene kollektief, wat onderhewig staan aan die agentskap van mense. In teenstelling hiermee word daar geargumenteer dat die skep van plek-spesifieke landkuns, met 'n invloed vanaf die landskap, aan kunstenaars die geleentheid bied om die individualiteit en agentskap van elke landskap te erken (vgl. Kaye, 2000:1).

Landkuns (omdat dit in die landskap geskep word) bevraagteken die konsep van kuns en die galery as definiërende raamwerk vir kuns, sowel as die ideologiese en gekommersialiseerde aard van die galery (vgl. O'Doherty 1976:14).¹² Hierdie bevraagtekening is gesetel daarin dat kuns, in die vorm van landkuns, die beperkinge van die galery verbreek en die landskap as platform gebruik. Hodge (2011:188) sluit hierby aan deur te stel dat die natuur en landskap dikwels slegs as 'n *oppervlak* gebruik word vir kunswerke. Die beskouing van die landskap as bloot 'n oppervlak waarop kuns geskep word, is problematies, want dit ontnem die landskap van agentskap en verminder die landskap se bydrae tot die proses van kunsskepping. Nieteenstaande die feit dat landkunstenaars die galeryruimte probeer ontvlug, is die dokumentasie van landkuns gewoonlik steeds die enigste oorblyfsels van die kunswerk en fotografiese dokumentasie word weer in 'n galery uitgestal en verkoop (Harris, 2006:231). Die fotografiese dokumentering – as 'n verteenwoordiging van finaliteit – bring nie die idee van 'n *proses* van wedersydse agentskap by die aanskouer tuis nie (Harris, 2006:231). Die finale produk verbloem voorts die interaksie tussen die kunstenaar en die landskap, asook die produktiewe spanning tussen hierdie twee deelnemers tydens kunsskepping.

Ter illustrasie kan na die werk, *Asemic beach calligraphy* (kyk Figuur 1.2) deur Andrew van der Merwe, verwys word. Dié foto verbeeld 'n sogenaamde “finale” kunswerk tydens die *Site_Specific* biënnale. Hierdie foto skep die illusie dat daar 'n finale produk bestaan, maar die *proses* van kunsskepping word nie uitgebeeld nie. Die rol en agentskap van die landskap kom nie sterk na vore nie, wat die indruk kan laat dat die landskap geen impak op die skep van die kunswerk gehad het nie. In hierdie geval, soos Tilley (1994:23) argumenteer, word die landskap “'n anonieme

¹² Brian O'Doherty (1976:14) skryf in sy boek – *The white cube: the ideology of the gallery space* – dat kuns in die Modernistiese era 'n punt bereik het waar die “ruimte” van die kunswerk voor die werklike “kunswerk” raakgesien word. Dit wil sê dat kuns as kuns beskou word wanneer dit in 'n galery of kunsgeoriënteerde ruimte geplaas word, maar so ook is kuns wat nie in 'n kunsruiimte verskyn nie baie keer nie as waardige kuns gesien nie. Die feit dat landkuns buite hierdie kontekstualiseringsruimtes funksioneer, maak dit 'n direkte bevraagtekening van die kontekstualisering van kuns.

beeldhoukundige vorm wat altyd deur die mens se agentskap gevorm word”. Die indruk kan geskep word dat die kunswerk slegs deur die kunstenaar geskep is, sonder enige impak vanaf die landskap.



Figuur 1.2 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy.¹³ Foto geneem deur Olivier-Kahlau, E.

Die landskap, sowel as die fotografiese dokumentasie van die landkuns in Figuur 1.2, word gevolglik 'n objek van aanskoue – dit word weer, nes in 'n galery, 'n visuele ver-beelding. Tog was daar 'n proses van verandering wat gelei het tot die ver-beelding van die kunswerk (voor die dokumentering plaasgevind het). So ook sal die kunswerk weer verander nadat die foto geneem is – wat die tydelike aard van die kunswerk beklemtoon. In samehang hiermee is Ingold (1993:67) van mening dat die skep van kuns nie noodwendig beskou hoef te word as 'n strewe na 'n finale produk nie, maar eerder as 'n proses. Ingold (1993:67) stel verder dat die skep van kuns dan nie bloot 'n voorbereiding vir toekomstige nadenke (van 'n finale produk) is nie, maar dat die daad van kunsskepping self 'n nadenkingsproses is. Hierdie stelling impliseer dat die finale produk van kuns (ook landkuns) nie noodwendig die waarde daarvan verteenwoordig nie, maar dat die proses self genoeg is om kuns betekenis te gee. Van der Merwe (2015), in aansluiting, stel dat die proses van landkuns net so belangrik, of selfs belangriker, as die eindproduk is. Dit is juis hierdie proses van kunsskepping wat sentraal is tot dié studie.

¹³ Vir die doeleindes van hierdie studie word titels van kunswerke wat oorspronklik in Afrikaans of Engels is, as sodanig gebruik. Vir kunswerke met titels in ander tale, soos Italiaans of Nederlands, word die oorspronklike titel (waar moontlik) by die foto gegee, sowel as die Afrikaanse vertaling. In die teks word die Afrikaanse vertaling gebruik.

Die bogenoemde nadenkingsproses – veral deur middel van landkuns wat binne die landskap gesitueer is – skep 'n fisiese, tasbare en dinamiese verhouding tussen die kunstenaar en die landskap (vgl. Wylie, 2007:141). Die kunstenaar funksioneer immers nie buite en onafhanklik van die landskap nie, maar tesame daarmee. Die kunstenaar en die landskap word fisies verbind deur middel van die liggaam, omdat die liggaam die objek is waardeur die subjek (die mens) uitgeleef word (vgl. Merleau-Ponty, 1964:72). Die liggaam laat toe dat die kunstenaar beliggaamd in die landskap kan wees en is derhalwe sentraal tot alle aksies wat die kunstenaar tydens die skep van landkuns uitvoer (vgl. Merleau-Ponty, 1962:408). Die liggaam is die wyse waarop die mens inligting ontvang en verwerk, want sonder die liggaam sou die mens nie 'n begrip van die wêreld kon verkry nie. Die liggaam, as die medium waardeur die mens in die landskap kan beweeg, is daarom ook die wyse waarop die mens die landskap kan *ervaar* (vgl. Thompson, 2009:207).



Figuur 1.3 Coetzee, Hannelie. 2011. Besig om “Familieportret” te installeer. Foto geneem deur Olivier-Kahlau, E.

In Figuur 1.3 is die kunstenaar, Hannelie Coetzee, besig om die werk *Familieportret* tydens die 2011 *Site_Specific* biënnale te skep. Hier word die aanskouer van die foto – en dus van die skeppingsproses – bewus daarvan dat die kunstenaar deur 'n proses gaan. Tydens die skep van die landkunswerk, word Coetzee beïnvloed deur die landskap om haar: die verandering van die gety, die wind, die digtheid/fermheid van die sand, skaduwees, asook ander natuurlike faktore wat *ervaar* word. Die kunstenaar is konstant besig met 'n nadenkingsproses en herformulering van die kunswerk – wat 'n produktiewe spanning tussen kunstenaar en landskap impliseer. Die kunstenaar en aanskouers se ervaring in die spesifieke ruimte (maar ook die dokumentering en uitstalling daarvan) is sentraal tot plekspesifieke kuns, omdat dit die mens dwing om anders te dink oor die landskap en ook oor kuns opsigself (Bishop, 2014:51). Die ligging van die kunswerk is daarom nie slegs die plek waar die “toneel” afspeel soos die teatergebou in tradisionele teaterpraktyk nie, maar word 'n dominante betekenaar wat daadwerklik in gesprek tree met die kunstenaar (deur middel van die liggaam) en kunswerk (vgl. McAuley, 2005:30).

Die vraag ontstaan egter of die landskap sonder agentskap is tydens die menslike ervaring daarvan, óf wel 'n tipe agentskap het in die wisselwerking tussen mens (kunstenaar) en landskap. Dié ondersoek vra na die wyse waarop die landskap aktief en reflektief as 'n niemenslike agent kan optree binne landkuns. Vanuit so 'n ondersoek kan die rol en agentskap van beide die kunstenaar en landskap in die proses van kunsskepping verhelder word. Die agentskap van beide kunstenaar en landskap kan vanuit die fenomenologiese perspektief beskou word: die kunstenaar se liggaam beïnvloed die landskap, maar die landskap beïnvloed terselfdertyd die kunstenaar (deur sy/haar liggaam) tydens die skep van kuns (vgl. Wylie, 2007:141). Die liggaam-landskap interaksie staan sentraal tot die fenomenologiese denkstrome van denkers soos Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). So ook is die mens-wêreld interaksie sentraal vir denkers soos Karen Barad (geb. 1956), wat agentskap herdefinieer het as iets wat nie besit kan word nie, maar uitgevoer word. Ook Bruno Latour (geb. 1947), wat stel dat die moontlikheid van agentskap nie slegs in die mens setel nie, maar ook aan nie-menslike objekte toegedien word. Teoretiese konseptualisering van die bogenoemde beskouings word vervolgens bespreek as basis vir die bespreking van landskap- en kunstenaarsagentskap.

1.3 Teoretiese konseptualisering van die studie

Die interaksie van die kunstenaar en die landskap kan dien as 'n metafoer of manifestasie van die interaksie tussen mens en wêreld. Die wyse waarop die kunstenaar die landskap beïnvloed deur die maak van kuns, maar ook die wyse waarop die landskap die kunstenaar beïnvloed, versterk die idee van mens-landskap integrasie eerder as 'n binêre opposisie. Vir hierdie studie is die interaksie van mens en landskap, sowel as die wyse waarop wedersydse invloede aangebring word, gesetel binne die Merleau-Pontiese beskouing van die mens as wese-in-die-wêreld en liggaam-subjek, wat aktief met die wêreld in verbintenis tree. Verskeie fenomenologiese en landskap-fenomenologiese konsepte – soos die liggaam, wese-in-die-wêreld en beliggaming – word met agentskap verbind, ten einde die kunstenaar se verhouding met die landskap te ondersoek. Om die agentskap van die landskap te ondersoek, word Barad se agentskapsrealisme en Latour se Akteur-Netwerk-Teorie geraadpleeg en gekoppel met fenomenologie, om sodoende die moontlikheid van nie-menslike agentskappe (soos die landskap) te kan argumenteer. Verder word daar ook op die motivering van ervaring gesteun om ondersoek na die agentskap van die landskap as ervaarskap tydens die skep van landkuns te motiveer.

1.3.1 Fenomenologie en die liggaam se agentskap

Perception thus involves reciprocity between the body and the world and a continuous interchange between the two (Tilley, 2004:18).

Tilley (2004:15) beklemtoon die konstante wisselwerking tussen die liggaam en die wêreld, wat die basis is van die mens se ervaring wanneer in die landskap beweeg word. Hierdie ervaring van die landskap, word gekoppel aan die konsep van *persepsie* binne eksistensiële fenomenologie, wat die mens se wyse is om alle inligting in die landskap (deur middel van die liggaam) te verkry. Die eksistensiële fenomenologie van Merleau-Ponty vloei vanuit die fenomenologiese navorsing van Edmund Husserl (1859-1938) en vanuit die eksistensiële navorsing van Gabriel Marcel (1889-1973) en Martin Heidegger (1889-1976) (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Hulle is die kerndenkers wat die konsepte van die landskap, kultuur-natuur-verhoudings, beliggaming en subjektiwiteit binne die veld van fenomenologie aan die orde stel (Wylie, 2007:140). Hierdie studie is gesetel binne die filosofie van Merleau-Ponty en sy opvolgers, omdat hulle die liggaam as kern van die mens-landskap verhouding sien. Merleau-Ponty se *Phenomenology of perception* (1945) fokus volgens Cullen (1994:112) op 'n reeks studies oor die rol van die liggaam en persepsie in verskeie aspekte van sosiale ervaringe soos spraak (en taal); seksualiteit; kuns (en literatuur); tyd; vryheid; en geskiedenis. Dit is 'n multidissiplinêre teks wat toegepas kan word op verskeie aspekte van die menslike wese – en derhalwe is dit ook waardevol in die studie van landkuns.

Merleau-Ponty vestig aandag op die rol van die menslike liggaam as beide 'n objek en 'n subjek van persepsie (Kelly, Fallaize & Ridehalgh, 1995:117; Moran & Mooney, 2002:243). Dit wil sê dat alhoewel die mens se liggaam as 'n objek beskou kan word, dit nie 'n statiese objek is nie, want die mens het ook 'n bewussyn wat deur die liggaam in die wêreld na vore kom (anders as ander objekte) (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:32). Merleau-Ponty (1964:72) noem dit *intersubjektiviteit* (of liggaam-subjek), wat aandui dat die mens (as subjek) inherent deel van die liggaam (as objek) is. Volgens Merleau-Ponty (1964:72) is bewustheid, die wêreld en die menslike liggaam as 'n waarnemende objek/subjek met mekaar verweef (*in* Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Die mens is nie slegs 'n bewussyn nie, maar 'n lewende organisme – 'n liggaam – en sonder beliggaming kan mense nie 'n bewuste ervaring van die wêreld hê nie (Matthews, 2002:57). Die mens is 'n waarnemende en ervarende subjek, sowel as 'n *wese-in-die-wêreld* wat ook altyd 'n beliggaamde teenwoordigheid is (Ingold, 2000:169).¹⁴ In die Merleau-Pontiese beskouing van 'n wese-in-die-wêreld is die wêreld die sfeer van ons lewens as aktiewe wesens – wesens wat denke oor die wêreld het en daarop reageer (en op gereageer word) – dit is die plek

¹⁴ Vrye vertaling vanaf *being-in-the-world* in Engels (Merleau-Ponty, 1962:xvi) en *être-au-monde* in Frans (Merleau-Ponty, 1945:v).

wat ons bewoon, eerder as bloot 'n versameling van objekte waarvan die mens onafhanklik funksioneer (vgl. Matthews, 2002:49). Aansluitend hierby is die mens en sy of haar wêreld ineengevleg, en sodoende kan daar nie vasgestel word waar die een begin en die ander eindig nie (kyk Ingold, 2000:169). Volgens Merleau-Ponty se stroom van eksistensiële fenomenologie word die mens en die wêreld deur middel van beliggaming verbind, wat die wyse waarop die mens se denke en beskouing tot die wêreld ondersoek en verander.

In fenomenologie word die verhouding tussen die *liggaam* en wêreld beklemtoon, omdat die liggaam die mens se bron van persepsie en kennis is, sowel as die werktuig om in die wêreld te wees (kyk Merleau-Ponty 1968:28; Thompson, 2009:207; Moran & Mooney, 2002:243; Tilley, 2004:17). Persepsie koppel die liggaam aan die landskap en kan ook vertaal word as waarneming of gewaarwording. Wat hiermee bedoel word, is dat die mens die landskap deur middel van die liggaam waarneem (vgl. Tilley, 2004:17; Hoel & Carusi, 2018:54). Sims (2009:387) stel dat individue deur middel van hulle liggame kennis ontvang en verwerk, daarom is dit 'n beliggaamde ervaring in die landskap, waar die liggaam ook die sentrale bron van bewustheid is. Dié fenomenologiese aanslag bied 'n ryker en meer ervaringsgetroue blik op die mens se bestaan in die wêreld, juis omdat dit nie 'n skeiding tussen mens en landskap voorstel nie, maar eerder integrasie van liggaam en landskap – dus beliggaming (Ingold, 2000:171).

Die beliggaamde ervaring en wisselwerking tussen mens en wêreld (soos vasgelê in die wesen-in-die-wêreld) skep 'n omkeerbare spanning tussen die liggaam en die landskap. Tilley (2004:17) gebruik die voorbeeld van die mens wat aan 'n klip raak en daarom word die mens ook terselfdertyd aangeraak deur die klip. Vanuit hierdie verweefdheid van mens en wêreld – of landskap – ontstaan die vraag na die wyse waarop mens en landskap met mekaar in wisselwerking tree ten einde die kwessie van agentskap te ondersoek. Merleau-Ponty (1962:408) stel dat die mens 'n onvoltooide individu is wat deur die agentskap van die liggaam beweeg na en in die wêreld, waar die wêreld weer die liggaam se punt van ondersteuning is. Turner (2012:67) stel dat vanuit Heidegger se beskouing is die mens akteurs (agente) en nie aanskouers nie – mense moet daarvolgens deur hulle aksies verstaan word, omdat hulle aktiewe wesens-in-die-wêreld is. Die mens se leef en betrokkenheid met die wêreld lei tot 'n komplekse sisteem van betekenisgewing en gebeure wat 'n direkte gevolg is van die interkonneksie van beliggaming, wêreld, aksie en betekenis (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Die mens is deel van 'n tweerigting interaksie tussen die self en die res van die wêreld, waardeur 'n betekenisvolle begrip van die wêreld tot stand kom – dit word juis gedoen deur ons aktiewe omgang met objekte (en ander mense) in die wêreld (Matthews, 2002:54). As hierdie tweerigting interaksie van die landskap en die mens in ag geneem word, word die wedersydse spanning tussen die kunstenaar (die liggaam) en die landskap waarin die kuns geskep word beklemtoon.

1.3.2 Landskap-fenomenologie en die ervaringskap se agentskap

“Landskap”, as ’n teoretiese konsep, is uiteenlopend en word gerig deur die perspektief waaruit dit beskou word en om dié rede is dit besonder vloeibaar. Ingold (1993:60) verduidelik dat sogenaamde objektiewe en wetenskaplik-analitiese benaderings tot die landskap problematies is, want dit vereenvoudig die landskap tot ’n kwantitatiewe en homogene entiteit wat *meetbaar* is. In hierdie verband dui Thompson *et al.* (2013:2) ook aan dat die landskap baie meer kompleks is as wat dit deur die rasionaliste beskryf is. Hierdie kompleksiteit bestaan juis omdat die landskap nie ’n ooglopende komplekse objek is nie, maar wel iets is wat in denke, fisies, subjektief en ook objektief bestaan.

’n Oplossing tot hierdie meetbare objektiewe beskouing van die landskap word menigmaal binne die semiotiek gevind. Hier word die landskap beskou as ’n teks wat die mens kan lees en dan ook kan skryf (Wylie, 2007:139). Tog is hierdie beskouing aanvegbaar, want die landskap word ’n leesbare (*lisible*) en skryfbare (*scriptible*)¹⁵ entiteit, wat nie noodwendig werklik *deel* het aan die proses van kunsskepping nie (vgl. Wylie, 2007:139). Die semiotiese verstaan van ’n landskap as “leesbaar” en “skryfbaar” skep ’n eensydigheid tussen die mens (die kunstenaar) en die landskap, omdat dit die mens as die hoof-agent stel. Die landskap word hierdeur ’n statiese element waarby die mens se agentskap aan die voortou trek – die landskap word gesentreer rondom menslike agentskap (vgl. Tilley, 1994:10). Hierdie mens-georiënteerde interpretasie van die mens-landskap verhouding kan egter as problematies beskou word, omdat die landskap se betekenis en identiteit afhanklik is van die mens se subjektiewe lees en skryf daarvan. Tilley (1994:9) argumenteer verder dat die landskap in baie benaderings bloot as ’n ligging vir menslike aktiwiteit beskou is, wat die landskap se betekenis en agentskap negeer. Die landskap is paradigmaties verstaan deur kunstenaars as die “skilderdoek of oppervlak” waarop hulle kommentaar kan lewer.

In kontras met die natuurwetenskaplike en semiotiese beskouings van landskap, stel Ingold (1993:60) dat die landskap eerder kwalitatief en heterogeen is en vandaar ook onmeetbare elemente bevat, wat deur menslike beliggaming en interaksie ontstaan (Goodrich & Strijdom, 2014:57). Die geïntegreerde mens-landskap verhouding word aangevoer in die bloemlesing getiteld *Routledge companion to landscape studies* (Thompson *et al.*, 2013:1) – waar die kompleksiteit van die landskap en verskeie fasette daaromheen ondersoek word in ’n reeks artikels deur ’n aantal denkers. Die fenomenologiese beskouing van die landskap poog

¹⁵ *Lisible* (leesbaar) en *scriptible* (skryfbaar) is semiotiese terme wat deur die Franse linguïst, Roland Barthes, na vore gebring is in *The death of the author* (1967). Dit verwys na geskrewe tekste, waar leesbaarheid impliseer dat die betekenis van die teks vas (geslote) is en slegs ontgin kan word. Hierteenoor het skryfbare tekste ’n oop betekenis, en die aanskouer (of leser) kan bydrae tot die betekenis deur middel van interpretasie. Semiotiese terme as sulks word al hoe meer in die kunsgeskiedenis gebruik, waar kunswerke ook as tekste beskou word (vgl. Bal & Bryson, 1991:174; D’Alleva, 2012:27).

vervolgens om hierdie eensydige kommunikasiekanaal vanaf die mens na landskap te oorbrug (vgl. Ingold, 2000:168). Landskap-fenomenologie as fenomenologiese ondersoekveld lê spesifiek klem op die direkte, liggaamlike kontak met en ervaring van die landskap, wat verskil van empiriese en diskursiewe benaderings tot die landskap (soos die van *die landskap as teks*) (Wylie, 2007:139). Hier is Merleau-Ponty se konsep van “beliggaamde subjektiwiteit” relevant, aangesien dit die moontlikheid skep om ’n eensydige beskouing tot die mens en die wêreld te oorkom (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Volgens Ingold (1993:154) kom die landskap derhalwe nie slegs met die mens in kontak op ’n visuele vlak (soos in semiotiek) nie, maar dit is alomvattend en refleksief: dit is beide ’n konstruksie en ’n konstruerende entiteit. Dit wil sê dat die landskap deur die mens gekonstrueer word, maar die liggaamlike kontak met die landskap konstrueer ook die mens – spesifiek deur middel van ervaringe en liggaamlike kontak (vgl. Wylie, 2007:141). Die idee van die “self” en die landskap word deur ervaringe beide gekonstrueer en gekommunikeer, wat tog ’n element van agentskap van die landskap na vore bring (vgl. Wylie, 2007:141).

Fenomenologie kan in verbinding gebring word met Latour (2005) se konseptualisering van die *Actor-Network-Theory*,¹⁶ waarin hy stel dat alle partikels, liggame, groepe, objekte en ekologie in ’n konstant-veranderende hibriede web verstrengel is, waar alle materie deel vorm van diskursiewe verhoudings tussen agentskappe (*in* Farías, Blok & Roberts, 2019:xx). Die verstrengeldheid van mens en wêreld maak dit moontlik dat nie-menslike elemente ook agentskap kan hê, maar volgens Barad (1996:182) kan die verstrengeldheid van agentskappe beter verstaan word wanneer die konsep van agentskap herdefinieer word. Barad (1996:182) stel dat agentskap ’n kwessie van intra-optrede is, wat uitgeleef en uitgevoer word – dit is nie iets wat iemand bloot kan “besit” nie (*in* Leonardi, 2013:62). Agentskap is die aanbring van verandering of die teenwoordigheid van rolspelers wat op ’n glyskaal van agentskap deel vorm van die veranderings wat plaasgevind het (vgl. Mohanty, 2009:76).

Aansluitend hierby stel Gell (1998), soos aangehaal deur Tilley (2004:17), dat alle dinge (waarvan die landskap deel is) agentskap uitleef omdat dit die mens liggaamlik kan affekteer en gevolglik die mens se bewussyn struktureer. Dit kan volgens Adams (2018:9) gebeur omdat die landskap bestaan uit sy eie natuurlik bestaande kragte, beweging en prosesse, sowel as materie soos die rotse, die grond en fossiele. Hierdie elemente van die landskap bied tydelike, ekologiese en geologiese dimensie wat hierdeur ’n niemenslike agentskap moontlik maak (vgl. Adams, 2018:9).

¹⁶ Vrye vertaling as *Akteur-Netwerk-Teorie*. Hierdie teorie is ontwikkel in die sosiale wetenskappe in die 1980's by die *Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI)* van die *École Nationale Supérieure des Mines de Paris*, waarvan die hoofdenkers Bruno Latour, John Law en Michael Callon is (Fenwick & Edwards, 2010:iii). Dit behels kortweg die beskouing dat alle elemente in die wêreld deel vorm van ’n netwerk van agentskappe wat met mekaar in verbintenis tree en mekaar beïnvloed.

Jacobsson (2014:9) ondersteun die konsep deur te verduidelik dat die ontstaan van 'n nuwe rivier tot gevolg kan hê dat 'n hele nedersetting moet verskuif. Hier is die landskap 'n agent wat die beweging, keuses, en dade van mense lei en verander en sodoende 'n impak het op historiese (en tydgenootlike) narratiewe van mense (vgl. Adams, 2018:9). Die implikasie hiervan is dat die landskap, alhoewel 'n niemenslike entiteit, steeds 'n daadwerklike impak op die mens het.

Samevattend voer die fenomenologiese perspektief aan dat dit belangrik is om die mens-landskap verhouding as multisensories en interaktief te beskou, met die liggaam as die skakel wat interaksie moontlik maak. Die landskap is 'n daadwerklike *plek* wat alle aspekte van die mens se sintuie inkorporeer om sodoende 'n beliggamde ervaring te ontlok. Derhalwe kan die landskap nie as *skryfbaar* of *leesbaar* beskou word nie, maar as *ervaarbaar* of *waarneembaar* deur middel van die liggaam – dit is hier waar die agentskap van die landskap geleë is. Die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) is 'n ideale platform om die problematiek tussen die kunstenaar (mens) en die landskap te ondersoek, omdat 'n plek-spesifieke benadering sentraal gestel word. Dit is hier waar die agentskap van die landskap (as ervaarskap) en die kunstenaarsliggame veral prominent maak, wat die problematiek van hierdie studie rig.

1.4 Probleemstelling, navorsingsvrae en spesifieke doelstellings

Na aanleiding van die bostaande inleiding, lê die problematiek van hierdie studie binne die moontlike spanning van agentskap tussen die kunstenaarsliggaam (as wese-in-die-wêreld) en die landskap tydens die proses van plekspesifieke landkunsskepping in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011). Die studie is verder gefokus op die wyse waarop 'n fenomenologiese ondersoek tot die landskap en die kunstenaarsliggaam die landskap as 'n *ervaarskap* in die gekose biënnale kan belig.

Die navorsingsvrae en doelstellings wat hieruit voortvloei kan as volg gestel word:

7.1. Wat is die agentskap van kunstenaarsliggaam as wese-in-die-wêreld tydens die skep van landkuns in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011)? *Hierdie vraag word ondersoek vanuit 'n literatuurstudie wat spesifiek fokus op die agentskap van kunstenaars in die landskap wat aansluiting vind by die fenomenologiese konsep van wese-in-die-wêreld. Die ondersoek sal die kunstenaarsliggaam wat in (en as deel van) die landskap funksioneer belig.*

7.2. Wat is die agentskap van die landskap tydens die skep van landkuns wanneer die landskap vanuit 'n fenomenologiese perspektief beskou word in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011)? *Die vraag word beredeneer deur middel van 'n literatuurstudie ten opsigte van die landskap as ervaarbaar vanuit 'n fenomenologiese perspektief. Die literatuurstudie en opvolgende beskouing van die geselekteerde kunswerke ondersoek die niemenslike agentskap van die landskap tydens kunsskepping.*

7.3. Hoe word die landskap as ervaarskap na vore gebring deur 'n fenomenologiese beskouing van landkuns, as die platform vir spanning tussen die agentskap van kunstenaarsliggaam en die landskap in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011)? Hierdie vraag word beredeneer vanuit 'n fenomenologiese beskouing van agentskap, met behulp van relevante literatuur en interpretasies van geselekteerde kunswerke in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011).

1.5 Sentrale teoretiese stelling

In hierdie verhandeling argumenteer ek dat landkuns, vanuit 'n fenomenologiese perspektief beskou, 'n spanning tussen die kunstenaarsliggaam en die landskap te voorskyn bring en daarom 'n verskuiwing in die begrip van agentskap bewerkstellig. Die kunswerke van die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) is 'n aanduiding van die komplekse speling tussen die landskap en kunstenaarsliggaam, wat die landskap as 'n *ervaarskap* na vore bring.

Aan die hand van geselekteerde werke in die *Site_Specific* biënnale, word twee hoof rolspelers in die skep van landkuns geïdentifiseer, naamlik die kunstenaarsliggaam en die landskap. Daar word aangevoer dat alhoewel die kunstenaars van die biënnale 'n groot mate van agentskap uitvoer tydens die skep van landkuns, hulle ook beïnvloedbaar is gedurende die proses. Dit is veral opvallend wanneer die mens vanuit fenomenologie as 'n wese-in-die-wêreld beskou word, wat nie bloot die landskap visueel sien nie, maar met alle sintuie en deur middel van die liggaam (as die *werktuig*) ervaar. Fenomenologie skep ook die bewustheid dat die mens met die landskap verbind is deur middel van aksie (optrede) en liggaamlikheid. Gevolglik is die landskap – as 'n ervaarbare entiteit – 'n groter rolspeler tydens die skep van kuns, omdat die landskap die kunstenaar kan beïnvloed en dus sy/haar dade en idees kan verander. Dit dui daarop dat die landskap nie passief is nie, maar aktief betrokke is by die proses van kunsskepping. Die oomblik wanneer 'n kunstenaar die proses van kunsskepping betree (reeds by die konseptualisering van die werke), word die landskap se agentskap duideliker – die landskap verander en/of opponeer enige besluite wat die kunstenaar neem, met 'n landkunswerk as gevolg.

Landkunstenaars poog om die agentskap van die landskap duidelik te maak in hul werke, tog is die siening van die landskap as 'n statiese en visuele element steeds teenwoordig binne eietydse denke, wat tot gevolg het dat die rol van die landskap tydens en na kunsskepping steeds onseker voorkom. Hierdie idee impliseer 'n dualisme tussen mens en landskap, wat die verstrengelde aard van mens en landskap misken en die mens as enigste agent vooropstel. Om hierdie dualisme te oorbrug en die agentskap van die landskap te beklemtoon, word die landskap as 'n *ervaarskap* gekonseptualiseer. Die ervaarskap vloei vanuit 'n fenomenologiese beskouing van agentskap,

met invloede van Akteur-Netwerk-Teorie, wat die wêreld as 'n netwerk van verstrengelde agentskappe beskou.

Dié benadering is gekies omdat dit die landskap en aksie (van mense) deur middel van liggaamlikheid verbind, wat die ervaarbaarheid van die landskap verhelder, sowel as die invloed wat die landskap op die kunstenaar het. Tydens die skep van landkuns skakel die liggaam van die kunstenaar direk met die ervaarskap en wanneer hierdie interaksie erken word, word die beskouing van twee wederkerige agente versterk – waar beide agente (liggaam en ervaarskap) deel het aan die skeppingsproses. Die ervaarskap se agentskap word daarom sigbaar in landkuns, omdat die ervaarskap (landskap) nie bloot 'n doek is waarop 'n kunswerk verbeeld word nie, maar 'n belangrike rol speel gedurende die proses van kunsskepping. Die landkunswerk word dus die platform vir produktiewe spanning tussen die agentskap van die kunstenaarsliggaam en die agentskap van die ervaarskap in plek-spesifieke landkuns en bied 'n alternatiewe blik op die wyse waarop die wese-in-die-wêreld *in* die ervaarskap funksioneer.

1.6 Metodologiese raamwerk

Die metode vir die verhandeling berus op 'n kwalitatiewe navorsingsparadigma, wat vanuit 'n literatuurstudie en stiplensing die *Site-Specific International Land Art Biennale* (2011) beskryf, interpreteer en teoretiseer vanuit relevante literatuur oor fenomenologie en agentskap. Die interdisiplinêre aard van die studie maak dit moontlik om landkuns as manifestasie van die mens-landskap-interaksie te ondersoek.

Die studie se metodologiese benadering val in twee dele uiteen: (i) Hoofstuk Drie bevat 'n interpretatiewe literatuurstudie van fenomenologie, waartydens kunswerke van die *Site-Specific* biënnale deur middel van die teoretiese konsepte geïnterpreteer word en die konsep van ervaarskap vervolgens uiteengesit word. (ii) Na aanleiding van die ervaarskap uiteensetting, bestaan Hoofstuk Vier uit 'n interpretatiewe literatuurstudie oor agentskap, om die agentskap van kunstenaar en ervaarskap vanuit die teorie in die *Site-Specific* biënnale te ondersoek. Gedurende die interpretatiewe proses, word fenomenologiese benadering tot die geselekteerde kunswerke geraadpleeg, soos vasgestel in Lankford (1984:155-185) se artikel getiteld: *A Phenomenological methodology for art criticism*, ten einde die biënnale teoreties en fenomenologies te ondersoek.

1.6.1 Literatuurstudie

Die teoretiese komponent van die navorsing is interdisiplinêr van aard en fokus word geplaas op die kompleksiteit van die liggaam, landskap en agentskap in landkuns, vanuit relatiewe literatuur. Die ondersoek na die *Site_Specific* biënnale word gelei deur fenomenologiese beskouings tot die kunstenaarsliggaam en die landskap, sowel as teoretiese beskouings tot agentskap (van mens en landskap). Die mens as *wese-in-die-wêreld* en die landskap as ervaarbaar lei verder die bespreking van die kunswerke as platform vir produktiewe spanning tussen kunstenaarsliggaam en ervaarskap.

Strategieë vir die literatuurstudie sluit die gebruik van boeke, navorsingsartikels, tydskrifte, koerante, onderhouds, verslae asook proefskrifte in. In hierdie studie word hoofsaaklik boeke en artikels oor fenomenologie, agentskap, landskap-fenomenologie, sowel as plek-spesifieke landkuns gebruik.

Kernbronne in verband met Merleau-Ponty (1908-1961) se konsepte van fenomenologie sluit in *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945) en die Engelse vertaling *The phenomenology of perception* (Merleau-Ponty, 1962). Interpretasies en werke gebaseer op sy werk sluit in Moran en Mooney (2002), Fusar-Poli en Stanghellini (2009), Cerbone, (2006) en ook Hoel en Carusi (2018). In verband met die liggaam word Kosut en Moore (2010) se bloemlesing *The body reader: Essential social and cultural readings* geraadpleeg, sowel as ander waardevolle boeke en artikels.

Die ondersoek na die landskap fokus spesifiek op Ingold (1993) se *Temporality of the landscape* en Wylie (2007) wat in sy boek *Landscape* die konsep van landskap-fenomenologie bespreek. Aansluitend word verdere bronne wat agentskap en fenomenologie verbind geraadpleeg, soos Tilley (1994) se *A phenomenology of landscape: Places, paths and monuments*. Konsepte van menslike agentskap word gevind in Nealon en Searls Giroux (2012), Barker (2005) en Rapport en Overing (2000). Nie-menslike agentskap word ondersoek deur middel van Bruno Latour (1987 & 2005) se Akteur-Netwerk-Teorie en Karen Barad (2007) se agentskapsrealisme. Tilley (2004) se *The materiality of stone: Explorations in landscape phenomenology: 1*, dien as 'n kernbron in verband met die ondersoek van landskap agentskap. 'n Kontemporêre bron sluit in Wall en Waterman (2018) se *Landscape and agency: Critical essays*.

1.6.2 Fenomenologiese benadering vir bespreking van die biënnale

Die bespreking van die *Site-Specific International Land Art Biennale* (2011) is gebaseer op 'n reeks afbeeldings van die biënnale, om sodoende eerder te kyk na die aard van landkuns in geheel as die werke van een spesifieke kunstenaar. Daar word na 'n verskeidenheid landkunswerke verwys, waar kritiese en tekstuele analyses van die teorie gebruik word om die mens-landskap verhouding in die biënnale te argumenteer.¹⁷ Lankford (1984:155-158) se fenomenologiese metodologie vir kunskritiek dien as fenomenologiese benadering tot die werke en noem die volgende vyf (tog geïntegreerde) aspekte wat belangrik is vir 'n fenomenologies-gebaseerde proses van kunswerkanalise en ondersoek: (i) ontvanklikheid; (ii) oriëntering; (iii) inperking (*bracketing*); (iv) interpretatiewe analise; en (v) sintese. Hierdie aspekte word deur Lankford (1984:155-158) as volg beskryf:

(i) Ontvanklikheid behels dat die aanskouer (*interpreteerder*) enige vooropgestelde idees rondom die kunswerk, kunsbeweging en belangrikheid daarvan opsy skuif en die werk met nuuskierigheid benader. Alhoewel vooropgestelde idees reeds daar is, moet die aanskouer probeer om die werke toe te laat om die sintuie aan te raak om sodoende 'n wyer persepsie van die werk te ontvang.¹⁸ Vervolgens moet die aanskouer ook hom/haarself (ii) oriënteer om sodoende vas te stel watter aspekte van die omringende omgewing as deel van die werk gesien moet word (en watter nie). Verder ook watter eksterne invloede 'n impak sal hê op die persepsie van die werk, soos swak beligting of 'n oorvol galery-omgewing. In die geval van landkuns sal 'n wyer landskap in ag geneem word en dit sal ook voordelig wees om die werke van veelvoudige perspektiewe te aanskou. (iii) Inperking of *bracketing* behels dat die aanskouer fokus op die kwaliteite van die werk en 'n interpretasie toepas wat 'n direkte verbintenis tot die betekenis van die werk het – dit wil sê dat die aanskouer fokus op relevante en kontekstuele elemente wat bydrae lewer tot 'n beter begrip van die werk. Lankford (1984:156) gebruik die voorbeeld dat sosiale onluste wat terselfdertyd as die skep van die kunswerk plaasgevind het, ingereken of uitgelaat kan word afhangend of dit 'n bydrae lewer tot 'n verstaan van die werk, al dan nie. Tydens die (iv) interpretatiewe analise word die werke beskryf soos wat dit waargeneem word, tesame met visuele elemente en hulle verhoudings, simboliese elemente en die emosionele impakte daarvan. Lankford (1984:152-153) stel dat werke sintuiglik, simbolies of beide kan wees: sommige kunswerke word geskep bloot vir die estetiese en ekspressiewe kwaliteite en die bedoeling is nie

¹⁷ Lankford (1984:154) voer aan dat geen interpretasie van 'n werk absoluut is nie en dat kunswerke vir elke individu uniek (van 'n eie oogpunt) voorkom – interpretasies en besprekings van kunswerke is gevolglik altyd veranderend en veranderbaar.

¹⁸ Volgens Lankford (1984:153) tree kunswerke nie net visueel of ouditief met die aanskouer in gesprek nie, maar ander sintuie tree ook in werking: mense kan die growwigheid van die sand of koue van die water “voel” sonder om noodwendig daaraan te raak. Persepsie van 'n werk impliseer 'n holistiese waarneming van die werk as geheel.

noodwendig simbolies nie (die kyker kan soms 'n eie simboliek hieraan heg). Die interpretatiewe analise van die werk behels kritiese diskoers en die inagneming van 'n verskeidenheid persepsies van dieselfde werk. Die analise vloei dan eindelik tot 'n (v) sintese, wat interpretasies en refleksies saamvat om die persepsies en ervaring van die werk vir die individu te beskryf. Verskeie betekenis-moontlikhede word deur middel van refleksie ondersoek en alhoewel die sintese nie 'n finale oordeel oor die werk lewer nie, dui dit op die ervaring van die individu (met ondersteuning van kritiese ondersoek).

Die bogenoemde elemente dien as 'n riglyn vir die bespreking van geselekteerde werke in die *Site_Specific biënnale*. Die doel van die metodologie is hoofsaaklik om die interpretasie tot so 'n mate te oriënteer, dat die besprekings van die werke op die sintuie en persepsie steun, eerder as 'n vooropgestelde idee van landkuns. 'n Fenomenologiese metode moet volgens Wrathall (2009:33) beskrywend genoeg van aard wees, sodat dit die navorser en leser lei na 'n beter begrip van die onderwerp wat nagevors word. Tilley (2004:224) stel wel dat 'n suiwer fenomenologiese benadering nie altyd voldoende is nie, omdat hermeneutiek en interpretasie, sowel as simboliese skakels ook deel van die teks (kunswerk) is – vervolgens word die bogenoemde metode geraadpleeg, maar daar is ook integrasie van kritiese teorieë, interpretasie en ander filosofiese benaderings ten einde die omvang van die landkuns-ervaring ten volle te kan bespreek.

1.6.3 Werkplan en hoofstukindeling

In **Hoofstuk Een** word die konteks van die navorsing, probleemstelling, doelstellings en sentrale teoretiese konsepte aan die leser bekendgestel in verband met landkuns en die werke van die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011). Die metodologiese benadering word uiteengesit, naamlik 'n kwalitatiewe literatuurstudie, sowel as Lankford (1984) se fenomenologiese metode vir kunskritiek (vir die bespreking van die biënnale). In hierdie hoofstuk word die fondasie gelê vir die ondersoek na die erfaarskap.

Die ondersoek na die *Site_Specific* biënnale begin met **Hoofstuk Twee**, waar konsepte soos landskap, plek, ruimte en *site* ondersoek om sodoende die plek van landskapskildering en landkuns in die kunsgeskiedenis te ondersoek. Hierdie hoofstuk dui aan hoe hierdie konsepte konteksgebonde in die kuns teenwoordig is en so ook leiding gegee het tot die opkoms van landkuns. Vervolgens word 'n oorsigtelike blik oor *Site_Specific* biënnale gebied, wat as konteksskepping dien vir die opvolgende teoretiese besprekings.

In **Hoofstuk Drie** word die fenomenologiese beskouing van die liggaam (en beliggaming) binne die landskap ondersoek om 'n liggaam-gesentreerde kunsskepping in die landskap te konseptualiseer. Die fenomenologiese invalshoek van, onder andere Merleau-Ponty, word bespreek ten einde (i) die verhouding tussen die verstand en die liggaam; asook (ii) die

verhouding tussen die liggaam en die landskap onder die loep neem. Geselekteerde kunswerke uit die *Site_Specific* biënnale word hier ondersoek om sodoende die ervaarbaarheid van die landskap vanuit landskap-fenomenologiese perspektief te argumenteer. Die landskap word vervolgens as 'n ervaarskap gekonsepsualiseer.

Hoofstuk Vier rig die vraag na agentskap van die kunstenaarsliggaam sowel as die agentskap van die ervaarskap (die landskap). Die rol wat beide kunstenaar en ervaarskap tydens die skep van kuns speel, word ondersoek deur na menslike teorie van agentskap te kyk, sowel as teorieë wat nie-menslike agentskap ondersoek, soos die agentskapsrealisme van Barad en die Akteur-Netwerk-Teorie deur Latour. Die agentskap van beide mens en agentskap vloei vanuit 'n fenomenologiese beskouing en steun op die werke van die *Site_Specific* biënnale om hierdie agentskap te illustreer. Fenomenologiese beskrywing van die biënnale, soos volgens Lankford (1984), word deurentyd gedoen om sodoende die finale sintese van kunstenaarsliggaam en ervaarskap in die kunswerk weer te gee en die moontlike agentskap van beide rolspelers in die kunswerk te beredeneer, waar die kunswerk dien as die platform vir produktiewe spanning in plek-spesifieke landkuns

In Hoofstuk Vyf word die hoofargumente saamgevat en 'n gevolgtrekking gemaak met verwysing na die beliggaamde aard van agentskap in die landkunswerke van die *Site_Specific* biënnale. Hier word die agentskap van die ervaarskap as belangrike rolspeler tydens kunsskepping geargumenteer. Voorstelle vir verdere navorsing word ook hier gebied.

HOOFSTUK 2: RUIMTE, PLEK, LANDSKAP EN *SITE_SPECIFIC* KUNS

2.1 Inleiding

That unifying principle [of the suffix *scape*] derives from the active engagement of a human subject with the material object. In other words landscape denotes the external world mediated through subjective human experience in a way that neither [the words] *region* nor *area* immediately suggest (Cosgrove, 1998:13).

Die landskap, soos Cosgrove (1988:13) hierbo uitwys, is 'n subjektiewe konstruksie wat 'n aktiewe betrokkenheid tussen mens en die materiële objekte in die landskap impliseer. Verder noem hy ook hoe hierdie term anders is as woorde soos *streek* of *area*, omdat dit meer is as 'n geografiese entiteit (vgl. Cosgrove, 1998:13).¹⁹ Die landskap is ook meer as net grond, en ook kulturele en sosiale aspekte kan simboliseer en verteenwoordig (vgl. Ingold, 1993:153). Vandaar die definisie-dilemma wat die woord *landskap* inhou (Thompson *et al.*, 2013:1; Brandt, 2017:vii). *Landskap* word gebruik binne 'n groot aantal dissiplines en sub-dissiplines soos landskap-argeologie, landskapsargitektuur, en landskap-ekologie (Thompson *et al.*, 2013:1). Verder is landskap ook genres in kuns en fotografie en is ook 'n sentrale konsep in geografie. In kuns-filosofiese velde is daar ook uiteenlopende beskouings tot landskap afhangend van die teoretiese en filosofiese paradigma waaruit dit aanskou word. As gevolg van hierdie veelsydigheid van gebruik, is die term moeilik definieerbaar en besonder vloeibaar (Thompson *et al.*, 2013:1).

Die *Site_Specific* biënnale, as landkuns gesitueer in die landskap, noodsaak dat hierdie hoofstuk konsepte soos landskap, ruimte, plek en *site* onder die loep neem. Vervolgens kan die mens-landskap interaksie op 'n relevante wyse in die *Site_Specific* biënnale ondersoek word. Wall en Waterman (2018:1) stel ook dat “landskap” meer as 'n konstant-veranderende konsep is, maar deur die geskiedenis ook 'n weerspieëling van die mens se *verhouding* met die landskap is. Hiermee bedoel hulle dat die verhouding met, en definisie van die landskap, vanuit 'n mens-landskap-interaksie vloeit. Die mens-landskap interaksie word dan ook gekoppel aan *landskap* se verbandhoudende terme soos *ruimte*, *plek* en *site* – wat opsigself ook gelade is, veral omdat dit gekoppel word aan 'n reeks politiese, kulturele en sosiale konnotasies (vgl. Bender, 2002:103; Wattchow, 2013:87; Withers, 2009:643). Kwessies van grondbesit, plekidentiteit en grondonteiening is ook tydens die diskoers teenwoordig, waar plek, ruimte en landskap direk gekoppel is aan kwessies van mag. Die definisie-dilemma van hierdie konsepte vloeit daarom uit die konteksgebonde definiëring daarvan (vgl. Wall & Waterman, 2018:1).

¹⁹ Die landskap is ook nie natuur of wildernis nie, omdat hierdie terme bewyse van menslike aksie verwerp (Cosgrove, 1998:14).

Om dié konteksgebonde definiëring van die landskap na te spoor, word die wyse waarop kunstenaars die landskap gebruik en uitgebeeld het, ondersoek. Die uitbeeldings, veral in 'n Westerse konteks, weerspieël die ideologiese gedagtegang van die tyd in verband met beskouings tot grond en die mens-landskap interaksie. Landkuns, soos te sien in die *Site_Specific* biënnale, bou voort op 'n geskiedenis van landskap se teenwoordigheid (of betrokkenheid) in Westerse kuns. Hierdie betrokkenheid strek vanaf die gebruik van landskapselemente in kuns (en skilderkuns) tot die ontwikkeling van landkuns in die 1960's. Landkuns is anders as landskapskildering (soos byvoorbeeld in die hoogbloei van Britse landskapskildering in die 19de eeu), waar die landskap as verwyderd van liggaamlike ervaring aanskou en geskilder is.²⁰ Hierteenoor word landkuns binne die landskap gesitueer, wat dui op 'n meer direkte en beliggaamde interaksie tussen kunstenaar en landskap. Die *Site_Specific* biënnale, as deel van die kontemporêre golf van landkuns, herondersoek die verhouding tussen kuns, die liggaam, die kunstenaar en die landskap.

Landskapskildering en landkuns het beide te make met die konsepte van landskap, ruimte, plek en *site*. Om die *Site_Specific* biënnale se situering binne die kunsruim, sowel as die skakel met landskap, na vore te bring, sal 'n definiëring van die bogenoemde aspekte geskied. Die konsepte van ruimte, plek en landskap word bespreek, met verwysing na (skilder) kuns om aan te dui hoe die kunsbeskouings van landskap verander. Hierna word daar verwys na die konsep van *site*, om landkuns en *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) histories en teoreties te situeer, wat dien as vooruitskouing vir die opvolgende hoofstukke oor fenomenologie en agentskap.

²⁰ In Suid-Afrika is hierdie tendens ook gevolg deur kunstenaars soos Hugo Naude (1868-1938), Pieter Wenning (1873- 1921), Stratt Caldecott (1886-1926) en Jan Hendrik Pierneef (1886- 1957), wat ook van Europese skildertradisies in hulle werk geïntegreer het (Venter, 2014:71).

2.2 Plek as geaktiveerde ruimte

Die *Site_Specific* biënnale – soos die titel ook uitwys – is gekoppel aan 'n spesifieke *site*, of in Afrikaans: 'n plek.²¹ 'n Plek kan gesien word as 'n geaktiveerde ruimte, wat geskep word deur menslike interaksie (vgl. Helfenbein, 2006:112). Weens menslike betrokkenheid is *plek* die konstruksie, metamorfose en transformasie vanaf 'n abstrakte *ruimte* tot iets meer konkreet en spesifiek – dit is ruimte wat gevul word met betekenis (Helfenbein, 2006:112). Die *Site_Specific* biënnale het plaasgevind op 'n spesifieke plek (nie 'n ruimte nie) en elke kunswerk het plaasgevind op 'n *site*. Om hierdie rede is die biënnale gekoppel aan die teoretiese konsepte van plek, ruimte, landskap en *site*. Hierdie teoretiese konsepte omsluit historiese en filosofiese benaderings, wat elk 'n ander sienswyse na vore gebring het en op 'n ander wyse in die kuns manifesteer.

Om die teoretiese konsep van plek te kan situeer, is dit daarom eerstens nodig om ruimte te definieer, omdat die twee konsepte met mekaar verbind is. Giesecking, *et al.* (2014:xx) stel dat ruimte hoofsaaklik gesien word as 'n abstrakte, voortdurende en veralgemeende spasie. Ruimte is nie konkreet nie en is dus ontkoppel van die betrokkenheid van mense, omdat menslike betrokkenheid hierdie abstrakte konsep as nie-abstrak sou aktiveer. Gieryn (2000:465) beaam dat ruimte afgesonder is van 'n materiële vorm en kulturele interpretasie, met geen menslike teenwoordigheid, unieke betekenis of spesifieke aspekte daaraan verbonde nie. Ruimte is 'n vakuum, of onaktiveerde area, en dit is derhalwe nog nie 'n werklike plek nie. Helfenbein (2006:112) stel dat ruimte (as abstrak) in 'n plek verander, wanneer dit in aanraking kom met die mens en vervolgens gekonstrueer word deur diskursiewe, interpretatiewe, geleefde en verbeelde praktyke.²² Kuns, soos byvoorbeeld landskapskildering, kan om hierdie rede nie voorbeelde van ruimte bevat nie, omdat 'n poging daartoe nie moontlik is nie. Die ruimte is dan reeds 'n plek as gevolg van menslike betrokkenheid en is dus nie meer abstrak nie. Gieryn (2000:464-465) definieer *plek* onder drie hoofopskrifte in sy artikel *A space for place in sociology*: hy stel dat 'n plek uit (i) 'n **materiële vorm** bestaan en (ii) 'n **geografiese ligging** het, waaraan daar (iii) **simboliese betekenis en waarde** geheg word.

Vir 'n plek om te kan bestaan, moet dit volgens Gieryn (2000:465) (i) 'n **materiële vorm** hê, omdat 'n plek 'n samevoeging is van objekte op 'n spesifieke punt in die wêreld. Die materiële vorm van die plek maak dit moontlik vir 'n plek om (ii) 'n **geografiese ligging** te kan hê. Dit, volgens Gieryn (2000:464), impliseer dat plek 'n unieke area is, wat beteken dat onderskeid getref kan word

²¹ Die vertaling van *site* as plek (ook *place*) in Afrikaans is problematies, omdat plek (*place*) 'n ander betekenis vervat as die plek (*site*) van die kunswerk. Hierdie vertaling word later in die hoofstuk in meer detail bespreek.

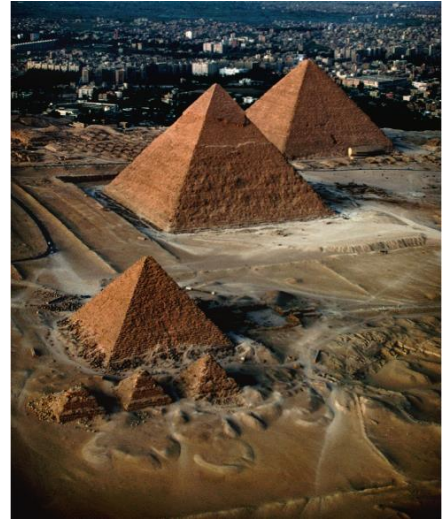
²² Hierdie definisie van ruimte is uiteraard nie 'n absolute definisie nie, omdat daar ander definieringsmoontlikhede ook bestaan. Vir die doeleindes van hierdie studie word ruimte as 'n onaktiveerde plek beskou.

tussen *hier* en *daar*. Plekke is geskep en afgebaken deur sekere grense (soos byvoorbeeld aangeteken in kartografie) en hierdie grense het sogenaamde ruimtes in plekke verander (Helfenbein, 2006:112). Die grense van lande, hoewel gesien as vas en definitief, kan dikwels verskuif na gelang van politiese of religieuse behoeftes. Die grense van 'n plek is nie vas nie en is dus buigbaar. Dit wil sê dat alhoewel hierdie grense deur sommige magsgroepe as absoluut beskou is, dit intendeel 'n sosiale konstruksie is wat nie sentraal is tot die plek nie (vgl. Helfenbein, 2006:113; Gieryn, 2000:464). Ingold (1993:156) stel ook dat hierdie grense nie werklik bestaan nie, omdat dit nie altyd moontlik is om vas te stel wanneer een plek verlaat en 'n ander betree word nie, tensy dit definitief afgebaken word met 'n muur, 'n heining, 'n berg, 'n rivier, en so meer. Tog word 'n plek benoem en word dit 'n identiteit in sy eie reg, wat impliseer dat 'n plek dus meer konkreet is as ruimte. Ingold (1993:155) stel dat “*Just as the word, for Saussure, is the union of a concept with a delimited 'chunk' of sound, so the place is the union of a symbolic meaning with a delimited block of the earth's surface.*” 'n Plek is derhalwe 'n spesifieke area waaraan betekenis geheg word – plekke word geskep en is slegs 'n plek as dit nie benoem of geïdentifiseer word nie (vgl. Gieryn, 2000:465).

Vroeë vorme van plekskepping is gesien in die wyse waarop mense met hulle omgewings in wisselwerking getree het en so die spesifieke area doelbewus gekonkretiseer het. Volgens Antrop en Van Eetvelde (2017:330) is antieke voorbeelde van doelbewuste plekskepping en veranderinge (konkretisering) van hierdie plekke te sien in megaliet monumente soos Stonehenge in Engeland (Figuur 2.1) en grafmonumente soos die piramides in Egipte (Figuur 2.2). Stonehenge is volgens Kleiner (2011:28) waarskynlik gebruik as 'n tipe sterrewag en sonkalender, wat 'n aanduiding is van die gemeenskap wat dit opgerig het se behoefte om die plek waarin hulle woon te konkretiseer. Hierdie gekonkretiseerde plek, Stonehenge, verrig 'n bepaalde doel en dra 'n sekere betekenis vir die gemeenskap. Daarom is die *plek* uniek en onderskeibaar van ander *plekke*. In die geval van die piramides is die mag van die farao's uitgebeeld deur reusagtige grafte. Hierdie grafte was simbole vir die son (en die songod Ra), wat 'n aanduiding was van die Egiptiese konings se hergeboorte ná hulle dood – net soos die son elke dag 'weergebore' word met die sonsopkoms (Marien & Fleming, 2005:11; Chambers, 1979:14). Hierdie tipe plekskepping produseer nie slegs 'n unieke plek (soos die grafte) nie, maar speel ook – deur die teenwoordigheid van die piramides – 'n rol in die definiëring van die ruimte daar rondom. Plek kan gelyktydig verwys na die doel of gebruik van 'n gekonkretiseerde ruimte, maar ook bydra tot die konkretisering van die ruimte daar rondom. Die ruimte om die piramides bestaan nie meer as abstrakte vakuum nie, maar verkry betekenis deur middel van die plek waaraan dit grens.



Figuur 2.1 Stonehenge, Salisbury Plein, Engeland. ca. 2550-1600 v.C. (Marien & Fleming, 2005:6).

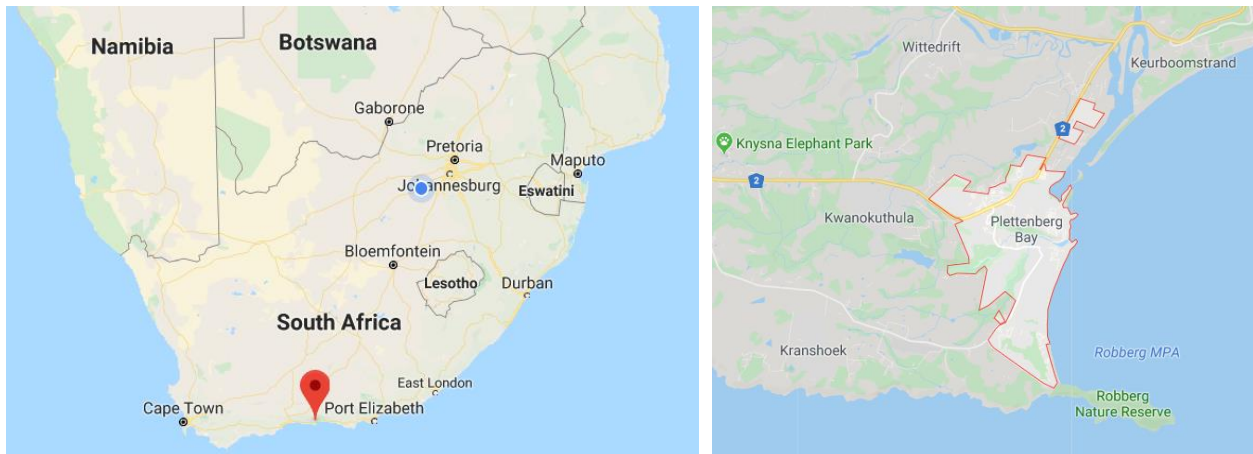


Figuur 2.2 Die piramides, Giza, Egipte. ca. 2528-2427 v.C. (Kleiner, 2011:59).

Antrop en Van Eetvelde (2017:330) stel dat die strukture hierbo 'n baie noue spirituele en religieuse verbintenis met die spesifieke plek het. Plek word deur mense geskep, maar dit is nie bloot deur 'n fisiese proses nie, want daar word ook (iii) 'n **simboliese konnotasie** aan plekke gekoppel, waardeur betekenis en waarde aan 'n plek, asook objekte in die plek, geheg word (Gieryn, 2000:465; Harner, 2001:661). Materiële dinge soos 'n berg of rivier kan op 'n simboliese wyse “geskep” word vir die doel van kulturele of religieuse betekenis (of ander vorme van betekenis) (Gieryn, 2000:465). Plek verkry waarde en betekenis, omdat mense daarin belê, hetsy dit deur middel van ekonomiese, politiese, sosiale of kulturele praktyke is (Helfenbein, 2006:112). Elke plek beliggaam 'n sekere eienskap (wat aan die plek toegeken word), met sy eie karakter, wat geskep word deur die mense wat tyd daarin bestee (Ingold, 1993:155).

Om kortliks tot hier saam te vat: Plekke word dubbeld gekonstrueer: i) dit word materieel uitgekerf (deur middel van die bou van grense, huise en infrastruktuur) en ii) dit word ook geïnterpreteer, ervaar, verstaan, en verbeel deur middel van kuns, literatuur, simbole en so meer (Gieryn, 2000:465). Die materiële vorm, die fisiese (en denkbeeldige) grense, geografiese ligging en simboliese konnotasie van 'n plek dien as 'n meganisme vir die definiëring daarvan. Die grense wat geskep word dien weer as 'n sosiale, ekonomiese, geografiese, kulturele en politieke skeiding tussen plekke (asook idees en oortuigings). Hierdie grense is beide 'n onsigbare (ideale, emosionele of psigologiese) en sigbare (materiële) entiteit. Die *Site_Specific* biënnale vind byvoorbeeld plaas op 'n spesifieke plek – naamlik Plettenbergbaai – binne die grense van die plek (en land), genaamd Suid-Afrika. Die plek word ook van die omliggende plekke soos Keurboomstrand, Wittedrift, Kwanokuthula en Kranshoek onderskei deur middel van denkbeeldige grense wat deur mense geskep is (sien Figuur 2.3 hieronder). In die geval van die area van Plettenbergbaai, kan gestel word dat voor menslike betrokkenheid hierdie plek beskou

was as bloot 'n ruimte. Dit is eers met menslike interaksie in Suid-Afrika (en ook tydens die biënnale) wat Plettenbergbaai as 'n plek gesitueer is.



Figuur 2.3 Die ligging van Plettenbergbaai in Suid-Afrika (Google Maps, 2019).

Die teenwoordigheid van mense in die spesifieke en omliggende areas van Plettenbergbaai is reeds vanaf die Middel Steentydperk argeologies gedokumenteer; Voortgaande opgrawings van die Nelsonbaai-grotte te Robberg (buite Plettenbergbaai) en die Matjiesriviergrot (buite Keurboomstrand) toon die lang teenwoordigheid van mense in hierdie area (vgl. Deacon & Brett, 1993:98; Cradle of human culture, 2019; Cape Nature, 2019). Soos enige ander bewoonde of mens-ervaarde plek in die wêreld, is die grond van Plettenbergbaai onderhewig aan wisselende menslike teenwoordigheid en interaksie, waar verskillende groepe op verskillende tye hulself as *eienaars* of *bewoners* van 'n spesifieke *plek* beskou. Die Khoi-Khoi kan beskou word as die eerste “ware” inheemse bevolking van die area. Die eerste koloniale magte wat die area ingevaar het, was vroeë Portugese ontdekkingsreisigers – spesifiek Bartholomeüs Dias in 1478 – wat die plek *Bahia das Alagoas* genoem het (vgl. Stapleton, 2010:3; Plettenberg Bay, 2019). Hierdie naam beteken *Baai van die lagunes*. 90 jaar daarna het 'n volgende groep Portugese die baai *Bahia Formose* genoem, wat beteken *Beeldskone Baai* (vgl. South African History Online, 2019). In 1779 besoek Baron Joachim van Plettenberg (die Kaapse goewerneur onder die VOC)²³ hierdie area en herbenoem dit na homself, naamlik Plettenbergbaai (Stapleton, 2010:4). Hierdie *plekskepping* deur Europese magte lê die grondslag vir voortdurende verwisseling van *eienaarskap* en mag in Suid-Afrika.²⁴ Waar eertydse Europese ontdekkingsreisigers en kolonialiste dit voor die hand liggend gevind het om plekke te benoem en verower as “nuwe land”,

²³ Die Nederlandse maatskappy, *Vereenigde Oostindische Compagnie* (VOC), het die Kaapkolonie beheer sedert 1652 tot 1795, voor Brittanje vir die eerste keer beheer oorgeneem het in 1795 (vgl. Worden, 2007:3; Viljoen, 1996:156).

²⁴ Sien ook Besten (2006:44,46,51) se artikel oor die grondtwiste in Plettenbergbaai tussen die Griekwas en koloniale- en apartheidsmagte.

het die ingesteldheid teenoor kolonialisme oor die laaste dekades sodanig verander dat daar herbesin word hieroor en ook oor die gevolge daarvan.

In vorige eeue het beskouings van ruimte, plek en landskap dikwels deel gevorm van kartografie vir koloniale uitbouing (vgl. Bender, 2002:105). Kartografie opsigself is deur koloniale magte en Westerse moondhede ingespan ter wille van dokumentering sodat plek wat *besit* kan word, ten volle geken kan word (Penn, 2010:340). Eienaarskap en plekskepping is geleë in die idee dat ruimte (of *space*) hoofsaaklik 'n geografiese betekenis omsluit en verwys het na 'n eindelose oop area wat bestaan om verower te word (vgl. Lefebvre, 1991:1). Plekke is telkemale ook sinoniem met hierdie verowerbare ruimte beskou – soos in koloniale diskoers – en gevolglik ook die *eienaarskap* van Plettenbergbaai, afhangend van welke groep aan bewind was (vgl. Lefebvre, 1991:1).²⁵ Larsen (2004:947) en Harner (2001:60) stel dat *plek* meer toepaslik gekonsepsualiseer kan word as 'n proses wat sosiale, politiese en ekonomiese aktiwiteite vermeng en wat konstant gekonstrueer en transformeer word en dus onstabiel en veranderend is. Plek is daarom die interaksie tussen politiese magte, geskiedenis, kulturele konstrakte en individuele menslike agentskap en ervaring (Harner, 2001:661). Wattchow (2013:90) benadruk dat plek die fragmente van menslike omgewings bevat waar betekenis, aktiwiteite en spesifieke landskappe almal met mekaar ineengestremel is. Plek is dus ook vloeibaar en word toenemend materieel en kultureel ontwikkel, selfs al word sogenaamde “permanente” grense gestel. Die vraag is vervolgens hoe die konsep van plek aansluit by die konsep van landskap. Tilley (2004:25) beskryf die skakeling van hierdie twee konsepte as volg:

Plekke is 'n samevatting van mense, herinneringe, strukture, geskiedenis, mites en simbole. Plekke kan ook verstandelik en materieel; simbolies en prakties; wild en getem wees – saam vorm hierdie plekke landskappe, wat 'n versameling van plekgebonde strukture en betekenis is. Landskap word dus gestruktureer binne die konteks en verband van die plekke wat daarin vervat is.²⁶

Die aanhaling deur Tilley (2004:25) hierbo dui hoe plekke veelvoudige eienskappe bevat, en *landskap* is die versameling van hierdie plekke. Hy wys ook uit hoe die betekenis van 'n landskap verband hou met die identiteite van die plekke wat daarin teenwoordig is, wat die landskap dan ook, net soos plek, konteksgebonde maak. In 'n landskap kan daar baie plekke wees, aangesien die landskap nie aan dieselfde grense as plekke voldoen nie – die landskap is deurlopend en kan nie in terme van grense beskou word nie. Wattchow (2013:87) stel ook dat elke plek 'n voortdurende interaksie tussen die natuurlike en menslike elemente is. Die wyse waarom mense

²⁵ Die kompleksiteit van Plettenbergbaai word in Hoofstuk Vyf aangespreek.

²⁶ Vrye vertaling uit Engels.

in 'n spesifieke omgewing leef vorm daardie gebied, maar word ook deur die gebied gevorm. Die landskap is (nes plek) ook nie 'n abstrakte ruimte nie, maar eerder 'n versameling van plekke waar sekere idees, belewenisse en gebeure die betekenis daarvan verander soos die konteks van die mense daarin verander. Vir Giesecking, *et al.* (2014:xix) is dit ook belangrik om te onthou dat mense verbind is aan die omgewing, plekke, ander mense, ook materiële en kulturele geskiedenis en die geografie waarin hulle hulself bevind. Mense is gekoppel aan ander mense, sowel as hulle omgewing, en dit is hier waar die betekenis van plek ontstaan. Beide plek en landskap impliseer derhalwe menslike betrokkenheid – tog is die definisie van landskap ook nie so ooglopend eenvoudig soos hierbo beskryf nie, want die landskap is nie slegs 'n versameling van plekke nie, maar bevat tydsgebonde ideologiese beskouings.

Hierdie tydgenootlike ideologiese beskouings is, onder andere, te sien in die wyse waarop kunstenaars die landskap uitbeeld (*in kuns*) en daarmee in wisselwerking tree. Vir die doeleindes van hierdie studie fokus ek op geselekteerde werke wat dui op die ontwikkeling van Westerse kuns wat die landskap betrek, omrede die konseptualisering van landkuns as kunsvorm gesitueer is binne die Westerse arena.²⁷

2.3 Landskap in kuns as ver-beeld-ing

Wall en Waterman (2018:1) argumenteer dat die mens se verhouding met die landskap veelvoudig beskou moet word, waar verskeie teorieë oor landskap geïntegreer word om 'n holistiese beeld van die interaksie met die landskap te beklemtoon. Soortgelyk aan *plek*, is daar uiteenlopende ideologiese konnotasies verbonde aan *landskap*, wat die begrip daarvan wisselvallig maak. Hierdie konnotasies vloei vanuit die mens se historiese verhouding met die landskap, maar ook die wyse waarop die woord “landskap” gebruik is en in die kuns teenwoordig is. Uitbeeldings van die landskap het ontwikkel vanaf vroeë rotskuns tot die antieke Grieke en Romeine, sowel as Middeleeuse, Renaissance, Barok, Romantiese, Modernistiese asook Postmodernistiese benaderings (en nog meer) wat dien as een konteks waar die mens se verhouding en ervaring van die landskap ondersoek kan word.²⁸ Die definiëring van *landskap* word in hierdie studie gekoppel aan geselekteerde momente binne kuns en kunsgeskiedenis waar die landskap teenwoordig is. Die onderskeie benaderings het elkeen bygedra tot die

²⁷ Hoewel die Westerse kunskanon as problematies beskou word, noodsaak hierdie studie dat 'n mate van kronologie binne kunsontwikkeling gevolg word, sodat die *Site_Specific* biënnale binne landkuns bespreek kan word.

²⁸ 'n Volledige ondersoek na die geskiedenis van die landskap in kuns is 'n projek wat nog nie ten volle gerealiseer is nie (en ook nie met hierdie hoofstuk gepoog word nie). Volgens Büttner (2006:19) sal so 'n projek (wat poog om 'n komplekse reeks van vervlegte kunstendense vas te vang) heel moontlik die landskap-kuns verhouding oorvereenvoudig. Die rede hiervoor is dat so 'n ondersoek nie individuele kunstenaars in hul eie reg, sowel as die kompleksiteit van die spesifieke kontekste en beskouings van die landskap, genoegsaam kan ondersoek nie.

wispelturige beskouing van landskap. Hiermee saam lê die verskillende ver-beeld-ings van die landskap gedeeltelik die fondasie vir die uiteindelijke opkoms van landkuns. Om landkuns te ondersoek (as kuns wat in die landskap gesitueer is) word 'n teoretiese situering van landskap as konsep in Westerse kuns gedoen, sodat die opkoms van landkuns histories en teoreties gekontekstualiseer kan word.

Landskap word in sommige gevalle as 'n bloot visuele en statiese oppervlak gedefinieer, wat 'n passiewe agtergrond skep vir die agentskap van mense (Whiston Spirn, 2008:54). Hierdie statiese aard van die landskap is vasgelê in die dualistiese definisie van die landskap as óf die werklike streek, óf die visuele uitbeelding daarvan (vgl. Olwig, 2008:159; Andrews, 1999:15). Om hierdie rede word die term ook gebruik as 'n sinoniem vir grond, natuur, ruimte of aarde, wat die *landskap* vereenvoudig tot dit wat natuurlik voorkom. Waenerberg (2008:229) stel dat hoewel die aarde uit formasies en elemente bestaan soos berge, riviere en die atmosfeer, bestaan dit ook uit mensgemaakte elemente. Om die omvang van die landskap te verstaan, is dit van waarde om die term te onderskei wat bloot op die fisiese en natuurlike elemente sinspeel: Die landskap is 'n konsep wat toegepas word op die karakter van die bogenoemde formasies en elemente, maar ook 'n konsep wat toegepas kan word op hoe hierdie elemente gebruik, verbeeld en beskou word (Waenerberg, 2008:230). Ingold (1993:60) beaam hierdie siening wanneer hy stel dat “land” of “natuur” 'n sekere kwantitatiewe en homogene waarde het wat gemeet kan word – soos hoeveelhede, groottes, gewigte en materiale. Landskap, hierteenoor, is volgens Ingold (1993:60) kwalitatief en heterogeen – die landskap as geheel bestaan uit 'n aantal elemente: Daar is tasbare en nie-tasbare elemente soos reën wat sigbaar is en gevoel kan word, maar blou lug wat slegs gesien kan word. Tasbaar en nie-tasbaar kan ook verwys na fisiese objekte in die landskap, en ook idees oor die landskap. Daarby kan die landskap lewendige en nie-lewendige elemente bevat soos diere, plante en rotse.²⁹ Die landskap se omvattende betekenis is 'n samestelling van al hierdie konstant-veranderende elemente, wat die betekenis en definiëring van 'n landskap ook veranderend maak (vgl. Whiston Spirn, 2008:55; Ingold, 1993:60).

Herrington (2009:7) stel dat die term “landskap” van aarde of natuur onderskei kan word weens die menslike interaksie daarmee. Dit wil sê dat 'n ruimte en natuur gevolglik 'n plek word wanneer die mens daardeur beweeg. Hierdie *plek* waardeur die mens beweeg kan in sommige gevalle 'n *landskap* wees. Hierin word die bogemelde assosiatiewe eienskappe wat aan plek gegee word as geaktiveerde ruimte, ook oorgedra aan landskap (as 'n sekere tipe geaktiveerde ruimte). Allen en Tilley (2017:272) is van mening dat menslike aktiwiteite en die gebruik van die landskap (beide direk en indirek) aspekte van die landskap (as natuur) verander: soos die plantegroei, die grond

²⁹ Verder kom daar natuurlike en mensgemaakte elemente in die landskap voor, soos natuurlike riviere of mensgemaakte damme, sowel as geboue, brûe en paaie (vgl. Ingold, 1993:60).

en die plaaslike hidrologie. Dit skep 'n veranderende landskap waarin samelewings optree en reageer – dit is die hulpbronbasis vir baie van die voedsel-ekonomie, sowel as om sosiale, politieke en individuele identiteit uit te druk (vgl. Allen en Tilley, 2017:272). Landskappe word die gematerialiseerde diskoers van diverse sosiale belange en daarom is daar altyd 'n aanhoudende proses om betekenis aan die landskap te gee (Harner, 2001:663). Landskap is 'n gelade konsep wat skakel met aspekte van geskiedenis, idees oor kuns en die natuur, geografie en natuurwetenskappe, asook sosiale, kulturele en ideologiese sfere (Waenerberg, 2008:230). Hierdie verskillende betekenis is te sien in die wyse waarop die mens oor die landskap praat en ook die wyse waarop dit in die kuns na vore kom.

Landskap in kuns is konvensioneel beskou as 'n uitbeelding van 'n sekere afdeling (of spesifieke deel) van die natuurlike wêreld (Andrews, 1999:201). Binne landskapskilderkuns gaan hierdie uitbeelding dikwels gepaard met idealistiese of mitiese verbeeldings (vgl. Andrews, 1999:201). Inderdaad is die landskap 'n kombinasie van die werklike en die visuele (Andrews, 1999:15). Volgens Büttner (2006:20) is die term “landskap” binne die konteks van kuns reeds in die vroeë 14de eeu gebruik, maar het al hoe meer as term vir 'n spesifieke genre van skilderkuns in die 15de eeu bekend geword. Antrop en Van Eetvelde (2017:12) beaam hierdie stelling deur te skryf dat die landskap as ondersoekveld in die Renaissance³⁰ begin het, waartydens dit groeiende prominensie verkry het in die visuele kunste – spesifiek in skilderkuns. Vervolgens is landskap geassosieer met die piktorale, formele komposisies en estetika (Scott & Swenson, 2015:2). Nieteenstaande die feit dat die landskap hoofsaaklik geassosieer word met skilderkuns, is die prominensie van die landskap in landskapskildering maar 'n enkele aspek van die landskap se betrokkenheid in kuns. Vroeër betrokkenheid van landskap in die kuns (spesifiek in die Westerse en voor-Westerse kunstradisie) is reeds te sien in prehistoriese rotskuns en die kuns van antieke Griekeland en Rome.³¹ Die ontwikkeling van beskouings rondom die landskap het immers tesame met die ontwikkeling van die mens plaasgevind, en sodoende ook die betrokkenheid van die landskap in kuns.

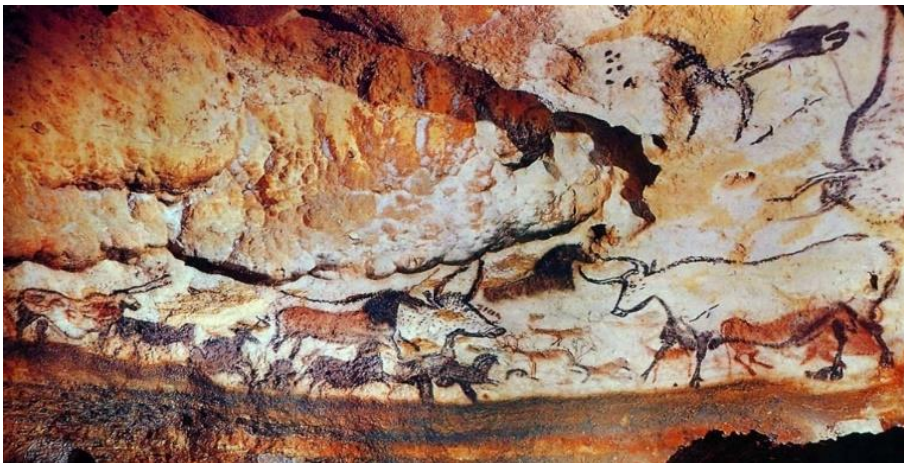
Ter illustrasie is die paleolitiese Lascaux-rotskuns in Dordogne, Frankryk, 'n voorbeeld van vroeë interaksie tussen die mens en die landskap.³² Die grootse afdeling van die Lascaux-grotte is die *Saal van bulle* (sien Figuur 2.4) wat diertipes van verskillende grotes uitbeeld en in verskeie

³⁰ Die Renaissance, vanaf die 1300's tot die 1600's, beslaan ongeveer 300 jaar wat tot gevolg het dat daar 'n aansienlike diversiteit in die kunswerke bestaan (ook tussen die Renaissance in Italië en die Noordelike lande). “Naissance” is die Franse woord vir geboorte, dus beteken “Renaissance” hergeboorte wat sinspeel op die herlewing van Griekse mitologie en ideale in kuns.

³¹ Die spesifieke beginpunt van Westerse kuns is debatteerbaar, maar dit is van waarde om te kyk na die kuns van vroeë homo-sapiens waaruit Westerse kuns ontwikkel het (vgl. Marien & Fleming, 2005:1).

³² Die Lascaux-grotte is op 12 September 1940 herontdek en het sedertdien die verbeelding van verskeie akademië en wetenskaplikes aangegryp (Lippit, 2002:19).

rigtings beweeg (Kleiner, 2011:23). Die aanskouer word gekonfronteer met die idee dat hierdie diere (waarvan baie bulle is), die diere is wat in die kunstenaars se landskap geleef het en ook 'n belangrike deel van hulle daaglikse lewens was. Dié werke bevat elemente van naturalisme, realisme, abstraksie en ekspressionistiese distorsie, wat gebruik is as beide simboliese elemente en blote natuurlike observasies van hulle landskap (Marien en Fleming, 2005:3-4). Alhoewel daar somtyds verbeeldingryke voorstellings ook in prehistoriese kuns te sien is, kan die werke by Lascaux daarby beskryf word as 'n vorm van *nabootsing* (Cannatella, 2012:102). Die rede hiervoor is dat dit blyk asof die kunstenaars in genoegsame detail en so getrou moontlik hulle observasies van die werklikheid uitgebeeld het (vgl. Cannatella, 2012:102). Die mimetiese aard van die werke skep die moontlikheid om leidrade oor die landskap van die kunstenaars te verkry en te verstaan.



Figuur 2.4 Rotskuns by Lascaux. ca. 15 000 – 10 000 v.C. Regtermuur, Saal van bulle (Kleiner, 2011:2).

Die beelde wat waargeneem word in die werke kan gebruik word om te spekulêr oor die wyse waarop die paleolitiese mense met hulle landskap verbind het. Dit is anders as Stonehenge en die Piramides, wat meer 'n vorm van plekskepping deur middel van strukture was. Hierteenoor was Lascaux 'n vroeë vorm van skilderkuns en het die landskap deel van hierdie proses gemaak. In dié kunswerke is daar wel nie 'n "landskap" te sien soos in 'n landskapskildery nie, maar ewewel is die landskap steeds betrokke tydens die skep van die werke deurdat dit dien as inspirasie, maar ook die bron waarvandaan die materiale verkry is. Die rotstekeninge van Lascaux is gemaak met natuurlike mineraalpigmente en is oor 'n baie lang tydperk geskep en herskep deur die opvolgende generasies (Marien & Fleming, 2005:2). Die mineraalpigmente kom ook heel moontlik van die spesifieke landskap en 'n verskuiwing van plek sal 'n verskuiwing van beskikbare pigmente voorstel – wat die kunswerke sou verander. Die werke is grotendeels ook plekspesifiek, deurdat die werke in onder andere Frankryk, Spanje en Afrika, verskillende uitbeeldings met unieke mineraalpigmente sal hê – hoofsaaklik te danke aan die verskillende landskappe waarin

die mense hulleself bevind het. 'n Voorbeeld van Suid-Afrikaanse rotskuns is die van olifante in die Matjiesrivier grotte in die Cederberg distrik in die Weskaap (sien Figuur 2.5 hieronder).



Figuur 2.5 Rotskuns by Matjiesrivier. ca. 2981 v.C. – 1019 n.C.
Olifanttekeninge (Cape Nature, 2019)

Deur die rotskuns te maak word 'n spesifieke aspek van die landskap uitgebeeld, maar die landskap word ook self verander: die werke word aan 'n rotswand gemaak wat die betekenis van die landskap vir die kunstenaars en ook opvolgende generasies verander. Die landskap hoef daarom nie noodwendig in kuns uitgebeeld te word om 'n invloed te gehad het op die kunstenaar nie – om te leef in die landskap het 'n kontekstuele invloed op sienswyses en ervarings van die landskap, hetsy dit bewustelik of onbewustelik plaasvind. As jagter-versamelaars was die skeppers van hierdie rotskuns aktief betrokke by – en verweef met – die landskap wat nie vir hulle bloot net 'n visuele element was nie. Die landskap was hulle bron van lewe en om dié rede was die mens en landskap geïntegreer. Allen en Tilley (2017:266) stel dat dit van waarde is om te let dat die fisiese landskap, plantegroei en grond meer was as bloot die verhoog waarop die prehistoriese mense geleef het; dit was die wêreld waarin hulle geleer, gereageer en mee in verbintenis getree het. Dalk nie op dieselfde wyse waarop Westerse kuns die landskap inkorporeer nie. Die landskap in rotskuns is wel nog nie 'n "landskapskildery" soos vandag verstaan nie, maar daar is nieteenstaande 'n noue betrokkenheid van die landskap met die kunstenaar en die kunswerk wat geskep is.

Hierteenoor is die landskap meer daadwerklik uitgebeeld in die kuns van antieke Griekeland en Rome. Büttner (2006:24) stel dat die eerste vorme van landskapskildering genoem word in tekste van Vitruvius³³ in 25 v.C. en dat daar ook enkele voorbeelde in antieke Kreta en Griekeland is. Dit is wel die Romeine wat die vroegste voorlopers van landskapskildering was, hoofsaaklik as 'n

³³ Marcus Vitruvius Pollio (80 v.C-15 v.C.) was 'n argitek, skrywer en ingenieur in antieke Rome, wat as inspirasie gedien het vir verskeie argitekture in Italië en ook in die wyer Europa (Marien & Fleming, 2004:44,104; Kleiner, 2011:566)

vorm van binnenshuise versiering. Mitiese tonele, waarvan die mens uiteraard die hoofokus was (Casey, 2002:3), is in villas uitgebeeld waarin die landskap die agtergrond of verhoog vir 'n verhaal was. Die natuur was volgens die antieke Grieke en Romeine direk gekoppel aan goddelikheid en die uitbeeldings het ook gedien as 'n opvoedkundige middel (Büttner, 2006:30). In baie gevalle was dit om die gode se rol in die landskap en die redes waarom sekere dinge in die landskap gebeur, uit te beeld. Die landskap bestaan binne hierdie konteks nie in sy eie reg nie en is onderdanig aan die agentskap van mense en gode.



Figuur 2.6 Tuinfresko by *Ad Gallinas Albas* (Villa van Livia), Prima Porta, Italië. ca. 30-20 v.C. (Kleiner, 2011:250).

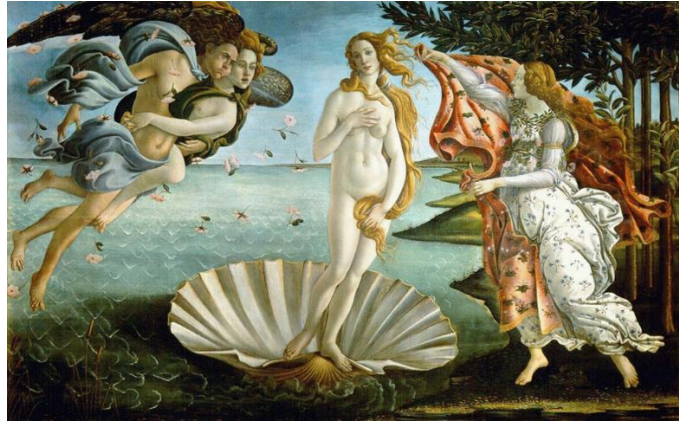
Aansluitend by die geloofsbetekenis van die landskap, was daar ook 'n praktiese doel vir die gebruik van die landskap in skilderkuns. Romeinse villas is met natuurtonele versier om die gekluisterde binneruimtes te vergroot, soos gesien kan word in die afbeelding van *Tuinfresko* (sien Figuur 2.6 hierbo) in die Villa van Livia – die woning van Keiser Augustus se vrou (Kleiner, 2011:250; Büttner, 2006:28). Hierdie landskap- en tuinskilderye in villas was 'n uitbeelding van die ideale lewenswyse (die idilliese natuur), sowel as 'n statussimbool van die ryker klas (Büttner, 2006:28). Die doel van die werke was om die illusie van diepte te skep, deur gebruik te maak van atmosferiese perspektief (Marien & Fleming, 2005:111; Kleiner, 2011:250). Dit was immers slegs die ryk burgers wat sulke fyn afgewerkte binnenshuise versiering kon bekostig. In hierdie tyd dien die landskap ander doele as blote verwysing na die mens se onmiddellike omgewing – hetsy om goddelike wesens voor te stel, 'n verhoog te wees vir 'n verhaal, 'n skepper van ruimte en selfs 'n bewys en tentoonstelling van rykdom en mag.

Die bogenoemde idees van die landskap as uitbeelding van rykdom, mag en goddelikheid het ook weer aansluiting gevind by die vroeë Bisantynse, Middeleeuse en Renaissance kuns. Met die opkoms van die Christelike geloof in die Bisantynse tye en Katolieke kerk in die Middeleeue, het uitbeeldings van kuns oorspronklik slegs op Christelike simbole gefokus (Büttner, 2006:33). Die gevolg is dat uitbeeldings van die landskap in eie reg yl gesaai is, omdat die landskap nie alleen uitgebeeld nie, maar deel gevorm het van die uitbeelding van Bybelverhale en God se

koninkryk (Büttner, 2006:33). Figuur 2.7, *Christus as die goeie Herder*, is 'n voorbeeld van 'n vroeë Christelike mosaïek wat 'n teenwoordigheid van landskap na vore bring (vgl. Marien & Fleming, 2004:123). Die landskap het deel gevorm van hierdie religieuse beskouing en was daarom gesien as God se skepping. Tog in die kuns was die landskap hoofsaaklik die verhoog waarop religieuse tonele afgespeel het (vgl. Kleiner, 2011:302). In die latere Middeleeuse skilderkuns is die landskap sterk gekoppel aan goddelikheid, hoofsaaklik ook met Christendom.



Figuur 2.7 Gesù: il buon pastore (Christus as die goeie Herder). ca. 425-450. Mosaïek by die ingang van die mausoleum van Galla Placidia (Marien & Fleming, 2004:123).



Figuur 2.8 Botticelli, Sandro. 1485. *Nascita di Venere* (Die geboorte van Venus) (Marien & Fleming, 2004:310).

Net soos die vroeë Christelike en Middeleeuse kuns, het die Renaissance kuns ook Christelike elemente bevat in van die werke. Tog in die Renaissance is Griekse mitologie en ideale weer na die voorgrond gebring en die landskap se **simboliek** is aan mitologie geheg (vgl. Kleiner, 2011:560). 'n Vroeë Renaissance werk, soos te sien in Figuur 2.8, is 'n aanduiding van die rol van die landskap in die 15de eeu. In Sandro Botticelli (1445-1510)³⁴ se *Geboorte van Venus* (1485) word die landskap weereens gebruik as die agtergrond vir 'n mitiese gebeurtenis en simboliek vir bonatuurlike wesens.³⁵ Die opvallendste motief in hierdie skildery is Venus, godin van liefde, skoonheid en vrugbaarheid asook die godin van April³⁶ (Marien & Fleming, 2004:310). Die geboorte van Venus uit die see is die belangrikste faktor en haar skoonheid en goddelikheid

³⁴ Sandro Botticelli word geken as een van die grootste Italiaanse Renaissance kunstenaars. Hy is in 1445 gebore as Alessandro Filipepi in Florence, Italië en op die ouderdom van 14, word hy 'n vakleerling by twee kunsmeesters van die vroeë Renaissance, Fra Filippo Lippi en later Antonio del Pollaiuolo (Carroll, 2007:27).

³⁵ Soos die titel van die skildery dit voorstel, handel die skildery oor Venus se geboorte. Volgens Ettlinger (1976:134) stel die antieke legende dat Venus gebore is uit die skuim van die see en daarna geblaas word na haar eiland, Ciprus, deur Sefier, die god van die bitsige Maart-wind. Sefier hou vir die nimf Chloris, met wie hy trou, gevange, waarna sy dan in Flora verander, godin van lente (Capretti, 1997:48). Rose daal vanaf Sefier neer na die see. In die middel staan 'n naakte Venus op 'n skulp in die see en regs van haar is die nimf Pomona, godin van vrugte en bome, in 'n wit geblomde rok, wat Venus tegemoet kom (Marien & Fleming, 2004:310).

³⁶ April verpersoonlik lente in die noordelike halfrond.

word beklemtoon en ondersteun deur die ander figure en die landskap, wat onderdanig staan aan haar verhaal.³⁷ Alhoewel die twee werke hierbo meer as 'n millennium uitmekaar gemaak is en verskillende tematiek het, is die rol van die landskap redelik eenders. Beide het die landskap as agtergrond vir die menslike (goddelike) tematiek, waar die landskap hoofsaaklik 'n simboliese waarde dra.

Na aanleiding van die Renaissance, verduidelik Cosgrove (1998:20), is landskapskildering as 'n erkende genre in 15de eeuse Vlaandere en Italië beskou. Die gevolg was die hoogbloeï van landskapskildering tydens die Baroktydperk,³⁸ waar die landskap vir die eerste keer tot sy eie reg in Westerse kuns gesien is. Nederlandse en Vlaamse kunstenaars was veral bekend vir hulle landskapskildering, wat op daardie tyd 'n vername kunsgenre geword het (Bos, 2015:88). Landskapskildering het sy hoogtepunt bereik in Italië en Nederland in die 17de eeu en in Frankryk en Engeland in die 18de en 19de eeu (Cosgrove, 1998:20). Landskapskildering in die 17de eeu is veral prominent gemaak deur Franse kunstenaars soos Nicolas Poussin (1594-1665) en Claude Lorrain (1600-1682), sowel as Nederlandse en Vlaamse kunstenaars soos Jacob van Ruisdael (1628-1682), Albert Cuyp (1620-1691), Adriaen van Ostade en Jan van Goyen (vgl. Kleiner, 2011:687-693; Bos, 2015:88).

Daar was verskeie politiese, religieuse en ekonomiese redes vir die opkoms van Vlaamse en Nederlandse landskapskildering. Een van die redes is byvoorbeeld die 100 jaar oorlog teen die Spanjaarde vir hulle grond en land, sowel as die beskerming van die land teen die see (vgl. Marien en Fleming, 2005:417). Tog word hierdie historiese gebeurtenisse en struwelinge nie in die kuns uitgebeeld nie. Daar was 'n groot mate van versugting na vrede en die idilliese in die betrokke skilderye. Daar heers ook 'n nederige trotsheid in die skilderye, soos in landskapskilderye van bewerkte landerye en plaaslewe, wat 'n aanduiding van hardwerkendheid en vooruitgang is. In hierdie skilderye is uitgestrekte velde, windmeule, plase en wonings te sien, wat die mens se teenwoordigheid in die landskap aangedui het (vgl. Marien en Fleming, 2005:417). Voorbeelde van hierdie landskapskilderye is te sien in Van Ruisdael se *Uitsig oor Haarlem vanuit die*

³⁷ Volgens Argan (1957:101) is die simboliek van die vier elemente van die landskap duidelik sigbaar in die skildery: (i) die water, (ii) die goeie aarde met goue bome, (iii) die lewegewende lug van Sefier en (iv) die geïmpliseerde vlamme van Venus se hare (asook die rooi mantel). Die ander figure, naamlik Chloris (Flora), Sefier en Pomona is simbolies vir lente, groei, vrugbaarheid en die elemente van die aarde. Die wit van die water is die abstrakte simbole van golwe om Sefier se kragtige winde te beklemtoon, maar die water is deel van 'n plat agtergrond sonder werklike atmosferiese perspektief (Kuijers, 1986:560; Argan, 1957:101). Die gebrek aan perspektief en realistiese golwe dui dan op die onbelangrikheid van die water en beklemtoon die belangrikheid van die figure, veral Venus op haar enorme skulp. Die natuur dien hier bloot as allegorie vir die gode en alhoewel die gode weer verteenwoordiging is vir elemente van die landskap is dit die gode wat die elemente in die landskap beheer en laat gebeur.

³⁸ Die Baroktydperk is volgens Abrams en Harpham (2009:23) 'n kunshistoriese benaming vir die tydperk en kunsstyl vanaf die begin van die 17de eeu in Italië en wat later ook prominent geraak het in Engeland, Nederland en Frankryk.

Noordweste, met die bleikvelde in die voorgrond (Figuur 2.9) en Van Ostade se *Landskap met 'n ou eikeboom* (Figuur 2.10) hieronder.



Figuur 2.9 Van Ruisdael, Jacob. 1650 – 1682. Gezicht op Haarlem uit het noordwesten, met de blekerijen op de voorgrond. (Uitsig oor Haarlem vanuit die Noordweste, met die bleikvelde in die voorgrond) (Rijksmuseum, 2019).



Figuur 2.10 Van Ostade, Adriaen. 1640 – 1650. Landskap met 'n ou eikeboom) (Rijksmuseum, 2019b)

Van Ruisdael se skildery hierbo is, volgens Cosgrove (1998:153), geskilder met noukeurige detail en het die Nederlandse alledaagse landskap uitgebeeld. Wat veral hier opvallend is, is die grootte van die menslike aktiwiteite in die skildery teenoor die elemente van die landskap self. Die landskap het hier 'n groter belangrikheid en die klein skaal van die mense, maak dat hulle amper wegraak en deel word van die landskap (vgl. Kleiner, 2011:688). Hierdie benadering kontrasteer sterk met die skilderye van die Middeleeue en Renaissance, soos *Christus as die goeie Herder* (Figuur 2.7) en *Die Geboorte van Venus* (Figuur 2.8), waar die menslike figure die fokuspunt van die skildery was. Daar is uiteraard ook Nederlandse landskapskilderye wat mense op die voorgrond geplaas het, maar 'n belangrike keerpunt is dat die landskap nie meer slegs as verhoog vir menslike aktiwiteite gesien is nie en ook nie gedien het as 'n allegorie vir 'n mitiese of geloofsverhaal nie. In Van Ostade se *Landskap met 'n ou eikeboom* (Figuur 2.10) is die gebrek aan menslike aktiwiteit veral opvallend. Hierdie tipe skilderye, sonder enige menslike teenwoordigheid, was heeltemal nuut in die Nederlandse skilderkuns, omdat dit aangedui het dat die landskap nie afhanklik is van menslike teenwoordigheid om waardevol genoeg te wees om te skilder nie.

Daar is wel ook kritiek teen landskapskildering, selfs die landskap-georiënteerde skildering van die Vlaamse en Nederlandse kunstenaars. Hierdie kritiek, stel Andrews, (1999:201) is dat die landskap in skilderkuns beskou word as 'n geraamde voorstelling van 'n sekere gedeelte van die

natuurlike wêreld, wat afgesny word van die res van die landskap (en kontekste wat daarmee gepaard gaan). Ter illustrasie kan ook na die Romantiese kunstenaars John Constable (1776-1837) se *The hay wain* (1821) (Figuur 2.11)³⁹ en Joseph Mallord William Turner (1775-1851) se *The slave ship* (1840) (Figuur 2.12)⁴⁰ gekyk word. Beide skilderye beeld ook die landskap (op 'n doek), binne 'n sekere historiese konteks uit, maar hierdie konteks is nie noodwendig sigbaar in die werke nie. Andrews (1999:201) verduidelik dat landskapskildering nie binne-in en as deel van die natuur gebeur nie: dit is 'n abstraksie en appropriasie van die natuur, wat vasgevang kan word in objek, en beide die kunstenaar en aanskouer van die kuns 'n afgesonderde waarnemer van die landskap maak. Die noukeurige skilderwerk van Constable (Figuur 2.11) se skildery en die onstuimige toestande van Turner s'n (Figuur 2.12) impliseer dat beide werke nie *en plein air*⁴¹ geskep is nie, maar noukeurig en afgesonderd in 'n ateljee. Dus, selfs al het hierdie werke meer klem op die outonomie van die landskap gelê, is daar steeds 'n skeiding tussen die kunstenaar en die landskap. Dit is steeds 'n ver-beeld-ing van 'n visuele "landskap", eerder as 'n direkte verbintenis daarmee.

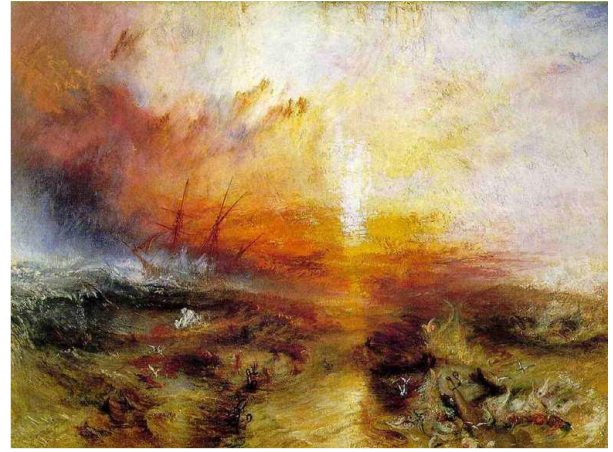
³⁹ *The hay wain* (1821) beeld 'n tipiese toneel uit waar 'n boer en sy werkers hooi verbouervvaardig. Die werk dui hoe die boer in die landskap werk en verwoord die kalmte en deurlugtigheid van die natuurlike biodiversiteit (Peacock, 1965:41). In die werk is die ekologiese oogpunt sentraal, deurdat die skildery die harmonieuse interaksie van diverse lewensvorme beklemtoon (Rees, 1982:260). Daar is wel gebeurtenisse van die tyd, wat nie hier sigbaar is nie. Die "onsigbare" kontekstuele aspekte sluit die onrus van die landbouwerkersklas binne hierdie tydperk in, sowel as die uitbreek van geweld, brandstigting en protes teen die meganisering en industrialisering wat die boere negatief beïnvloed (Kleiner 2011, 794). Verder ook die gevolge van die Industriële Rewolusie, wat landbouprodukte se pryse beïnvloed het en dit onbekostigbaar gemaak het vir boere om op hulle klein plase te boer (Kleiner, 2011:794) Constable is beïnvloed deur hierdie gebeurtenisse en het dus kommentaar daarop gelewer in sy skilderye – hy het die impak van industrialisering op die plaaslewe as 'n persoonlike kwessie aanvaar en vandaar het hy sy skilderye gefokus op die skoonheid van die natuur om sodoende ook die groter samelewing daarvan bewus te maak.

⁴⁰ Die onderwerp van hierdie skildery is 'n gebeurtenis in 1783, wat beskryf word in 'n boek getiteld *The history of the abolition of the slave trade* deur Thomas Clarkson (Kleiner, 2011:759). Daar het 'n epidemie uitgebreek op die slaweskip genaamd die Zong, die kaptein het sy bemanningslede beveel om die siekes en dooies oorboord te gooi (Walker, 1994:5). Die kaptein het besef dat sy versekeringsmaatskappy hom slegs sal vergoed vir slawe wat ter see verlore gegaan het, maar nie die wat bloot gesterf het as gevolg van siekte nie (Kleiner, 2011:759). Die klein skaal van die mense teenoor die uitgestrekte see en lug versterk die goddelikheid en versterk dan ook die idee dat die natuur geweldige krag het, wat die mens se ondergang kan beteken (Kleiner, 2011:796). In hierdie kunswerk, net soos in Turner se ander werke, wys hy dat daar geen groter en meer verwoestende krag is as die van wind en see nie.

⁴¹ *En plein air* is die Franse term vir skilder in die opelug, soos deur die Impressioniste in die 1800's na vore gebring (vgl. Kleiner, 2011:532). Dit impliseer dat die kunswerk direk in die landskap gemaak word en nie in 'n ateljee soos die meeste landskapskildering geskied het nie.



Figuur 2.11 Constable, John. 1821. The hay wain (Büttner, 2006:252).



Figuur 2.12 Turner, William. 1840. The slave ship (Kleiner, 2011:759).

Die uitbeelding van die landskap in kuns, versprei oor millennia, kon daarom verskeie dinge simboliseer: vanaf goddelike betrokkenheid in die wêreld, kwessies van mag en grondbesit, tot rykdom en patriargie (Büttner, 2006:20). Daar word aldus sekere idees, herinneringe en historiese gebeurtenisse ook aan landskappe geheg, wat na die interpretasie van landskappe as gelade ruimtes lei (Nora, 1989:8; Law-Viljoen, 2011:172; May, 2003:66). Die tydperk waarin die kuns gemaak word en die sosio-ekonomiese en politiese omstandighede, het 'n geweldige impak op die wyse waarop die landskap aanskou word en ook in die kuns te sien is. Die landskap is onlosmaaklik van die spesifieke konteks waaruit dit beskou word en so verander die landskap se definiëring soos die konteks verander (Whiston Spirn, 2008:55).

Soos deur die bespreking van die voorafgaande geselekteerde kunswerke gesien, word die landskap nie noodwendig as geïntegreerd met die mens beskou nie, maar is dikwels verwyderd, of as 'n verhoog vir menslike agentskap geag. Hierteenoor is die kontemporêre beskouing van die landskap (vanuit fenomenologie en postmoderne denkraamwerke) meer gefokus op 'n veelfasettige konsep wat 'n wedersydse verhouding tussen mens en landskap voorstel. Ter illustrasie verduidelik Whiston Spirn (2008:54) dat die term *landskap* mense en plek met mekaar in verbintenis bring: “land” beteken beide *plek* en die mense wat daarin woon, waar “skap” 'n afleiding van “skep” of “vorm” kan wees, maar ook kan verwys na 'n assosiasie – soos *verwantskap* of *vennootskap*.⁴² Die semantiek van die woord kan 'n wedersydse vennootskap en vorming tussen mens en plek suggereer (Scott & Swenson, 2015:3). Die landskap word vandaar nie bloot visueel aanskou of dien nie slegs as 'n visuele uitbeelding van 'n idee nie. Die landskap

⁴² Landskap se oorsprong stem van die Deense woord *landskab*, die Duitse *landschaft* en die oud-Engelse *landscipe* (Whiston Spirn, 2008:54). Hierdie woorde, sowel as die Nederlandse woord *landschap*, verwys ook na die wederkerige invloed tussen mens en die aarde (*land*) (Scott & Swenson, 2015:3).

is verweef en deel van die mens (vgl. Ingold, 1993:61). So ook word die mens dan onafskeidelik verbonde aan die landskap.

Dit is binne hierdie relasionele konteks van menslike interaksie met die landskap, waardeur elke plek (as geaktiveerde ruimte/landskap) 'n eie unieke betekenis verkry en ook gee (Ingold, 1993:155). Die mens vorm, deur interaksie met die landskap, 'n konsep oor die landskap, maar die landskap dra ook by tot elke individu of groep se konsep van die self. Die landskap, volgens Ingold (1993:163), word ervaar en beleef, omdat die elemente en eienskappe van die landskap verstandelik, liggaamlik en emosioneel ontwikkel soos die mens deur die landskap beweeg – hierdie elemente is nie reeds-geïnkorporeer binne die landskap self sedert die ontstaan daarvan nie. Die landskap word gekonstrueer deur onder andere sensoriese ervarings binne 'n sekere omgewing oor tyd, en dit bou 'n aantal idees en herinneringe wat die betekenis van 'n plek (en vervolgens 'n landskap) tot stand bring (Sims, 2009:387). Die klanke, reuke en visuele aspekte van die landskap vorm alles deel van die spesifieke landskap se atmosfeer (Ingold, 1993:155). Wall en Waterman (2018:2) stel dat die landskap eerder verstaan moet word as gelaagd: 'n samevoeging van idees gevorm deur wese, optrede en denke (*being, acting and thinking*). Dit is 'n omgewing wat gekenmerk word deur verbandhoudende aksie (*action*), wat reflekteer op die verlede en in die toekoms projekteer, en sodoende 'n nuwe epistemologie van die landskap skep (wat voortdurend sal vernuwe) (vgl. Wall & Waterman, 2018: 2).

Law-Viljoen (2011:172) stel dat die wisselwerking tussen kunstenaar en landskap (of grond) 'n goeie aanduiding is van kontemporêre denke oor grondpolitiek en nasionale identiteit. Die verandering van eienaarskap van grond deur oorloë, onderdrukking en okkupasie, veroorsaak dat verskillende kulture verskillende herinneringe en betekenis aan dieselfde landskap heg. Die visuele en ideologiese uitbeeldings van en deur die landskap, vergestalt die ideologieë van menslike verhoudings met die natuur en word gereeld deel van die soeke na nasionale identiteit (May, 2003:66).

In die geval van die Suid-Afrikaanse landskap, is dit soos plek, ook gekoppel aan kwessies van politiek, mag en onderdrukking. Van die eerste skilderye van die Suid-Afrikaanse landskap het vanuit die koloniale projek ontstaan, wat die eienaarskap van die land aangevoer het (Penn, 2010: 340). Die wrywing tussen pre-koloniale geskiedenis, die koloniale tydperk en die kontemporêre geskiedenis, is juis wat die houding teenoor grond en eienaarskap so geweldig beïnvloed het (Law-Viljoen, 2011:172). Die kwessies van ras, taal, kultuur en grond is steeds sigbaar in postapartheid Suid-Afrika. Ballantine (2004:106) stel dat Suid-Afrika steeds in 'n proses is om die idees en denke van die apartheid-era te bevraagteken en verander. Om hierdie rede het die landskap in Suid-Afrikaanse kuns en literatuur 'n onlosmaaklike koppeling met die politiek, kulturele waardes, kwessies van eienaarskap en koloniale geskiedenis (Law-Viljoen, 2011:172).

Met die bogenoemde in ag geneem, kan enige van die kunswerke in die *Site_Specific* biënnale, weens die situering daarvan binne Suid-Afrika, ook aan grondkwessies en rassepolitiek gekoppel word, veral wanneer die sosiale posisie en status van elke kunstenaar in ag geneem word. Terselfdertyd kan al hierdie werke ook aan ekologiese en/of persoonlike kwessies verbind word, aangesien die interpretasie van die werke afhang van die paradigma waaruit dit aanskou word.⁴³

Die *Site_Specific* biënnale word vervolgens histories gesitueer binne die konteks van landkuns, sodat dit kontekstueel deel vorm van 'n kunshistoriese beskouing tot die mens-landskap interaksie. Tesame met die historiese situering, word die konsep van *site* en *non-site* ook ondersoek, wat tydens die opkoms van landkuns in die kuns gedefinieer is in, onder andere, Robert Smithson se boek getiteld *Robert Smithson: the collected writings* (Smithson & Smithson, 1996:364). Die ondersoek na die *Site_Specific* biënnale beklemtoon ook die geladenheid van ruimte, plek, landskap en ook *site*. Die *site* in *Site_Specific*, wat dan bespreek word, gee 'n beter begrip van hierdie plek-gebonde (of eerder *site*-gebonde) aard van landkuns, as geaktiveerde ruimte.

2.4 Kontekstuele situering van die *Site_Specific* biënnale as *site* en *non-site*

Die klem op 'n aktiewe mens-landskap interaksie in die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) sluit aan by idees oor kuns, wat reeds in die 1960's ontstaan het. Hierdie idees, in die vorm van landkuns, het gedien as inspirasie vir kontemporêre kunstenaars se beskouing van die landskap. Landkuns (ook genoem aardkuns of aardwerke) is in die buitelig gesitueer en is hoofsaaklik, maar nie alleenlik nie, geskep vanuit natuurlike en organiese produkte wat in die landskap self voorkom (Kleiner, 2011:1014). Die term "landkuns" word verkies, omdat dit die woord "land" (met sy politiese en geografiese konnotasies) en "kuns" (wat verwys na 'n mensgemaakte objek) kontrasteer, wat die kompleksiteit van landkuns na vore bring (Rigaud, 2012:2). Landkuns en omgewingskuns-bewegings het in die 1960's ontstaan, maar volgens Brady (2007:258) is dit beïnvloed deur 'n reeks ander kunsbeweging van die twintigste eeu. Hierdie kunsbewegings sluit in: Minimalisme; Postminimalisme; publieke kuns; konseptuele kuns; proseskuns; *happenings*; die "Arte Povera" beweging; installasie kuns, sowel as aspekte van tuinmaak en landskapsontwerp (Brady, 2007:258). Landkuns is daarom hoofsaaklik 'n vermenging van kontemporêre kuns, die omgewing en die landskap en het gegroei vanuit die formalistiese en beeldhoukunstige ondersoeke binne Minimalisme (Collins, 2013:199).

⁴³ Hierdie studie poeg egter nie om die politiese implikasies en assosiasies van elke kunswerk te ondersoek nie, maar fokus eerder op die wisselwerking tussen die kunstenaar en die landskap om sodoende die rol en belangrikheid van die landskap in die kunswerke van die biënnale te ondersoek.

Die stukrag van landkuns het gevloei vanuit die kunstige, sosiale, politiese en teoretiese konteks van die 1960's en 1970's in Amerika en Europa (Collins, 2013:199). Ekologiese ideologieë het in dié tyd te voorskyn gekom, wat gefokus het op die gevolge van moderne industriële praktyke op lewens- en natuursomstandighede (Kelly, 2003:228). Verdere kommernisse was, onder andere, die kunsmatigheid van die kapitalistiese kultuur, wat nie aan basiese menslike noodsaaklikhede kan voorsien nie (Kelly, 2003:228). Die samelewing het bewus geraak van die gevare van tegnologie en hoe dit die omgewing beskadig, wat aanleiding gegee het tot boeke soos *Silent spring* (1962) van Rachel Carson, *A blueprint for survival* (1972) deur Edward Goldsmith en Fritz Schumacher se *Small is beautiful* (1973) (Du Pisani, 2007:198). *Silent spring* (1962) word volgens Heywood (2007:256) beskou as die eerste boek wat die ekologiese krisis direk aangespreek het. Dié boek het en die impakte van pesdoders en chemikalieë op die natuur en die mensdom ondersoek, sowel as die prys wat die natuur betaal as gevolg van modernisering (Heywood, 2007:256). Die gemeenskap moes die lot van industrialisering dra – die myne het waterweë besoedel met suur mynwater, ekosisteme in oopgroefmyne is verwoes en vrugbare grond is onder afval begrawe (Ryan, 2007:96). Die gevolg was besoedelde en beskadigde landskappe, gefragmenteerde ekosisteme en sosiale onrus (Ryan, 2007:96).

In die 1960's het die idee van ekonomiese vooruitgang sodoende minder aanklank gevind by die Amerikaners (en Britte), omdat hulle krities teenoor die vrye mark was (Du Pisani, 2006:89).⁴⁴ Daar was gevolglik 'n toenemende vrees dat die groeiende ekonomie en minagting van die natuur die voortbestaan van die mensdom en die planeet in gedrang mag bring (Du Pisani, 2006:86). Die ekologiese bewegings was ook gebaseer op die idee om die moderne industriële lewe te ontvlug en 'n meer selfonderhoudende, agrariese en harmonieuse lewe tussen mens en natuur te skep (Kelly, 2003:228). Die sogenaamde “Grassroots” aktivisme bewegings soos *Greenpeace* en *Friends of the Earth* het ook ontstaan, wat gelei het tot 'n toenemende belangstelling in die effekte van besoedeling, fossielbrandstowwe, eksperimentering op diere en ontbossing (Heywood, 2007:256). Die gevolg is dat die Amerikaanse President Richard Milhous Nixon (1913-1994) in 1969 die *National Environmental Protection Act* geteken het te danke aan publieke aandrang vir oplossings tot omgewingsprobleme (Ryan, 2007:96). Natuurrampe het meer media-publisiteit verkry; massamedia het die vooruitskouing van 'n ekologiese krisis gepopulariseer; en die eerste Aardedag is in 1970 gevier (Du Pisani, 2006:86). Dit is binne hierdie ekologies-bewuste konteks wat landkuns gereageer het op die industriële toestand van die tyd: deur die mensdom

⁴⁴ Volgens Du Pisani (2006:89) het industrialiste en kapitaliste hulleself gedistansieer van naturalistiese en eko-propaganda. Dit is eers in die 1960's wat die gevolg van industrialisering deur die publiek en regerings as ernstig genoeg beskou is en die natuur en omgewingskwessies begin aandag geniet het (Du Pisani, 2006:89).

soms bloot bewus te maak van die natuur of selfs industriële gereedskap te gebruik om die impakte van industrialisering te beklemtoon (vgl. Collins, 2013:199; Büttner, 2006:400).

Die eerste landkunsenaars, waaronder Michael Heizer (geb. 1944), Walter De Maria (1935-2013), Robert Smithson (1938-1973) en Robert Morris (geb. 1961), het hoofsaaklik werke geskep wat gefokus het op die effekte van lig, weer en die seisoene op die mens se persepsie van 'n kunswerk (Beardsley, 1982:226). Die wyse waarop die werke verander en deur elke aanskouer anders beskou is, was onderdanig aan die wisselvalligheid van die natuur (Beardsley, 1982:226). Die mag van die kunstenaar is hier van mindere belang as in die geval van konvensionele landskapskuns, deurdat die kunstenaar nie die algehele mag het oor wat in die kunswerk gebeur nie – die natuur speel ook 'n rol. Die estetiese krag van die werke steun boonop sterk op die kwaliteite van die natuurlike omgewing en nie slegs op die kunstenaar se interpretasie nie (Ryan, 2007:96).



Figuur 2.13 Smithson, Robert. 1970. Die skep van *Spiral jetty*. Foto's geneem deur Gianfranco Gorgoni (in Rubio, 2012:151).



Figuur 2.14 Smithson, Robert. 1970. Detail tydens die skep van *Spiral jetty*. Foto's geneem deur Gianfranco Gorgoni (in Rubio, 2012:151).

Dit is wel moeilik om die absolute beginpunt van landkuns vas te lê, maar Brady (2007:258) stel dat 'n belangrike gebeurtenis die 1968 *Earthworks* uitstalling is, wat in New York se Dwan gallery uitgestal is waar kunstenaars soos Richard Long (geb. 1945), Michael Heizer, Walter De Maria en Robert Smithson ten toon gestel het. Van die eerste landkunsenaars het massiewe werke gemaak deur grond te verskuif en amper permanente veranderinge aan die landskap tot stand te bring. Hierdie indrukwekkende werke het noukeurige beplanning geverg en baie gereedskap benodig om sulke intensiewe veranderinge aan die landskap te maak. 'n Voorbeeld kan gesien word in Figuur 2.13 waar Robert Smithson besig is met die skep van *Spiral jetty* (1970), wat industriële konstruksie- toerusting gebruik het om ou mynrommel in 'n blywende kunswerk te omskep (Kleiner, 2011:1014).

Tufnell (2006:112), soos aangehaal deur Thornes (2008:404), identifiseer drie golwe van landkuns: (i) die 1960's en vroeë 1970's; (ii) die laat 1970's en 1980's; en (iii) vanaf die 1990's tot

op hede. Die eerste tydperk, volgens Tufnell (2006:112), was vanaf Richard Long se *A line made by walking* (1967 – Figuur 2.15) in Wiltshire (Engeland) tot Walter de Maria *The lightning field* (1977 – Figuur 2.16) in Nieu-Mexiko, VSA, wat gekenmerk is deur buitengewone innovasie; die herbeskouing van ou, vasgestelde idees oor landskap, natuur en kuns; sowel as die skep van 'n nuwe kunsveld en kunsmoontlikhede. Die werke van die eerste landkunstenars – soos Smithson se *Spiral jetty* en De Maria se *The lightning field*,⁴⁵ word wel in die hedendaagse tydsgees in 'n ander lig aanskou. Werke soos die van Strijdom van der Merwe en Hannelie Coetzee word eerder beskou as “ware” landkuns, omdat dit direk in die landskap gemaak word, tydelik van aard is en nie die landskap permanent versteur nie. Sulke idees vloei vanuit 'n meer ekologies-bewuste beskouing tot die landskap, omdat die mens vandag meer bewus is van die gewoonlik negatiewe gevolge van permanente verandering aan die landskap. Dié omgewingsbewustheid het gelei daartoe dat landkunstenars in baie gevalle kuns maak wat 'n minimale impak op die landskap het en nie werke maak wat op groot skaal gereedskap gebruik om kunswerke te skep nie.



Figuur 2.15 Long, Richard. 1967. *A line made by walking* (Tate Gallery, 2019b).



Figuur 2.16 De Maria, Walter. 1977. *The lightning field* (Marien & Fleming, 2005:619).

Die nuwe omgewingsbewuste tendens sluit aan by die tweede golf, volgens Tufnell (2006:112), vanaf die laat 1970's tot die einde van die 1980's. Die golf word gekenmerk deur werke soos Agnes Denes (geb. 1931) se *Wheatfield: a confrontation* (1982) in New York, VSA, en Joseph Beuys (1921-1986) se *7000 Oaks* (1982) in Kassel, Duitsland. Hierdie werke het 'n meer

⁴⁵ Om hierdie werk in die Nieu-Mexiko woestyn te skep, het De Maria 400 staalpole in 'n rooster-formaat geplant om weerlig te lok (vgl. Marien & Fleming, 2005:619). De Maria het met *The lightning field*, byvoorbeeld, klem gelê op die mag van die natuur (dat dit kragtig is) en alhoewel hy die natuur manipuleer deur pale te plant, kan hy nie beheer wanneer 'n weerligstraal watter paal tref nie (vgl. Marien & Fleming, 2005:619).

aktivistiese sy aangeneem en aandag begin skenk aan omgewingskwessies. 'n Voorbeeld hiervan is Denes se *Wheatfield: a confrontation*, wat op 'n stortingsterrein naby die wolkekrabbers van Manhattan se finansiële distrik gesitueer is as 'n sosiale kommentaar op kos, voedseltekorte en hongersnood, energie, ekonomie, internasionale handel asook die wanbestuur daarvan (vgl. Thornes, 2008:404; Brady, 2007:296). Denes het 'n koringland laat aanplant, versorg en ryp word, net soos boere dit sal doen. Die enigste verskil, is die intensie en kommentaar wat daardeur gelewer is deur die plant van koring in Manhattan (Brady, 2007:296).



Figuur 2.17 Denes, Agnes. 1982. *Wheatfield: a confrontation* (Brady, 2007:296).



Figuur 2.18 Beuys, Joseph. 1982. *7000 Oaks* (Cooke, 2004:4).

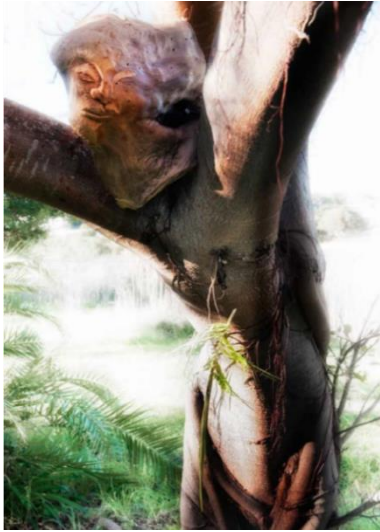
Die derde tydperk is volgens Tufnell (2006:112) vanaf die 1990's tot kontemporêre tye, wat spreek van meer direkte betrokkenheid met omgewingskwessies en 'n herbeskouing van verhoudings tussen kuns, die samelewing en die omgewing. Dit word gedoen deur hoofsaaklik drie kreatiewe benaderings, naamlik: 'n kommentaar op die omgewingskwessies met kreatiewe oplossings tot die probleme; of simboliese waarskuwings en poëtiese bemiddelings op die huidige toestand; of slegs 'n getuigenis van die landskap (vgl. Tufnell (2006:112) soos aangehaal deur Thornes (2008:404). Die *Site_Specific* biënnale vorm deel van die laaste golf op verskeie wyses: daar is werke wat direk deelneem aan die ekologies-bewuste kommentaar, maar daar is ook werke wat slegs 'n getuigenis van die landskap is en dit deel maak van 'n alternatiewe simboliek (wat nie noodwendig ekokrities van aard is nie).

Die klem wat die eerste Westerse landkunsenaars op die natuur geplaas het, het aandag gevestig op omgewingskwessies wêreldwyd. Landkunsenaars het die publiek bewus gemaak van die landskap rondom hulle en die belangrikheid van bewaring – nog voor die regerings dit begin doen het. Soos bewustheid van die omgewing globaal al hoe belangriker geword het, het dit in Suid-Afrika ook 'n brandpunt geword wat aangespreek moes word. Tog het Suid-Afrika se isolering van die buitewêreld (as gevolg van apartheid) veroorsaak dat daar nie veel buitelandse

invloede was nie (Steyn, 2001:39).⁴⁶ Dit beteken dat Suid-Afrika se kunstenaars eers heelwat later hierdie kunsbeweging betree het deur landkuns te begin skep. Die eerste *Site_Specific International Land Art Biennale* is gehou in 2011, en alhoewel nie die eerste landkuns in Suid-Afrika nie, was dit 'n duidelike aanduiding van plaaslike kunstenaars se nuwe fokus op die kontemporêre stroom van landkuns en die belangstelling in die mens se wisselwerking met die landskap.

Die *Site_Specific* biënnale dien as platform om die wisselwerking tussen mens en landskap tydens die skep van landkuns te ondersoek. Kunstenaars Strijdom van der Merwe, Anni Snyman en Heather Greig, het die *Site_Specific* projek te Plettenbergbaai geskep, omdat daar volgens hulle 'n tekort aan landkuns-verwante projekte in Suid Afrika was (Randall & Snyman, 2011:4). *Site_Specific* is eintlik 'n organisasie in Suid-Afrika wat steeds geleentede skep waar landkuns gemaak en ondersoek kan word (Simon Max Bannister in MacGregor, 2011). Tydens die eerste projek is 13 kunstenaars genooi, waarvan sommige nie bekend staan as landkunstenaars nie, en hulle het kuns geskep wat soms gekontrasteer het met hulle normale kunspraktyke (Randall & Snyman, 2011:4). By die biënnale was daar ook plaaslike kunstenaars van Plettenbergbaai betrokke, wat elkeen hul eie beskouing tot landkuns na vore gebring het. Volgens Strijdom van der Merwe was die idee van die biënnale nie net om landkuns te vier nie, maar ook beeldhoukuns wat in die landskap geplaas word, en Plettenbergbaai is gekies vir sy skoonheid en veelsydige landskappe (*in* MacGregor, 2011). Die kunstenaars het soms van mensgemaakte objekte gebruik gemaak of kunswerke geskep waarvan die materiaal direk vanuit die landskap verkry is. Op die manier het opwindende uiteenlopende en eksperimentele kunswerke tydens die biënnale ontstaan (Randall & Snyman, 2011:4).

⁴⁶ Die gevolg is dat Suid-Afrika eers heelwat later die fokus begin plaas het op natuurkweesies en wetgewing. Omgewingsake en die natuur was vanaf 1972 tot 1992 nie 'n baie belangrike kwessie in die Suid-Afrikaanse parlement nie (Steyn, 2001:50). Ter illustrasie was daar geen minister of departement van Omgewingsake by *Die United Nations Conference on the Human Environment (UNCHE)* in Stockholm in 1972 nie (Steyn, 2001:28). Tog het die internasionale druk deur nie-regeringsinstansies, veral na die Stockholm konferensie, toegeneem en die algemene publiek het aangedring op 'n skoner leefarea en omgewing (Steyn & Wessels, 1999:102).



Figuur 2.19 Snyman, Annie & Janse van Rensburg, PC. 2011. Vergestaltung.



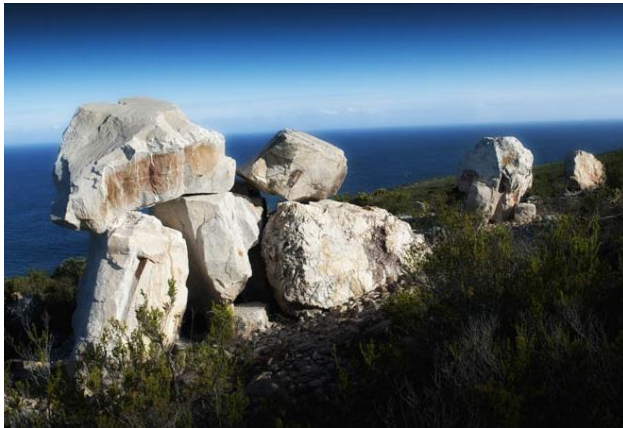
Figuur 2.20 Twellman, Urs. 2011. Stranded aliens.

Sommige kunswerke is byvoorbeeld in die sand op die strand gemaak, soos die van Andrew van der Merwe en Strijdom van der Merwe, wat hoofsaaklik met behulp van 'n stok of "skryfobjek" woorde en patrone in die sand gemaak het (Figuur 4.11). Ander kunstenaars het natuurlike materiale geneem en omskep in beeldhoukundige vorme soos Angus Taylor (Figuur 4.7), Urs Twellman (Figuur 2.20), Anni Snyman en PC Janse van Rensburg (Figuur 2.19). Snyman en Janse van Rensburg se werk, hierbo, bestaan uit 'n kop wat uit dryfhout gekerf en in die mik van 'n boom geplaas is (Randall & Snyman, 2011:26). Die idee was dat die kop as deel van die antropomorfe boom groei en na jare deel word van die boom – 'n voortdurend-groeiende beeldhouwerk in die landskap, waar 'n vreemde objek later ook deel kan raak van die omgewing waarin dit bevind word.⁴⁷

Twellman het weer *Stranded aliens* geskep deur boomstompe met 'n kettingsaag uit te hol en hulle te vul met water op die strand. Hy het self die atmosferiese en natuurlike veranderings gedokumenteer, soos die refleksies van die lug in die water en die invloed van die gety op die kunswerk (Randall & Snyman, 2011:33). Taylor se *Los weer* bestaan uit twee mensagtige beelde wat stil hang bo die Piesang Rivier Lagune in Plettenbergbaai (Randall & Snyman, 2011:30). Die werke is uiteenlopend van aard, maar word geskep in die landskap, met materiale van die landskap en dit is veral boeiend om te kyk na die kunstenaars se diverse benaderings tot die skep van landkuns.

⁴⁷ Hierdie werk sou uit 'n baie lang proses bestaan, omdat dit staat maak op die groei van die boom om die werk te skep. Ongelukkig het die kop na 'n paar weke uit die boom verdwyn en sal die proses en resultate van die werk nie in die toekoms aanskou kan word nie (Randall & Snyman, 2011:26).

Gabriele Meneguzzi, en Vincenzo Sponga het van plaaslike grasse gebruik gemaak om toue te vleg en dit direk met die landskap te koppel in hulle werk *Cucitura* (Figuur 4.1). Dit het 'n geruime tyd geneem om die toue te vleg en vervolgens die aarde aan mekaar vas te werk om dit (simbolies) te herstel. Hannelie Coetzee en Simon Max Bannister het beide klippe opmekaar gestapel om 'n spesifieke (dog uiteenlopende) betekenis weer te gee. Selfs met hierdie twee klipstapels kan onderskeid getref word, want waar Coetzee met *Familieportret* (Figuur 3.7) die klippe met haar hande opmekaar gestapel het, het Bannister gebruik gemaak van 'n laaigraaf om die kunswerk (standbeeld) te maak. *Aartmoeders* (Figuur 2.21) deur Bannister is geskep as deel van die Eden tot Addo roete ter bewusmaking van die Addo-olifant Nasionale Park. Hierdie standbeeld is 'n werk wat permanent geïnstalleer is tydens die biënnale, omdat dit die eerste kunswerk (van 'n versameling kunswerke) op die Eden tot Addo roete is wat poog om hierdie twee parke met mekaar te verbind. Dit dien ook om bewusmaking te skep oor die laaste, bedreigde trop olifante wat nog vrylik hier beweeg (MacGregor, 2011; Randall & Snyman, 2011:07).



Figuur 2.21 Bannister, Simon Max. 2011. *Aartmoeders*.



Figuur 2.22 Bannister, Simon Max. 2011. Bannister tydens die skep van *Aartmoeders*.

Aan die ander kant van die spektrum was daar ook werke wat mensgemaakte materiale bevat het en deel van die landskap gemaak is, soos Jan van der Merwe se *Uprooted*, wat stoele op die stand geïnkorporeer het en Marco Cianfenelli, wat woorde uit metaal op dryfhout vasgepen het in *Drift* (Figuur 2.23). Charles Levin en Carol Nathan-Levin het weer 'n JoJo-tenk as beeldhouwerk in die landskap geplaas in hulle werk *Aqua (not a drop to drink)* (Figuur 2.24). Die gebruik van mensgemaakte materiale in die landskappe bring weer 'n ander simboliek na vore, veral wanneer die landskap se wisselwerking met hierdie objekte aanskou word. Die negatiewe impakte van mensgemaakte objekte in die landskap word hier gesien, soos byvoorbeeld die gebruik van plastiek, wat nie herwinbaar is nie; of dat water al hoe skaarser raak en objekte soos JoJo-tenke nodig is om lewensgewende reënwater op te vang. Verder kan die gebruik van mensgemaakte objekte ook 'n aanduiding wees van die mens se afdruk op die landskap – beide positief en

negatief – maar dat ook dit verganklik is, soos Cianfenelli se metaal-woorde hieronder, wat mettertyd sal begin roes en hulle vorm verloor tot daar niks oorbly nie.⁴⁸



Figuur 2.23 Cianfenelli, Marco. 2011. Drift.



Figuur 2.24 Levin, Charles & Nathan-Levin, Carol. 2011. Aqua (not a drop to drink).

Landkuns is 'n kunsvorm wat in die landskap plaasvind en nie net op 'n afstand visueel die landskap aanskou nie, maar aktief betrokke is by hierdie landskap. Die landkunsbeweging het landskapskildering op die agtergrond geskuif en 'n direkte verbintenis van kuns en landskap verwelkom (Büttner, 2006:400). Die landskap is dus nie meer iets wat net verbeeld word nie, maar is direk betrokke by die werke. Dit is die rou materiaal waarmee kuns geskep word in landkuns, aardwerke, *happenings* en *performances* (Büttner, 2006:400). Die aard van hierdie kunsuitinge bepaal egter dat die kunswerke dikwels nie permanent is nie. Hierdie tydelike aard van die werke noodsaak dat foto's geneem word van hierdie werke. Hierdie foto's baken gevolglik weer die landskap visueel af binne 'n raam – net soos 'n landskapskildery. Die vraag hier is dan: *Is daar nie 'n diskrepansie tussen die gepoogde aktiewe wisselwerking met die landskap en die uiteindelijke visuele verbeelding daarvan (deur middel van 'n foto) nie?*

Robert Smithson het gepoog om hierdie moontlike diskrepansie met sy teorie van die *site* en *non-site* aan te spreek. *Site* word deur Smithson gesien as die wêreld self – die werklike “teks”, waar die *non-site* die artikulasie van 'n deel van die *site* is (Flam, 1996:xvii). In baie gevalle word die *non-site* 'n plaasvervanger van die werklike *site*, maar plaas die *site* ook in die senter (of op die voorgrond), soos in die kunstenaar se ateljee, 'n kunsgalery, 'n museum of 'n bladsy in 'n boek

⁴⁸ Hemson-Struthers (2011a & 2011b) se dokumentêre oor die *Site_Specific* biënnale kan besigtig word vir 'n beter oorsig oor die gebeurtenisse van die biënnale.

(Flam, 1996:xvii).⁴⁹ Die *non-site* kan volgens Smithson en Smithson (1996:364) ook 'n "landkunswerk" wees wat in die kunsgalery is – soos wanneer 'n kunstenaar grond van buite af in die galery inbring. Hier word die *site* (waar die grond verhaal is) verteenwoordig deur middel van 'n *non-site*.

Uiteraard het die definisie van *site* ook meervoudige moontlikhede. Denkers soos Kaye (2000:3) stel dat *site* eerder 'n *performed* plek is, waar kuns soos landkuns en *performance*-kuns buite die galery plaasvind. Ander denkers plaas *site* weer binne 'n etnografiese perspektief, en sodoende kan dit nie meer bloot in die konteks van geografie gedefinieer word nie, maar tree in verhouding met die kulturele en ruimtelike praktyke wat hierdie *sites* skep, wat die aksies van kunstenaars insluit (in Rendell, 2008:34). Die *site* kan daarom gesien word as die *lieu* of ligging waar die kuns geskep word en die *non-site* is dit waar die kuns nie is nie – in baie gevalle beklemtoon dit ook die afwesigheid van die *site* (vgl. Kaye, 2000:92). Die foto's van die landkuns tydens die *Site_Specific* biënnale beklemtoon die feit dat die werke in die landskap geskep is, ver van die galery waar dit moontlik uitgestal sou word, op 'n landskap wat nie meer presies so mag lyk nie en kuns wat nie meer daar gesien sal kan word nie.

Smithson se *site* en *non-site* dialektiek kan verstaan word in terme van die semiotiese konsepte van tekens: in hierdie geval is die *site* die betekende en die *non-site* die betekenaar.⁵⁰ Kuns wat normaalweg in die galery uitgebeeld word – 'n afbeelding van die landskap of selfs 'n foto daarvan - is bloot 'n weerspieëling (of teken) van die werklike *site*. Ter illustrasie kan na Figuur 2.25 en Figuur 2.26 gekyk word: die impressionistiese kunstenaars, waaronder Claude Monet, het gereeld *en plein air* (in die buitelug) geskilder, by die *site*, om sodoende 'n beter weerspieëling van die lig en skadu's van die landskappe te kan verkry (Kleiner, 2011:532). In John Singer Sargent se skildery, *Claude Monet Painting by the Edge of a Wood* (Figuur 2.25), is die wyse waarop Monet in die woud (by die *site*) geskilder het, duidelik sigbaar. Tog, hoewel 'n skildery soos Monet se *Japannese brug by Giverny* (Figuur 2.26) direk in die landskap (of *site*) geskep is,

⁴⁹ Daar is wel beperkings in Afrikaans vertalings van hierdie terme omdat plek (*place*) inderdaad nie gelyk is aan *site* nie. Hierdie vertalingsbeperkings is belangrik wanneer kernkonsepte van landkuns ondersoek word – soos die idee van *site* en *non-site*, soos aangevoer deur Robert Smithson in die 1960's en 1970's (Rendell, 2008:33). Plek, soos bo genoem, is 'n geaktiveerde ruimte wat benoem is en gekoppel is aan politiese en sosiale betekenis, maar 'n *site* is nie noodwendig dieselfde nie, aangesien dit eerder verwys na die *plek* (of area) waar die kunswerk plaasvind. *Site* wat in *plekspesifiek* as "plek" vertaal word, word ook soms "terrein" genoem, maar dan kan dit met die Engelse *terrain* verwar word. Daar is dus nie 'n Afrikaanse vertaling wat *site-specific* se betekenis ten volle omsluit nie en om hierdie rede word *site* gebruik in plaas van "plek".

⁵⁰ Die teorie van tekens is hoofsaaklik gebaseer op die teorieë van die Switserse, linguïst Ferdinand de Saussure (1857-1913), en die Amerikaanse filosoof, Charles Sanders Peirce (1839-1941) (D'Alleva, 2012:27). Saussure stel dat die betekenaar en betekende saam die teken skep, soos twee kante van 'n munt saam die munt skep, waar die betekenaar die geskrewe of gehoorde element van die woord is en die betekende die konseptuele element van die woord is (Schneider Adams, 1996:135). Die betekenaar is dus die vorm wat die teken aanneem en die betekende is die konsep wat dit voorstel.

is dit is dit steeds nie werklik plekspesifiek nie. Die skep van 'n landskapskildery is opsigself die skep van 'n *non-site*: dit is gebaseer op die *site* waardeur dit geïnspireer is, maar is steeds slegs 'n betekenaar van die betekende – naamlik die “landskap” of *site*.



Figuur 2.25 Singer Sargent, John. 1885. Claude Monet painting by the edge of a wood (Tate Gallery, 2019).



Figuur 2.26 Monet, Claude. 1900. Pont japonais à Giverny (Japannese brug by Giverny) (Kleiner, 2011:532).

Die bogenoemde afbeeldings – hoewel radikaal vir hulle tyd en baie nader aan die landskap as die landskapskildering wat hul voorafgegaan het, is steeds eerder die skep van 'n *non-site*. Kaye (2000:92) stel dat die *non-site* in baie gevalle as ikoniese, indeksale en/of simboliese teken kan dien, maar kan nooit die werklike *site* wees of vervang nie. Beide die kunswerk en die galery is daarom 'n *non-site* – en deur te verwys na die betekende *site*, beklemtoon dit slegs die objektiverende funksie van landskapkuns en die galery (vgl. Kaye, 2000:92). Kuns soos landkuns en *performance*-kuns, gemaak in die landskap, *met* die landskap, en slegs teenwoordig binne die landskap, is volgens hierdie idee, die enigste kuns wat werklik plekspesifiek is. Dit skep nie 'n alternatiewe *non-site* (betekenaar) van die plek, soos by skilderkuns nie. Intendeel word die kuns en simboliek inderdaad aan die plek en landskap gekoppel en enige betekenis wat hier geïmpliseer word, is onafskeidbaar en afhanklik van die *site* – in hierdie geval, Plettenbergbaai se strand.

Plekspesifiek, soos die titel van die biënnale – *Site_Specific* – aandui, is die voorveronderstelde wyse waarop die werke in die biënnale geskep word – gebonde aan die spesifieke plek. Ironies en dubbelsinnig genoeg, is die foto's geneem van die biënnale daarom nie die *site*-spesifieke kunswerke nie, maar eerder die *non-sites* van die kunswerke. Dit is die een helfte van die teken – die betekenaar – wat dit moontlik maak om die betekende (kunswerke) te bespreek, omdat die kunswerke in werklikheid nie meer gesien of ervaar kan word nie. 'n Verdere vraag is dat: *indien landkuns dan die skep van kuns op die site is en juis die gekommersialiseerde aard van die kunsruim wou ontsnap, waarom word daar dan foto's geneem?* Van der Merwe (2015) verduidelik

dat foto's dit moontlik maak om die kunswerke en ook die skeppingsproses daarvan te verduidelik vir mense wat dit nie eerstehands kon aanskou of ervaar nie – dit is ook waardevol by uitstallings waar kunstenaars hul oeuvre ten toon stel. Verder speel die sosio-ekonomiese realiteit ook 'n rol in die sin dat kunstenaars tog hulleself moet kan onderhou deur foto's te kan verkoop wat hul sodoende toelaat om voort te gaan met die skep van kuns.

Fotografie kan ook deel vorm van die kreatiewe proses: soos tydens die *Site_Specific* biënnale waar die Switserse kunstenaar, Urs Twellman, sy foto's op 'n baie spesifieke wyse neem om homself van ander kunstenaars te onderskei, maar ook voort te bou op sy visie van die kunswerk (Randall & Snyman, 2011:5). Die interpretasies van die werke soos gesien deur die lens van fotografe bied 'n ander benadering en kan ook 'n nuwe boodskap oordra. Elizabeth Olivier-Kahlau, die fotograaf van *Site_Specific*, het volgens Randall en Snyman (2011:5) die essensie van elke werk vasgevang en met haar eie interpretasies nog 'n laag betekenis aan die werke gekoppel. Vir Van der Merwe (2015) is dit belangrik om te beklemtoon dat alhoewel foto's geneem is, die boodskap wat oorgedra moet word een is van die proses van kunsskepping. Hy neem sy kamera saam as hy kuns maak – onwetend oor wat hy gaan doen – en wanneer hy klaar die werk geskep en die landskap ervaar het, neem hy 'n foto om die werk te dokumenteer. Die foto's – *die non-site* – speel daarom 'n belangrike rol in die diskoers van landkunswerke, omdat dit die moontlikheid bied om lank na die werklike skepping, steeds die kunswerke te kan bespreek en die mens-landskap wisselwerking te kan ondersoek (vgl. Le Clus-Theron, 2012:6).

Die biënnale is 'n insiggewende onderwerp van studie, omdat die kunstenaar-landskap verhouding op soveel meer diverse wyses na vore kom en spreek ook van die uniekheid van elke individu se verhouding met die landskap. Die *Site_Specific* biënnale sluit aan by die kontemporêre stroom van landkuns soos deur Tufnell (2006:112) geïdentifiseer, deurdat dit direk betrokke is met die landskap en op hierdie wyse die aanskouer bewus maak van die landskap – nie noodwendig slegs omgewingskwessies nie, maar self die rol van die landskap in die beskouing en verstaan van kuns. Hierdie betrokkenheid van die landskap kan uiteraard duideliker gesien word wanneer die landskap vanuit fenomenologie en agentskap aanskou word, omdat die mens-landskap verhouding (en die agentskap van beide) tydens die skep van kuns benadruk word. Die produktiewe spanning tussen kunstenaarsliggaam en landkuns dui op 'n wedersydse gesprek tussen alle agente en die konstante verandering wat plaasvind tydens die proses van kunsskepping.

2.5 Slot

Die doel van hierdie hoofstuk was om die konsepte van ruimte, plek, landskap en *site* te situeer, en so die konteks-gebonde van die terme in kuns na vore te bring. Die konteks-gebondenheid word gekoppel aan geselekteerde kunswerke, veral landskapskildering, maar het dan ook vaslegging gevind in die landkuns van die 1960's en 1970's, waarvan die *Site_Specific* biënnale 'n kontemporêre uitvloeisel is. Die *Site_Specific* biënnale is afhanklik van die konsepte van plek, landskap en *site*, deurdat dit direk met hierdie konsepte in werking tree deur middel van 'n beliggaamde interaksie tussen die kunstenaar en die landskap. Daar is in hierdie hoofstuk gevind dat die landskap, en so ook verbandhoudende terme soos ruimte, plek, *site* en *non-site*, getuig van konstante ontwikkeling en vernuwing deur die ontwikkeling van verwante filosofieë – dus is geen definisie absoluut nie. Plek, as geaktiveerde ruimte, word in baie gevalle aan historiese en politieke denkraamwerke gekoppel, omdat dit in baie gevalle deel vorm van ongelyke magsverdeling. Plek is nie slegs iets wat fisies bestaan nie en dra ook ideologiese gewig – individue en kulture koppel identiteit aan plekke. In Westerse kunsskepping is die landskap egter vir eeue lank bloot gesien as 'n visuele element, wat verwyderd is van die mens en nie werklik deel het aan die vorming van die mens nie. Hierdie afstand tussen mens en landskap word volgens Wall en Waterman (2018:1) in kontemporêre tye verwerp en vandaar word die betekenis herondersoek.

Die *Site_Specific biënnale* is 'n direkte skakeling tussen die liggaam van die kunstenaar en die landskap, en sodoende word die skeiding tussen kunstenaar en landskap verbreek. Die kunstenaar aanskou nie meer die landskap van 'n afstand en maak vervolgens 'n visuele afbeelding daarvan soos die werk van Constable en Turner nie, maar is *deel* daarvan en lewer kommentaar deur middel van die landskap. Soos gesien in die kuns van vroeë landkunsenaars soos Agnes Denes, is landkuns 'n alternatiewe platform vir die skeep van kuns, met 'n baie kragtige simboliese konnotasie, afhangend van die wyse waarop dit geskep is. Die kommentaar kan ekologies van aard wees met 'n aktivistiese motivering, maar dit kan ook selfs net 'n bewusmaking van die landskap wees. Die rol van die landskap in die kuns word sodoende vergroot, deurdat die kunstenaar afhanklik is van die effek van die landskap op die werk, maar ook die kwaliteite en aard van die natuurlike omgewing (vgl. Ryan, 2007:96; Beardsley, 1982:226).

Die *Site_Specific* biënnale, soos die titel van die werk voorstel, vind op 'n sekere *site* plaas. Smithson het die *site* as die werklike ligging van die kunswerk voorgestel, wat dit 'n belangrike deel van die kunswerk se betekenis maak (vgl. Smithson & Smithson, 1996:364). Tog word foto's van hierdie werke geneem, wat weer die landskap as 'n visuele verbeelding voorstel – dit noem Smithson 'n *non-site*. Die *site* van die werke – Plettenbergbaai – kan vir die doeleindes van die studie uiteraard nie meer gebruik word vir interpretasies nie, maar die *non-sites* (die foto's) kan

ondersoek word om die kunstenaar-landskap verhouding en ervaring te ondersoek. Die *Site_Specific biënnale*, met 'n wye verskeidenheid werke in dieselfde biënnale, spreek van 'n persoonlike en unieke interaksie tussen mens en landskap en dui ook aan hoe dieselfde projek op verskillende wyses geïnterpreteer kan word. Hierdie hoofstuk lê die grondslag in verband met kernaspekte van landskap en landkuns, sodat die *Site_Specific* biënnale vanuit 'n dieper teoretiese fenomenologiese paradigma aanskou kan word.

Na aanleiding van die ondersoek na landskap, is daar gesien dat die kunstenaar en landskap met mekaar in verbinding tree. Die vraag is dan op watter wyse hulle met mekaar in verbinding tree en hoe hierdie verbinding teoreties ondersoek kan word in die *Site_Specific* biënnale. In die volgende hoofstuk word die mens-landskap interaksie ondersoek vanuit 'n fenomenologiese perspektief, omdat fenomenologie steun op die ervaring van die mens in die wêreld. Hierdie perspektief maak beskouings vir 'n geïntegreerde kunstenaar-landskap-interaksie moontlik. Die fenomenologiese beskouing van kunstenaar-landskap-interaksie word beide vanuit 'n teoretiese aanslag gedoen, maar ook vanuit 'n interpretasie van gekose kunswerke in die *Site_Specific* biënnale. Hierdie werke is Andrew van der Merwe se *Asemic beach calligraphy* en Hannelie Coetzee se *Familieportret*. Die interpretasies bevat 'n fenomenologiese bespreking van die ervaring van die werke as aanskouer en 'n verbeelde ervaring as kunstenaar – dit wil sê dat daar verbeel word wat die kunstenaar se ervaring sou wees tydens die skep van so 'n kunswerk. Die ervaring word verbeel omdat ek, as skrywer van die verhandeling, nie hierdie ervarings gehad het nie en ook nie met elke kunstenaar 'n onderhoud kon voer om hulle ervarings te ondersoek nie en om sodoende 'n interpretasie te kan maak. Die ondersoek na die werke steun daarom op die kunstenaar se bedoeling, sowel as 'n eie interpretasie, wat heel moontlik deur ander aanskouers anders geïnterpreteer sou kon word.⁵¹ Om hierdie rede geskied daar sintuiglike beskrywings van die kunswerke, omdat kunswerke nie net visueel of ouditief met die aanskouer in gesprek tree nie, maar ander sintuie tree ook in werking: mense kan die growwigheid van die sand of koue van die water “voel” sonder om noodwendig daaraan te raak (Lankford, 1984:155-158). Tesame met die perseptuele beskrywing en teoretiese interpretasie, word die kunstenaarsintensie en kernkomponente wat deel vorm van die kunswerke en direkte simboliese betekenis, ontgin. Die simboliese betekenis word gekoppel met interpretasie vanuit die fenomenologiese en agentskapsteorieë ten einde die agentskap van kunstenaar en landskap tydens die skep van landkuns na vore te bring.

⁵¹ Daar word aangesluit by Lankford (1984:154) wat stel dat geen interpretasie van 'n werk absoluut is nie en dat kunswerke vir elke individu uniek (van 'n eie oogpunt) voorkom – interpretasies en besprekings van kunswerke is daarom altyd veranderend en veranderbaar.

HOOFSTUK 3: FENOMENOLOGIE: LANDSKAP EN LIGGAAM

3.1 Inleiding

However, what they [academics] all have in common is the lack of any embodied perspective: they can only provide us with abstract models for thinking landscapes rather than models of landscapes as they are sensuously lived (Tilley, 2004:28).

Volgens Tilley (2004:27-28) begryp akademici nie werklik *landskappe* nie, aangesien hulle deur 'n ontliggaamde, abstrakte bril kyk. Alhoewel hierdie studie ironies ook teoreties na die landskap kyk – en die paradoks word herken – is dit juis 'n tekort aan beliggaamde ervaring wat die landskap aservaarskap sentraal tot hierdie argument maak. As die landskap slegs van 'n afstand beskou word en oor-geteoretiseer word, word dit juis beperk tot “visuele” verbeeldings en kan gevolglik nie daadwerklik as 'n leefbareervaarskap beskryf word nie (Tilley, 2004:27). As akademikus (nie kunstenaar nie) is daar 'n sekere beperking op die moontlikheid van volle ervaarde beliggaming, maar om die kunstenaarservaring na vore te bring, word die kollyg geplaas op 'n vooruitskouing van 'n beter verstaan van die *ervaring* van die landskap. Landkuns, as kuns wat in die landskap gemaak word, is 'n toonbeeld van die wederkerigheid tussen mens en landskap (vgl. Wattchow, 2013:87).

Dit is juis hierdie wederkerigheid tussen mens en landskap wat in dié hoofstuk ondersoek word. In hierdie hoofstuk word daar geargumenteer dat die wisselwerking tussen landskap en kunstenaar tydens die skep van landkuns in die *Site_Specific* biënnale, die landskap as 'n *ervaarskap* beklemtoon. Hierdie beklemtoning vind plaas, omdat die kunstenaar liggaamlik by die landskap betrokke is wanneer landkuns geskep word en dus word die landskap erbaar. Die landskap, waaraan die kunstenaar se liggaam deel het, word beleef en speel op hierdie wyse ook 'n rol in die vorming van die kunswerk. Om dié rede word die fenomenologiese beskouing van die liggaam (en beliggaming) in hierdie hoofstuk gekoppel aan 'n fenomenologiese beskouing van die landskap. Dit word gedoen deur die denkstrome van Merleau-Ponty (1962)⁵² en opvolgers soos Waskul en Vannini (2006) en Bullington (2013) te ondersoek. Merleau-Ponty (1962:ix)

⁵² Merleau-Ponty word opnuut beskou as 'n kerndenker in filosofiese benaderings tot die liggaam, beliggaming en persepsie-gebaseerde ontologie (Hoel & Carusi, 2018:45). Crossley (2004:88) stel dat Merleau-Ponty se werke opnuut waardeur word danksy die groeiende sosiologiese belangstelling in elemente van die beliggaming. “Die oorspronklikheid van Merleau-Ponty se werk lê in die wyse waarop epistemologiese vrae, en in sy latere denke, ontologiese vrae, ineenloop in die konsep van die waarnemende liggaam” (Hoel & Carusi, 2018:48). Die belangstelling in kwessies van die liggaam word veral gesien in Postkoloniale, Feministiese en Queer teorieë omdat die liggaam histories 'n groot rol gespeel het in die (mis)definiëring van identiteite (vgl. Brandt, 2006:144; Grosz, 1999:381).⁵² Bannon (2011:327) skryf ook dat Merleau-Ponty se filosofie in die hedendaagse konteks aandag geniet, omdat sy ontologie diepgaande implikasies het vir filosofiese denke in verband met die mens se verhouding met die natuur (aldus die wêreld). Dit kan gesien word in sy invloed op Eko-fenomenologie of landskap-fenomenologie, wat die mens se geleefde ervaring en verbintenis met die natuur ondersoek (vgl. Thomson, 2009:447).

argumenteer dat die mens se liggaam die sentrum is vir alle aksie en ervaring. Die kunstenaarsliggaam is daarom die werktuig tydens kunsskepping in die *Site_Specific* biënnale.⁵³ Daar word tydens die bespreking van fenomenologie na werke van die *Site_Specific biënnale* verwys, sodat die teorie deel vorm van 'n kunswerk interpretasie. Daar word ook gesteun op landskap fenomenologie, om uiteindelik die landskap as ervaarskap tydens die skep van kuns te argumenteer. Vanuit die bespreking word 'n liggaam-gesentreerde *wese-in-die-wêreld* gekonseptualiseer, wat intrinsiek deel vorm van die landskap as ervaarskap. Dié hoofstuk vervat daarom 'n studie van verhoudings: (i) die verhouding tussen die verstand en die liggaam; (ii) die verhouding tussen die mens en die wêreld; en (iii) die verhouding tussen die kunstenaarsliggaam en die landskap.

Hierdie hoofstuk se ondersoek na verhoudings gebeur in samehang met 'n oorkoepelende beskouing van die biënnale en dien as basis vir die bespreking van plekspesifieke landkuns. Andrew van der Merwe se *Asemic beach calligraphy* en Hannelie Coetzee se *Familieportret* word vir hierdie doeleindes in die kollig geplaas. Die spesifieke werke is gekies omdat dit by uitstek die wisselwerking tussen die liggaam, landskap en objekte in die landskap na vore bring deur die proses van kunsskepping. In die werke word daar gesien dat die liggaamlike ervaring van landkuns een van die kernelemente word. Dié liggaamlike ervaring open die moontlikheid vir 'n produktiewe spanning tussen die kunstenaarsliggaam en die landskap en ondersteun sodoende die argument vir die landskap as 'n ervaarskap tydens die skep van kuns. Alvorens hierdie wisselwerking ondersoek word, is dit eers nodig om die fenomenologiese beskouing van die liggaam te situeer.

⁵³ Die beliggaamde en ervarende liggaam-subjek waarna daar in hierdie hoofstuk verwys word, is hoofsaaklik nie-histories en nie noodwendig aan 'n spesifieke kultuur verbonde nie. Alhoewel hierdie aspekte 'n groot rol speel op die individu se ervaring van die landskap, is die doel van die hoofstuk om hoofsaaklik te kyk na hoe die liggaam binne die landskap funksioneer en nie noodwendig die beskouing van 'n spesifieke kultuur te ondersoek nie (vgl. Tilley, 2004:31).

3.2 Die liggaam in fenomenologie

Fenomenologie beskou die liggaam as die kern van die mens-wêreld verhouding – die liggaam maak 'n verhouding met die wêreld moontlik. Merleau-Ponty (1962:475) plaas hierdie beskouing van die liggaam binne die raamwerk van fenomenologie. Fenomenologie is 'n stroom van kontinentale filosofie, wat poog om die betekenis en aard van dinge – of fenomene – te verduidelik, deur te fokus op menslike geleefde ervaring, persepsie, sensasie en begrip (Wylie, 2013:54; Cullen, 1994:112).⁵⁴ Merleau-Ponty se fenomenologie, wat beskou word as eksistensiële fenomenologie, argumenteer dat die mens se wese en kennis gesetel word die liggaam. Tog beklemtoon Wrathall (2009:31) dat alhoewel filosowe soos Sartre, Heidegger en Merleau-Ponty onderskeidelik as “eksistensiële fenomenoloë” beskou word, elkeen sy eie filosofie, definiëring en betekenis geheg het aan konsepte soos bewussyn, wese (*being*), bestaan en die verhouding van die mens tot die wêreld. So ook is die doel en rol van fenomenologie anders volgens elke filosoof, maar 'n gesamentlike aspek is dat hierdie filosowe ondersoek ingestel het na die fenomeen en die beskouing dat filosofie nie slegs vanuit objektiewe en rasionalistiese denkraamwerk gedoen kan word nie (Wrathall, 2009:31-32). Die fenomenologiese teorieë van Heidegger, Merleau-Ponty en hulle opvolgers ondersoek dus die daadwerklike ervarings, met 'n fokus op 'n geleefde wêreld.

Die term “fenomenologie” verwys na die *logos* (of inherente betekenis of orde) van fenomene – dit wil sê, die betekenis van dit wat aan die mens verskyn of gewys word (Bullington, 2013:20). Fenomene word beskou as onafhanklike entiteite wat hulleself aan die mens laat te voorskyn kom, ongeag van wat die mens daarvan dink of daarvoor voel (Wrathall, 2009:32). Daar is verskeie maniere waarop fenomene manifesteer, maar sentraal tot Heidegger en Merleau-Ponty se fenomenologie is dat fenomene eerstens deur die mens waargeneem (*perceive*) word, voordat dit enigsins teoreties of konseptueel verwerk kon word (Wrathall, 2009:32). Die kern van fenomenologie, volgens Merleau-Ponty (1962:vii), is die “ondersoek van essensies;⁵⁵ en daarvolgens is alle probleme [van fenomenologie] om die definisies van essensies te vind – soos

⁵⁴ Fenomenologie word somtyds gekritiseer, omdat dit nie altyd die politiese en sosiale kontekste van die liggaam soos gender of ras in ag neem nie (Longhurst, 2001:24). Hierdie problematiek word erken, maar vir die doeleindes van hierdie studie, word daar nie soseer op gefokus nie, alhoewel hierdie kontekste 'n invloed mag hê op die mens se verhouding met die landskap. Hierdie kompleksiteite kan vir toekomstige studies met fenomenologie in verband gebring word wanneer daar veral gekyk word na *performance*-kuns, waar die konteks van die kunstenaar sterker fokus benodig.

⁵⁵ Die woord *essensie* word hier as 'n filosofiese term gebruik, soos deur Husserl aangevoer, wat verwys na die eienskappe wat sentraal is tot die wese van die genoemde entiteit. Tog is hierdie sentrale eienskappe nie staties, soos in die filosofie van Plato nie, en daarom word dit deur fenomenologie ondersoek (vgl. Solomon, 1976:35). Daar word ook kennis geneem van Derrida (1967:33) se kritiek teen, onder andere, Plato se beskouing “essence” en “appearance” wat binêre opposisies tot gevolg het. In hierdie studie word die essensie van 'n fenomeen eerder as 'n geïntegreerde heel gesien, wat subjektief waargeneem word en met die wese-in-die-wêreld vervleg is.

die essensie van persepsie of die essensie van bewussyn.” Fenomenologie ondersoek die essensies van bestaan vanuit die oogpunt van objekagtigheid – met ander woorde, die aktuele, feitelike en definitiewe wyse van wese (*being*) (Wrathall, 2009:31). Hoe mense waarneem, verstaan en leef in die wêreld, is die onderwerp van fenomenologiese studie, waarvan subjektiwiteit die fokus vir fenomenologie is (Bullington, 2013:20).

Wrathall (2009:33) stel dat eksistensiële fenomene die beste ervaar word wanneer die mens nie daarop fokus of teoreties daarvan bewus is of daarop reflekteer nie. Merleau-Ponty se term vir ons pre-refleksiewe (en pre-teoretiese) ervaring as ’n wese-in-die-wêreld is *persepsie* – die wêreld soos dit daadwerklik waargeneem word (Delancey, 2009:370; Matthews, 2002:46). Volgens Garner Jr. (1993:448) is fenomenologie daarom die studie van die wêreld soos wat dit gelééf word en nie soos wat dit objektiveer, abstraheer en konseptualiseer word nie. Die doel van fenomenologie is om daadwerklike ervarings van die werklikheid te beskryf vanuit die mens se direkte en primitiewe kontak met die wêreld (Merleau-Ponty, 1962:vii). Hierdie direkte en primitiewe verhouding met die landskap vind plaas deur middel van die liggaam, omdat ervarings hierdeur moontlik is en daarom is die verhouding met die wêreld allereers liggaamlik. ’n Cartesiaanse antwoord hierop sou wees dat die mens se primêre verhouding tot die wêreld eerder in denke lê en nie in die liggaam nie, omdat inligting deur denke wat verwerk kan word (vgl. Brandt, 2006:143). ’n Boeiende vraag vir hierdie tweespalk lui: *Wat is die verhouding tussen die mens se liggaam en verstand (vanuit fenomenologie) en wat impliseer dit vir die mens se verhouding met die wêreld?* Hierdie vraag word die basis vir die ondersoek na die fenomenologiese verhoudings tussen verstand, liggaam en wêreld.

3.2.1 Die fenomenologiese liggaam: die verstand-liggaam-verhouding

Phenomenology is an attempt to describe the basic structures of human experience and understanding from a first person point of view, in contrast to the reflective, third person perspective that tends to dominate scientific knowledge and common sense (Carman, 2012:viii).

Carman (2012:viii) hierbo verduidelik hoe fenomenologie wegbeweeg van ’n suiwer empiries-gebaseerde beskouing tot die wêreld en eerder klem plaas op die mens se direkte ervaring en begrip van die wêreld. Dit impliseer dat die mens nie na die wêreld kyk, logies daaroor dink, en dan eers ’n begrip daarvan vorm nie, maar eerder dat die mens deur geleefde ervaring ’n onmiddellike beskouing tot die wêreld verkry (vgl. Carman, 2012:viii). Volgens eksistensiële fenomenologie van Merleau-Ponty word hierdie begrip van die wêreld daarom gevorm deur middel van die liggaam. Sodoende word die mens en die wêreld deur middel van beliggaming verbind, wat die wyse waarop die mens se denke en beskouing tot die wêreld beïnvloed. Die liggaam is die kern van menslike waarneming (*persepsie*) en verkryging van inligting en so ook die uitvoerder van menslike aksie – aangesien alles wat die mens ervaar en doen deur die liggaam vloei (vgl. Wylie, 2013:54; Cullen, 1994:112; Delancey, 2009:370; Matthews, 2002:46).

Hierdie aanslag opponeer Merleau-Ponty se voorgangers in die sin dat Westerse filosofie, volgens Matthews (2002:46), vanaf Descartes tot en met die 20ste eeu, grotendeels gesteun het op epistemologie⁵⁶, wat teoretiese of proposisionele kennis beskou as die mens se primêre verhouding tot die wêreld – soos vasgelê in René Descartes (1596-1650) se befaamde stelling “*Cogito: ergo sum*”: *I think therefore I am* (Descartes, 1637/2003:23). Sentraal tot die struktuur van vroeër Westerse denke, lê dualisme (of binêre opposisies) soos man/vrou, subjek/objek, rede/emosie, mens/wêreld en verstand/lichaam (vgl. Brandt, 2006:143; Grosz, 1999:381). Derrida (1967) soos aangehaal deur Brandt (2006:143) dui aan dat die een kant (hoofsaaklik linkerkant) van die dualisme as die meer voordelige kant beskou word en gebruik is as basis om die regterkant van die binêre te marginaliseer as die “ander”. Bowendien dui die dualisme ook op ’n skeiding tussen die twee binêre – dit wil sê dat alhoewel die binêre opposisies (tematies) met mekaar verbind is, is hulle nie vervleg nie en sal daar altyd ’n splitsing wees wat hulle in twee afsonderlike sfere plaas.

Descartes se denke het Cartesiaanse dualisme geïnspireer, wat verwys na die radikale onderskeid tussen liggaam en verstand in sosiale en filosofiese ondersoeke (Kosut & Moore, 2010:20). Wanneer daar vanuit hierdie denkraamwerk gekyk word na die verstand/lichaam dualisme word die verstand as meerderwaardig oor die liggaam geag, omdat die verstand in Cartesiaanse filosofie beskou word as die oorwegende krag in die vorming van menslike subjektiwiteit (Brandt, 2006:143). Verstandelike prosesse, die bewuste en die self word gesien as die heersende moontheid van menslike bestaan, wat beteken dat die fisiese liggaam konseptueel van die verstand ontkoppel word – asof die self/bewussyn onafhanklik kan funksioneer (Kosut & Moore, 2010:20). Hierdie ont koppeling tussen verstand en liggaam impliseer ook ’n dualisme tussen mens en wêreld, omdat die mens uiteraard dan minder aan die wêreld deel het en eintlik bo die wêreld transendeer.

Die grootste filosofiese bydrae van die fenomenologiese beskouing, veral van die liggaam, is die verwerping van ’n binêre opposisie binne die eie individu – tussen verstand en liggaam.⁵⁷ Fenomenologiese benaderings tot die liggaam en beliggaming bevat digte beskrywings van die geleefde en beleefde ervarings, wat betekenis oordra aan individue en groepe (Waskul & Vannini, 2006:8). Edmund Husserl (1893/1917:315) het die liggaam as die “*zero-point of orientation*” gedefinieer – dit is die senter vir alle kennis en ervaring en fundamentele verwysingspunt (*in* Waskul & Vannini, 2006:8; Cerbone, 2006:102). Die liggaam word bewoon – dit is nie abstrak

⁵⁶ Epistemologie is volgens Matthews (2002:46) die studie van omstandighede waaronder kennis moontlik is.

⁵⁷ Dekonstruksie van die verstand/lichaam opposisie is ook prominent in Feministiese en Queer teorie en is dus nie uniek aan Fenomenologie nie (vgl. Brandt, 2006:144).

nie, maar 'n konkrete beliggaming van die ontologiese, ruimtelike en temporele teenwoordigheid van die individu se “hier en nou” (Waskul & Vannini, 2006:8). Merleau-Ponty beskou vervolgens ook die liggaam as die mens se primêre verhouding tot die wêreld, waarvan persepsie en ervaring (deur middel van die liggaam) die mense se manier is om kennis op te doen (vgl. Matthews, 2002:46; Wrathall, 2009:31-32). Dit is omdat die liggaam die mens se absolute bron van kennis en wese is, maar ook die mens se sentrale bron van bewussyn – sonder die liggaam sou die mens se denke (soos gesitueer in die verstand) nie bestaan nie (vgl. Merleau-Ponty, 1962:ix). Betekenis (en bewussyn) word vasgelê in die mens se ervarings in die wêreld – betekenis is dus nie geskei van die wêreld of die beliggaamde ervarings van mense nie (Waskul & Vannini, 2006:8). Om hierdie punt te illustreer stel Budgeon (2003) soos aangehaal in Haddow (2010:112) dat: “*The body is already the self. The self is already the body.*”

Die bostaande aanhaling is die kruis van die Merleau-Pontiese beskouing tot die verhouding tussen die verstand en die liggaam – daar is intendeel nie werklik onderskeid nie. Die self (die verstand) is verweef met die liggaam en kan nie daarsonder funksioneer nie. Op dieselfde wyse kan die liggaam weer nie sonder die verstand funksioneer nie – die samewerking van die twee elemente is die basis van elke individu se identiteit. Hierdie beskouing van verstand en liggaam is 'n ommekeer van die Cartesiaanse beskouing van die nie-tasbare (self) en die tasbare (liggaam) aspekte van die mens wat op 'n dualistiese manier skei (Haddow, 2010:112). In kontras met die dualistiese beskouing van die mens, stel Haddow (2010:112) dat 'n holistiese beskouing die verhouding tussen die self en die liggaam nouer saamsnoer, wat suggereer dat die mens nie 'n liggaam *het* nie, maar 'n liggaam *is* – “*we are our bodies*”. Merleau-Ponty se fenomenologiese liggaam is daarom waardevol omdat dit nie die liggaam as objek sien nie, maar fokus op beliggaming, wat 'n waarnemende manier van ervaring en kennis van die wêreld deur die liggaam voorstel (Kosut & Moore, 2010:21).

Merleau-Ponty (1962:xxii) stel dat die kern van fenomenologie (wat dit anders maak as ander strominge van filosofie) is dat dié beskouing uiterste subjektivisme en uiterste objektivisme met mekaar verbind het. In hierdie filosofie word rasionaliteit in verband gebring met die ervaringe waarin dit opgesluit is en openbaar word (Merleau-Ponty, 1962:xxii). Merleau-Ponty se fenomenologiese analise van persepsie – hoe die mens bewus raak van die sintuiglike wêreld om ons – verwerp die subjek/objek skeiding tussen verstand en liggaam en ook dat die verstand die lokus van subjektiwiteit is (Kosut & Moore, 2010:21).⁵⁸ Die verbintenis van subjektiewe persepsies en ervaringe met die rasionalistiese beskouings tot die werklikheid is relevant in die hedendaagse tydgleuf waar die soeke na 'n meer holistiese ondersoek van die wêreld nagestreef

⁵⁸ Heidegger het die *Dasein* se rol binne die wêreld gesitueer en 'n skeiding tussen mens se wese (being) en wêreld verwerp (vgl. Delancey, 2009:361).

word. Merleau-Ponty opponeer die Westerse filosofiese tradisie wat “objektief” en “wetenskaplik” na die mens-wêreld verhoudings kyk (vanuit empirisme) (Matthews, 2002:46). Dit is omdat ’n “suiwre” objektiewe beskouing tot werklikheid volgens Merleau-Ponty (1962:ix) nie moontlik is nie aangesien dit steeds ’n waarneming van ’n eie ervaringsperspektief is. Merleau-Ponty (1962:ix) stel in sy boek *The phenomenology of perception* (1962) die volgende:

All my knowledge of the world, even my scientific knowledge, is gained from my own particular point of view, or from some experience of the world without which the symbols of science would be meaningless. The whole universe of science is built upon the world as directly experienced, and if we want to subject science itself to rigorous scrutiny and arrive at a precise assessment of its meaning and scope, we must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the second order expression” (Merleau-Ponty, 1962:ix).

Vanuit die bogenoemde kan verstaan word dat Merleau-Ponty van mening is dat alhoewel die wetenskap ’n plek het in die beskouing van die werklikheid, dit onderdanig is aan die direkte waarnemings van mense – wat in meeste gevalle gebeur voor enige wetenskaplike terminologie of idees geraadpleeg word. Dit is ’n subjektiewe en eerstehandse ervaring. Merleau-Ponty se navorsing het aandag gevestig op die rol van die menslike liggaam as beide ’n objek en subjek van persepsie (Kelly *et al.*, 1995:117). Merleau-Ponty het die konsep van die *liggaam-subjek* ontwikkel as ’n alternatief tot die Cartesiaanse “cogito” (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Die Cartesiaanse subjek staan afsonderlik van die wêreld, omdat betekenis slegs in die denke van die mens bestaan (aangesien die mens buite die wêreld staan), hierteenoor is Merleau-Ponty se mens ’n beliggaamde persoon (nie net ’n brein nie) – dit is die liggaam-subjek (Matthews, 2002:55). In samehang stel Matthews (2002:57) dat:

The subject can be conceived of only in relation to a world, and the world can be conceived as only in relation to the subject. The subject must be “in the world” both in the way that objects are and in a way that transcends the mode of being of objects.

Die aanhaling hierbo beklemtoon dat die subjek (of mens) tot so mate gekoppel is aan die wêreld dat dit nie daarsonder beskou kan word nie, maar terselfdertyd is die mens ook ’n objek waardeur ons kan wees van hierdie wêreld. Dit impliseer dat die mens nie net ’n liggaamlose verstand of komplekse masjiene is wat uit vlees bestaan nie, maar aktiewe en lewende wesens wie se subjektiwiteit geaktualiseer word in hul aktiewe betrokkenheid met die wêreld (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Die idee van subjek en objek (in die fenomenologiese denkraamwerk) is gebaseer op ervaring: ’n subjek van ervaring kan nie bestaan sonder objekte om te ervaar nie. ’n Subjek kan dus slegs ’n wese hê *in* ’n wêreld, en as deel van dieselfde wêreld van die objekte wat daardie subjek ervaar (Matthews, 2002:56). In aanhang hiermee is die beskouing dat liggaam self ook ’n vorm van bewussyn in die wêreld is (Romdenh-Romluc, 2011:62). Denke, bewussyn

en waarneming kan nie geskied sonder die liggaam nie, maar die liggaam speel ook 'n rol in die wyse waarop bewussyn geskied – dit is 'n nie-isoleerbare verbintenis. Binne 'n fenomenologiese konteks word klem gelê op die geleefde liggaam (*lived-body*) wat beklemtoon hoe die mens deur middel van die liggaam in die wêreld leef en sodoende met die wêreld 'n direkte verbintenis of verhouding het.

3.2.2 Die wese-in-die-wêreld: die mens-wêreld verhouding

The body is the vehicle of being in the world, and having a body is, for a living creature, to be involved in a definite environment (Baldwin, 2004:93).

Baldwin (2004:93) wys uit dat lewende wesens se liggame hulle direk verbind aan die omgewing waarin hulle woon, aangesien dit die werktuig is waardeur skakeling met die wêreld geskied. Baldwin se beskryf skakel met die fenomenologiese idee van “wese-in-die-wêreld”, soos gebruik deur Heidegger en vervolgens Merleau-Ponty gekonsepsualiseer. Heidegger het oorspronklik die term *being-in-the-world* gebruik as 'n uitvloeisel van hierdie ontologiese konsep van *Dasein* (vgl. Delancey, 2009:361). Vir Heidegger bestaan die mens in 'n wêreld wat hom/haar transendeer – hy/sy is *daarin* en daarom is die mens *da-sein* (*being-there*) (Schacht, 1972:304).⁵⁹ Volgens hierdie teorie kan *Dasein* nie van die wêreld geskei word nie, en die wêreld kan ook nie van *Dasein* geskei word nie. Heidegger (1988:297) stel, soos aangehaal deur Delancey (2009:361), dat:

Self and world belong together in the single entity, the *Dasein*. Self and world are not two beings, like subject and object, or like I and thou, but self and world are the basic determination of the *Dasein* itself in the unity of the structure of being-in-the-world.

Die bostaande beskrywing van *Dasein* as wese-in-die-wêreld dui op die algehele betrokkenheid van mens en wêreld – op 'n meer intrinsieke vlak as die van Kant en Descartes, soos in die vorige afdeling genoem. Soos in die voorafgaande afdeling bespreek verwerp die fenomenoloë die dualistiese beskouing van mens en wêreld skeiding – in Heidegger se geval is dit omdat die mens as wese in die wêreld transendeer en daarvan deel is. Vir Merleau-Ponty is dit omdat die mens in die wêreld is en ter selfde 'n subjek en objek as wese-in-die-wêreld is. Cerbone (2006:49-50) beklemtoon wel hier dat die woord “in” (*in* wese-in-die-wêreld) nie verstaan moet word as bloot 'n ruimtelike insluiting (inperking) soos water *in* 'n glas nie. Die woord “in” konnoteer familiariteit en betrokkenheid – soos om in 'n besigheid of weermag te wees (Cerbone, 2006:50). “In” word volgens die HAT⁶⁰ gedefinieer as 'n aanduiding dat die mens (of dinge) waarvan ter sprake is aanwesig is binne die ruimte wat genoem word en daardeur vasgevat, ondersteun, omring,

⁵⁹ Heidegger se *Being and time* (1927) dien as een van die kernbronne oor die studie van *being* en *Dasein*.

⁶⁰ *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* deur Odendaal en Gouws (2005)

omgewe, bedek, omhul en omraam word (Odendaal & Gouws, 2005:444).⁶¹ Hierdie definisie dui op die vervlegting van die mens met die genoemde ruimte, wat in hierdie geval die wêreld is. As wese-in-die-wêreld kan daar daarom nie 'n dualistiese onderskeid wees tussen die innerlike ervarings en uiterlike objekte nie (vgl. Matthews, 2002:49).

Hierdie algehele vervlegtheid van die wese-in-die-wêreld is daarom ook 'n sentrale konsep in die werke van Merleau-Ponty, maar op 'n meer konkrete en minder abstrakte vlak as die van Heidegger. Heidegger se fokus was, volgens Matthews (2002:55-56), op die wese (*being*), met fenomenologie slegs die beste wyse om hierdie ontologiese vraagstuk te ondersoek, waar Merleau-Ponty meer konkrete menslike ervarings en die aard van menslike subjektiwiteit hierdeur te beskryf. Delancey (2009:369) beaam deur te stel dat Heidegger se *Dasein* die mens se wese ondersoek, maar nie soveel melding maak van die mens se fisiese liggaam soos Merleau-Ponty nie. Hierteenoor sien Merleau-Ponty die mens hoofsaaklik as liggaamlik – die mens is sy/haar liggaam – en die wese-in-die-wêreld kan nie sonder die liggaam funksioneer nie. In die Merleau-Pontiese beskouing van 'n wese-in-die-wêreld is die wêreld die sfeer van ons lewens as aktiewe wesens: wesens wat denke oor die wêreld het en daarop reageer (en op gereageer word) – dit is die plek wat ons bewoon, eerder as bloot 'n versameling van objekte waarvan die mens onafhanklik funksioneer (vgl. Matthews, 2002:49).

Om die aard van die aktiewe wesens in die wêreld te ondersoek, kan daar gekyk word na Andrew van der Merwe se skep van kuns op die strand in Plettenbergbaai (*Central beach*) tydens die *Site_Specific* biënnale. Van der Merwe het 'n versameling van kalligrafiese kunswerke direk in die sand gemaak. Hy gebruik 'n selfgemaakte objek as skryf-gereedskap om sodoende beter beheer te kan hê oor die vorms wat gemaak word wanneer hy in die sand graveer. As kalligrafiese kunstenaar bestaan die meeste van sy werke uit teks en die gebruik van skrif en woorde om betekenis oor te dra. Gevolglik het hy hierdie element van in sy werke by *Site_Specific* ook na vore gebring. In die 2011 biënnale maak hy gebruik van aanhalings, soos byvoorbeeld Lara Kirsten se “Met hierdie gedig wil ek nie sin maak nie” (Randall & Snyman, 2011:34). Ander aanhalings word ook gebruik en alhoewel die foto van Figuur 3.1 hieronder die volle aanhaling bevat, is daar ander werke wat net gedeeltelik afgeneem is – dit is omdat die aanhalings (die woorde) nie noodwendig sentraal is tot die simboliek en verstaan van die werke nie. Selfs die aanhaling in die onderstaande afbeelding is nie ooglopend en maklik leesbaar nie, tog was dit nie noodwendig die kunstenaar se bedoeling om leesbaar te wees nie.

⁶¹ Daar is uiteraard nog definisies en gebruike van die woord “in” afhangend van die konteks waarin dit gebruik word, maar vir die doeleindes van hierdie studie word die “in” binne wese-in-die-wêreld as sulks gedefinieer.



Figuur 3.1 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy
Met hierdie gedig wil ek nie sin maak nie.

Alhoewel die aanhaling in die kunswerk – *Met hierdie gedig wil ek nie sin maak nie* – verstaanbaar is, dui dit op die denkkees van die kunstenaar: Nieteenstaande die feit dat hy van teks gebruik maak in die landskap, hoef die teks nie noodwendig vir homself of die kyker sin te maak nie en kan dit deur elke individu anders geïnterpreteer word en voorts ook anders ervaar word. Hierdie unieke ervaring van die kunswerk sluit aan by Merleau-Ponty se fenomenologie wat 'n beskrywing van 'n geleefde ervaring van die wêreld deur persepsie is, met die liggaam as die basis (Du Toit, 2018:9). Hy is daarom nie gefokus op die studie van *Wese nie*, maar wil eerder verduidelik hoe die mens waarneem, verstaan en optree (Delancey, 2009:370). Husserl stel dat ek (die mens) nooit ver of naby aan my liggaam is nie en dat die liggaam ook nooit op 'n ander plek sal wees as waar ek is nie – daarom is dit die *zero-point of orientation* (Cerbone, 2006:102). Hierdie nulpunt dien as uitgangspunt vir die Merleau-Pontiese beskouing van die mens/lichaam verhouding. Volgens Du Toit (2018:97) gee die liggaam die nulpunt vanwaar persepsie moontlik is, omdat dit die punt is waardeur die wêreld te voorskyn kom. Persepsie is nie 'n innerlike voorstelling van 'n objektiewe wêreld nie, maar 'n verhouding van bewoning van 'n wêreld: die objekte van persepsie is nie slegs “visuele data” nie (vgl. Matthews, 2002:49). Persepsie is daarom die individu se totale liggaamlike bewoning van sy/haar omgewing en ook absorpsie in die wêreld en die objekte wat daarin is (Du Toit, 2018:96).

Die mens as wese-in-die-wêreld het implikasies vir die beskouing van menslike bewussyn, kennis en ook die beskouing van die mens as 'n ervarende subjek. Indien die mens as wese-in-die-wêreld beskou word, impliseer dit dat die mens se bewussyn (en ervaring) nie sonder die wêreld kan bestaan nie en daarom nie sonder die liggaam nie (vgl. Merleau-Ponty, 1962:475). “Ervaring” impliseer dat die ervarende subjek nie net oor die wêreld besin van 'n buite posisie nie, maar self deel is van daardie wêreld wat die subjek bewoon (Matthews, 2002:45). Die mens neem aktief

deel aan die wêreld en as ervarende subjekte is ons wese noodgedwonge 'n wese-in-die-wêreld (Matthews, 2002:46). By implikasie is die liggaam die kapsule vir die mens se bewussyn en alhoewel die mens as subjek in die wêreld optree, is daar tog 'n mate van objekagtigheid waarvan die mens nie vrygemaak kan word nie. Merleau-Ponty het die mens se ervaring en bewussyn vasgevang in sy beskrywing van die fenomenologiese liggaam, maar ook diepgaande implikasies vir betekenisgewing in die wêreld na vore gebring. Waskul en Vannini (2006:8) beskryf hierdie ervaring-betekenis-liggaam-wêreld interaksie as volg:

In short, from a phenomenological perspective, we have a body that serves as fundamental corporeal anchor in the world; we also experience ourselves through numerous “bodies of meaning”. These bodies of meaning are both literal and metaphorical: meaning is comprised in embodied action and the body is interpreted by frameworks of meaning.

Wat hierbo beklemtoon word, is dat die liggaam – wanneer dit geleef word – betekenis skep maar ook vanuit verskeie betekenisraamwerke geïnterpreteer word. Die mens se primêre verhouding tot die wêreld is daarom nie 'n kognitiewe verhouding tot 'n objektiewe realiteit nie, maar die liggaam speel 'n rol in die wyse waarop betekenis ontvang, verwerk en verstaan word (vgl. Matthews, 2002:49). Volgens Merleau-Ponty (1962:475) is die essensie van subjektiwiteit vasgevang in die liggaam en die wêreld: dit is omdat die mens se subjektiwiteit slegs deur die liggaam bestaan en in die wêreld moontlik is – die mens se subjektiwiteit is onafskeidbaar van beide die liggaam en die wêreld. Die ontologiese wêreld en liggaam (wat die kern van die subjek is), is nie die wêreld of liggaam as *idee* nie, maar dit is (1) die wêreld-self wat saamgetrek is in 'n omvattende begrip, en (2) die liggaam-self as 'n wetende liggaam (Merleau-Ponty, 1962:475). Kennis en betekenis soos verwerk deur die mens as subjek, vind plaas deur die mens se objekagtigheid en wees in die wêreld. Om daardie rede stel Kosut en Moore (2010:21) dat wanneer die verstand waarneem (observeer en identifiseer) word dit deur 'n praktiese en sensoriese beliggaamde raamwerk gedoen.

Beliggaming vind plaas wanneer die liggaam geleef word – Husserl onderskei tussen twee Duitse woorde: *Körper* (liggaam) en *Leib* (geleefde-liggaam) (Bullington, 2013:25).⁶² Cerbone (2006:101) verduidelik dat *Körper* in Engels vertaal kan word as *corpse* (verkeerdelik verstaan as “lyk”, maar in die geval is dit bloot liggaam), wat verwys na die materiële en fisiese aard van die liggaam. Grosz (1992:243) sluit aan deur te stel dat die liggaam (*Körper*) 'n konkrete, materiële, lewendige organisering van vlees, organe, senuwees, spiere en geraamte is, wat 'n koherente struktuur en eenheid vorm deur middel van die fisiese rou materiale op die liggaam (soos in

⁶² Bullington (2013:25) stel ook: “The distinction between the objective and lived body was described in Husserl as a differentiation between the body’s thing like aspects (*Körper*) from the intentional, living aspects (*Leib*).”

Longhurst, 2001:12). *Leib* is weer die geleefde liggaam – en in die fenomenologiese konteks is dit die ervaarde liggaam of die liggaam-soos-geleef (Cerbone, 2006:101). Grosz (1999:382) stel dat die liggaam 'n *menslike* (geleefde) liggaam word wanneer dit met subjektiwiteit, ervaring en die psige in verband gebring word. Die liggaam is liggaamlik, omdat dit 'n tastbare driedimensionele objek is. Hierteenoor is die geleefde-liggaam meer as net 'n objek – dit is wanneer die individu bewus is van sy/haar liggaam as sy/haar *eie* liggaam en aktief daardeur leef (Brenner, 2009:482).⁶³

As 'n geleefde-liggaam kan die liggaam daarom nie objektiveer word nie – die liggaam is altyd subjektief, want soos Merleau-Ponty (2002:150) stel “*But I am not in front of my body, I am in it, or rather I am it*” (in Brenner, 2009:483). Heidegger (1994:112) soos aangehaal deur Brenner (2009:482) stel dat die wese van die geleefde-liggaam (*Leibsein*) na vore kom in die vorm van beliggaming (*Leiben*), en dat beliggaming die enigste modus van wese is vir die liggaam. Beliggaming is die holistiese benadering van die individuele persoon – 'n samevoeging van organismes, bewussyn, emosies en aksies (Turner, 2012:62). Beliggaming is daarom die skakel tussen die mens se liggaamlikheid en bestaan in die wêreld en is onafskeidbaar van die individu se geleefde ervaring (Du Toit, 2018:97). Longhurst (2001:19) voer ook aan dat die liggaam direk gekoppel word aan die mens se identiteit – die wyse waarop die mens sy/haar fisiese liggaam sien, ervaar en verander het 'n impak op die subjektiewe ervaring (en konstruering) van die individu se identiteit. Deur die liggaam beliggaam elke individu dan sy/haar identiteit, maar ook die wêreld rondom hom/haar. Deur die liggaam as geleef te beskou, eerder as 'n bloot abstrakte konstruksie, skep 'n raamwerk om die subjektiwiteite van die vlees te ondersoek (Kosut & Moore, 2010:2).

In kontras met die beliggaamde en holistiese beskouing, sien 'n Cartesiaanse paradigma die liggaam bloot as 'n masjien wat op die instruksies van die verstand reageer (Turner, 2012:62). Dit is juis kontra hierdie stelling wat *Dasein*, wese-in-die-wêreld en die geleefde-liggaam vaslegging vind – die liggaam is nie onderdanig aan die verstand nie maar daarmee vervleg. Merleau-Ponty (1964:110) verwys na die konsep van motor-intensionaliteit⁶⁴: Dit verwys na beide konkrete en abstrakte liggaamlike bewegings, waar konkrete bewegings nie net refleksief en meganies is nie, maar verstandelik gesitueer en gelei word; en abstrakte beweging weer nie net verstandelik en objektief is nie, maar gebruik maak van motoriese vaardighede (Cerbone,

⁶³ Grosz (1999:381) beklemtoon dat die liggaam 'n gekompliseerde onderwerp is omdat dit binne die samelewing en deur kultuur gedefinieer, konstrueer en kodeer word binne sekere binêre – soos binne/buite, man/vrou, subjek/objek en self/ander. Daarom is die liggaam meer problematies en polities gelade binne 'n sekere sosiale en kulturele konteks as in die bogenoemde definisie (vgl. Longhurst, 2001:18-19).

⁶⁴ Daar word meer op motor-intensionaliteit uitgebrei in Hoofstuk Vier, wanneer die liggaam se agentskap ondersoek word.

2006:130). Die liggaam beheer dus nie die brein nie, en so beheer die brein ook nie heeltemal die liggaam nie – dit is 'n vennootskap waar die een nie aan die ander onderdanig is nie.

Kontra die denke-gesentreerde beskouings, dra die liggaam meer gewig in die alledaagse aksies van mense, juis as gevolg van motor-intensionaliteit en die liggaam se rol as wese-in-die-wêreld. As beliggaamde individue besit ons liggame vleeslike (liggaamlike) kennis: Kosut en Moore (2010:21) verduidelik dat 'n professionele kitaarspeler inderdaad musiek-teorie kan verstaan, maar as gevolg van jare se oefening, weet sy/haar hande en vingers fisies hoe om 'n sekere klank te skep deur op 'n sekere manier te beweeg. Hierdie kennis kan ook sonder musiek-teorie geleer word, soos wanneer 'n amateur kitaarspeler tokkel en so die instrument en bewegings deur die liggaam leer ken. Kosut en Moore (2010:21) stel boonop dat alledaagse aktiwiteite soos bestuur en die tik van boodskappe op 'n selfoon ook liggaamlike kennis dra – sodra die vaardigheid aangeleer is, kan dit later gedoen word “sonder om te dink”, omdat die liggaam weet en verstaan wat om te doen. Die liggaam het dus 'n eie kennis, wat nie noodwendig deur die verstand beheer word nie – die liggaam speel 'n groter rol in die mens se alledaagse optrede as wat dualistiese rasionaliste sou wou erken (vgl. Haddow, 2010: 112; Delancey, 2009:370-371).

In die *Site_Specific* biënnale is die motor-intensionaliteit, soos hierbo genoem, gesetel in die proses van skryf deur Van der Merwe (en dan die uitvee van die see). Die proses van die skep is waarin landkuns se waarde lê, omdat dit nie 'n strewe na 'n finale produk is nie en die daad van kunsskepping self 'n nadenkingsproses is (vgl. Ingold, 1993:67). Die daad van skryf in die sand roep die motoriese-intensionaliteit van die kunstenaar na vore en inkorporeer die kunstenaar se liggaam as deel van die landskap, wat hierdie fisiese, tasbare en dinamiese verhouding met die landskap na vore bring (vgl. Wylie, 2007:141). Die landskap word nie van ver af beskou om 'n kunswerk te maak nie – inteendeel, dit is deel van die kunswerk asook 'n mede-kunstenaar. In plaas daarvan om 'n statiese objek te wees onderworpe aan die *gaze* van die kunstenaar of aanskouer, is die landskap eerder 'n *site* van tydelikheid en ervaring, sowel as 'n sosiale omgewing waarvan die mens deel is en 'n rol speel (Robinson, 2016:77). Wanneer Merleau-Ponty se liggaam-subjek in ag geneem word, kom die idee na vore dat die kunstenaar druk uitoefen op die sand, maar in weerstand, druk die sand terug teen die kunstenaar. Die kunstenaar se liggaam maak hom hier ook 'n objek, nie net ten opsigte van die landskap nie, maar ook 'n objek van aanskoue vir die aanskouers van die kunswerk (soos te sien in Figuur 3.4 waar Van der Merwe besig is met die skep van die werk).

Die opvolgende vraag na aanleiding van die liggaam se innerlike kennis, is die wyse waarop die individu dan as agent in die wêreld optree en die rol van intensionaliteit in die alledaagse aksies van mense. Turner (2012:67) stel dat vanuit Heidegger se beskouing is die mens akteurs (agente) en nie aanskouers nie. Mense moet daarvolgens deur hulle aksies verstaan word, omdat hulle

aktiewe wesens-in-die-wêreld is. Die mens se leef en betrokkenheid met die wêreld lei tot 'n dinamiese sisteem van betekenisgewing en gebeure wat 'n direkte gevolg is van die interkonneksie van beliggaming, wêreld, aksie en betekenis (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Simboliek en betekenis word dus gevorm in die landskap deur middel van 'n interaksie daarmee. Dit word nie net deur die kunstenaar geskep nie, maar ook deur die landskap beïnvloed en deur die aanskouer geïnterpreteer.

Simboliese betekenis vir landkuns in die landskap kan vervolgens beskou word in Andrew van der Merwe se werke tydens die biënnale getiteld, "*Asemic beach calligraphy*". Die titel, dui op drie kernkonsepte. Eerstens die konsep van *Asemic writing*, wat deur die visuele digkunsenaars John Byrum en Jim Leftwich geskep is (*in Gaze & Jacobson, 2013:5*). Asemiese skryf is die skryf van "abstrakte" woorde, met 'n tekort aan semantiese inhoud (simboliese betekenis), 'n fonetiese element ('n klank), of 'n herkenbare sintaksis (Buckingham-Hsiao, 2017:2). Die tekort aan een of meer elemente in teks beteken dus dat die skryf eerder as komposisies van (geskrewe) instempels kan wees (Buckingham-Hsiao, 2017:2). Gaze en Jacobson (2013:5) stel dat hierdie geskryfte nie heeltemal betekenisloos of onleesbaar is nie, maar daag algemene konvensies van lees, skryf en die betekenis van taal uit. Asemiese skryf is daarom 'n uitdaging, 'n ondersoek na semiotiese kodes,⁶⁵ waar kodes patrone van assosiasies is wat alle lede van 'n samelewing of kultuur leer, en dit is dus die wyse waarop individue die tekens en simbole om hulle interpreteer (Berger, 2014:30).⁶⁶ Kodes skep 'n raamwerk waarin tekens geïnterpreteer kan word en sin kan maak, en so verander die betekenis van die teken ook soos dit in 'n ander kode gesitueer is (D'Alleva,

⁶⁵ Die basiese teorie van betekenisgewing kan as volg beskryf word: 'n Boodskap word deur middel van teks of kunswerk van 'n sender na 'n ontvanger gestuur. In verband met kodes, encodeer die sender (kunstenaar) die kunswerk om 'n sekere betekenis te dra, waarna die ontvanger die kunswerk dan dekodeer om sodoende die betekenis te ontgin (vgl. D'Alleva, 2012:30). Kodes is dus 'n sisteem van simbole wat, sonder enige konsensus tussen sender en ontvanger, gebruik word om inligting te representeer verteenwoordig en oor te dra (Nöth, 1995: 211). Die enkodering en dekodeeringsproses is wel problematies omdat die ontvanger nie noodwendig die boodskap dekodeer soos wat die sender dit encodeer het nie, veral wanneer die ontvanger vanuit 'n ander stel kodes interpreteer. Betekenisgewing is die verhouding tussen die betekenaar en die betekende, maar dit is konstant ossillerend (D'Alleva, 2012:27). Tog stel Berger (2014:8) dat die verhouding tussen die betekenaar en betekende arbitrêr is, ongemotiveerd en onnatuurlik en daar is dus geen logiese konneksie tussen 'n woord en 'n konsep of 'n betekenaar en betekende nie.

⁶⁶ 'n Teken kan 'n ikoon, indeks en/of simbool wees. Die ikoon as betekenaar lyk soos die betekende of besit sekere gedeelde kwaliteite, soos 'n portretstudie, waar die indeks as betekenaar nie arbitrêr is nie, maar op een of ander manier direk verbonde is aan die betekende, soos voetspore – wat 'n indeks is van iemand wat verby geloop het (D'Alleva, 2012:29). 'n Simbool is weer 'n aangeleerde teken wat geen direkte verbintenis het met die betekende nie, maar deur 'n samelewing as sulks aanvaar word – soos die feit dat die kleur "rooi" liefde of gevaar kan simboliseer. Kodes is dus 'n sisteem van reëls soos aangedui deur 'n kultuur en konvensie en is dus die sentrale kriteria vir iets om 'n kode te kan wees (Nöth, 1995: 211). Vanuit hierdie perspektief is kultuur koderingsisteme en om dus deel te wees van 'n sekere samelewing of kultuur beteken in essensie om 'n sekere stel kodes aan te leer wat spesifiek gekoppel is aan 'n persoon se sosiale klas, geografiese ligging, etniese herkoms, ensovoorts (vgl. Berger, 2014:30). Kodes is gevolglik moeilik om raak te sien, juis omdat hulle so deurdringend en spesifiek is en ingeprent is in die samelewing se denksisteme (Berger, 2014:32).

2012:30).⁶⁷ As sodanig, kan kodes ook aangeleer word, maar word steeds uniek geïnterpreteer deur elke individu.

Die gebruik van aangeleerde kodes in Van der Merwe se werk speel op die ondersoek van geletterdheid en bevraagteken ook die kyker se geletterdheid, om rede die merke in die sand nie noodwendig getrou aan aangeleerde teks is nie (*in* Randall en Snyman, 2011:34). Dit wil sê dat die aanskouer probeer sin maak van hierdie kodes en 'n Afrikaanse mens mag dalk maklik die woorde in Figuur 3.1 lees, maar vir iemand wat byvoorbeeld Chinees of Frans praat, sal dit bloot soos organiese en geometriese patrone op die sand lyk – amper soos wat Mandarynse skrif vir nie-Mandarynsprekendes sal lyk. Figuur 3.2. hieronder is 'n gedaanteverandering van die woord “nie” na geometriese vorms (beide regop en onderstebo) om aan te dui dat wanneer skrif, wat gewoonlik as kodes funksioneer nie aan die konvensies voldoen nie, die betekenis verlore sal gaan of anders interpreteer sou word.



Figuur 3.2 Die “nie.” in Van der Merwe se Asemic beach calligraphy: gedaanteverandering na geometriese vorms.

Aansluitend by die asemiese aard van die werke, is daar ook die element van kalligrafie – soos in die titel aangedui. Kalligrafie beteken, volgens Gaze en Jacobson (2013:5), “pragtige geskrif”, maar kan ook toegepas word op meer wilde en vinnige vorme van handskrif, wat die konvensies van teks uitdaag.⁶⁸ In baie gevalle kan kalligrafie ook asemies wees, veral as dit vir estetiese of mediterende doeleindes geskep word in welke geval die doel dan nie noodwendig is om met 'n spesifieke boodskap gelees te word nie. Daarbenewens kan kalligrafie ook vinnig en impulsief gemaak word, dog ook terselfdertyd deurdag en met deeglike beplanning. Die teks in Van der Merwe se landkuns moet in baie gevalle vlugtig geskep word, omdat dit ook vlugtig deur die landskap uitgevee kan word. Die strand, wat deel vorm van die titel en kunswerk, is nie net die “papier” waarop geskryf word nie, maar is ook die uitveër wat die asemiese kalligrafie kan uitwis, soos in Figuur 3.3 hieronder. Die asemiese kalligrafie deur Van der Merwe dui daarom op die interaksie van mens en landskap, deurdad sy invloed op die landskap weer retireer word deur die landskap. Die retirering van enige “merk” wat Van der Merwe op die landskap maak, spreek

⁶⁷ Volgens Berger (2014:15) maak Saussure 'n onderskeid tussen *langue* (taal) en *parole* (spraak/praat), waar taal 'n sosiale instelling is, met gesistematiseerde reëls en konvensies wat die individue in staat stel om te kommunikeer, tog praat elke individu op sy eie manier.

⁶⁸ Kalligrafie word geassosieer met Oos-Asiese kulture, soos die van China, Japan, en Korea, sowel as met gelowe soos Zen-Boeddhisme en Islam (Gaze en Jacobson, 2013:6).

daarom van die konstante wisselwerking tussen hom en die strand. So 'n wisselwerking kan vir ewig voortduur, omdat geen een die “finale merk” sou kan maak nie. Van der Merwe sal aanhou skryf en die landskap aanhou uitvee – ten laaste sal die landskap die spel wen, omdat die mens nie fisies in staat is om onbepaald met die spel voort te gaan nie.



Figuur 3.3 Van der Merwe, Andrew. 2011. Asemic beach calligraphy uitgevee deur die see.



Figuur 3.4 Van der Merwe, Andrew. 2011. Besig met die skep van Asemic beach calligraphy

Die vlugtige uitwissing van die werk deur die see dui op die rol van die landkuns tydens die skep van hierdie tipe kuns, omdat die teks in die sand nie werklik as permanente teks beskou kan word, soos 'n publikasie in 'n boek nie. Teks – as 'n voorheen permanente wyse van dokumentering en kommunikasie – word in hierdie werk 'n liminale *performance*, wat nie-permanensie voorstel. Die idee van teks as iets wat gedruk of neergelê word verkry 'n meer vloeibare betekenis, waar die teks selfs weggevee kan word voordat enige aanskouer dit kon sien. Met die “skryf” in die sand word 'n oop ruimte geskep – 'n diepte in die sand – wat met lig en skadu die instempels in die sand beklemtoon. Die branders wat breek en oor die stempels vloei, vul hierdie holtes en skep 'n illusie dat dit onmiddellik die skrif sal uitwis. Tog, wanneer die golwe terugtrek, lê die instempeling steeds daar as 'n tydelike geheue van die mens se onlangse impak op die landskap. Met elke volgende spoel van die water oor die instempels, word die kunstenaar se rol in die landskap minder sigbaar, totdat daar geen bewys van die kunswerk oor is, buiten die foto's wat geneem is nie.

Met die skep van die werk, beweeg Van der Merwe op die strand en maak hy gebruik van liggaamlike bewegings in die landskap (soos gesien in Figuur 3.4). Met die geklots van die golwe, sproei van die branders op sy vel, reuk en smaak van sout en sand, is die kunstenaar en kunswerk geïntegreer met die landskap en vorm dit deel van 'n beliggaamde spel tussen kunstenaar en landskap. Van der Merwe, met gebruik van sy gereedskap, maak kepe in die sand en beplan moontlik die wyse waarop die sand gaan val of reageer, tog kan selfs 'n onverwagte rukwind 'n groot impak hê op die val van die sand en die uiteindelijke uitvoering van die tydelike werk. Met hierdie landskap-kunstenaar interaksie tydens landkuns, word die landskap in die kollig geplaas

as die raamwerk vir beliggaamde ervaring. Die kunstenaar, as liggaam-subjek, is in en deel van die wêreld en is daarom 'n wese in die wêreld, wat beïnvloed word tydens die bogenoemde interaksie. Die konsep van 'n beliggaamde *wese-in-die-wêreld* is die wyse waarop die verhouding tussen die mens en die wêreld beskou kan word om die kunstenaar se interaksie met die landskap te ondersoek tydens die skep van kuns

3.2.3 Landskap-fenomenologie: die kunstenaar-landskap-verhouding

Ter aansluiting by die vorige afdeling kan gestel word dat die mens en wêreld vanuit 'n fenomenologiese beskouing met mekaar vervleg is. Dit impliseer voorts dat wanneer die kunstenaar wat in die landskap werk ook hier 'n verwikkeldheid plaasvind. Die verwikkeldheid tussen kunstenaar en landskap vind vaslegging in teorie oor landskap-fenomenologie, wat die landskap as daadwerklike rolspeler na die voorgrond bring. Landskap-fenomenologie is vervolgens ook geïnspireer deur die werk van Husserl, Heidegger en Merleau-Ponty (Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Husserl se “life world”, wat breedweg verwys na die mens se onmiddellik geleefde ervarings, Heidegger se idee van “dwelling” en “being-in-the-world” wat oor die mens se rol in die geleefde wêreld ondersoek, en Merleau-Ponty se denke oor persepsie en beliggaming, het 'n sentrale rol gespeel in die hedendaagse beskouing van mens-landskap verhoudings (vgl. Wattchow, 2013:90). Een aspek van landskap-fenomenologie is om ondersoek in te stel na kultuur-natuur verhoudings en dit te herdefinieer as iets wat nie dualisties beskou kan word nie (Wylie, 2013:54). Die beskouing is anders as die wetenskaplike beskouings, wat die “natuur” as 'n eksterne ruim voorstel – ver verwyderd van menslike idees en praktyke (Wylie, 2013:54). Die verskuiwing weg van 'n dualistiese beskouing tussen mens en wêreld tot landskap-fenomenologie, poog om hierdie beperkings te oorbrug en die modernistiese konstrakte van landskap teen te staan en alternatiewe beskouings na die voorgrond te bring: fenomenologie neem deel aan die debat om landskap te definieer en die rol daarvan in die menslike lewe te verhelder (vgl. Wylie, 2013:57).

Soos reeds gestel is die landskap plekgebonde, omdat dit daadwerklike wisselwerking met die mens voorstel. Daar is daarom teoretiese onderskeid tussen die konsep van plek en ruimte en daarom moet 'n fenomenologie van plek volgens Coates en Seamon (1984:9) holisties wees – wat kwaliteite van natuur en die fisiese omgewing verbind met kwaliteite van die mens en die menslike gemeenskap. Dit hou voor dat dimensies van die natuurlike wêreld die mens se psigologiese, sosiale, kulturele en spirituele dimensies ondersteun en reflekteer (Coates & Seamon, 1984:9). Die landskap-fenomenologie, as 'n sub-afdeling van fenomenologie, gebruik dieselfde kernkonsepte soos die wese-in-die wêreld, die liggaam subjek en persepsie. Landskap-fenomenologie beklemtoon die geleefde ervaring en beliggaming in die ervaring, sowel as plek (of landskap) se rol in die ontwikkeling en onderhouding van individuele kulturele identiteit (vgl.

Wattchow, 2013:90). Hierdie onafskeidbaarheid dra by tot die ossillerende invloed tussen die individu en die spesifieke landskap/plek.

Die *European Landscape Convention* (2000) se definisie van die landskap lui dat “*landscape means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors*” (in Thompson *et al.*, 2013:1). Hierdie definisie dui aan dat die landskap gekoppel word aan menslike persepsie, maar volgens Ingold (1993:154) is dit ook nie bloot ’n prentjie in die mens se verbeelding nie, maar dit is wederkerig: beide ’n konstruksie en ’n konstruerende entiteit. Dit wil sê dat die landskap tot ’n sekere mate deur die mens gekonstrueer word, maar die liggaamlike kontak met die landskap konstrueer ook die mens (vgl. Wylie, 2007:141). Deur die liggaam se kontak met die landskap, word die liggaam (mens) beïnvloed en kan optredes en dade van die mens verander, sowel as die mens se idee van die self (vgl. Wylie, 2007:141). Hierdie liggaamlike ervaring in die alledaagse kontak met ’n landskap skep ’n verband tussen die innerlike persepsies en uiterlike materiële wêreld, wat die liggaam-subjek in der waarheid ’n werklikheid maak (vgl. Sims, 2009:387).

Vanuit die fenomenologiese standpunt ontwikkel die wêreld en sy kenmerke tesame met die mens: die ontwikkeling en wording van die mens maak ’n deel uit van die ontwikkeling en wording van die wêreld (Ingold, 2000:168). Die groot skuif vanaf die eksistensiële fenomenologie van Merleau-Ponty en Heidegger is dat alhoewel die liggaam sentraal is tot die mens se ervaring van die wêreld, die landskap ’n aansienlike groter rol in landskap-fenomenologie speel. Die landskap is ook ’n “liggaam” in die wêreld wat agentskap het en bydra tot die vorming van die wêreld, mense en diere wat daardeur beweeg. As gevolg van die geïntegreerde aard van die landskap, kan die landskap nie geskei word en opgedeel word in verskillende dele nie, omdat elke deel van die landskap inwerk op ’n ander deel daarvan – al die dele is beide afhanklik en onafhanklik van die ander dele (Ingold, 1993:154). Elke komponent van die landskap tree in ’n verbintenis en gesprek met ander komponente van die landskap (Ingold, 1993:154).⁶⁹ Die mens is by implikasie dan deel van, en betrokke by, die landskap en hierdie komponente is onafskeidbaar van mekaar. Ingold (1993:154) stel dat om die landskap deur die liggaam te beleef, word die landskap deel van die mens, net soos die mens deel vorm van die landskap. Deur te kyk na individuele lewens en landskappe, bied fenomenologie volgens Wylie (2013:61) die geleentheid om verbintenisse met wyer kulturele, historiese en politieke vraagstukke rakende die landskap moontlik maak. Die fenomenologiese perspektief bied ’n ontologiese begroning vir die studie van dinge, plekke en

⁶⁹ Die landskap kan nie geskei word en opgedeel word in verskillende dele nie, omdat elke deel van die landskap inwerk op ’n ander deel daarvan – al die dele is beide afhanklik en onafhanklik van die ander dele (Ingold, 1993:154).

landskappe – ’n benadering en manier om te dink deur die liggaam ten opsigte van die liggaam se deelnemende verbintenis met die wêreld (Tilley, 2004:29).

Landskap-fenomenologie⁷⁰ plaas die fokus op die landskap as ’n plek wat beleef word en die rol wat die landskap speel op die vorming van die mens. Om die landskap vanuit ’n fenomenologiese beskouing te ontgin bied daarom verdere moontlikhede om die beliggaamde aard van beide die landskap en die mens te ondersoek. Wylie (2013:54) stel dat fenomenologie ’n spesifieke benadering tot die studie van landskappe bied, wat ’n impak het om *wat* binne “landskap” ondersoek word, sowel as *hoe* dit ondersoek word. Wylie (2013:55) gaan sover om te sê dat die hedendaagse konsep van landskap in werklikheid nie sonder fenomenologie kan bestaan nie, omdat fenomenologie die vraagstuk van veelseortige verhoudings ondersoek tussen menslike kulture en die natuurlike wêreld – dus die landskap. Soos in die vorige hoofstuk aangedui is die ondersoek na verhoudings sentraal in hierdie studie – soos die verhouding tussen die verstand en die liggaam; die verhouding tussen die mens en die wêreld; en die verhouding tussen die kunstenaarsliggaam en sy/haar aksies. Aansluitend is die verhouding tussen die menslike liggaam en die landskap, sowel as die verhouding tussen menslike ervarings en agentskap ook ’n kernpunt van ondersoek. Dit is omdat die verhoudings tussen mens en landskap ’n wederkerige impak het om die konstante verandering van beide.

Die wederkerige impak van mens en landskap is sigbaar in die werk van Hannelie Coetzee tydens die *Site_Specific* biënnale, naamlik *Familieportret*. ’n Landkunswerk is ’n perseptuele belewenis van en in die landskap waarby mens as beliggaamde agent betrokke is – die mens word bewus van die tydelikheid van die landskap en vir ’n oomblik is die verwikkeldheid van mens en landskap makliker ervaarbaar, sonder die skeiding van ’n lens of muur van ’n gebou. Hierdie beliggaamde ervaring van die landskap kan gesien word in Figuur 3.5 waar Hannelie Coetzee by ’n hoop klippe staan tydens die skep van *Familieportret*. Met *Familieportret* het Coetzee dertien klipstapels op die hoogwaterlyn van Plettenbergbaai se *Lookout* strand gestapel en namate die hoogwater branders ingerol het, het die stapels ineen getuimel (Breytenbach, 2012:2). Die foto hieronder is geneem nadat Coetzee die klippe op die strand opmekaar gestapel het en ’n golf die klippe omgespoel het. Met haar nat hande langs haar sye, voete in die sand en broek wat tot kniehoogte nat is, kan dit aanvaar word dat die golf effens hoër ingespoel het as wat op daardie stadium verwag is. Haar hele liggaam as deel van die proses om die werk te skep, en ook onderhewig aan die agentskap van die see, dui op die algehele beliggaamde interaksie van mens en landskap

⁷⁰ ’n Ander stroom van fenomenologie wat met die landskap in kontak tree is Eko-fenomenologie: hierdie stroom fokus meer op ’n etiese en omgewingsbewuste benadering tot die landskap (Thomson, 2009:445). Hierdie benadering stem in baie gevalle ooreen met die landskap-fenomenologie wat hier bespreek word, maar die omgewingsbewuste benadering is nie sentraal tot die argument van die landskap as ervaring nie en word daarom nie in baie detail in die studie bespreek nie.

tydens die stapel van hierdie klippe op die strand. Die diep eb van die gety dui ook op die opvolgende brander wat weer op die strand sal uitspoel en haar staande hopie klippe ook sal platvee – weereens ’n oorrumpeling van Coetzee se agentskap as kunstenaar. “Tydens die week by *Site_Specific* het Coetzee daagliks die klippe opgetel van waar hulle die vorige dag geval het en hulle weer opmekaar gestapel. Elke keer moes sy opnuut na die klippe kyk om hulle sodoende te herkonfigureer vir balans dat die klippe lank genoeg kan staan vir die volgende hooggety” (Breytenbach, 2012:2).



Figuur 3.5 Coetzee, Hannelie. 2011. Na die golf in Familieportret.

In verband met Coetzee se kunswerk stel Strijdom van der Merwe ook : “Dit is soveel meer as net klippe balanseer. Dit is die verstaan van die klip se balans, sy lê-vlak, sy persoonlikheid en sy weerstand teen jou en sy samewerking met jou. Elke klip verskil en dit sal jy nooit in ’n foto-dokumentasie kan weergee nie” (Van der Merwe & Warrington, 2011). Die proses, soos deur Van der Merwe beskryf, is juis dit wat landkuns anders maak as ander kunsvorme. Die mens is onderdanig aan die natuur se invloede vir die skep van ’n kunswerk en daarom kan die kunstenaar in der waarheid nie volle meesterskap vir ’n kunswerk in die landskap aanvaar nie. Oor die wisselvalligheid en toevalligheid van die proses tussen kunstenaar en landskap stel Brady (2007b:293) dat:

This is not always evident in the ordered, final pieces we see in photographs, but is perhaps better understood through dialectical processes of creating art in conjunction with the indeterminacy, unexpectedness, spontaneity, and uncontrollability of many natural materials and processes.

Die aanhaling deur Brady (2007b:293) hierbo beklemtoon die onbepaalbaarheid en onverwagsheid tydens die skep van landkuns, deurdat natuurlike materiale en prosesse

onbeheerbaar en spontaan is. Dit is juis hierdie wispelturigheid van die werk wat die agentskap van die elemente in die landskap na vore bring. Die klippe op die strand word beïnvloed deur Coetzee se aksies in die landskap, en gevolglik ook deur die van die golwe en sand wat onder die klipstapel uitgespoel word. Tog is dit nie slegs die sand en golwe wat verandering aanbring nie, maar ook die klippe. Die onderste klip in Coetzee se werk wat, byvoorbeeld, deur die see onder die hoop uitgestamp word, lei tot 'n domino-effek van tuimelende klippe op die strand. Die klippe sal ook nie elke keer op dieselfde wyse val nie en sommige sal stewiger staan as ander met spoel van die golf – soos gesien kan word in Figuur 3.5. Van die stapels bly staande, waar ander reeds getuimel het en met die opvolgende brander wat breek, sal die klippe weer elkeen anders reageer op die inkomende waterstroom. Dit het ook tot gevolg dat hierdie landkunswerk voorts aanhou om voor die aanskouer af te speel – selfs lank nadat Coetzee haar deel van die werk “voltooi”.

Die afbeelding van die “voltooide” *Familieportret* (Figuur 3.7) wys die klipstapels wat as “finaal” op die strand gestapel is, tog weet die aanskouer (en die kunstenaar) dat dit slegs tydelik is en binnekort deur 'n golf weggevee sal word. Coetzee is tydens 'n SABC onderhoud gevra wat die doel is om kuns te maak wat so gou verdwyn, waarna sy volgens Randall & Snyman (2011:40) geantwoord het dat “Wanneer ek die geleentheid het om oorsee te reis en 'n beroemde gallery te besoek, sien ek kuns wat ek miskien nooit weer sal sien nie. Ek behou slegs 'n herinnering van dit wat ek ervaar het toe ek die werk gesien het”. Die ervaring en herinnering van die landkunswerk is daarom die oorhoofse oorblyfsel van so 'n tipe biënnale, omdat die foto's en selfs video's nie die werklike toestande weer sal kan naboots nie – nie vir die kunstenaar of die aanskouer nie.”



Figuur 3.6 Coetzee, Hannelie. 2011. Die agentskap van die strand in *Familieportret*



Figuur 3.7 Coetzee, Hannelie. 2011. *Familieportret*

Daar is 'n tydelike spel tussen Coetzee, die branders, die sand en die klippe, (sien Figuur 3.6 hierbo) wat bydra tot die simboliek wat gekoppel is aan die werk. Soos die titel van die werk aandui, handel die landkunswerk oor familie en elkeen van die dertien klipstapels verteenwoordig

'n lid van Coetzee se familie (Breytenbach, 2012:2). Die landkunswerk, wat so baie arbeid benodig om dit te herbou elke keer nadat die stapels omgespoel is, ondersoek wat dit beteken om "by familie te staan" (Randall & Snyman, 2011:13). Die eksterne kragte in die lewe wat 'n familie kan omstoot, sal in baie gevalle beteken dat iemand sou opgee op die familie of sy/haar rug daarop sou draai – maar deur hierdie skepping wys Coetzee dat familie kwesbaar is en dit harde werk verg om bande sterk en aanmekeer te hou. Dit word 'n tipe daaglikse ritueel, wat somtyds as nutteloos beskou kan word, maar tog nodig is vir die kunswerk om voort te gaan (Breytenbach, 2012:2). Coetzee verduidelik dat sy nie werklik tyd met haar familie bestee nie en dat hierdie werk terapeuties was, omdat sy die familie konstant moes herbou (Randall & Snyman, 2011:13).

Die werk was nie net vir Coetzee terapeuties nie, maar het ook verskeie invloede op aanskouers van die werk gehad – van 'n bewusmaking van die aanskouer se eie familie, tot 'n ander sienswyse van die landskap waarin die werk vergestalt. Strijdom van der Merwe stel dat Hannelie Coetzee se klipstapels op die strand mense weer bewus gemaak het van balans, eenvoud, ritme en die kwesbaarheid van die mens. Dit het ook 'n emosionele impak gehad wat sommige aanskouers in tranes gehad het (Van der Merwe & Warrington, 2011). Die titel van die werk en Coetzee se eie intensie met die werk, het daartoe gelei dat die aanskouer met ander oë na 'n klipstapel kyk en 'n dieper betekenis daaraan toevoeg, wat nie noodwendig die geval sou gewees het as hulle bloot 'n stapel klippe op die strand gesien het (sonder enige konteks) nie. Die klippe verkry ook antropomorfe eienskappe, wat met die verstaan van die konteks raakgesien word (of selfs gesoek word) wanneer daar na die klipstapels gekyk word. Die emosionele impak van die klipstapels op Coetzee en aanskouers van die werk, dui dat objekte wel 'n impak het op mense en daarom agentskap het. Die mens se kapasiteit om objekte te kan sien, voel, ruik, proe en hoor, dra by tot die ervaring van die landskap en het 'n direkte impak op die liggaamlike en so ook die mens se denke. Soos vanuit die fenomenologiese perspektief is die mens die liggaam en die liggaam is die kapsule vir die denke. Enige iets wat die mens dus deur die liggaam ervaar, word direk deur die denke ook ervaar en daarom kan die landskap mense se emosies beïnvloed. Hierdie beïnvloeding van die kunstenaar en aanskouers deur die kunswerk, dui op die impak wat nie-menslike objekte op mense kan hê – somtyds sonder enige seggenskap vanaf die mens – soos in die geval van aanskouers wat huil voor 'n stapel klippe.

Vanuit die bogenoemde bespreking is dit duidelik dat die landskap sentraal is tot die estetiese en simboliese komponente van die kunswerk – hetsy deur die kunstenaar of fotograaf na vore gebring – of deur die aanskouer geïnterpreteer. Selfs die individuele interpretasie van elke aanskouer word deur sy/haar verhouding met die landskap beïnvloed asook op watter tydstip van die proses hy/sy die spel tussen kunstenaar en landskap aanskou. Indien die aanskouer die hele proses of slegs 'n deel van die proses van kunsskepping aanskou, beteken dit dat die landskap

tydens die kunswerk op 'n meer en mindere mate ervaar sal kan word. Die atmosferiese elemente maak ook 'n verskil as die werk in die oggend, middag of aand gesien word, omdat die strand se ligspel en see se getye die werk anders sal beïnvloed en meer elemente van byvoorbeeld somberheid, gewelddadigheid of lighartigheid na vore bring. Die liggaam van die kunstenaar (soos Coetzee) tydens landkuns tree in gesprek met die sand en die landskap, en daarom kan die skep van landkuns beskou word as 'n fenomenologiese belewenis (of ervaring) van die plek.

Ten slotte: die fenomenologiese benadering lê klem op liggaamlike kontak met die landskap en dit dui aan hoe idees van self en landskap deur middel van ervarings verander en gekommunikeer word (Wylie, 2007:141). Die skep van landkuns wat in 'n sekere plek gesitueer is, laat toe vir 'n wedersydse beïnvloedbaarheid tussen kunstenaar en plek (vgl. Wylie, 2007:141). Die werke van Andrew van der Merwe en Hannelie Coetzee dui aan hoe die liggaam van die kunstenaar en die landskap saam deel vorm van die kunswerk, maar dat beide ook 'n bydrae lewer tot die betekenis, interpretasie en simboliek wat vanaf landkunswerk verkry word. Die invloed van die landskap op beide kunstenaar en aanskouer tydens die skep van die werk is gesetel in die landskap se ervaarbaarheid. Die landskap word ervaar deur middel van die liggaam as 'n vorm van fenomenologiese persepsie. Die landskap is daarom nie 'n element wat verwyderd is van die mens en visueel aanskou word nie, maar omsluit 'n geïntegreerde verhouding tussen mens en landskap. Dit is hierdie geïntegreerde vervlegtheid tussen mens en landskap, wat die landskap as *ervaarskap* tuisbring.

3.3 Die landskap as ervaarskap

Die landskap, soos vanuit die vorige afdelings aanskou, is meer as net 'n idee-wêreld wat abstrak bestaan. So ook is dit nie ondergeskik aan menslike toedoen nie en is aktief betrokke by alle aspekte van die menslike bestaan en ervaring. Wylie (2013:58) beskryf die mens se wees in die wêreld as 'n ontmoeting: 'n geleefde, beliggaming en affektiewe ervaring, waaruit 'n gevoel van self en 'n gevoel van landskap ontstaan. Hierdie ontmoeting kom na vore as 'n gevoel van "eenheid" met die wêreld, of selfs as 'n vervreemding, maar die fenomenologie van landskap behels bowenal 'n subjektiewe en geleefde ervaring in die landskap (Wylie, 2013:58). Vanuit 'n fenomenologiese perspektief is die mens as liggaam-subjek beïnvloedbaar, maar dit is deur die sintuie dat die mens se beliggamde persepsie veral moontlik gemaak word (Cazeaux, 2017:131). Cazeaux (2017:131) stel dat volgens Merleau-Ponty bestaan die liggaam uit 'n versameling van verhoudings waardeur die mens in die wêreld georiënteer word (die liggaamskema). Die mens se sintuie koördineer die liggaam in die wêreld, sodat die liggaam dan 'n "ervaring-in-die-wêreld" word (Cazeaux, 2017:131). As wese-in-die-wêreld word die landskap ervaar deur die sintuie (sig, reuk, tas, gehoor, smaak) en dit is deur die sintuie wat mens en landskap vervleg raak. Hierdeur word beklemtoon dat die landskap die mens nie net visueel raak

nie, maar al die menslike sintuie inkorporeer – somtyds selfs met 'n sinestetiese⁷¹ element tot gevolg. Elke sintuig is ook gekoppel aan die ander sintuie wat mekaar ook beïnvloed, omdat die liggaam-skema van die mens op so 'n wyse in die wêreld gesitueer word (Cazeaux, 2017:137). Die kunstenaar is dus 'n ervarende en beliggaamde wese-in-die-wêreld, wat die wêreld met die hele liggaam ervaar. Landkuns kan daarom multisensoriese ervarings na vore bring, wat die produktiewe spanning tussen mens en landskap moontlik maak.

Selfs al word al hierdie bogenoemde dinge aanvaar, is daar steeds 'n kulturele en kognitiewe neiging wat die landskap konstant terugskuif na die verafgeleë visuele uitbeelding van die landskap. Die term “landskap” met sy lang geskiedenis in kuns kan moeilik van hierdie visuele mens-landskap dualisme verwyder word en steeds word die landskap as apart van die mens in die volksmond aanskou. Die term leen homself daartoe om misdefinieer en misverstaan te word, wat beteken dat die essensie van die mens-landskap verhouding verlore gaan. Die misverstaan of misdefiniëring kan toegeskryf word aan die beperkings van taal, omdat daar nie 'n gepaste alternatiewe term bestaan wat die landskap werklik omvattend as deel van die mens beskryf nie. Daar bestaan wel konsepte soos natuur, land, wêreld, aarde, grond, spasie, ruimte, plek, landskap, maar hierdie woorde het diepgaande dualistiese konnotasies wat die mens daarvan skei, of die mens as heerser oor die element stel. Die taal wat gebruik word om oor die landskap te praat beïnvloed die wyse waarop daar oor die landskap gedink word, en hierdie konnotasies is in elke taal en kultuur anders. As Afrikaanssprekende is die term “landskap” baie keer gekoppel aan 'n beeldskone uitsig of Jacobus Hendrik Pierneef (1886-1957) skildery. Dit vloei vanuit 'n Westerse wêreldbeskouing met die ondersteuning van Westerse filosowe, wat vanuit 'n sekere filosofiese tradisie oor die landskap geskryf het. Daarbenewens word 'n taal met konstruksie soos ruimte, plek en landskap in hierdie studie bevat, en alhoewel 'n alternatiewe uitkyk op (veral) landskap aangedui word, is daar steeds die beperkings waarbinne daar geskryf word. Soms word die landskap in kontemporêre tye ook steeds gesien as die landskap van die Renaissance of Romantiek: die landskap as 'n visuele verbeelding waarna daar bloot gekyk word (vgl. Olwig, 2008:159; Andrews, 1999:15). Daar is tans nie 'n ander woord vir die “landskap” wat 'n meer relasionele en verstrengeldheid met die mens voorstel soos wat die fenomenoloë beoog om aan te dui nie. *Wese-in-die-wêreld* is 'n moontlike alternatief, maar hier word die kwaliteite van landskap weer ontnem, omdat *wêreld* soms slegs as 'n houer vir menslike aktiwiteit beskou word. Hierdie tekort aan 'n omvattende term lei konstant die leser terug na die visuele beeld waarna gekyk word, selfs al word daar gepoog om op 'n sekere wyse anders oor die landskap te dink.

⁷¹ Die oorspronklike Griekse betekenis van sinestesia beteken “die samesmelting of kommunikasie van die sintuie” (Cazeaux, 2017:131).

Om hierdie rede word 'n nuwe alternatief vir “landskap” gegee, wat moontlik die intrinsieke verbintenis tussen mens en landskap sal beklemtoon: “ervaarskap”.⁷² Die motivering vir “ervaarskap” vloei dus uit die problematiek van landskap soos reeds in Hoofstuk Een aangedui: die term “landskap” is vloeibaar, gelade, en grotendeels nie definieerbaar nie. Die betekenis daarvan word ook deur elke individu en studieveld anders beskou en daarom kniehalter die woord “landskap” soms die diskoers van mens-landskap dinamika. Die voorheen visuele uitbeeldings van die landskap as “ongerep” dui op 'n minimale verhouding tussen mens en landskap, wat die landskap baie keer as slegs oop “ruimte” wou voorstel. Die term “landskap” word ook baie maal gesien as 'n passiewe agtergrond vir die agentskap van mense (Whiston Spirn, 2008:54); of 'n statiese visuele en estetiese uitbeelding van die “natuur” (vgl. Olwig, 2008:159; Andrews, 1999:15; Tilley, 2004:24). Alhoewel denkers soos Ingold (1993), Tilley (2004:25), Antrop en Van Eetvelde (2017), en Thompson *et al.* (2013:1) lankal reeds oor die gelade kwaliteite van die landskap-mens-verhouding filosofer, is die “landskap” in die volksmond steeds 'n afgeleë ideale prentjie. Landskappe dra ontologiese gewig wanneer ons dit begin konseptualiseer as geleef/beleef, bemiddeld, deurwerk en veranderend – eerder as objekte wat van ver af aanskou en waardeer moet word vir estetiese waarde (Tilley, 2004:25).

Dit is juis om hierdie skeiding tussen mens en landskap te oorbrug, dat die landskap eerder as 'n ervaarskap beskou moet word – en ook omdat dit die kern van landskap-fenomenologie vasvang. Deur die landskap as ervaarskap te aanskou, kan die agentskap van die landskap sterker na vore gebring word en word die moontlikheid van agentskap in die landskap makliker geartikuleer. Die skep van landkuns leen homself daartoe om hierdie alternatief te ondersoek, omdat die ervaring van die werk die kern is vir die produktiewe spanning tussen kuns en die ervaarskap. Die ervaarbaarheid van die landskap is een van die wyses waarop dit die mens die meeste kan beïnvloed en dit is ook hierdie eienskap van die landskap wat sy agentskap ten sterkste na vore bring. Die landskap word nie van 'n afstand af aanskou nie, maar vorm deel uit van die mens. Soos in die biënnale gesien, is die landskap ook nie 'n semiotiese teks wat leesbaar of skryfbaar is deur die kunstenaar nie. Intendeel, die landskap speel 'n rol in die skep van die kunswerk en is nie 'n passiewe doek wat reg staan vir die skep van kuns daarop nie. Die landskap is 'n agent wat deur ervaarbaarheid die mens se keuses en beskouing van 'n kunswerk kan beïnvloed en verander – die landskap is ervaarbaar.

⁷² Die Engelse woord “experiencescape” word soms gebruik in die velde van diensverskaffing en toerisme om die skep van ervarings te impliseer, wat die kliënt se beskouing van kwaliteit beïnvloed (Dahlgaard-Park, 2015: 223-224). Volgens my kennis is die Afrikaanse weergawe – ervaarskap – nog nie in hierdie veld of enige filosofiese velde gebruik nie.

Die *Site_Specific* biënnale is 'n platform vir 'n mens-ervaarskap interaksie, wat die rol van die ervaarskap in kuns sterker na vore bring. Om 'n landkunswerk daarom ten volle as 'n interaksie van agentskappe te verstaan, moet erken word dat die proses belangriker as die eindproduk is (as daar dan ooit 'n eindproduk sal wees). Daarbenewens ook dat die skep van landkuns ook 'n *performance* (beliggaamde) element inhou, omdat liggaamlike beweging deel vorm van die skep daarvan en die kunstenaar se agentskap ook so uitgeleef word. Landkuns gee 'n alom-sensoriese indikatie van die wyse waarop die mens die ervaarskap beïnvloed, maar terselfdertyd deur die ervaarskap beïnvloed word, wat wedersydse invloed fenomenologies moontlik maak. Die kunstenaar se liggaam, as bron van agentskap tydens die skep van landkuns, is in en deel van die ervaarskap. As gevolg van die mens-ervaarskap verhouding is die kunstenaar beïnvloedbaar, wat die ervaarskap se agentskap veral moontlik maak tydens die skep van landkuns.

3.4 Slot

In hierdie hoofstuk is ondersoek ingestel na drie verhoudingsaspekte binne fenomenologie ten einde die kunstenaarsliggaam en die landskap as ervaarskap met mekaar te verbind. Eerstens is die verhouding tussen die verstand en die liggaam vanuit 'n fenomenologiese oogpunt beskou as nie-skeibaar. Dit wil sê dat daar nie binêre onderskeid tussen verstand en liggaam is nie, aangesien die mens 'n vervlegte wese van beide is. Die liggaam kan nie sonder die verstand funksioneer nie, maar so ook kan die verstand nie sonder die liggaam nie. Die liggaam is die wyse waardeur die verstand inligting verkry en verwerk en daarom ervaar die mens eerstens die wêreld sonder teoretiese kennis deur middel van die liggaam. Hierdie vervlegtheid van liggaam en verstand kan ook toegepas word op die verhouding tussen die mens en die wêreld, waarin daar ook nie onderskeid getref kan word nie. Die mens as 'n wese-in-die-wêreld is 'n geleefde liggaam wat deur beliggaming aan die wêreld verbind word. Die mens is immers binne in die wêreld en aanskou dit nie net van 'n afstand nie. Die mens is nie net 'n subjek in die versameling van objekte in die wêreld nie, maar is egter ook 'n objek as gevolg van liggaamlikheid. Die liggaamlikheid van die mens maak dit net so onderworpe aan die invloed van ander as wat nie-menslike objekte is. Die liggaam, as *wese-in-die-wêreld*, is die werktuig waardeur die landskap ervaar word.

Dit is bowenal in die bogenoemde ervaring waar die verhouding tussen kunstenaarsliggaam en die landskap van belang is. Deur die skep en ervaring van landkuns word die landskap gesien, gehoor, gevoel, geruk, en somtyds selfs geproe. Landkunsenaars poog om hulleself en hulle aanskouers deur 'n ruimte te laat beweeg en sodoende hulle eie persepsie van die ruimte, plek en die landskap uit te daag (Rigaud, 2012:4). Die veelvoudige invloed wat die landskap op die mens het deur middel van die sintuie dui op landkuns se vervlegting van mens, landskap en kuns, teenoor 'n meer afgesonderdheid tussen die mens en landskap by skilderkuns. Die beskouing

van die landskap as ervaarbaar eerder as leesbaar/skryfbaar kom hier ter sprake, omdat die landskap nie staties bly of slegs gelees of geskryf word nie. Die landskap het 'n daadwerklike impak op die kunsproses en is daarom nie onderworpe aan die menslike lees en skryf daarvan nie. Die landskap as ervaarskap dui op die landskap as 'n ervaarbare entiteit wat deel vorm van die mens en waaraan die mens ook deel het.

Volgens Fusar-Poli en Stanghellini (2009:92) beskou Merleau-Ponty die liggaam as die kern vir die hoof dimensies van menslike ervaring: die ervaring van die self en selfbewustheid; die ervaring van objekte; betekenisgewing en die ervaring van ander mense as mede-agente. Om ander mense as intensionele agente te sien verskaf ook die geleentheid om te besin oor die self se agentskap deur middel van die liggaam. Tog moet daar nouer ondersoek ingestel word na die aard van hierdie agentskap vanuit 'n fenomenologiese perspektief en die verhouding tussen kunstenaar en landskap. In die opvolgende hoofstuk word die wisselwerking tussen kunstenaarsliggaam en die ervaarskap na vore gebring om vervolgens die agentskap van beide te ondersoek. Die wyse waarop die kunstenaar se agentskap uitgeleef word, en tog ook beperk word tydens die skep van kuns, word hier na vore gebring deur middel van 'n bespreking van die *Site_Specific* biënnale. Benewens word die agentskap van die ervaarskap as rolspeler tydens die skep van landkuns geargumenteer, wat aandui hoe die ervaarskap inderdaad 'n mede-agent is in die proses van kunswerkskepping. Die agentskap van die kunstenaar op die ervaarskap en die agentskap van die ervaarskap weer op die kunstenaar (selfs die agentskap van die aanskouers), dui op die vervlegte netwerk van agentskappe wat betrokke is tydens die skep van landkuns.

HOOFSTUK 4: AGENTSKAP EN ERVAARSKAP

4.1 Inleiding

Human beings are 'part of the world in its open-ended becoming', the endless process of mutual shaping that constitutes all matter. The world consisting of such matter is an 'ongoing flow of agency' (Kerridge, 2013:226).

Agentskappe in die wêreld is vervleg en, volgens Kerridge (2013:226), vorm dit deel van 'n eindelose wederkerige proses tussen die mens en die landskap. Die wederkerige vorming is as gevolg van 'n aanhoudende vloei van agentskap, wat konstante verandering na vore bring (Kerridge, 2013:226). Binne landkunsskepping vind hierdie verandering plaas deur middel van aksies (agentskap) wat die verhouding tussen die kunstenaarsliggaam, die kunstenaar se aksies en die wêreld artikuleer. Die mens as liggaam (en daarom ook die kunstenaar as liggaam) vorm op so 'n wyse deel van die wêreld, sodat die werke wat 'n kunstenaar skep nie sonder die invloed (agentskap) wat die wêreld op die liggaam uitoefen beskou kan word nie. Hierdie onmiskenbare invloed van die landskap tydens landkunsskepping ondersteun die konsep van die landskap as ervaringskap. Die spel tussen die agentskap van die kunstenaarsliggaam, die ervaringskap (landskap), sowel as al die objekte in die ervaringskap lei saam tot 'n kunnsproses wat nie staties is nie en verskeie moontlikhede skep vir interpretasie, veral vanuit 'n fenomenologiese beskouing.

In die vorige hoofstuk is ondersoek ingestel na die verhoudings van die liggaam, verstand en wêreld om sodoende die rol van die kunstenaarsliggaam as werktuig tydens kunsskepping in die ervaringskap te identifiseer. Vanuit die fenomenologiese perspektief, kan die mens as wese-in-die-wêreld (en gevolglik bewussyn en ervaring) nie sonder die wêreld of die liggaam bestaan nie (vgl. Merleau-Ponty, 1962:475). Tilley (2004:25) voer aan dat die liggaam die medium is waardeur die mens met die landskap verbind is: liggame vorm landskappe en landskappe vorm liggame. In hierdie hoofstuk word geargumenteer dat die liggaam, as *wese-in-die-wêreld*, die werktuig is waardeur agentskap uitgeleef word: die mens sou nie agentskap kon besit sonder die liggaam nie. Die rede hiervoor is dat aksie (of dade), wat die basis van menslike agentskap is, slegs deur middel van die liggaam na vore gebring word. Daar word bowendien aangevoer dat alhoewel die kunstenaars van die biënnale 'n groot mate van agentskap het, hulle ook beïnvloedbaar is as gevolg van hulle liggaamlikheid. Die sintuie van die mens en die feit dat die liggaam as werktuig dien, maak die mens as 't ware deel van die wêreld en nie-isoleerbaar in aksie daarvan. Die ervaringskap, as 'n ervarende entiteit, beïnvloed en verander die aksies van die kunstenaarsliggaam. Die ervaringskap word om hierdie rede beskou as 'n agent aktief betrokke in die proses van kunsskepping in die biënnale. Dit vind plaas want die landkunswerke is plekspesifiek en deel van die ervaringskap. Die ervaringskap se agentskap is daarom gesetel in ervaringsbaarheid en die moontlikheid om verandering aan te bring.

Om dieervaarskap se agentskap te belig, word gekyk na die wyse waarop dieervaarskap 'n rol speel in die skepping van 'n landkunswerk. Dit word gedoen deur ondersoek in te stel na hoe dieervaarskap die kunstenaar en die sogenaamde finale kunswerk beïnvloed tydens die proses. Hiervoor word drie kernaspekte ondersoek, naamlik (i) die kunstenaarsliggaam se agentskap, (ii) dieervaarskap se agentskap (iii) wat Barad (2007:33) noem die intra-aksie⁷³ tussen die agentskappe van kunstenaarsliggaam enervaarskap. Hierdie kernelemente word nagevors vanuit teoretiese benaderings tot menslike agentskap, sowel as benaderings tot nie-menslike agentskap, soos die Akteur-Netwerk-Teorie van Latour (2005) en agentskapsrealisme van Barad (1996). Die beskouings word saamgevoeg in 'n fenomenologiese benadering tot die agentskap van kunstenaar enervaarskap tydens die skeep van landkuns. Vir die doeleindes van hierdie hoofstuk word drie kunswerke vanuit die *Site_Specific* biënnale bespreek, naamlik, Angus Taylor se *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*, Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga se *Cucitura (Sewing)* en Strijdom van der Merwe se *Circles washed up by the tide*. Hierdie werke word behandel om die agentskap van dieervaarskap in landkuns na te spoor, sowel as die agentskap van die kunstenaarsliggaam, soos vervolgens bespreek.

4.2 Die kunstenaarsliggaam se agentskap

Our own body is in the world as the heart is in the organism: it keeps the visible spectacle constantly alive, it breathes life into it and sustains it inwardly, and with it forms a system (Merleau-Ponty, 1962:237).

Merleau-Ponty (1962:237) dui op die belangrikheid van die liggaam as in die wêreld en 'n onafskeidbare interafhanklikheid tussen beide. Die interafhanklikheid tussen liggaam en wêreld skeep 'n sisteem waarby mens en wêreld betrokke is. Die sisteem – van liggaam en wêreld – bestaan uit 'n verwickelde spel tussen die agentskap van mense, wêreld en die konteks waarin hulle hulself bevind. Die mens is deel van 'n interaksie tussen die self en die res van die wêreld (Matthews, 2002:54). Hierdeur word 'n betekenisvolle begrip van die wêreld geskep, wat juis gedoen word deur die mens se aktiewe interaksie met objekte (en ander mense) in die wêreld (Matthews, 2002:54). In hierdie afdeling word nagespoor hoe die kunstenaar se aktiewe interaksie (agentskap) in die wêreld tydens die skeep van landkuns teenwoordig is.

Ter agtergrond kan gestel word dat die woord “agentskap” (*agency*) in verskeie kontekste gebruik word, soos ekonomiese, besigheids- en bestuursvelde, sowel as politieke-, regs- en sosiologiese velde (vgl. Shapiro, 2005:263). Dit beteken dat die betekenis van die woord en die wyse waarop agentskap begryp word, afhang van die konteks waarin dit gebruik word. Rapport en Overing

⁷³ Die term intra-aksie word hier gebruik om aan te sluit by Barad (2007:33) wat stel dat “interaksie” afsonderlike dele impliseer, wat dan met mekaar in verbinding tree, waar intra-aksie aandui dat daar nie skeiding gemaak kan word tussen dele nie, omdat dit nie afsonderlik sal kan bestaan nie.

(2000:2) dui aan dat daar verskeie benaderings tot agentskap is binne die sosiologiese velde – vanaf individualistiese en liberale beskouings tot kollektiewe en gemeenskaplike beskouings. Die uitgangspunt waaronder agentskap ondersoek word, het noodwendig implikasies vir die wyse waarop agentskap verstaan en aanvaar word. Vir die doeleindes van hierdie studie word die sosiologiese en antropologiese benaderings tot agentskap gebruik, wat volgens Rapport en Overing (2000:1) kortliks beteken dat agente optree (*agents act*) en dat *agentskap* die vermoë en mag is om die bron te wees van hierdie optredes (*actions*). Desnieteenstaande is die definiëring en begrip van agentskap meer gekompliseerd, aangesien die vraag lê in wanneer mense (of dinge) werklik agentskap besit of slegs produkte van hulle omstandighede is. In hierdie verband is daar, onder andere, twee opponerende beskouings van agentskap. Die eerste beskouing hou voor dat die [menslike] agent optree vanuit onbepaalde en onbeheerde vrye wil (sonder enige eksterne invloede). Alternatiewelik stel die tweede beskouing dat die (menslike) agent optree vanuit 'n sekere konteks – hetsy sosiaal, polities of fisies. Rorty (1989), soos aangehaal deur Barker (2005: 236), voer aan dat die eerste beskouing van agentskap nie haalbaar is nie, deur te stel:

Waarin kan 'n onbepaalde en onbeheerde menslike handeling bestaan? Dit sou iets moet wees wat spontaan vanuit niks geskep is nie – 'n metafisiese en mistieke vorm van oorspronklike skepping. Hierteenoor is daar genoeg historiese en sosiologiese bronne beskikbaar, soos Foucault en Giddens, wat wys dat subjekte bepaald veroorsaak en geproduseer word, deur sosiale magte wat buite hulleself as individue lê. Ons is almal onderwerp aan die afdruk van geskiedenis.⁷⁴

Die bostaande aanhaling toon aan hoe die mens (hetsy kollektief of as individu) nie sonder eksterne invloede optree nie. Die mens as agent kan immers nie altyd sporadiese aksies uitvoer, wat buite enige kontekstuele raamwerke plaasvind nie. Nealon en Searls Giroux (2012:257) sluit hierby aan deur te stel dat die mens se agentskap kontekstuele oorspronge het, eerder as 'n tipe innerlike en onderbewuste bron wat daardeur lei. Agentskap word daarom hoofsaaklik sosiaal geproduseer en word in werking gestel deur die sosiale bronne wat toelaat dat agente op verskillende wyses kan optree in verskillende ruimtes – dus is agentskap die sosiaal gekonstitueerde vermoë om op te tree (Barker, 2005: 236). Die konteks waarin die agent optree en besluite neem het 'n geweldige impak op hierdie optrede en besluite, want hoewel agente keuses maak en daardeur uitvoer, word hierdie keuses en daardeur gesitueer binne 'n konteks wat dikwels buite die agent se beheer is (Nealon & Searls Giroux, 2012:256-257).

⁷⁴ Hierdie aanhaling is 'n vrye vertaling uit Engels.

Om die bogenoemde te illustreer stel Barker (2005:236-237) dat agentskap bestaan uit dade (*acts*) wat verandering aanbring binne huidige omstandighede. Tog beklemtoon Barker (2005:236-237) ook dat aangesien 'n agent binne 'n sekere sosiale konteks funksioneer, sekere agente meer ruimte vir agentskap het as ander. Nealon en Searls Giroux (2012:255) is van mening dat dit hoofsaaklik subjekte is wat agentskap besit en sodoende die vermoë het om op hulle historiese kontekste te kan reageer, en moontlik verandering aan te bring gedurende die proses. Die sosiale posisie van die subjek lei tot die mate van verandering wat die agent na vore kan bring en so ook die mate van agentskap in vergelyking met 'n subjek van 'n diverse sosiale agtergrond (vgl. Barker, 2005: 237). Agentskap het daarom ook beperkings – die mens se agentskap is beide geaktiveer en beperk deur die kontekste waarin die mens leef (Nealon & Searls Giroux, 2012:257,265). Die mens kies byvoorbeeld nie noodwendig die samelewing en sosio-ekonomiese omstandighede waarin hy/sy leef nie. Die individu is onderworpe aan (sekere onbeheerbare) kontekste, want geen mens is volkome in beheer van sy/haar sosiale ruimte of posisie wat bekleed word in die samelewing nie (Nealon & Searls Giroux, 2012:256).

Hierdie konteks waarin die mens funksioneer, soos hierbo beskryf, word in die sosiologiese en antropologiese teorie van agentskap hoofsaaklik binne 'n sosiale konteks gesitueer. Tog, vir die doel van hierdie studie, is die sosiale konteks nie tot so 'n mate van belang wanneer landkuns ondersoek word nie, omdat daar eerder gekyk word na die konteks waarin die liggaam in die ervaarskap funksioneer. Tog word die teorie van agentskap en konteks toegepas op die kunstenaar se werk in die landskap. Vir die doeleindes van die vraag na die ervaarskap se agentskap, is dit moontlik om agentskap te setel in 'n fenomenologiese perspektief. Dit beteken dat die konteks waarin die mens funksioneer die *wêreld* is en die mens se agentskap deur beliggaming moontlik gemaak word; ook dat agentskap nie noodwendig sosiaal geproduseer word nie, maar liggaamlik in die wêreld gevorm word. Hier word aangesluit by Merleau-Ponty (1962:408) wat stel dat die mens 'n onvoltooide individu is wat deur die agentskap van die liggaam beweeg na en in die wêreld, waar die wêreld weer die liggaam se punt van ondersteuning is. Vanuit 'n fenomenologiese beskouing word agentskap daarom in verbintenis gebring met die liggaamlikheid van die mens – omdat die mens se agentskap in die liggaam gesitueer is. Romdenh-Romluc (2011:159) beaam hierdie beskouing deur te stel: *“Acting involves manipulating the world with one’s body, which involves direct contact between one’s body and worldly things.”* Die mens se agentskap lê immers in die feit dat aksies deur die liggaam in die wêreld uitgevoer word en nie sonder die liggaam sou kon plaasvind nie – daarom is die liggaam 'n werktuig (ook tydens kunsskepping).

Om die betrokkenheid van konteks, die liggaam en agentskap in landkuns na te spoor, kan die Italiaanse kunstenaars Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga se meer politieke (of selfs ekologies) georiënteerde landkunswerk tydens die *Site_Specific* biënnale aanskou word (sien

Figuur 4.1 en Figuur 4.2). In *Cucitura (Sewing)* het Meneguzzi en Sponga toue gemaak uit gras (Figuur 4.3) en 'n naald van dryfhout, waarna hulle die land (die strand) “herstel” en weer aanmekaar vas- gewerk het (Figuur 4.5) (Randall & Snyman, 2011:23). In die afbeeldings hieronder, is die “finale” werke sigbaar: 'n oop gaping in die sand wat toegewerk is met dik gras-toue. Met die twee rotse aan beide kante lyk dit komplete asof twee kontinente weer aanmekaar vasgework is, of 'n groot wond met steke probeer toegehou word.



Figuur 4.1 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. *Cucitura (Sewing)*.



Figuur 4.2 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Detail van *Cucitura (Sewing)*.

Die visuele aspek van die werk, selfs voordat die titel of kunstenaarsintensie van die werk in ag geneem is, kan reeds 'n moontlike interpretasie by die aanskouer oproep. Die daad van interpretasie is 'n agentskap van die individu of leser, wat gesitueer is binne die konteks van hulle vooraf ervarings. Die interpretasies is afhangend van verskeie vooraf idees, byvoorbeeld, die individu se verhouding met die landskap, of wat hulle assosieer met naaldwerk of steke. Die onmiddellike omgewingsbewuste reaksie is om die werk vanuit 'n ekologiese oogpunt te beskou: die menslike beskawing het so 'n drastiese en negatiewe impak op die aarde gemaak, dat die wonde noodgedwonge toegewerk moet word. Hierdie tipe ekokritiek en eko-etiek, algemeen in landkunswerke, neem die direkte verbintenis met dieervaarskap in ag wanneer kunswerke beleef word.

Ofskoon 'n ekokritiese beskouing moontlik is, was dit wel nie die kunstenaars se kodering met hierdie werk nie (vergelyk Hoofstuk Drie, afdeling 3.2.2, oor *Asemic beach calligraphy*). Sponga en Meneguzzi (2017) stel dat hulle bedoeling met die werk was om die apartheidsmond van Suid-Afrika toe te werk – 'n geskiedenis wat op 'n baie dieper vlak met grond, grondbesit en land verbind is. Die landkunswerk is 'n direkte skakeling met die konteks van die Suid-Afrikaanse landskap, waaraan die agentskappe van Suid-Afrikaanse mense gekoppel is. Die werk sinspeel op die herstel van die skeurings oor grond en op die heling van ideologiese skeidings (vgl. Randall & Snyman, 2011:23). Met ander woorde die werk is direk gekoppel aan die *site*, naamlik, Suid-Afrika, en die hegemoniese geskiedenis van kolonialisasie, stemloosheid en apartheid, wat

plaasgevind het op die einste landskappe wat Meneguzzi en Sponga simbolies probeer genees (vgl. Randall & Snyman, 2011:23).

Hierdie simboliek van genesing vloeï veral vanuit die proses van die landkunswerk, waar beide Meneguzzi en Sponga deur 'n tydsame en plekspesifieke ritueel gaan om hierdie werk te kan realiseer. In beide afbeeldings in Figuur 4.3 is Gabriele Meneguzzi besig om toue te vleg vanuit 'n hoop grasse wat in die Plettenberg-omgewing gevind is. Honderde klein stukkie gras word gebruik en om mekaar gevleg om weer 'n eenheid te vorm – dit is 'n tydsame proses, waarvan sekere dele oorgedoen moet word as die laste nie sterk genoeg gemaak is nie of as van die grashalms van die verweefde toue loskom. Die voorbereiding tot die uiteindelijke landkunswerk is daarom 'n sentrale beginpunt, want sonder voldoende voorbereiding, kan die herstelproses nie geskied nie. In dié geval van 'n allegoriese wond wat 'n verwoeste eko-sisteem of histories geskeide en geskende samelewing verbeeld, kan die wond slegs deur 'n tydsame proses genees word. Om die eindpunt van die herstel of genesing te bereik, is tyd en voorbereiding nodig om alle los grasse in die tou bymekaar te maak en tydsam weer te heg om die tou te kan vorm en versterk, wat uiteindelik die wonde kan toe werk.



Figuur 4.3 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Detail van Meneguzzi besig om toue te vleg vir *Cucitura (Sewing)*.



Figuur 4.4 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Meneguzzi besig om toue te vleg vir *Cucitura (Sewing)*.

As Italianers, het Meneguzzi en Sponga nietemin 'n mindere persoonlike of direkte konnotasie met die Suid-Afrikaanse landskap. 'n Kritiese blik op hulle agentskap, spesifiek as Italianers wat die wonde van Suid-Afrika wil genees, kan gesitueer wees in die feit dat Italië ook een van die Europese moondhede was wat deel gehad het aan kolonialisme in Afrika, spesifiek dan in die hedendaagse Libië, Eritrea, Somalië en Ethiopië (vgl. Stafford, 1949:47; Labanca, 2004:300).⁷⁵ Volgens Labanca, (2004:300-304) het Italië ook soortgelyke misdade as ander Europese lande

⁷⁵ Stafford (1949:47) noem dat drie lande in Afrika (tydens die koloniale era) onder Italiaanse beheer was, naamlik, Eritrea, Italiaanse Somaliland in en Libië.

in hulle kolonies gepleeg, soos konsentrasie kampe, marteling, die gebruik van chemiese wapens, en so meer. Meneguzzi en Sponga as verteenwoordigers van Italië, versterk die motief aangesien hulle die Westerse kolonisering van Afrika verbeeld of simboliseer. Met ander woorde, dit is asof hulle die wonde van hulle voorgangers probeer toewerk.

Die herkoms van Meneguzzi en Sponga kan wel ook op 'n ander wyse aan Suid-Afrika se geskiedenis gekoppel word. Daar was gedurende die Tweede Wêreldoorlog, ongeveer 100 000 Italiaanse krygsgevangenes in aanhouding in Suid-Afrika (Kruger, 1996:88). Hulle is deur die Britse magte in Noord- en Oos-Afrika gevange geneem en in Zonderwater krygsgevangenekamp naby Pretoria aangehou (vgl. Moore, 2006:68). Zonderwater is die grootste kamp van sy soort wat tydens die Tweede Wêreldoorlog deur die Bondgenote gebou is. Na die oorlog het talle van die Italianers gekies om in Suid-Afrika aan te bly – al is hulle oorspronklik as 'vyande' beskou. Baie van hulle is met Suid-Afrikaanse vroue getroud (vgl. Kruger, 1996:88). Op die manier was Suid-Afrikaners van Italiaanse afkoms wel ook op een of ander manier rolspelers in die apartheidsgeskiedenis. Die feit dat hulle teen die Bondgenote – en dus ook teen Suid-Afrika – geveg het, maak die simboliese genesingsposes van die kunswerk nog meer aangrypend. Hierdie dimensie van die Italiaanse/Suid-Afrikaanse geskiedenis gesien as deel van die psige van die kunstenaars negeer dus tot 'n mate kritiek teen die werk.⁷⁶ 'n Verdere ironie wat waarskynlik nie vir die kunstenaars self duidelik is nie, maar wat wel 'n impak sal hê op sommige aanskouers, is dat water (die golwe) sal inspoel en geleidelik die 'wond' genees – die kamp waar die Italiaanse krygsgevangenes aangehou is, was getiteld Zonderwater. Die werk het daarom 'n sterk simboliese boodskap van genesing van die ervaarskap, waarmee bewoners van die Suid-Afrikaanse ervaarskap hulleself ook kan vereenselwig.

Cucitura lyk dalk soos 'n hulpelose poging om 'n geskiedenis van pyn, vernedering, diefstal en kulturele verwoesting te herstel, tog ontstaan daar 'n tou, wat mettertyd sterk genoeg sal wees om die herstelproses te kan begin. Hierdie herstelproses kan gesien word in Figuur 4.5, waar Vincenzo Sponga besig is om die skeur (of wond) in die strand aanmekaar te werk. Hy staan oor die gaping en steek die dryfhout-naald deur die sand om eweredige steke in die landskap te maak. Die sandwond waarom die steke gemaak is, is steeds duidelik sigbaar en is 'n aanduiding dat dit steeds maar die begin van 'n herstelproses is. Met tyd, soos die golwe oor die strand spoel of namate die wind opdriksels vorm, behoort die gaping kleiner te word. Met die eerste golf behoort die "letsels" nog sigbaar te wees, sowel as die 'steke', oftewel die toue. Ironies genoeg verdwyn

⁷⁶ Die feit dat Italiaanse kunstenaars die Suid-Afrikaanse landskap wil herstel en vraag na hulle agentskap en hoekom hulle juis hierdie agentskap in Suid-Afrika kan uitvoer, kan 'n kritiek teen hierdie werke wees. Nietemin is hulle genooi vir die biënnale en daarom word hulle as deel van die biënnale bespreek.

die tou soos die landskap dit weer verorber. Namate die letsels verdwyn, sal die toue deur die golwe na ander dele van die strand of see gespoel word.



Figuur 4.5 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Sponga besig om steke in te sit oftewel die grond aanmekaar te werk tydens die skep van *Cucitura (Sewing)*.



Figuur 4.6 Meneguzzi, Gabriele & Sponga, Vincenzo. 2011. Sponga by die werk *Cucitura (Sewing)*.

In hierdie werk is beide Meneguzzi en Sponga as beliggaamde wesens deel van die skep van die kunswerk en is hulle liggaamlike aksies nodig om hierdie werke te kan skep. Hulle agentskap tydens die skep van hierdie werk is duidelik sigbaar, deurdat hulle die skeur in die sand gemaak het, die grasse bymekaargemaak het om die toue te vleg, en die sand weer aanmekaar "gewerk" het. Meneguzzi en Sponga se agentskap, as kunstenaars, is daarom gesetel in die verandering wat hulle in die landskap aanbring. As agente het die kunstenaar die mag om elemente van die landskap te verander deur middel van daad, maar hierdie gevolgtrekking is wel ook problematies: die stelling dat die kunstenaars die mag het om die landskap aanmekaar te werk, kan moontlik as 'n verwaande antroposentriese beskouing gesien word. Dit kan so gesien word, omdat die mens op die voortou geplaas word, die meerderheid van die verandering aanbring en die meeste agentskap uitleef. Hierdie verwaandheid kan dien as metafoor vir die mens se verhouding met die landskap, waar landskap se verwoesting gebeur as gevolg van menslike toedoen en agentskap. Dit is immers die mens wat die osoonlaag beskadig en die aarde besoedel tot op 'n punt waar dit amper nie meer herstelbaar is nie. Ook is dit die mens wat die idee van grondeienaarskap geskep het, wat 'n kernfaktor is in bitter rusies oor grondeienaarskap en besettingsreg na kolonialisme en apartheid (vgl. Kirsten & Vink, 2019;⁷⁷ Law-Viljoen, 2011:172;

⁷⁷ Kirsten en Vink (2019) se artikel, *Unravelling the complexities of land reform in South Africa*, wys uit hoe grondeise en die herverdeling van grond sedert 1994 in Suid-Afrika plaasgevind het hoe individue en besigheide deur hierdie kwessies geraak word (of nog geraak gaan word).

Penn, 2010:340).⁷⁸ Die eienaarskap van grond skeurings in en oor die land, veral wanneer meer as een persoon of groep die land wil eien.⁷⁹ *Cucitura* maak kunstenaar en aanskouer attent op die mens se impak op die landskap (en ook ander mense wat in hierdie landskap woon). Daar is 'n bewuswording van hierdie arrogante menslike impakte op die landskap, maar ook die nood om weer hierdie impakte te probeer herstel.

In hierdie werk wil dit daarom voorkom dat die mens algehele agentskap besit – die agent tree daarom uit vrye wil op en word nie beïnvloed deur eksterne faktore nie. Tog, as 'n wese-in-die-wêreld en 'n agent wat binne 'n sekere konteks funksioneer, kan hierdie argument noodgedwonge nie water dra nie. Die rede is dat die ervaarskap-mens-interaksie tweeledig van aard is: eerstens is die ervaarskap in sommige gevalle onderworpe aan die optrede van mense – dit word verwoes deur mense en mense poog dan om dit weer te herstel. Die ervaarskap is daarom die bron waarop konflik en verwoesting gebaseer is en gebeur. Agentskap word in en teenoor die ervaarskap uitgeleef. Tog sou die agentskap van mense nie moontlik wees sonder hulp van die ervaarskap self nie. Soos in die geval van die *Cucitura* is die ervaarskap gewond deur die agentskap van die twee kunstenaars (baie soos wat die aarde gewond is deur die agentskap van mense), terselfdertyd word die ervaarskap herstel met toue wat deur die kunstenaars gemaak is vanuit gras wat in die ervaarskap verkry is. Die ervaarskap verskaf die elemente waarmee hierdie verwoesting herstel kan word en beïnvloed ook die wyse waarop dit gedoen word. Die wond in die *Cucitura* word deur toue toegehou, maar sal finaal herstel word deur die reinigende soutwater van die see, totdat die menslike agentskap nie meer in die ervaarskap sigbaar is nie.

Die mens is nie 'n eiland wat sonder invloed in die wêreld optree nie. Die mens is 'n beliggaamde wese wat deel vorm van die wêreld en sodoende die ervaarskap beleef en daarop reageer. Daar bestaan 'n konteks waarin die mens binne die wêreld funksioneer – hetsy fisies, psigies, sosiaal of polities – aktiveer en beperk die individuele liggaam se agentskap. Ter samevatting kan kortliks gestel word dat om agentskap te besit tweeledig van aard is: eerstens moet die agent 'n sekere aantal mag besit om as agent te kan optree, maar tweedens (in die geval van die mens), moet die agent ook bewus wees van ander magte wat weer 'n impak het op optredes en besluite

⁷⁸ In koloniale konteks het “baaslande” wette en konstitusies van krag gemaak wat inheemse volke “onwettig” verklaar het om die grond van hulle eie voorvaders te besit. Die redes daarvoor was meestal minerale rykdom en goedkoop arbeid om die rykdom te ontgin.

⁷⁹ Vergelyk Stapleton (2010:4) se verduideliking van twistes oor Plettenbergbaai tussen die Khoi-Khoi, Xhosas, Trekboere en Britte tydens Suid-Afrika se Koloniale tydperk. Hier word aangesluit by Thompson (et al., 2013:4) wat stel dat probleme kan opduik wanneer twee of meer aparte gemeenskappe 'n verbintenis met dieselfde landskap het – dit is veral sigbaar in die koloniale en post-koloniale gemeenskappe. Een van die oudste en bekendste voorbeelde van kompleksiteit rondom plek, is die geval van Jerusalem, waar die Joodse, Christen en Moslem gemeenskappe 'n konneksie met hierdie stad het. Dit het reeds jare se struwelinge veroorsaak en omdat hierdie gemeenskappe se identiteit almal op 'n manier gekoppel is aan die plek, dui dit net weer aan hoe gelade 'n plek werklik kan wees.

(Nealon & Searls Giroux, 2012:259). Dit is juis hierdie impakte (en beperkings) op die kunstenaarsliggaam se optredes en besluite, wat vervolgens nagevors word.

4.3 Die grense van die kunstenaarsliggaam se agentskap

Die kunstenaar se agentskap word deur middel van die liggaam (in die vorm van beliggaming) in dieervaarskap, vanuit 'n sekere konteks, uitgevoer. Nieteenstaande moet hierby ingereken word dat dit juis as gevolg van hierdie beliggaming en kontekste is, wat beperkings van agentskap daarstel. Hierdie beperkings vind omrede die agentskap van die mens nie binne 'n abstrakte wêreld plaas nie, maar in daadwerklike en fisiese ervaarskap. Die liggaam, beliggaming en agentskap kan daarom nie in 'n nuutgevonde vakuum verstaan word nie, omdat daar noodwendig eksterne invloede bestaan wat die aksies van die liggaam beïnvloed of verander (Kosut & Moore, 2010:2). Die kunstenaar se beliggamde werklikheid beteken dat dit wat waargeneem word in die *site* van die kunswerk deur die hele liggaam ingeneem word, omdat die liggaam die wyse is waarop die mens kennis ontvang (vgl. Matthews, 2002:46; Wrathall, 2009:31-32).⁸⁰ Kosut en Moore (2010:2) voer aan dat die liggaam 'n teenstrydigheid is, omdat dit beide struktuur en agentskap is: die liggaam is die mens se wyse waarop agentskap uitgevoer kan word.

Die *liggaam-subjek* (kunstenaar) tree as agent op, maar omdat die mens beide 'n subjek (die bron van optrede) sowel as 'n objek is, kan aksies teenoor die mens (as objek) ook plaasvind. Longhurst (2001:24) sluit aan deur te stel dat elke liggaam 'n gewigtige materialiteit en grense het, wat verstrengel is in spesifieke sosiale en kulturele sisteme van betekenis. Die materialiteit van die mens, as liggaam-subjek, beteken dat die mens (kunstenaar) se agentskap as aktiewe en lewende wese geaktualiseer word deur 'n fisiese betrokkenheid met die wêreld (vgl. Fusar-Poli & Stanghellini, 2009:92). Die mens se beïnvloedbaarheid is dus waar die agentskap, wat hy/sy uitleef, verander of beperk kan word. Die kunstenaar as *wese-in-die-wêreld* is 'n agent wat optree, juis omdat die mens aktief betrokke is met die wêreld deur sy/haar liggaamlikheid. Om 'n *wese-in-die-wêreld* te wees impliseer dat die kunstenaar nie net 'n objek is wat passief en onderhewig staan aan die aksies van ander objekte nie, maar die mens is ook nie 'n al-oorheersende wese wat die wêreld na sy/haar wil kan skep en verander nie (vgl. Matthews, 2002:54). Die liggaam is immers die kapsule vir menslike ervaring en kan nie afgesny word van die ervaarskap waarin dit bevind word nie.

Die ervaarskap van *Site_Specific* biënnale is die strand by Plettenbergbaai, wat op verskeie wyses die agentskap van die kunstenaar sou kon beïnvloed. In die ervaarskap is daar eerstens sekere beperkings tot die keuses en aksies wat die kunstenaar sou kon uitvoer – soos die tipe

⁸⁰ Vergelyk Hoofstuk Drie, afdeling 3.2.1. *Die fenomenologiese liggaam: die verstand-liggaam-verhouding*.

materiale wat beskikbaar is en die aard van die ervaringskap by die see. Daar was heel moontlik materiale beskikbaar binne die *site* (soos gesien kan word in die foto's van die kunswerke, die proses en die biënnale) soos sand, water, hout, grasse, klippe en ander uitgespoelde see-materiale, soos seewier en skulpe. As die kunstenaar poog om deur die landskap self beïnvloed te word, is die materiale dus beperk tot dit wat beskikbaar is en sou die kunstenaar nie ander materiale kon gebruik nie (selfs as hulle dit wou doen). Aansluitend speel die aard van die ervaringskap ook 'n rol – die getye wat verander en wind wat waai verander die kunswerk en alhoewel die kunstenaar sou kies om op 'n sekere plek 'n kunswerk te maak, sou die ervaringskap moontlik die kunswerk kon wegwaaier of wegspoel voordat die daad (en keuses) finaal uitgevoer is.

Die bogenoemde invloede is juis wat die kunstenaars van die *Site-Specific* biënnale ondersoek. Strijdom van der Merwe (2015) stel dat landkunstenaars verkies om deur die landskap [ervaringskap] beïnvloed te word tydens kunsskepping. Hierdeur ontstaan die kunswerk nie slegs vanuit die kunstenaar se perspektief nie, maar die ervaringskap het ook deel aan die landkunswerk. Vanuit 'n fenomenologiese oogpunt affekteer die ervaringskap die kunstenaars se sintuie, wat dan ook 'n invloed het op die kuns wat geskep word. Die kunstenaar sien byvoorbeeld die ligstrale wat op 'n sekere manier op die branders en die strand val en dit veroorsaak dinamiese lig- en skaduwering, soos in die kalligrafie van Andrew van der Merwe. Die wind wat waai word deur hulle liggame gevoel en het 'n invloed op die motiewe en bewegings wat gemaak word. Die materiale waaraan geraak word, het 'n sekere vorm en tekstuur en kan daarom 'n invloed hê op die wyse waarop dit gebruik word en wat dit simboliseer – soos in Hannelie Coetzee se *Familieportret* – waar die klippe se ronde voorkoms die gedaantes van mense vir die kunstenaar verbeeld het. Boonop kan die omgewing die kunstenaarsliggaam beïnvloed en inspireer, soos die wind, die geluide van die branders of die voëls. Deur die skep van die werke word die sand en sproei van die see heel moontlik geproe en geruik, wat die ander sintuie van die kunstenaar aktiveer – die liggaam is op die strand en so is dit deel van die kunsproses. Die kunstenaar is nie in beheer van hierdie elemente nie, en is daarom afhanklik van die strand as mede-agent.

Die vraag of 'n kunstenaar oor agentskap beskik, al dan nie, het daarom nie 'n eenvoudige antwoord nie, aangesien agentskap op 'n gyskaal van eksterne invloede en interne motiverings lê. Namate hierdie gyskaal van eksterne invloede en interne motiverings agentskap lei, is 'n opvolgende vraag binne die diskoers of die agent spesifieke keuses (doelbewus) maak met 'n doelgerigte eindpunt wanneer opgetree word en of die aksies bloot in reaksie tot die omstandighede is (vgl. Barker, 2005: 237). Rapport en Overing (2000:1) stel dat die Weberse

(1924)⁸¹ beskouing van agentskap aandui dat “dade van agente kan onderskei word van bloot (dierlike) optrede deurdat dit noodsaaklike aspekte van menslike rasionaliteit moet bevat soos bewustheid, besinning, intensie, bedoeling en betekenis.” Hierdie stelling impliseer dat agentskap noodgedwonge gekoppel is aan intensie en rasionele dade, wat vanuit ’n besluitnemingstaanspoor geskep is. Hierdie stelling is wel problematies, omdat agentskap, wanneer binne menslike rasionaliteit gesetel word, mense wat moontlik buite ’n tradisionele “rasionele” denkraamwerk optree, uitsluit. Dit stel diegene dus nie as subjekte van optrede (agente) nie, selfs al het hulle verandering laat plaasvind ek aksies uitgevoer. Barker (2005:237) voer aan dat alhoewel die mens sommige besluite doelbewus neem, is daar steeds elemente wat die keuses van die mense beïnvloed, wat veroorsaak dat die meeste optredes ondeurdag uitgevoer word. ’n Kern vraag in die ondersoek na agentskap, is daarom die kwessie van intensionaliteit en vryheid, sowel as die definiëring, noodsaaklikheid en teenwoordigheid daarvan by die agent.

Vanuit ’n fenomenologiese perspektief kan intensionaliteit van liggaamlike aksies (waarin die mens se agentskap gesetel is), nie slegs as fisiologiese reflekse verstaan word nie, maar wedersyds ook nie slegs as kognitiewe prosesse nie (vgl. Cerbone, 2006:125;130). Merleau-Ponty (1964:110) kontekstualiseer ’n motor-intensionaliteit, soos reeds in Hoofstuk Drie genoem, wat die liggaam en verstand bymekaarbring binne die raamwerk van agentskap. Motor-intensionaliteit behels direkte en intensionele, maar ook (soms) ondeurdagte, kontak tussen die subjek en die wêreld (vgl. Romdenh-Romluc, 2011:157). Volgens Mohanty (2009:75) beskou Merleau-Ponty (1964:124-125) intensionaliteit as ’n kwessie van verskillende grade en deursigtigheid: “intensionaliteit” kan nooit die totaliteit van die subjek se agtergrond, vooropgestelde idees en bewussyn vaslê nie. Die poging om “intensionaliteit” van ’n aksie te definieer, skei die individu se bewussyn van die wêreld te, maar hieroor stel Mohanty (2009:76) dat die individu vervleg is met die wêreld en daarom is intensionaliteit nie slegs aanwesig of afwesig nie, maar op ’n kontinuum. Om agentskap daarom binne die vraag na die aanwesigheid van intensionaliteit te setel, sal vervolgens sekere individue as agente misken. Dit is omdat alle optrede nie rasioneel-intensioneel gebeur nie, maar soms onwillekeurig plaasvind, deur motor-intensionaliteit.

Die grense van die liggaam se agentskap, die invloed van konteks en selfs die moontlikheid van ’n motor-intensionaliteit bring twee boeiende vrae na vore: *Het die landkuns kunstenaar dan wel ’n keuse in verband met die aksies wat uitgevoer word? Is die kunstenaar ’n vrye agent wanneer*

⁸¹ Max Weber (1864-1920) was ’n Duitse sosioloog wat, volgens Keyes (2002:233), geteoretiseer het op ekonomiese geskiedenis en historiese prosesse van beskawings, wat ten einde ’n invloed gehad het op moderne beskouings van antropologie en sosiologie. Keyes (2002:235) stel dat Weber se idee van mense se aksies hoofsaaklik gesetel was in rasionalisering en intellektualisering.

kuns geskep word, of is die kunstenaar bloot 'n produk van vooraf kennis en eksterne invloede? Hierop stel Pettit (2001:4) dat om die vryheid van 'n agent te ondersoek, drie dele in ag geneem moet word: (i) Die vryheid van die aksie wat deur 'n agent uitgevoer is op 'n sekere geleentheid. Met ander woorde, hoe die spesifieke aksie anders in hierdie geleentheid uitgevoer sou kon word. (ii) Die vraag na die agent se vermoë om te identifiseer met die aksie (eerder as om dit as 'n bystander te aanskou) (Pettit, 2001:4). Dit beteken dat die agent verstandelik in staat is om die aksie as hulle s'n te kan aanvaar. (iii) Die vraag na enige eksterne druk wat sou kon impliseer dat die aksie nie werklik die agent s'n is nie, selfs al het hierdie agent dit (doelbewus) uitgevoer. Die vryheid van 'n agent het volgens Pettit (2001:4) beide 'n psigologiese en sosiale aspek, wat beskou kan word as die moontlikheid van keuses binne 'n vryheid van aksie, self en persoon.⁸² Die kunstenaar se verstand is dus nie algeheel vry wanneer landkuns geskep word nie, omdat die kunstenaar as liggaam-subjek *deel* is van die wêreld en daarom nie sonder buite-invloede kan optree nie. Die kunstenaar se idees is ook gevorm deur sy/haar beroep: die kunstenaar het 'n voorafgaande idee van wat landkuns is en hoe ander kunstenaars in die ervaringskuns maak. Die kunstenaars van *Site-Specific* is hoofsaaklik landkunstenaars van beroep, en dus het hulle vooraf kennis en idees van die beweging, reeds gevestigde idees van hulle styl, hulle estetiese voorkeure en ook metodes om kuns te skep. Hierdie voorafkennis beïnvloed die werk van die kunstenaar reeds voordat die kunstenaar by die *site* van die kunswerk aangekom het. Dit is wel so dat die eerste landkunstenaars dalk “nuwe” werk geskep het in die genre van landkuns, maar soos daar in die kontekstualisering van landskap in Hoofstuk Twee aangedui is, bestaan daar 'n lang geskiedenis van die gebruik van die landskap in kuns.

Daarbenewens dui die idee van beliggaming dat die kunstenaar se liggaam ook vooraf kennis dra – veral as hulle reeds voorheen kuns geskep het. Die kuns word met die hele liggaam gemaak, en alhoewel die kunstenaar probeer om sy/haar verstand “skoon te maak” en beïnvloedbaar te maak deur die ervaringskuns, het die liggaam 'n geheue en kennis oor hoe om sekere motiewe intuïtief te skep of sekere bewegings te maak – soos byvoorbeeld in Andrew van der Merwe se *Asemic beach calligraphy*. Hierdie vooraf kennis en ook beliggamde werklikheid van die kunstenaar beïnvloed die keuses wat die agent maak, reeds voordat dit gemaak word.

⁸² Vryheid word op verskillende wyses gekonsepsualiseer en gedefinieer. Vir die doeleindes van hierdie studie word die konsep van vryheid gekoppel aan die vrye agentskap soos in hierdie paragraaf genoem – die van vrye aksies, die vrye self en die vrye persoon. Hierdie vryheid word volgens Pettit (2001:30) gekoppel aan die vraag van verantwoordelikheid; dit wil sê dat die agent vry is as hy/sy algeheel verantwoordelik gehou kan word vir die aksies wat uitgevoer is. Hierdie definisie poog om die problematiek wat voortgebring is deur alternatiewe definisies van vryheid aan te spreek, soos die van (i) eienaarskap, wat vra of die agent werklik die “eienaar” van die aksie was (sonder enige druk van buite) of (ii) ongedefinieerdheid, wat vra of die agent sonder enige vooraf determinasie opgetree het (met ander woorde nie vanuit 'n sekere kontekstuele verwagting nie).

Die agent – alhoewel hy/sy agentskap besit en 'n aspek in die wêreld kan verander – kan nie voluit sê dat die keuses sonder eksterne en interne invloede gelei is nie.

Sommige landkunstenaars poog om na die ervaarskap te gaan as 'n soort *tabula rasa* en deur die ervaarskap beïnvloed te word om die sekere kunswerk te skep. Ander kunstenaars is weer bewus van hulle eie vooropgestelde idees en vooraf geleerde kunsstyle en alhoewel hulle probeer om plekspesifiek te werk, is daar steeds vooraf kennis wat die tipe kuns wat hulle in die ervaarskap maak beïnvloed. Hierdie twee sfere dui op die kompleksiteit van 'n landkunstenaar se wisselwerking met die ervaarskap. Die argument kan gemaak word dat kunstenaars (i) nie heeltemal vry is in die keuses wat hulle as agente maak nie, (ii) maar ook nie as 'n *carte blanche* algeheel beïnvloedbaar is as hulle landkuns skep nie – daar tog 'n mate van eie agentskap is.

Ter afsluiting kan gestel word dat met die skep van die kunswerk, sowel as die enkodering van 'n simboliek (vgl. Hoofstuk Drie, afdeling 3.2.2.) die menslike agentskap duidelik sigbaar is: die kunstenaar is 'n agent wat in die ervaarskap funksioneer deur middel van die liggaam. Die liggaam, wat dien as die werktuig vir agentskap, is wel ook die beperking van agentskap, omdat dit slegs tot 'n sekere mate die wil van die kunstenaar kan uitvoer. Daarbenewens is die liggaam ook beïnvloedbaar en gekoppel aan die konteks waarin dit bevind word, met 'n liggaam en verstand wat saam 'n agent vorm en sodoende nie onafhanklik van die wêreld kan funksioneer nie. Namate die liggaam se beïnvloedbaarheid aanvaar word, roep hierdie mens-ervaarskap interaksie die vraag na die agentskap van die ervaarskap tydens die skep van landkuns. Die rol wat die ervaarskap, sowel as elemente (nie-menslike objekte) daarin wat oor agentskap beskik (of dit uitleef), word vervolgens ondersoek, om die mens-ervaarskap interaksie tydens landkuns na te speur.

4.4 Die ervaarskap se agentskap

The world neither speaks itself nor disappears in favour of a master decoder.
The codes of the world are not still, waiting only to be read.
The world is not raw material for humanization (Haraway, 1991:198).

Die Amerikaanse emeritus professor Donna J. Haraway (1991:198), beklemtoon hierbo dat die wêreld nie afhanklik is van die mens (as meester kodeerder) om dit te enkodeer nie. Die wêreld (of ervaarskap) is nie blote rou materiaal nie – die ervaarskap is betrokke en deel van die proses van betekenisgewing. Haraway (1991:198) argumenteer dat die landskap nie onderdanig is of selfs onbetrokke by die agentskap van mense is nie. Die mens kan daarom nie as heerser oor die landskap gestel word nie, omdat dit die moontlike agentskap van die landskap misken. Dus, voordat die ervaarskap se agentskap werklik nagespoor kan word, moet die volgende vraag beantwoord word: *Wat is die implikasies vir die mens se verhouding tot die landskap as die landskap geen agentskap het nie?*

Vir Plumwood (2006:122-123) lê die problematiek van die agentskap van die landskap in die feit dat niemenslike agentskap in die landskap stilgemaak word en die narratief van die mens outomaties as meer belangrik geag word. Sodoende ontwikkel 'n skeiding tussen mens en natuur. Hierdie skeiding versterk die humanistiese, modernistiese dualisme en stel die mens voor as heerser oor die aarde, en die aarde wat slegs bestaan vir menslike gebruik (vgl. Plumwood, 2006:122-123). Hierdie dualisme tussen die mensdom en natuur, sowel as die beskouing van waarom die aarde 'n meganisme eerder as organisme is, is volgens Kerridge (2013:223) en Norris (2016:156) van die oorsake waarom die aarde 'n ekologiese krisis beleef. Dit is omdat die mens vanuit die Cartesiaanse tradisie nie 'n beliggaamde wese in die wêreld is nie, maar eerder op 'n afstand daarna kyk (vgl. Kerridge, 2013:223).⁸³

Vir die motivering van die ervaarskap se agentskap, word aspekte van twee teorieë saamgevoeg, om sodoende die landskap se agentskap tydens die skep van landkuns te situeer.⁸⁴ Hierdie

⁸³ Die impak van hierdie gedistansieerde denke word nie onmiddellik beseef nie en die langdurige gevolge word ook nie noodwendig as belangrik genoeg geag om die keuses van die industriële samelewing te verander nie. Farina (2009:143) sluit aan deur te stel dat die mensdom 'n groot uitdaging beleef om in kontak te bly met die natuur, omdat hedendaagse kontak met die natuur kunsmatig en simbolies word, wat geskep is deur ekonomiese prosesse en die groeiende onnatuurlike habitate waarin die mens woon. Om in simbiose met die landskap te woon op 'n nie-dominante wyse word 'n rare verskynsel en dit is juis te wyte aan die ontkenning van die landskap se betrokkenheid en agentskap in die proses van mens-landskap interaksie.

⁸⁴ Tog is daar kompeterende teorieë rondom agentskap en afhangend van die spesifieke paradigma wat gevolg word, sal die beskouing van niemenslike agente verskil. Antroposentriese beskouings van agentskap fokus, byvoorbeeld, hoofsaaklik op die mens as die kern-agent. Die landskap word gesien as die plek waar menslike agentskap geskied, maar nie noodwendig as 'n agent in eie reg nie. Hierteenoor is die objek-georiënteerde beskouing geneig om die agentskap van objekte te aanvaar, wat dit moontlik maak om die agentskap van die ervaarskap tydens kuns te argumenteer.

teorieë is die Akteur-Netwerk-Teorie en agentskapsrealisme, wat dan in verbinding gebring word met fenomenologie. Alhoewel daar dieper ontologiese verskille tussen hierdie teorieë is, dui Akteur-Netwerk-Teorie en agentskapsrealisme beide op die wyses waarop menslike en niemenslike agentskappe verweef word en skep daarom 'n raamwerk waarin die agentskap van die landskap as ervaarskap tydens kunsskepping daadwerklik ondersoek kan word.

In 'n objek-georiënteerde beskouing van agentskap, word daar gestel dat materiële elemente ook agentskap kan hê, omdat hulle 'n aktiewe rol speel in die skep van betekenis. Hierdie beskouing dui op 'n groter netwerk van interaksies, wat buite die menslike bewussyn en aksies plaasvind (vgl. Kerridge, 2013:226). Die idee van 'n niemenslike agentskap is deur onder andere antropoloog en sosioloog, Latour (1987 & 2005), aangevoer, hoofsaaklik deur die Akteur-Netwerk-Teorie (ANT), wat geleentheid skep om die materialiteit van die ervaarskap en die verweefdheid met die liggaam raak te kan sien. Die Akteur-Netwerk-Teorie bevat die ontologiese idee dat alle partikels, liggame, groepe, objekte en ekologie in 'n konstant-veranderende hibriede web verstrengel is, en sodoende materiële en diskursiewe verhoudings na vore bring (Farias, Blok & Roberts, 2019:xx). Volgens Leonardi (2013:61) is Latour (2005) se argument dat daar, intendeel, geen verskille is tussen die sosiale en materiële nie en dat dit belangrik is vir teoretici om die binêre onderskeide opsy te skuif en die empiriese realiteit te aanvaar dat mense, idees, objekte, artefakte en natuur alles saamgevoeg is in 'n intra-aktiewe netwerk van assosiasies wat momentum verkry oor tyd.

Uiteraard het Latour (1999:15) se denke oor sy teorie ook met tyd verander en in 1999 stel hy in sy artikel *On recalling ANT*, dat hy die ANT naam wil herroep. Latour (1999:15) stel dat daar vier probleme met die naam is: die woord "akteur", "netwerk", "teorie" en ook die koppelteken. Die rede hiervoor is dat die gekoppelde woord "akteur-netwerk" die konsep van 'n binêre opposisie skep, omdat die koppelteken die idee van die akteur teenoor die netwerk insinueer (soos in die geval van agentskap en struktuur), waar die akteur intendeel deel van die netwerk is (Latour, 1999:15-18). Tog is die teorie – alhoewel voortdurend ontwikkelend – steeds gebaseer op die algehele integrasie van agentskappe in die sogenaamde netwerk. Verdere kritiek is ook deur Mutch (2002:487) aangevoer, deurdat hy stel dat ANT 'n een-dimensionele of oppervlakkige beskouing van menslike agente het en dus die menslike bestaan se beliggaamde en emosionele natuur ontken. Vir Mutch (2002:487) lê die probleem in die feit dat alle agente as gelykstaande (of simmetries) gesien moet word, omdat die mens se agentskap hier nie kragtig genoeg beskou word nie.

Alhoewel Mutch (2002:487) se kritiek teen ANT noodgedwonge in ag geneem moet word en in baie gevalle ook aanvaar kan word, word die idees van ANT in hierdie geval eerder ondersoek. Die rede hiervoor is dat die menslike agentskap in die ervaarskap reeds aanvaar en verstaan word – veral binne die kunsruim, waar menslike agentskap deur die eeue heen die ervaarskap gevorm het, sonder om die ervaarskap se agentskap werklik in ag te neem. Dit is inderdaad so dat die mens as 'n agent, tesame met emosionele en beliggaamde kwaliteite, 'n groot rol speel in die verandering wat in die ervaarskap plaasvind – hierdie aspekte word in ag geneem tydens die ondersoek van landkuns. Om werklik die ervaarskap se agentskap raak te sien, moet die fokus op agentskap verskuif om sodoende te kyk na hoe die ervaarskap 'n impak het op gebeure wat plaasvind en om hierdie rede word 'n binêre opposisie tussen mens (kultuur) en natuur verwerp.⁸⁵

Om aan te sluit by die konsepte van die Akteur-Netwerk-Teorie, word die idees van nog 'n teoretikus wat 'n daadwerklike impak gehad het op die beskouing van niemenslike agentskap geraadpleeg. Die kwantum-fisikus en feminis, Barad (2007), soos aangehaal deur Norris (2016:157), is beïnvloed deur ANT en het vervolgens haar konsep van *agential realism*⁸⁶ as oplossing vir materiële agentskap geïdentifiseer. In Barad (2007) se boek⁸⁷ is fisiese materie en sosiale realiteite interafhanklike verskynsels⁸⁸ wat mede-konstituerend van aard is; dit beteken dat die natuur se ekologiese sisteme en menslike antroposentriese konstruksies van kulturele realiteit nie afsonderlik beskou kan word nie, omdat beide 'n rol as agent speel in die ander se konstante fenomenale wording (*in* Norris, 2016:157-158). Volgens Barad (2007:33) word die produktiewe aard van (hoofsaaklik) sosiale praktyke en menslike liggame in sosiale teorieë erken; agentskapsrealisme, daarenteen, aanvaar dat kragte wat op gebeure inwerk, nie slegs sosiaal is nie, en ook nie almal menslik nie. Hiermee meen sy dat alhoewel menslike liggame en sosiale praktyke impakte het op gebeure, is daar ander kragte – buiten die menslike raamwerk – wat ook impakte het op verandering in die landskap (of aldus die ervaarskap).

⁸⁵ In die studie is alle aspekte van Akteur-Netwerk Teorie uiteraard nie bespreek nie, omdat dit nie noodwendig van belang is in die ondersoek na die kunstenaar-landskap ervaring nie. Kernaspekte van ANT, soos die verstrengelde aard van agentskappe, word hier ingereken omdat dit die speling tussen menslike en niemenslike agentskappe tydens die skep van landkuns verhelder.

⁸⁶ Vrye vertaling as *agentskapsrealisme*

⁸⁷ Barad (2007) se boek, getiteld, *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, ondersoek die verhouding tussen mens en materie as 'n interafhanklike verskynsel (*in* Norris, 2016:157).

⁸⁸ Barad (2007:412) gebruik die woord "*phenomenon*", maar stel dat dit nie verwar moet word met die fenomenologiese term nie. Die verskil is dat die fenomenologiese fenomeen verwys na dit wat aan die mens verskyn (*things-in-themselves appear*), waar Barad eerder die kwantum-meganiese fenomeen bedoel – dit is iets wat geobserveer waargeneem word en blyk om waar te wees (vgl. Barad, 2007:412). Om hierdie rede gebruik ek eerder die woord "verskynsel", in plaas van fenomeen, om sodoende verwarring in hierdie verhandeling te voorkom.

Agentskap tydens die skepping van landkuns (ofskoon alle kuns) kan nie presies gemeet en toegeskryf word aan die menigte menslike en niemenslike agente nie, omdat dit konstant veranderend is. Die konsepte van Latour (1987 & 2005) en Barad (2007) vind aansluiting by Merleau-Ponty (1962:475) se wese-in-die-wêreld, wat dui dat die se bewussyn (en ervaring) nie sonder die wêreld kan bestaan nie en daarom nie sonder die liggaam nie. Die mens se agentskap word deur die liggaam uitgeleef en is in wisselwerking met niemenslike agentskappe – die ervarende liggaam-subjek (die kunstenaar) neem aktief deel aan die wêreld (vgl. Matthews, 2002:46). Net soos die mens subjek en objek is, kan objekte ook beide wees – nie noodwendig as gevolg van denk-kapasiteit nie, maar as gevolg van die uitvoer van agentskap en die inisiëring van verandering (vgl. Barad, 2007:33).



Figuur 4.7 Taylor, Angus. 2011. Ongegronde grond op Woensdag se koerant. Assistent: George Magampa.



Figuur 4.8 Taylor, Angus. 2011. Beplanning vir Ongegronde grond op Woensdag se koerant.

Om die verstrengelde aard van die netwerk van agentskappe te aanskou, word Angus Taylor⁸⁹ se *Ongegronde grond op Woensdag se koerant* (Figuur 4.7) geraadpleeg. Hierdie kunswerk bestaan uit 'n simmetriese en kompakte grond-kubus, wat op koerante geplaas is. Anders as die ander landkunswerke wat in hierdie studie bespreek word, vind hierdie werk nie op die strand plaas nie, maar by die Ebeneser Landgoed langs die N2 (vgl. Randall en Snyman (2011:29). In die landkunswerk is 'n kubus (en koerante), wat reg langs die gaping geplaas is waaruit die grond gehaal is.⁹⁰ Taylor het 'n houtblok geskep waarin hy die grond gekompakteer het, sodat dit ooreenstem met die negatiewe ruimte waaruit dit gehaal is. Die werk bevat diverse simboliese moontlikhede vanaf die titel, die grond, die gat en die koerant waarop dit geplaas is. Die

⁸⁹ Die kunstenaar, Angus Taylor, is bekend vir sy beeldhouwerke wat spreek van 'n buitengewone vakmanskap wat tradisionele metodes en materiale op 'n innoverende manier met alternatiewe materiale vermeng (Shields, 2017:29). Hier het hy wel weggeskram van sy gebruik van klip en brons, wat meer permanente beeldhouwerke tot gevolg het, en eerder 'n tydelike landkunswerk geskep.

⁹⁰ Die holte waaruit die grond gehaal is, is nie so sigbaar in Figuur 4.7 se foto nie, maar die skets in Figuur 4.8 kan dien as 'n aanduiding van die plasing van die positiewe en negatiewe ruimte.

vierkantige grondblok staan in sterk kontras met die erfaarskap – ’n erfaarskap wat uit organiese lyne soos heuwels, klippe, rivieroewers en ander natuurlike elemente bestaan, wat geleidelik deur die natuur verander word. Hierteenoor staan die blok uit soos ’n meganiese en simmetriese betonblok in ’n natuurlike veld – die bewys van menslike toedoen. Ironies is die betonblok nie standvastig nie, en sodra daar gepoog word om dit te skuif, sal dit ineen tuimel (vgl. Randall & Snyman, 2011:29).

Die werk kan sinspeel op die mens se rol in die erfaarskap: ’n agent wat in die erfaarskap bou en verander, maar tog is die mens as agent ook nie permanent nie, en sal die liggaam en alles wat deur die liggaam gebou is weer na die erfaarskap terugkeer en uiteindelik daarvan deel word. Alle mensgemaakte objekte kom van die aarde en word daardeur en daarin geskep, tog is daar ’n sterk en opsigtelike kontras tussen dit wat natuurlik in die erfaarskap bestaan en dit wat deur die mens verander word. Wat die mens uit die erfaarskap verhaal, laat ’n gaping in daardie plek – iets wat weggeeneem word en nie noodwendig teruggesit word nie. Die gaping langs die blok, sowel as die breekbare grondblok, dui op hierdie leemte wat die mens as agent in die erfaarskap laat asook hoe dit soms selfs onmoontlik sal wees om ooit weer hierdie leemtes te vul.



Figuur 4.9 Taylor, Angus. 2011. Besig met die voorbereiding vir *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*.



Figuur 4.10 Taylor, Angus. 2011. Besig met die voorbereiding vir *Ongegronde grond op Woensdag se koerant* met behulp van George Magampa.

Nog ’n aanduiding van leemtes, is die hout-koerante waarop die blok staan: Die koerante is gemaak uit bome wat in die erfaarskap was en deel van ’n ekosisteem was, maar nou nie meer daar is nie. Die skep van papier en ’n koerant laat gapings in hierdie ekosisteem en tot die erfaarskap se spyt, word dit slegs ’n paar keer gebruik, waarna dit weggegooi word of gebruik word om vensters mee skoon te vee; ’n Tydelike gebruik vir ’n voorheen langdurige boom wat suurstof in die lugruim ingestuur het. Tog sal hierdie koerant ook weer deel van die aarde word, in ’n ander vorm. Randall en Snyman (2011:29) noem dat die aanskouer bewus sou wees daarvan dat wanneer hulle die kunswerk by Ebeneser Landgoed langs die N2 verlaat, hulle dit nooit weer sal sien nie, omdat die kunswerk binnekort sal verdwyn. Of hierdie simboliek die

intensie van die kunstenaar was, is onbekend, maar vir 'n aanskouer kan die drang om die legkaart te “herstel” boeiend wees. Indien dit dan nie moontlik is nie, rig dit die vraag na die rol van die mensdom in die skep van leemtes in die ervaarskap en ook die herstel daarvan.

Die werk hierbo is minder impulsief in die ervaarskap geskep as die werk van, byvoorbeeld, Strijdom van der Merwe se *Circles washed up by the tide* (vgl. Figuur 4.13), en is deeglik beplan sodat die werk kan realiseer en die spesifieke uitkoms bereik. Die kunstenaar se agentskap is hier duidelik sigbaar. Die vraag is dan of die werk dan werklik plekspesifiek is (of selfs as landkuns geklassifiseer kan word) as gevolg van die deeglike beplanning. 'n Opvolgende kritiek is die gebruik van gereedskap en ander mensgemaakte materiale, wat die aard van “plekspesifieke landkuns” ondermyn. Hierop kan gesê word dat die noukeurige beplanning van die werk en gebruik van gereedskap verhinder ook nie die kunswerk om plekspesifieke landkuns te wees nie. Die ervaarskap inspireer die spesifieke werk en die werk hoef nie noodwendig impulsief gemaak te word om as landkuns beskou te word nie. Strijdom van der Merwe stel (volgens MacGregor, 2011) dat wanneer 'n kunstenaar so in die natuur werk, hulle bewus raak van die siklusse van die natuur en hoe broos beide die natuur en die mens is. Alhoewel die meeste van die werke tydens die biënnale tydelik is en impulsief geskep is, is daar steeds landkunswerke wat beplanning verg en van alternatiewe hulpmiddels gebruik maak om gerealiseer te word. Die gebruik hiervan maak nie noodwendig afbreek aan die fenomenologiese mens-ervaarskap verhouding nie. 'n Werk kan steeds beide agentskap van mens en ervaarskap inkorporeer, selfs al vorm ander materiale en beplanning deel van die werk.

In verband met die plekspesifieke aard van die werk, kan gestel word dat vir 'n werk om plekspesifiek te wees – of eerder *site*-spesifiek – is dit belangrik dat die werk in gesprek tree met die spesifieke *site*. Boonop is die idee dat die werk nie geskuif kan word en op 'n ander plek geplaas kan word nie, omdat dit die betekenis daarvan sal verander. Hierdie werk kan uiteraard nie geskuif word nie, want die kubus-holte waaruit die grond gehaal is hoort regs langs die kubus. Die positiewe en negatiewe ruimte van die kunswerk is gekoppel aan mekaar en so ook aan die *site*, waarin dit geskep is. Gevolglik sal die werk op 'n ander plek weer aan daardie *site* gekoppel wees, omdat die grond juis vandaar uitgehaal word. Tydens Strijdom van der Merwe (*in* MacGregor, 2011) se openingstoespraak by die *Site_Specific* biënnale het hy gestel dat plekspesifiek, vir die kunstenaars, beteken dat die kunswerk geïnspireer word deur en kommunikeer met daardie spesifieke *site*. Die werk behoort aan/in daardie spesifieke *site* en maak die kunstenaar en aanskouers bewus van die plek se natuurskoon (*in* MacGregor, 2011).

Ongegronde grond op Woensdag se koerant is gemaak met behulp van gereedskap: 'n pik en graaf om die gat te graawe en gereedskap om die houtblok te maak soos 'n saag, maatband, lym en spykers (sien Figuur 4.9). Die kunswerk is daarom nie net 'n spel tussen die agentskap van

kunstenaarsliggaam en ervaringskap nie, maar ook die ander objekte wat gebruik word om die werk te skep. Die gereedskap kan ook as 'n verlenging van die mens se liggaam gesien kan word (soos Andrew van der Merwe se skryfobjek), maar in hierdie geval is daar 'n verskeidenheid objekte wat 'n rol speel in die realisering van die werk. As die saag nie 'n agentskap uitvoer om hout te saag of spykers die houtblokke aanmekaar vashou nie, sou dit nie vir die houtkubus moontlik wees om grond te kan bevat sodat Taylor en Magampa (se liggame) dit kan kompakkeer nie. Elke objek in die werk het 'n rol om te vervul en verandering om aan te bring sodat hierdie werk geskep kan word. Die eienskappe van elke objek voer daarom 'n agentskap uit in die netwerk van agentskappe vir die skep van *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*.

Die agentskap van die ervaringskap as niemenslike rolspeler in die skep van 'n kunswerk kan vervolgens erken word, omdat die ervaringskap verandering inisieer en interaktief met die kunstenaar verkeer. Vanuit die bogenoemde bespreking is dit ook van waarde om uit te lig dat die kunstenaar (die mens) en die ervaringskap se agentskappe nie onafhanklik bestaan nie, maar met mekaar vervleg is. Die kunstenaar is vervleg met die ervaringskap, en deur hierdie verhouding is agentskap nie slegs aanwesig of afwesig nie, maar op 'n kontinuum (vgl. Mohanty, 2009:76). Elke gebeurtenis of verskynsel wat plaasvind waarby die kunstenaar en ervaringskap betrokke is, dui op 'n speling van agentskappe op 'n gyskaal – welke een ook al meer of minder verandering op daardie spesifieke oomblik laat geskied en agentskap uitleef. Die opvolgende optrede tydens die gebeurtenis kan dalk 'n ander verhouding van agentskap toon – omdat agentskap nie besit word nie, maar uitgeleef word. Beide kunstenaar en ervaringskap neem deel aan die gesprek van kuns, omdat die ervaringskap nie staties wag vir die kunstenaar se agentskap om afgedwing te word nie – die ervaringskap is ook 'n niemenslike agent in sy eie reg. Die wêreld het immers reeds bestaan voor die menslike bewoning daarvan – dus is die ervaringskap nie onderhewig aan die bewoning en agentskap van mense nie. Nash (2005:69) som hierdie idee omvattend op in die volgende aanhaling:

Perhaps our narratives should emphasize that human intentions do not emerge in a vacuum, that ideas often cannot be clearly distinguished from actions, that so-called human agency cannot be separated from the environments in which that agency emerges.

Nash (2005:69) beklemtoon dat die omgewing waarin die mens verkeer werklik deel is van die mens en 'n impak het op menslike agentskap – deur die omgewing se eie agentskap. Die ervaringskap het, onder andere, twee hoofmaniere waarop dit agentskap uitvoer: eerstens het dit natuurlike magte en kragte wat verandering teweegbring, en tweedens is die ervaringskap ervaarbaar (deur middel van liggaamlike sintuie) en kan dit die mens asook die kunswerk beïnvloed. Dit is immers deur aktiewe betrokkenheid met die wêreld wat kunstenaars kuns maak, en nie deur onbeliggaamde en geïsoleerde denke nie (vgl. Nash, 2005:68). Buiten vir die feit dat

die ervaringskap die mens kan beïnvloed is daar ook gevalle waar die ervaringskap die mens inderdaad kan beheer of inperk – soos in die geval van natuurlike rampe insluitende aardbewings, vloede, tornado's en brande (vgl. Nash, 2005:68). In hiërdie gevalle is die ervaringskap se agentskap veel sterker as die agentskap van mense en die mens tree hier reaktief in plaas van aktief op. Alhoewel die ervaringskap nie noodwendig intensioneel optree nie, is die verandering wat die ervaringskap aanbring van so aard dat dit nie onderskat kan word nie. Die ervaringskap se mag om te kan beïnvloed en verander is waar dit ten sterkste as agent optree tydens die skep van landkuns – hierdie ervaringskap van die ervaringskap en sy intra-aksie met die mens word vervolgens bespreek.

4.5 Die intra-aksie van kunstenaarsliggaam en ervaringskap

Die agentskap van die ervaringskap (of selfs die natuur) kan slegs teoreties begryp word indien die konsep van “agentskap” herondersoek word (Nash, 2005:67). So 'n herkonseptualisering van agentskap kom in die Akteur-Netwerk-teorie en agentskapsrealisme voor. Alvorens die agentskap van die ervaringskap as interaktief of intra-aktief met die mens beskou kan word, moet die volgende eers oorweeg word: *Hoe kan nie-menslike objekte agentskap hê as daar nie keuse, intensionaliteit of doelgerigte optrede betrokke is nie?*

Latour (2005) voer aan dat agentskap eerder iets is wat versprei is tussen menslike en niemenslike agente (*in* Nash, 2005:67). Hierteenoor, vanuit agentskapsrealisme, maak Barad (1996:182) die argument dat agentskap inderdaad 'n kwessie van intra-optrede is – agentskap word uitgeleef en uitgevoer en is nie iets wat iemand bloot kan “besit” nie (*in* Leonardi, 2013:62). Leonardi (2013:62) verduidelik dat objekte nie noodwendig agentskap “besit” soos normaalweg verstaan word nie, maar deur die interaksie met mense word agentskap aan hulle toegedien. Agentskap kan daarom nie daar wees sonder gebeurtenisse nie en word blootgelê in die proses van optrede. Dit is nie staties nie en verskuif voortdurend op 'n glyskaal vanaf 'n minimale tot volle uitlewing van agentskap. Agentskap is dus nie 'n besitting of 'n eienskap van 'n persoon nie, omdat dit eerder 'n produk is van die verskynsel of gebeurtenis (vgl. Leonardi, 2013:62).⁹¹ Agentskap kan vervolgens nuut gekonsepsualiseer word as die “uitleef van verandering deur middel van intra-aktiwiteit” (vgl. Norris, 2016:161). 'n Agent kan dus beskou word as enige iets wat die aksie van 'n ander agent beïnvloed (Jacobsson, 2014:26).

Barad (2007:33) argumenteer dat “*the primary ontological unit is not independent objects with independently determinate boundaries and properties, but rather phenomena*”. Barad (2007:33)

⁹¹ Volgens Norris (2016:158) is Barad se herformulering van menslike en nie-menslike agentskap sentraal tot die etiek van ekokritiek en morele filosofie, omdat dit agentskap herdefinieer as 'n onpersoonlike, materieel-diskursiewe krag, wat nie slegs gekoppel is aan menslikheid nie.

meen dat verskynsels eerder die ontologiese eenhede is waarvolgens ons die kern van bestaan moet verstaan. Volgens Barad (2007:33) is verskynsels nie bloot die epistemologiese onafskeidbaarheid tussen aanskouer en aanskoude nie, maar eerder die ontologiese onafskeidbaarheid tussen *agentially intra-acting components*. Die konsep van “intra-aksie” is dus sentraal, omdat dit aandui dat alle agentskappe verstrengel is en nie van mekaar geskei kan word nie (Barad, 2007:33). Intra-aksie kontrasteer die term “interaksie”, wat aanneem dat daar aparte individuele agentskappe is voordat interaksie plaasvind (Barad, 2007:33). Hierteenoor bedoel Barad (2007:33) dat daar in der waarheid nie ’n skeiding gemaak kan word tussen die komponente of rolspelers van gebeure as “subjek” of “objek” nie, omdat elke komponent terselfdertyd beide subjek en objek is. Die mens is nie die enigste subjek wat agentskap het tydens die gebeurtenis van lewe nie, omdat die mens nog subjek, nog objek is – dié gebeure stel voor dat nie-menslike komponente ook agentskap het en verandering kan aanbring. Objekte kan daarom ook agentskap uitvoer. Latour (2005: 70-71), soos aangehaal deur Jacobsson (2014:26), gebruik die voorbeeld van ’n mens en byl wat saam vuurmaakhout kap – die mens sou immers nie die hout kon kap as die byl nie daar was nie. Die mens is dus afhanklik van die agentskap van objekte, sodat hulle agentskap uitgevoer kan word. Jacobsson (2014:2) ondersoek ook in sy proefskrif hoe riviere in Swede die menslike aktiwiteite in die onmiddellike omgewing verander het. Die ligging van ’n rivier het beïnvloed waar ’n dorp gebou word en het onder meer ’n groot impak op die ekonomie van ’n bevolkingsgroep gehad.⁹²

In hierdie afdeling word daarom beoog om ondersoek in te stel na die intra-aksie van agentskappe tydens die skep van ’n landkunswerk in die *Site_Specific* biënnale. Hierdie intra-aktiewe elemente het immers elkeen ’n rol om te vertolk sodat die landkunswerk inderdaad na vore kan kom. Gevolglik is die totstandkoming van landkunswerke direk geskakel aan die uitvoer en verandering wat elke verwickelde agentskap kan aanbring. Vir hierdie doeleindes word Strijdom van der Merwe se kunswerk tydens die *Site_Specific* biënnale onder die loep geneem. Die intra-aksie van Strijdom van der Merwe en die elemente van die ervaringskap op Plettenbergbaai se Central Beach is te sien tydens die skep van *Circles washed up by the tide* (2011)

Volgens Randall en Snyman (2011:40) het Strijdom van der Merwe op Maandag 22 Mei 2011 op die Plettenbergbaai-strand bewus geraak van voorwerpe wat op die strand uitspoel en het gestel: “Ons almal weet dat dit op ’n daaglikse basis gebeur, maar hoe gereeld ervaar ons dit werklik?”. Die volgende middag, tydens laaggety, het Van der Merwe sirkelvormige patrone op die sand geposisioneer sodat die see oor hulle sal spoel (Randall & Snyman, 2011:40). Met die vraag na

⁹² Jacobsson (2014) se proefskrif getiteld, *The river flows forever on: Landscape agency in South-Western Sweden, 550-1750 A.D.*, kan geraadpleeg word in verband met die landskap (of riviere) se impakte op ’n gemeenskap.

die ervaringskap se agenskap tydens die skep van die werk, kan daar om hierdie rede direk verwys word na die oorsprong van die konsep van die werk soos gestel deur Randall en Snyman (2011:40). Die uitspoel van objekte op die strand was die katalisator vir die skep van die werk, maar buiten vir die see se rol as inspirasie, was dit ook 'n mede-agent in die verloop of uitloop van die kunswerk. Nietemin is hierdie bloot die begin van die proses van landkunsskepping aangesien daar nog 'n proses is wat vervolgens gebeur.



Figuur 4.11 Van der Merwe, Strijdom. 2011. Besig met die skep van *Circles washed up by the tide*.



Figuur 4.12 Van der Merwe, Strijdom. 2011. Besig met die skep van *Circles washed up by the tide* – ander aansig.

Tydens die skep van hierdie werke, gebruik Van der Merwe 'n soort besem of hark om in 'n sirkelbeweging om 'n spilpunt te loop. Die kunstenaar se hele liggaam het deel aan die skep van hierdie kunswerke op die strand – amper soos die aksie-skildering *à la* Jackson Pollock – waar die liggaam se bewegings die materiale kan lei om op 'n sekere manier te reageer, maar tog is dit die materiale wat ten einde “besluit” hoe dit gaan reageer. Die liggaamlike skep van kuns in die sand vorm daarom ook deel uit van 'n beliggaamde ervaring, met 'n mediteringselement as gevolg van die herhalende aard daarvan. Hierdie herhalende en beliggaamde vorm van kunsskepping kan ook gesien word in Figuur 4.11, waar Van der Merwe besig is met die skep van *Circles washed up by the tide* (2011). Sy hele liggaam beweeg ook in hierdie sirkelvorm wat die kunswerke realiseer – 'n beliggaamde skep van patrone in die ervaringskap.

Die bewegings deur Van der Merwe en gebruik van die hark kan geskakel word aan Merleau-Ponty se idee dat objekte, soos 'n blinde man se loopstok, deel vorm van die mens se liggaam, of inderdaad 'n verlenging daarvan is (Merleau-Ponty, 1964:165). Die stok is nie meer 'n objek nie, maar word inderdaad deel van die blindeman se aksies, amper soos wat 'n kunsbeen vir iemand sonder 'n been sal wees (vgl. Merleau-Ponty, 1964:165). Daar word nie gedink aan die objek en hoe hy gebruik word nie, maar die objek word outomaties gebruik as deel van die mens se aksies – nie afsonderlik daarvan nie. Dit wil sê dat die objek, wanneer dit presies reageer op die mens se aksies, dit eerder as 'n tussenganger (intermediary) beskou moet word. Vanuit die Akteur-Netwerk-Teorie is 'n tussenganger 'n objek wat dien as 'n bemiddelaar in die netwerk van

agente, wat eerder aksies dissemineer en nie werklik 'n verskil maak in die wyse waarop die aksies van die agent af uitgevoer word nie (Vgl. Latour, 2005:37-39). Die tussenganger maak min of geen impak op die aksie nie en daarom word dit nie noodwendig as agent beskou nie – tog is dit moontlik om van tussenganger na agent oor te skakel of andersom (Latour, 2005:37-39). Of die hark wat Van der Merwe gebruik nou as deel van sy liggaam of as tussenganger beskou word, bly dit die gereedskap waarmee sy agentskap as kunstenaar uitgevoer word. Die hark dien as 'n verlenging van sy liggaam soos nog 'n hand of 'n arm, aangesien sy agentskap ook deur hierdie besem vloei tydens die skep van die werk. Of die hark sy eie agentskap uitvoer hang af van die mate van verandering wat dit aanbring buiten dit wat die kunstenaar beplan het. Die werk spreek daarom van die spel tussen Van der Merwe (en sy hark) en die strand wat saam 'n aanskoulike *performance* maak, maar ook die ervaarskap wat die landkunswerk help vorm.



Figuur 4.13 Van der Merwe, Strijdom. 2011. *Circles washed up by the tide*.

In *Circles washed up by the tide* (2011) het Van der Merwe tientalle sirkels geskep oor die hele strand in 'n sogenaamde wedren teen tyd en die gety wat draai (sien Figuur 4.13). Die ervaarskap in die werk beklemtoon tydelikheid en nie-permanensie, deurdat dit mensgemaakte kunswerke en objekte wegspoel, sodat die ervaarskap weer voortou kan neem. Die ervaarskap verander die verloop van die kunswerk en indien daar 'n skielike verandering sou plaasvind, soos byvoorbeeld 'n wolkbreuk of groot golf, sou hierdie werk (of enige ander werk in die biënnale) nie op dieselfde wyse kon verloop nie. Van der Merwe se kunstenaarsintensie was totaal afhanklik van die ervaarskap – die moontlikheid om tydens laaggety die werk te skep, die sonnige dag (sonder storms en te veel wind) en die ervaarskap se golwe wat nietemin die sirkels moes wegspoel, sodat die tydelikheid van die werke vir homself en die aanskouer duidelik genoeg kon wees om te interpreteer. Randall en Snyman (2011:40) beskryf die werk, *Circles washed up by the tide* (Figuur 4.13), wat as 'n oomblik van temporaliteit en liminaliteit beskou word, as volg:

Daar is 'n duidelike begin aan die kunswerk, naamlik wanneer Van der Merwe begin om sirkels te teken – en daar is ook 'n duidelike einde wanneer die golwe finaal die sirkels wegspoel. Op geen stadium deur die proses is die kunswerk ooit voltooi nie. Elke fase is deel van 'n kontinuum. Om tydelike werke te skep erken die kunstenaar die beperkings van ewigdurendheid. Om kuns te maak wat so vinnig verdwyn staan op die drumpel tussen tevergeefs en waardevol.⁹³

Van der Merwe (2015) beaam hierdie beskrywing deur te stel dat hy 'n kunswerk maak wat bestaan vir die oomblik, en alhoewel hy dit dokumenteer met foto's, is dit nie permanent nie – net soos mense ook nie permanent is nie. Hy verduidelik ook dat 'n duisend jaar of vyf minute beide die verloop van tyd en nie-permanensie voorstel, omdat die *verloop* van permanensie elkeen uniek geïnterpreteer kan word. Die menslike lewe is daarom 'n proses wat ontvou met 'n verloop van tyd – terselfdertyd word ervarings ook gevorm oor 'n tydsverloop en daarom is tyd, mens en ervarings intra-aktief met mekaar verbind (vgl. Ingold, 1993:153). Die ervarings word gevorm en vorm ditself mettertyd en is daarom ook konstant veranderend. Van der Merwe se sirkels in die sand plaas hierdie tydelikheid van die ervarings-mens- interaksie op die voorgrond en maak die aanskouer bewus van die mens se impak op die ervarings maar ook die ervarings se impak op die mens. Randall en Snyman (2011:40) meen: “Die geleidelike erosie van die tekeninge was boeiend en het die tydlose spanning tussen mensgemaakte voorwerpe en die natuur beklemtoon, sowel as die vlugtige aard van ons wêreld en tyd, voorgestel deur die golwe wat op die stand breek”.

In Figuur 4.13 is Van der Merwe se agentskap reeds uitgeleef deurdat hy sy sirkels in die sand geskep het en nou is dit die ervarings se beurt. Reeds is die see besig om van die sirkels stelselmatig uit te wis en die aanskouer wag angstig vir die ervarings om sy agentskap uit te leef en sy “natuurlike” vorm terug te neem deur die res van die sirkels weg te spoel. Met elke inkomende golf word die verandering wat die kunstenaar aangebring het minder sigbaar en word die invloed van die ervarings op die kunswerk duideliker. Die werke van Strijdom van der Merwe (asook Andrew van der Merwe soos gesien in Hoofstuk Drie) is 'n visuele uitbeelding van die verskillende akteurs betrokke tydens die skep van landkuns – die netwerk van agentskappe wat wedersydse impakte op mekaar het en verandering laat plaasvind. Die kunstenaar (en sy tekenobjek), die ervarings, die sand, die golwe, die wind, die tyd. Al hierdie elemente speel 'n spesifieke rol tot die verloop van die kunswerk toe, vanaf die oorspronklike konseptualisering, die uitvoer, en die uiteindelijke uitwissing daarvan.

⁹³ Vrye vertaling uit Engels

Die verloop van landkunswerke is onseker en ewig veranderbaar. Van der Merwe (2015) stel in sy onderhoud dat alhoewel die kunstenaar 'n konsep kan hê (soos 9 gate in die sand met 9 klippe in) voor die skep van kuns, is dit eers tydens die skep daarvan dat hy besef dat die sand hom byvoorbeeld nie toelaat om die gat so diep te maak soos beplan nie, of die klip nie heeltemal in die gat werk/pas nie en dan verander die gedagte weer. Daar is 'n proses tussen ervaarskap en kunstenaar wat plaasvind tydens die konseptualisering en uitvoer van die landkunswerk. Dan, wanneer die kunstenaar sy “afdeling” voltooi het, gaan die ervaarskap voort en doen die onvoorspelbare – die kunstenaar weet dat iets gaan gebeur (soos die wind gaan heel moontlik opkom), maar hy weet nie *hoe* dit gaan gebeur, van watter kant af dit gaan kom of hoe sterk of hoe langdurig nie (Van der Merwe, 2015). Die aflos van die kunswerk is inderdaad afhanklik van die ervaarskap.

Na aanleiding van die ondersoek van die *Site_Specific* biënnale, is daar 'n paar kernelemente wat na vore kom in verband met die ervaarskap⁹⁴ se agentskap tydens die skep van landkuns. Die agentskap van die ervaarskap lê nie noodwendig soseer voor of na die skep van 'n landkunswerk nie, maar vorm deel van die proses, en dit is juis hier waar die rol van die ervaarskap die sterkste teenwoordig is. Met die begin van die proses van landkunsskepping, speel die ervaarskap 'n rol in die inspirasie van die werk: dit wat die landkunstenaar beleef en waarneem in die spesifieke ervaarskap beïnvloed en lei die tipe kuns wat gemaak word, sowel as hoe dit gemaak kan word. Hierdie is gesien veral by Strijdom van der Merwe se *Circles washed up by the tide*, waar die uitspoel van objekte op die strand as't ware die wegspringpunt vir die kunswerk en sy simboliek was. Hierdie is wel nie noodwendig altyd die geval nie, omdat sommige kunstenaars deur hulle eie idees en geskiedenis beïnvloed word met die skep en tema van die kunswerk, maar as die kunstenaar plekspesifiek te werk gaan, het die ervaarskap wel 'n invloed op die wyse waarop die landkunswerk geskied.

'n Opvolgende moontlikheid van agentskap (of invloed) van die ervaarskap is die beskikbare materiale: die ervaarskap is die oorsprong van materiale wat gebruik word in landkunswerke en 'n oorskot of tekort aan sekere materiale kan die kunstenaar geweldig beïnvloed om sekere keuses tydens die proses van kunsskepping te maak. Voorts het ervaarskap ook 'n impak op die keuses wat die kunstenaar maak en kan somtyds die idees van 'n kunstenaar heeltemal verander. Daarom, soos aangedui deur die bespreking van die biënnale, is dit nie net die kunstenaarsliggaam wat verandering aanbring tot die ervaarskap nie, maar ook die ervaarskapself en ander objekte wat daarin voorkom. Die ervaarskap se grootste rol as agent kan daarom gesien word tydens die verloop van die landkunswerk, omdat die natuur ook 'n rol speel in hoe

⁹⁴ Hierdie term sal voortaan gebruik word om die klem te plaas op die ervaar van die landskap tydens die skep van landkuns.

die werk uitgevoer word. Die sogenaamde “eindproduk” is dus nooit wat oorspronklik beplan is nie, omdat die sentrale punt van landkuns juis is om die ervaarskap deel te maak van die proses van kunswerkskepping. Die ervaarskap – wat lyk asof dit onderworpe is aan die agentskap van mense - kan in sommige gevalle selfs die kunstenaar en kunswerk domineer. Iets soos ’n skielike haelstorm sou Andrew van der Merwe se *Asemic beach calligraphy* kon uitwis en die betekenis daarvan sou vir aanskouers verlore gewees het. Die ervaarskap se agentskap kom ook na vore in die wyse waarop die elemente reageer wat die kunswerk moontlik (of onmoontlik) maak. Hierdie aksie en reaksie van die natuur speel daarom ’n sentrale rol as mede-agent (soms ook hoof-agent) in die skep van ’n landkunswerk. Die kunstenaar kan daarom sekere idees impliseer, maar is steeds uitgelewer aan die wispelturigheid van die natuur. Buiten vir die wispelturigheid, is daar ook die kunstenaar se afhanklikheid van die materiale in die natuur. Gestel die klippe in Hannelie Coetzee se *Familieportret* was nie op so ’n manier gevorm dat dit opstapelbaar was nie. Dit sou beteken het dat daar nie klipstapels was wat deur die see omgespoel sou kon word nie, wat die algehele verloop en simboliek van die kunswerk sou verander het.

Buiten vir die ervaarskap se invloed op die kunstenaar en verloop van die kunswerk, is daar ook ’n impak op die aanskouer en die simboliek en estetika wat in die kunswerk gesien word. Die ervaarskap het sekere estetiese kwaliteite, wat deur die skep van kuns duidelik gemaak word. Hierdie kwaliteite word wel deur elke individu anders ervaar en as dit so ervaar word, is die beskouing van die kunswerk ook anders. Die toestande waarin ’n kunswerk plaasvind kan ’n meer positiewe of negatiewe interpretasie tot gevolg hê. ’n Bewolkte dag kan byvoorbeeld ’n meer droewige of terneergedrukte beskouing van die werk moontlik maak, terwyl ’n pragtige sonnige dag weer ’n vroliker interpretasie van die werk moontlik sal maak. Die ervaarskap speel ook ’n sentrale rol in die simboliek van die werk – soos in Coetzee se werk, waar die golwe die klippe moes omspoel, sodat sy dit weer kon herbou, of in Taylor se *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*, waar die grond-kubus langs die gaping moes bly staan, en verbrokkel het as iemand dit probeer skuif. Die simboliek van die verganklikheid van die mens en natuur word juis in die verbrokkeling beklemtoon. Indien die werk in ’n galery geskep is, was die simboliek nie so sterk teenwoordig nie.

Die werke deur Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga, Andrew van der Merwe, Strijdom van der Merwe en Hannelie Coetzee, wat hier bespreek is, dui op die wyse waarop die liggaam as agent en ervaarskap verbind om kunswerke te skep. Die fenomenologiese beleving van die ervaarskap dra dan daartoe by dat kunstenaars sekere kwaliteite aan die ervaarskap gee en ook sekere kwaliteite vanuit die ervaarskap ontgin. Wanneer kunstenaars in die ervaarskap leef en beweeg, is dit nie ’n abstrakte ruimte nie, maar ’n plek waarvan die kunstenaar en ervaarskap ’n wedersydse impak op mekaar het. Die ervaarskap speel ’n geweldige rol in die konstruksie van die mens (of kunstenaar) se idees, omdat die mens deel is van die ervaarskap en dit dan

fenomenologies beleef (Ingold, 2000:171). Die werke het elkeen 'n inherente proses wat sentraal is tot die begrip van die werk. Dit is juis hierdie proses wat die kunstenaar en die objekte in dieervaarskap op 'n meer visuele wyse met mekaar verbind.

Hierdie werke was onderdanig aan, maar het ook staat gemaak op, die agentskap van dieervaarskap om sodoende die werk te kan voltooi en ook om die uiteenlopende simboliek van die werke moontlik te maak. Sonder die wind, see en sand se spontane en lukrake impak op Andrew van der Merwe, Hannelie Coetzee en Strijdom van der Merwe se werke, sou dit uiteraard 'n heel ander betekenis ontlok het. Die kunstenaars het met 'n idee die landkuns begin maak, maar die uiteindelijke verloop daarvan was gelei of selfs verander deur dieervaarskap se agentskap. Hierteenoor was Angus Taylor se werk afhanklik van objekte en elemente in dieervaarskap om op 'n sekere wyse te reageer en indien dit nie sou nie (soos 'n saag wat nie wil saag nie), sou sy werk ook nie realiseer kon word nie. As beliggaamde *wesens-in-die-wêreld* het hulle (in hulle liggame) deur dieervaarskap beweeg en dit sintuiglik ervaar. Die ervarings maak dit moontlik vir dieervaarskap om die kunstenaar se agentskap en keuses te beïnvloed en te verander, sowel as die kunswerk. Daarom, op die glykskaal van 'n teenwoordigheid van agentskappe tydens die skep van landkuns, het hierdie kunswerke 'n baie sterk intra-aktiewe betrokkenheid van dieervaarskap uitgewys en sodoende ook dieervaarskap se agentskap beklemtoon.

4.6 Slot

Die interafhanklikheid en intra-aksie van agente is in hierdie hoofstuk aanskou deur te kyk na hoe die kunstenaarsliggaam, as agent, verandering kan aanbring, maar terselfdertyd ook beperk is tot die verandering wat aangebring kan word. Die kunstenaar tree deur middel van sy/haar liggaam op binne 'n sekere konteks en leef so agentskap uit, maar die liggaam is beide die element wat agentskap verskaf, sowel as die element wat agentskap beperk. Die kunstenaar is nie 'n *tabula rasa* wat totale vrye agentskap besit nie, maar is beïnvloed deur voorafgaande idees en kennis, sowel as dieervaarskap se liggaamlike invloede. Die kunstenaar is gesitueer binne 'n sosiale, kulturele en geografiese konteks, en is ook hierdeur beïnvloed, soos gesien is in Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga se *Cucitura*, waar die konteks van die landskap as inspirasie vir die kunswerk gedien het. Die kunstenaar, wat deur middel van die liggaam kuns skep, is 'n liggaam-subjek wat beide die omgewing beïnvloed deur sy/haar aksies, maar terselfdertyd ook beïnvloed kan word. Die kunstenaar se agentskap is nie eensydig en geïsoleer nie, maar betrokke met die wêreld waarin die kunstenaar 'n wese is. Vervolgens word die kunstenaar se sintuie deur dieervaarskap beïnvloed, wat keuses van die kunswerke lei, maar ook dit wat die kunstenaar sou wou doen, bevraagteken.

Dieervaarskap se agentskap word in die kollig geplaas wanneer die idee van agentskap herondersoek en geplaas word in die sfeer van 'n intra-aktiewe uitvoering van agentskap. Hierdie

uitvoering van agentskap impliseer dat agentskap nie iets is wat besit word nie, maar dat enige element – beide menslik of nie menslik – verandering kan aanbring en sodoende deel het aan die gebeurtenis wat plaasvind. Benewens word alle elemente in die ervaringskap in 'n netwerk van agentskappe gesitueer, tesame met die mens (en sy/haar liggaam), wat 'n intra-aktiewe wisselwerking na vore bring waar alle agente afhanklik is van die agentskap van ander agente. Die ervaringskap kan op verskeie wyses 'n invloed op die mens hê – nie net fisies, ekonomies en sosiaal nie, maar ook simbolies en daarom, volgens Jacobsson (2014:30), moet die agentskap van 'n element in die landskap (soos 'n rivier) nie net as fisies beskou word nie.

Die agente tydens die skep van landkuns, naamlik die kunstenaar, die ervaringskap, en al die aspekte in die ervaringskap, dui hoe landkuns 'n nie-permanente en konstant transformerende kunsvorm is. Die kunswerke in die *Site_Specific* biënnale onderstreep by uitstek hoe landkunswerke veranderend is en afhanklik is van die impak van die ervaringskap op die werk. Die kuns wat tydens *Site_Specific* geskep is, het ook nie almal slegs kunstenaarsliggaam en ervaringskap as deel van die proses van kunsskepping gehad nie, maar in sommige kunswerke is ander hulpmiddels gebruik om die kunswerk te kan realiseer. Angus Taylor is een van die kunstenaars wat materiale uit die ervaringskap geneem het en omskep het in beeldhoukundige vorme tydens die biënnale, soos in *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*. Hierdie werke dui aan dat kunswerke soms 'n samevoeging van verskeie agentskappe benodig om gerealiseer te kan word. Terselfdertyd dui dit ook op die konstante vloei van agentskap as 'n gesamentlike skeppingsproses in die ervaringskap. Die kunswerke is afhanklik van die agentskap van die elemente – soos die spoel van die see of die waai van die wind – sodat die kunswerke uitgevoer kan word. Boonop is die werke ook onderworpe aan die elemente in die ervaringskap, omdat die ervaringskap 'n kunswerk in 'n algeheel teenoorgestelde rigting sou kon stuur – soos in die geval van 'n storm, wat Strijdom van der Merwe sal verhinder om sy *Circles washed up by the tide* te kan skep. Die *Site_Specific* biënnale dui op hoe die kunstenaar as 'n wese-in-die-wêreld liggaamlik sy/haar agentskap ervaar en sodoende ook die ervaringskap kan ervaar. Tog is dit juis deur hierdie ervaring wat die mens as 'n objek (nie net 'n subjek nie) deel is van die ervaringskap en so ook onderworpe is aan nie-menslike agente.

In die volgende hoofstuk word die samevatting van die studie gegee in verband met die kunstenaar en die ervaringskap se agentskap tydens die *Site_Specific International Land-Art Biennale*. Die kernmomente van die studie word hier uitgelig, waarna gevolgtrekkings gemaak sal word, sowel as voorstelle vir verdere studie.

HOOFSTUK 5: SLOTBESKOUINGE

5.1 Inleiding

Die grondstelling van hierdie verhandeling is dat die *Site-Specific International Land Art Biennale* (2011) die fenomenologiese wisselwerking tussen mens en landskap belig, wat die landskap se agentskap as 'n ervaringskap situeer. Die ervaringskap, soos in hierdie studie gekontekstualiseer en gedefinieer, dui op die wyse waarop die landskap deur die kunstenaar se hele liggaam ervaar word. Die landskap se ervaarbaarheid is een van die wyses waarop die agentskap van die landskap as ervaringskap tydens die skep van landkuns moontlik gemaak word. Landkuns, soos te sien in die *Site-Specific* biënnale, is 'n kunsvorm wat aandui hoe die kunstenaar nie alleenlik as agent optree tydens die proses van kunsskepping nie; die kunstenaar is ook onderworpe aan die agentskap van die ervaringskap, deurdat die ervaringskap die kunstenaar se idees en aksies kan beïnvloed en verander. Hierdie studie wys hoe die ervaringskap *deel* het aan die proses van kunsskepping, wat 'n produktiewe spanning tussen agentskappe tot gevolg het.

Die produktiewe spanning tussen agentskappe is ondersoek deur vyf landkunswerke onder die loep te neem, wat tydens die *Site-Specific* biënnale geskep is. Hierdie werke is deur die kunstenaars Andrew van der Merwe, Hannelie Coetzee, Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga, Angus Taylor en Strijdom van der Merwe in Plettenbergbaai gerealiseer. Dié kunstenaars se onderskeie werke tydens die *Site-Specific* biënnale is geïnterpreteer vanuit 'n teoretiese beskouing van fenomenologie en agentskap, wat die moontlikheid van 'n wisselwerking van agentskappe en produktiewe spanning tydens die skep van landkuns na vore bring. Die spanning ontstaan om 'n aantal redes: eerstens deurdat die kunstenaar 'n idee kry vir 'n landkunswerk in die ervaringskap, wat beïnvloed word deur die elemente in die ervaringskap. Hierna begin die kunstenaar die landkunswerk skep, maar soos die werk geskep word, word die aksies van die kunstenaar betwis, teengewerk of bloot beïnvloed deur die ervaringskap, wat 'n spel tussen beide rolspelers teweegbring. 'n Spel waar die kunstenaar, byvoorbeeld, in die sand teken, en die wind die tekening toewaai of die see dit wegspoel. Vervolgens teken die kunstenaar die werk van voor af, net vir die ervaringskap om weer hierdie aksie te wedywer. Ek argumenteer dat die ervaringskap 'n mede-agent tydens die skep van landkuns word. Die wisselwerking tussen kunstenaar en ervaringskap dien as 'n allegorie vir die interaksie tussen mens as 'n wese-in-die-wêreld en die ervaringskap, wat dui hoe die mens deel van die wêreld is en nie verwyderd daarvan funksioneer nie.

In Hoofstuk Een van hierdie verhandeling is drie navorsingsvrae in verband met die agentskap van die kunstenaar, die agentskap van die landskap (as 'n ervaringskap) en die wisselwerking tussen die rolspelers tydens die skep van landkuns, gevra. Dié vrae het gedien as die onderbou van hierdie studie en daarom word dit ook nou in Hoofstuk Vyf saamgevat. Hierdie verhandeling

word vervolgens afgesluit met 'n samevatting van die voorafgaande hoofstukke se hoofargumente, asook die primêre gevolgtrekkings oor die agentskap van die mens en ervaringskap in die *Site_Specific* biënnale. Die hoofstuk word beëindig met 'n kritiese terugblik op hierdie studie sowel as voorstelle vir verdere navorsing.

5.2 'n Teoretiese blik op die ervaringskap en kunstenaarsliggaam se agentskap

Vir die doeleindes om die ervaringskap se agentskap tydens die skep van landkuns na te spoor, was dit nodig om verbandhoudende konsepte soos ruimte, plek, landskap en *site* in Hoofstuk Twee te ondersoek. Dit is omdat landkuns 'n uitvloeisel is van idees oor juis hierdie terme binne die kunste. Die situering van hierdie konsepte binne kunsgeskiedenis, het aanleiding gegee tot 'n meer prominente begrip van die teenwoordigheid van die landskap in kuns (veral landskapskildering), waarvan landkuns, soos die in die *Site_Specific* biënnale, 'n uitvloeisel is. In hierdie hoofstuk is aangedui hoe die konsepte van ruimte, plek, landskap en *site*, gelade en veranderend is, deurdat dit histories- en konteks-gebonde is. Ruimte, as 'n vakuum, kom in aanraking met menslike aktiwiteit en word as 'n plek geaktiveer. Daar word betekenis aan hierdie *plek* gekoppel: vroeë vorme hiervan is Stonehenge en die piramides, waar die ruimte fisies en materieel uitgekerf en benoem is, en sodoende 'n betekenis verkry het. Die betekenis wat aan plek gekoppel word, is anders vir elke kultuur of moontheid wat hier betrokke is, soos ook te sien in die wyse waarop Plettenbergbaai deur die eeue van name en so ook "eienaarskap" verander het.

Die landskap, as 'n versameling van plekke en uitvloeisel van ideologiese geladenheid, spreek ook van 'n menslike interaksie; wat opvallend is in die wyse waarop die landskap in kuns teenwoordig is. Vir die doeleindes van die studie is daar hoofsaaklik na landskapskildering gekyk om aan te dui hoe die landskap in kuns verbeeld is (alhoewel dit nie die enigste kunsvorm is waarby die landskap betrek word nie). In landskapskildering is die landskap gekoppel aan menslike aktiwiteit en interpretasie, maar dit is hoofsaaklik aan die kunstenaar se besluite en keuses onderhewig. In hierdie tipe landskapskildering is die landskap visueel verbeeld en word 'n afstand tussen kunstenaar en landskap geïmpliseer, wat dus nie noodwendig 'n mens-landskap-interaksie nie. Op so 'n wyse skep landskapskildering 'n non-*site*, wat 'n abstrahering van 'n werklike landskap is en impliseer dat die kunswerk (en interaksie) *nie* daar plaasgevind het nie. Die term *landskap*, alhoewel konstant herondersoek, word in 'n meerdere mate steeds gesien as 'n visuele ver-beeld-ing, wat afgesonder is van die aktiwiteite van mense binne die *plek* of *landskap* en nie werklik 'n invloed op die besluite van mense het nie. Hierdie beskouing veronderstel daarom dat die landskap agentskap-loos is, deurdat die landskap onderworpe is aan die agentskap van mense. Selfs binne die beskouing van landkuns, word die agentskap van die landskap nie noodwendig genoegsaam erken nie, omdat dit onderdanig staan aan die agentskap

van die kunstenaar. Tog poog landkuns om 'n meer direkte en liggaamlike verbintenis met die *site* (waar die kuns gebeur) te hê en sodoende die landskap se belangrikheid in die kunswerk te beklemtoon. Nieteenstaande is die landskap se agentskap tot 'n mindere mate beklemtoon in kunswerke soos Smithson se *Spiral jetty*, waar menslike agentskap en swaar masjinerie die landskap se agentskap demp en dus onderwerp. Dié onderworpenheid van die landskap is problematies, omdat die vervlegte aard van mens en landskap ontken en dus die invloed van die landskap tydens kunsskepping misken.

Die problematiek van die landskap se onderworpenheid is in beide Hoofstuk Drie en Hoofstuk Vier aangespreek, waar die verhouding tussen die kunstenaar en die landskap ondersoek is. Hierdie verhoudings plaas die kollig op die wisselwerkende agentskap van beide kunstenaar en landskap tydens die skep van kuns. Hoofstuk Drie het weggespring met 'n ondersoek na die verhouding tussen die kunstenaars se liggaam en verstand vanuit 'n fenomenologiese perspektief (geïnspireer deur Merleau-Ponty (1945;1962) se *Phenomenology of perception*). Vervolgens is die verhouding tussen die kunstenaar en die wêreld waarin hierdie kuns geskep word ook vanuit hierdie perspektief nagespeur. Daar is aangevoer dat die mens nie 'n geskeide liggaam en verstand is nie, maar dat die liggaam sentraal is tot die mens se bestaan (en verstand) en ook die werktuig is waardeur kunstenaar as fenomenologiese wese-in-die-wêreld funksioneer. Die kunstenaar is dus 'n subjek – 'n bron van agentskap – maar as gevolg van sy/haar liggaamlikheid is hy/sy ook 'n objek wat beïnvloedbaar is. Die beïnvloedbaarheid van die kunstenaar is gesetel in persepsie (en ervarings) wat deur alle sintuie deur middel van die liggaam plaasvind.

Dit is hier waar die eerste aspek van die ervaarskap na vore kom – die landskap word nie net aanskou (soos 'n skildery) nie, maar word *ervaar* aangesien die mens daarin omsluit is. Die konsep van die ervaarskap is hier ontwikkel vir verskeie redes, waaronder die belangrikste is om die mens se direkte liggaamlike verhouding met die landskap te beklemtoon. Die term *landskap*, alhoewel toenemend herondersoek, word vanuit die Westerse tradisie steeds misverstaan as 'n abstrakte ruimte wat nie deel vorm van die mens nie. Dit skep 'n dualisme waar die mens en landskap as twee pole gesien word, wat nie met mekaar verbind is nie. Alternatiewe terme in Afrikaans vir die spesifieke wêreld waarin daar geleef word, is ook nie beskikbaar nie en dui nie op die mens se liggaamlike bewoning en integrasie met die landskap nie. Die landskap word intendeel deur die mens se sintuie ervaar en sodoende word die mens ook beïnvloed, omdat die mens as liggaam *deel* het aan die landskap. Om daardie rede kan die landskap hierteenoor gesien word as 'n ervaarskap, omdat die ervaarskap die fenomenologiese aard van mens-landskap verhouding op die voorgrond plaas. Deur die ervaarskap se ervaarbaarheid kan die kunstenaar beïnvloed raak om sekere aksies uit te voer (of nie uit te voer nie), wat die dinamiese wisselwerking van agentskappe moontlik maak.

Die bogenoemde wisselwerking van agentskappe is in Hoofstuk Vier ondersoek, waar die konsep van agentskap onder die loep geneem is. In hierdie hoofstuk is menslike agentskap ondersoek deur te kyk na die definiëring daarvan, maar ook die beperkings daaraan verbonde, wanneer die kunstenaar as 'n wese-in-die-wêreld beskou word. Die kunstenaar se agentskap lê in die feit dat verandering aangebring kan word in 'n sekere *plek*, maar tog is daar perke aan die veranderinge wat aangebring kan word. Die liggaamlikheid van die kunstenaar aktiveer agentskap, maar is ook die beperking, deurdat die liggaam slegs kan doen wat deur sy objekagtigheid toegelaat word. 'n Kunstenaar kan, byvoorbeeld, klippe opmekaar stapel, maar soos die klippe groter en swaarder word, sal daar 'n stadium kom wat die kunstenaar nie meer in staat is om hierdie klippe te kan optel nie. Die fisiese beperkings van die liggaam beïnvloed daarom die vermoë van 'n agent in die wêreld. So ook is daar kontekstuele beperkings: die kunstenaar (of mens) is gesitueer in 'n milieu, waar enige aksie nie noodwendig moontlik is nie. Om hierdie rede is die kunstenaar se vryheid om op te tree onder dwang, omdat daar kontekstuele en eksterne invloede is wat die aksies van 'n agent kan verander of beïnvloed, soos die sosiale en politiese posisie van die agent, of vooraf kennis en invloede wat die keuses lei.

Namate die menslike agent se beïnvloedbaarheid en beperkings ervaar word, is dit moontlik om die agentskap van niemenslike agente te ondersoek. Hoofstuk Vier het die fenomenologiese beskouings van wese-in-die-wêreld en liggaam-subjek vereenselwig met teorieë van agentskap, waaronder Latour (1987, 1999 & 2005) se Akteur-Netwerk-Teorie en Barad (1996 & 2007) se agentskapsrealisme. In hierdie hoofstuk is geargumenteer dat objekte, en vervolgens ook die ervaarskap, agentskap kan uitleef, mits die beskouing van agentskap herdefinieer word. Die herdefiniëring is gesitueer in die idee dat agentskap eerder die aanbring van verandering is en die moontlikheid om ander agente se aksies te beïnvloed, verander of selfs beperk. Dit wil sê dat agentskap nie iets is wat slegs deur mense *besit* word nie, maar eerder uitgeleef word binne 'n verstrengelde netwerk van intra-aktiewe agente (vgl. Barad, 1996:182; Latour, 1999:15-18). Die netwerk is intra-aktief, omdat die mens (kunstenaar) liggaamlik deel vorm van die wêreld waarin die netwerk gesitueer is en nie as 'n afsonderlike entiteit gesien kan word nie. Elke agent in die ervaarskap is verwickeld met ander agente waarmee dit in verbinding tree, omdat die wêreld bestaan uit 'n konstante vloeï van agentskappe (vgl. Kerridge, 2013:226).

Die konstante vloeï van agentskappe, soos hierbo genoem, is gesitueer in – en as deel van – die ervaarskap, en is veral moontlik deurdat die liggaam (as objek) die ervaarskap deur middel van die sintuie ervaar en sodoende deur die agente in die ervaarskap beïnvloed kan word. Die invloed van die ervaarskap op die liggaam (en so ook die kunstenaarsliggaam) is waar die produktiewe spanning en wisselwerking tussen kunstenaar en ervaarskap tydens die skep van landkuns geleë is. Die *Site_Specific* biënnale belig hierdie intra-aksie tussen kunstenaarsliggaam en ervaarskap tydens die skep van plekspesifieke landkuns.

5.3 Gevolgtrekkings tot die kunstenaar-ervaarskap intra-aksie in *Site_Specific*

Na aanleiding van die teoretiese ondersoek, hou ek voor dat die *Site_Specific International Land Art Biennale* (2011) 'n manifestasie is van die intra-aksie en produktiewe spanning van kunstenaar en ervaarskap, wat 'n wederkerige agentskap tussen beide moontlik maak. Die geselekteerde vyf kunstenaars van die *Site_Specific* biënnale wat onderskeidelik ondersoek is, belig die wyse waarop kunstenaarsliggaam in die ervaarskap funksioneer en gevolglik ook beïnvloedbaar is. Verder dui die werke ook aan hoe landkuns afhanklik is van 'n verskeidenheid agentskappe en hoe die simboliek van die werk ook aan die ervaarskap gekoppel is. Tog is die agentskap van die ervaarskap nie altyd sigbaar of moontlik nie en is dit afhanklik van die kunstenaar se bereidwilligheid om hierdie agentskap te aktiveer en laat uitvoer. Die ervaarskap kan immers nie die 'n kunstenaar onder dwang lei nie, maar noodsaak 'n bewuswording van die kuns-moontlikhede wanneer die ervaarskap se agentskap "toegelaat" word.

Tel illustrasie is gekyk na die kunstenaars, Strijdom van der Merwe en Andrew van Der Merwe, wat beide met die sand op Plettenbergbaai se strand gewerk het. Strijdom van der Merwe dui aan hoe sy keuse van kunswerk eerstens geïnspireer is deur die ervaarskap – deurdat hy gesien het hoe objekte op die strand uitspoel en gevolglik die idee gekry het vir *Circles washed up by the tide*. Die ervaarskap se agentskap as katalisator vir die werk word hier sigbaar gemaak. Hierteenoor het Andrew van der Merwe teks op die strand ingewerk in sy *Asemic beach calligraphy*. Beide kunstenaars het as beliggaamde wesens deel geword van die ervaarskap en het deur middel van hulle bewegings (beide doelbewus of motories) hulle agentskap uitgeleef. Die simboliek in die werke was 'n tydelikheid van die mens se agentskap en die ervaarskap se rol om die werk uit te vee. Die tydelikheid van die werke is gesetel in die ervaarskap se onvermydelike agentskap om die werke uit te wis.

Die onvermydelike agentskap van die ervaarskap is ook te sien in Hannelie Coetzee se *Familieportret*, waar die golwe haar klipfamilie omgespoel het en haar gedwing het om dit konstant te herbou. Die proses van herbouing en omspoel het 'n spanning tussen Coetzee se liggaam en die strand na vore gebring, wat allegories is vir die konstante spanning tussen mens en ervaarskap. Die spanning dui ook op 'n produktiewe spanning, waar die kunswerk 'n ander betekenis sou hê as die ervaarskap nie op 'n sekere wyse verandering aangebring het nie. Soos byvoorbeeld, as die see nie die klippe omgespoel het nie, sou die simboliek van Coetzee se konstante herbouing van haar familie nie teenwoordig wees nie. Die afhanklikheid van die agentskap van objekte is ook te sien in Angus Taylor se *Ongegronde grond op Woensdag se koerant*. In hierdie werk is dit nie net die kunstenaarsliggaam en die ervaarskap betrokke nie, maar daar is ook gebruik gemaak van ander objekte en hulpmiddels om die werk te realiseer. Hier is genoem dat indien die objekte in die ervaarskap (soos die hout, grond, saag en graaf) nie

hulle onderskeidelike take uitgevoer het, sou die kunswerk wat Taylor so deeglik beplan het, nie moontlik gewees het nie. Die kunstenaar is dus afhanklik van die saag om te saag en die graaf om 'n holte in die grond te kan maak. Buiten hiervoor was daar ook die vraag na die rol van hierdie objekte tydens die skep van kuns. Hier kan die objekte ook dien as 'n verlenging van die kunstenaarsliggaam se agentskap, omdat die agentskap van die kunstenaar deur middel van hierdie objekte uitgeleef kan word. Hierdie stelling impliseer ook dat die kunstenaar afhanklik is van ander objekte en nie 'n totalitêre agentskap besit nie, omdat hy, byvoorbeeld, nie sou kon saag sonder 'n saag nie. Die kunstenaars se agentskap is geleë in die agentskap van ander agente en ook die agentskap van die erfaarskap.

Die bogenoemde kunstenaars was almal Suid-Afrikaners, wat deelgeneem het aan die *Site_Specific* biënnale, maar daar was ook twee Italiaanse kunstenaars teenwoordig, naamlik Gabriele Meneguzzi en Vincenzo Sponga. Hierdie kunstenaars het weer deur middel van hulle landkunswerk, *Cucitura (Sewing)*, kommentaar gelewer op skeurings wat in 'n landskap veroorsaak word weens die ongelykheid van die verlede. Die kunstenaars het hierdie “wonde” in die erfaarskap probeer herstel deur die grond weer aan mekaar vas te werk. Tog bly die letsels in die landskap steeds daar. Die werk sinspeel op die agentskap van mense, wat die erfaarskap verwoes en dan weer gedwing word om hierdie wonde te herstel. *Cucitura* beklemtoon die belangrikheid daarvan om bewus te wees van menslike impakte op die erfaarskap, sowel as op ander mense wat in die erfaarskap leef. Alhoewel die erfaarskap dus 'n agentskap kan uitleef, bestaan daar ook die moontlikheid dat menslike agentskappe ander agente kan onderdruk – ook tydens die skep van kuns.

In die studie is aangedui dat die kunstenaar nie die enigste agent tydens kunsskepping is nie en dat die erfaarskap ook 'n rol speel in die skeppings proses. Tog is die erfaarskap se rol in die skeppingsproses nie altyd so sterk teenwoordig nie, aangesien kunstenaars soms teësinning is om toe te laat dat die erfaarskap hulle beïnvloed. Die mens se geneigdheid om die erfaarskap te oorheers, laat soms nie toe vir 'n werklike agentskap van die erfaarskap nie, omdat die mens die agentskap van die erfaarskap soveel moontlik probeer onderdruk. Die onderdrukking spruit vanuit 'n wil om 'n spesifieke idee (soos met 'n kunswerk) op die erfaarskap af te dwing en nie die erfaarskap toe te laat om werklik deel te hê aan die proses van kunsskepping nie. Vir die erfaarskap om 'n noemenswaardige rol te speel tydens kunsskepping, moet dit meer ruimte gegee word vir agentskap, soos in die *Site_Specific* biënnale – die erfaarskap gaan immers nie die mens oorrompel nie (tensy daar 'n groot gebeurtenis is). Die werklike teenwoordigheid van die erfaarskap se agentskap tydens die skep van kuns, noodsaak die kunstenaar om gewillig te wees om die erfaarskap werklik te ervaar en sy/haar keuses hiervolgens te kan aanpas. As die kunstenaar nie bereid is om beïnvloed te word en keuses aan te pas nie, sal die kunswerk nooit werklik *site*-spesifiek wees nie, maar eerder mens-spesifiek.

5.4 Voorstelle vir verdere navorsing

In hierdie verhandeling is die verhouding tussen die kunstenaarsliggaam en die landskap (ervaarskap) ondersoek, om aan te dui hoe hulle agentskappe verwickeld is tydens die skep van landkuns. Die landkunswerk is ondersoek vanuit 'n fenomenologiese perspektief sonder om noodwendig die politiese geladenheid van die Suid-Afrikaanse ervaarskap krities te ondersoek. Alhoewel hierdie politiese geladenheid nie soseer ondersoek is nie, is dit moontlik om elkeen van die kunswerke in die *Site_Specific* biënnale ook vanuit 'n postkoloniale en post-apartheid lens te beskou, waar die kunstenaars (as nie verteenwoordigend van Suid-Afrika se diverse bevolkingsgroepe nie) implikasies het vir die beskouing van kuns en agentskap, soos gesien kan word in die groeppfoto in Figuur 1.1 in Hoofstuk Een van hierdie studie.

Die kwessies van grondeienaarskap in Plettenbergbaai (en Suid-Afrika), soos in Hoofstuk Twee uitgewys, kan dien as 'n ander invalshoek tot die verhouding tussen kunstenaar en ervaarskap. Selfs vandag is die inwoners van Plettenbergbaai steeds oorwegend wit met Qolweni, die swart *township* en Kurland Estate, die bruin woongebied op die buitewyke. Hierdie invalshoek is wel nie gevolg nie, omdat dit nie die fokus van dié studie was nie. Tog kan beide die liggaam en die ervaarskap baie sterker histories gekoppel word en daarom word die volgende voorstel vir verdere navorsing gebied.

Die liggaam en die ervaarskap, soos in hierdie studie aangedui, is vervleg en word beklemtoon tydens die skep van landkuns. Tog is landkuns, soos in die *Site_Specific* biënnale, nie die enigste kuns wat liggaam en ervaarskap met mekaar skakel nie. Nog 'n kunsvorm vat die verwickeldheid van liggaam en ervaarskap na vore bring, is *performance*-kuns.⁹⁵ 'n Voorstel vir verdere navorsing is om ondersoek in te stel na die spanning tussen die liggaam en die ervaarskap in geselekteerde plek-spesifieke *performance*-kuns, van die kunstenaars Strijdom van der Merwe (geb. 1961)⁹⁶ en Sethembile Msezane (geb. 1991). Die *ervaring* van die ervaarskap as postkoloniale liminale⁹⁷ ruimte word beskou om sodoende ondersoek in te stel na die wisselwerking tussen van die

⁹⁵ *Performance* kuns as 'n aparte kunsvorm, het die historiese en teoretiese diskoers binnegetree in die 1960s en 1970s en inkorporeer weer 'n verskeidenheid van kunsvorms soos film; video, dans, digkuns, narratiewe, musiek en beweging (Rendell, 2008:35).

⁹⁶ Strijdom van der Merwe (geb. 1961) is hoofsaaklik 'n Suid-Afrikaanse landkunstenaar, gesetel in Stellenbosch, wat sedert 1996 as 'n voltydse kunstenaar praktiseer (Van der Merwe, 2014).

⁹⁷ Die konsep van liminaliteit het 'n antropologiese oorsprong, waaronder die baanbrekers, Arnold van Gennep (1873-1957) en Victor Turner (1920-1983), oorspronklik gefokus het op Afrika-rituele waar 'n individu van een sosiale struktuur na 'n volgende beweeg (Hockey, 2002:216). Turner stel wel reeds in sy studies dat die konsep van liminaliteit uitgebrei kan word na ander afdelings van die samelewing wat nie noodwendig iets te doen het met rituele nie (Aguirre, Quance & Sutton, 2000:6). Die term lewer homself dus daartoe om deel te wees van 'n interdisiplinêre studie en word in baie gevalle aan die kunste gekoppel (Sey, 2011:6). Dit sluit in die sosiale, politieke, filosofiese en kunsruimtes, waar liminaliteit gebruik word om die oorgangsfase van onsekerheid, vloeibaarheid en onvastheid te beskryf (Thomassen, 2009:21). Dit kan daarom waardevol wees in die geval van plekspesifieke *performance*-kuns.

liggaam (as manifestasies van identiteit) en die ervaringskap in Suid-Afrika. Dit kan gedoen word deur die interpretasie van Sethembile Msezane (geb. 1991)⁹⁸ se *Chapangu – The day Rhodes fell* (2015) en Strijdom van der Merwe (geb. 1961) se *Constantly stitching our lives together* (2015); waar beide kunstenaars die liggaam, die ervaringskap en spesifieke mag-simbole (standbeeld en vlag) in hulle *performance*-kuns inkorporeer om Suid-Afrikaanse identiteite en die verweefdheid met die ervaringskap te verken.



Figuur 5.1 Msezane, Sethembile. 2015. *Chapangu – The day Rhodes fell*. Opgevoer met die verwydering van die Cecil John Rhodes standbeeld by die Universiteit van Kaapstad.



Figuur 5.2 Msezane, Sethembile. 2015. *Chapangu – The day Rhodes fell*. Msezane met uitgestrekte vlerke.

Msezane se *performance* is tydens die uiteindelijke verwydering van die Cecil John Rhodes monument in Kaapstad, na die vurige *#RhodesMustFall* proteste (Murriss, 2016:279), uitgevoer. In die geval van Msezane (Figuur 5.1 en Figuur 5.2), *perform* sy tydens 'n gebeurtenis in 'n ervaringskap, waar 'n beeld verwyder word, wat vir 'n tydperk reeds teenstand wek. Haar beliggaming van die Zimbabwiese voël, kan gesien word as 'n simboliese ritueel vir die opkoms van 'n feniks, wat voorheen onderdruk is en weer haar plek in die ervaringskap inneem (vgl. Bruist, 2015). Die *performance* beklemtoon die verwydering van die *ou orde* van die kolonialis en vervang dit met die nuwe liggaam van die Suid-Afrikaner en ook die Afrika Renaissance. Die voorheen *permanente* standbeeld, word vervang met 'n nie-permanente *standbeeld*, en bloot hierdie gedagte is 'n aanduiding van die liminale toestand waarin Suid-Afrika bevind word. Oor die standbeeld, stel Msezane in 'n onderhoud met Bruist (2015):

I'm not sure that we need statues at all – it's a colonialist thing, like marking territory. My work is a response, to get people to look at the landscape with a different eye. People

⁹⁸ Sethembile Msezane (geb. 1991) is 'n Suid-Afrikaanse *performance* kunstenaar wat kuns studeer het aan die Universiteit van Kaapstad (Bruist, 2015). Haar werk fokus hoofsaaklik op politiese kwessies, sowel as aspekte van ras, taal, mag en gender.

haven't forgiven or forgotten, they're still harbouring hatred. That's why the statue needed to fall. It fostered the kind of thinking that is dangerous to a country in healing.

Die aanhaling hierbo dui aan hoe standbeelde (as 'n bewys van mag en eienaarskap) nie meer relevant is 'n postapartheid Suid-Afrika nie. Suid-Afrika, is volgens Msezane (*in* Bruist, 2015) in 'n proses van genesing, na die ongeregtighede wat die land ervaar het. Hierdie proses van genesing kan aansluit by die konsep van liminaliteit. Liminaliteit verwys na die toestand van die "drumpel" (*limen*) of tussen-in fase tussen twee ruimtes, wat nie heeltemal besef word, verstaan word of aanvaar word nie en tot 'n gevoel van onsekerheid (Sey, 2011:6) lei. Die liminale verwys na 'n drumpel-ervaring, waarin die mens hom- of haarself dikwels bevind, en volgens Plump en Geist-Martin (2013: 60) is dit die tyd waarin die mens se identiteit herformuleer en herdink word. Tydens die liminale oomblik word die "self" bewus van 'n afstand tussen die self en die samelewing, wat gevolg word deur 'n gevoel van ongedefinieerdheid, wat ontstellend, bevrydend of beide kan wees (Homem, 2005:289).

Die konsep van liminaliteit sluit aan by postkoloniale kritiek in die sin dat dit bydra tot die teoretiese grondlegging van pluralisme en dinamiek. Volgens Bhabha (1994:37) is die liminale ruimte 'n hibriede omgewing, wat hy die "*Third space of enunciation*" noem, waar identiteite en agentskappe konstant veranderend is, en ook situeer en gerekonstrueer word (*in* Goosen & Strydom, 2014:134). Die *Third space* is 'n plek van agentskap en intervensie, omdat dit hier is waar kultuur gekonstrueer word en sin kry (Childs & Patrick Williams, 1997:142).⁹⁹ Tydens die liminale fase kry gemarginaliseerde mense agentskap, omdat die binêre opposisies ongeldig raak en die gewone sosiale strukture vervaag. Liminaliteit is die ideale toestand waaronder 'n verskeidenheid identiteite ondersoek en gekonstrueer kan word en ook die ervarings van die gemarginaliseerdes kan oordra – so word die spanning van onder andere immigrante, minderheidsgroepe, hibriede en multikulturele mense beter artikuleer (Moyo, 2008:88). Liminaliteit is 'n waardevolle hulpmiddel om die komplekse sosiale en kulturele verskynsels, soos transkulturele ruimtes en transgeografiese ruimtes, te verstaan en te beskryf (Westerveld, 2010:6).

Volgens Van der Waal (2011:66) het die afskaffing van apartheid die Suid Afrikaanse ervaarskap en identiteite – beide individuele identiteite, maar ook kollektiewe identiteite – in liminale ruimte ingedompel. Die gebruik van *performance*-kuns dra by tot die begrip van die liminale interaksie tussen liggaam en ervaarskap, omdat die kunstenaar se liggaam as belliggaamde kunswerk in gesprek tree met die gekose ervaarskap sowel as die sosio-ekonomiese en -politiese aspekte

⁹⁹ Die plek van agentskap bedoel dat daar gewoonlik aan vroue en gemarginaliseerde mense gedoen word, maar dat die kolonialiseerder of patriarg die agentskap besit en dus aan ander doen.

wat daarin 'n rol speel. Van der Merwe se *performance* (Figuur 5.3), en ook spesifiek die proses van “*stitching*” as die ritueel, dui aan hoe daar ook daaglikse rituele in Suid-Afrikaners se lewens plaasvind om hulle identiteit te hersitueer binne die veranderende konteks van die Suid-Afrikaanse ervaarskap. Die ervaarskap, as 'n plek, is hier dan onafskeidbaar van die identiteitskwessies, sowel as die impak wat mag in hierdie verband het (wat simbolies manifesteer binne die gebruik van die vlag).



Figuur 5.3 Van der Merwe, Strijdom. 2015. Constantly stitching our lives together. Opgevoer in die Karoo. Foto's uitgestal by die uitstalling *Ik Ben Een Afrikaner: the unequal conversation*. Lizamore & Associates (foto's deur Jan Menzel).

Die ervaarskap, die vlag en liggaam het 'n wederkerige impak op mekaar en soos een van hierdie aspekte verander, moet die ander ook noodgedwonge verander – en so word al drie van hierdie komponente liminaal. Van der Merwe gebruik die ervaarskap en vlag om hierdie punte te illustreer en sodoende die liminale aard van identiteit in die postapartheid Suid-Afrikaanse samelewing, aan te dui. Msezane gebruik klere en vlerke, wat in kontras staan met die Europese Cecil John Rhodes, om hier ook aan te dui hoe die verskuiwing in mag 'n verskuiwing in identiteit tot gevolg het. Die simbolies-gelade ervaarskap waarin die kunswerke uitgevoer en gedokumenteer is, dra ook by tot die idee dat die ervaarskap fenomenologies *ervaar* word. Beide Van der Merwe en Msezane lewer kommentaar op die kwessies van mag in hulle kunswerke en die impak wat dit het op 'n spesifieke ervaarskap, asook op die mense wat daarin beweeg. Die kunstenaars se gebruik van liggaam, inkorporering van mag-simbole en keuse van ligging dra simboliese betekenis en kan gebruik word om vir die aard van die individu in die samelewing en ervaarskap te ondersoek – dit is dat die individu nie van die landskap [ervaarskap] geskei kan word nie, maar liggaamlik daarmee verweef is (Ingold, 1993:154; Coates & Seamon, 1984:9; Wylie, 2007:141; Thompson *et al.*, 2013:1).

Strijdom van der Merwe en Sethembile Msezane spreek ook die konsep van die liminale (en konstante verandering) in hulle *performances* aan. In Van der Merwe se werk is die titel en lappe op die grond die sentrale aanwysers, waar Msezane se *performance* voor die Rhodes beeld, wat

in die proses was om verwyder te word, die liminale beklemtoon, deurdat die idee van verandering sterk na vore kom. Die kunstenaars se keuse van medium, naamlik *performance*-kuns, het ook 'n liminale element omdat dit 'n nie-permanente kunsvorm is wat konstant verander – in kontras met die magsimbole wat deur magshebbers as *permanent* gevestig wil word. Daar kan vervolgens geargumenteer word dat die liminale aard van die liggaam en erfaarskap geïllustreer word in Sethembile Msezane se *Chapangu – The day Rhodes fell* (2015) en Strijdom van der Merwe se *Constantly stitching our lives together* (2015), spesifiek wanneer die erfaarskap en die liggaam fenomenologies beskou word.

Die erfaarskap – as teoretiese konsep – noodsaak immers om nog nagespeur te word, maar dien hier as 'n wegspringplek vir die herondersoek na 'n geïntegreerde mens-wêreld dinamika. Die interaksie tussen die liggaam en erfaarskap tree na vore en hierdie interaksie dui op konstante invloede wat die liggaam op die erfaarskap uitoefen en die erfaarskap dan weer op die liggaam uitoefen. Hierdie konstante spanning en verandering is dan wat die liggaam (en die identiteite wat dit vervat), sowel as die erfaarskap, liminaal maak. Die liggaam en erfaarskap is voortdurend op 'n drumpel en voortdurend aan die verander. Eietydse kunsvorms – soos *performance*- en landkuns – is 'n platform vir produktiewe spanning tussen kunstenaar en erfaarskap. Dié spanning van agentskappe lei tot konstant-veranderende kunswerke en so ook konstant-veranderende beskouings van die mens-erfaarskap-interaksie, wat die weg baan vir verdere ondersoek.

BIBLIOGRAFIE

Abrams, M. & Harpham, G. 2009. A glossary of literary terms. 9th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Adams, R. 2018. Landscapes of post-history. (in Wall, E. & Waterman, T. eds. Landscape and agency: Critical essays. London: Routledge p. 7-17).

Aguirre, M., Quance, R. & Sutton, P. 2000. Margins and thresholds: An enquiry into the concept of liminality in text studies. Madrid: The Gateway press.

Allen, M. & Tilley, C. 2017. How landscape defines communities in prehistory: an environmental reconstruction of the prehistoric Pebblebeds landscape. (in Tilley, C. ed. Landscape in the Longue Durée: a history and theory of pebbles in a pebbled heathland landscape. London: UCL Press. p. 266-289).

Andrews, M. 1999. Landscape and Western Art. New York: Oxford University Press.

Antrop, M. & Van Eetvelde, V. 2017. Landscape perspectives: The holistic nature of landscape. Dordrecht: Springer.

Argan, G. 1957. Sandro Botticelli. Luasanne: s.n.

Baldwin, T. 2004. Maurice Merleau-Ponty: basic writings. London: Routledge.

Ballantine, C. 2004. Re-thinking 'whiteness'? Identity, change and 'White' popular music in Post-Apartheid South Africa. *Popular music*, 23(2):105-131.

Bal, M. & Bryson, N. 1991. Semiotics and art history. *The art bulletin*, 73(2):174-208.

Bannon, B. 2011. Flesh and nature: Understanding Merleau-Ponty's relational ontology. *Research in Phenomenology*, 41(3):327-357.

Barad, K. 1996. Meeting the universe halfway: Realism and social constructivism without contradiction. (in Hankinson, L. & Nelson, J. eds. Feminism, science, and the philosophy of science. Dordrecht: Kluwer Press. p. 161–194).

- Barad, K. 2007. Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham: Duke University press.
- Barker, C. 2005. Cultural studies: Theory and practice. 2nd ed. London: Sage Publications Ltd.
- Barthes, R. 1967. The death of the author. Originally published in *Aspen*, 5(6).
http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf Datum van gebruik: 3 Junie 2018.
- Beardsley, J. 1982. Traditional aspects of new Land Art. *Art journal*, 42(3):226-232.
- Bender, B. 2002. Time and landscape. *Current anthropology*, 43(1):103-112.
- Berger, A. 2014. Media analysis techniques. 5th ed. San Francisco: Sage Publications.
- Besten, M. 2006. Transformation and reconstitution of Khoe-San identities: AAS le Fleur I, Griqua identities and post-apartheid Khoe-San revivalism (1894-2004). Leiden: Universiteit van Leiden (Proefschrift – PHD).
- Bhabha, H. 1994. The location of culture. New York: Routledge.
- Bishop, G. 2014. Investigating a personalised site-specific approach to performance: selected origins, possible influences and practical implications. Stellenbosch: Stellenbosch Universiteit (Verhandeling – MA).
- Bos, E. 2015. Landscape painting adding a cultural value to the Dutch countryside. *Journal of cultural heritage*, 16(1):88-93.
- Brady, E. 2007. Introduction to 'Environmental and Land Art': A Special Issue of Ethics, Place and Environment. *Ethics, Place and Environment: A journal of philosophy and geography*, 10(3):257-261.
- Brady, E. 2007b. Aesthetic regard for nature in environmental and land art. *Ethics, Place and Environment*, 10(3):287-300.

Brandt, J. 2017. Foreword: Our common landscapes for the future. (in Antrop, M. & Van Eetvelde, V. eds. *Landscape perspectives: The holistic nature of landscape*. Dordrecht: Springer. p. v-viii).

Brandt, K. 2006. Intelligent bodies: Embodied subjectivity human-horse communication. (in Waskul, D. & Vannini, P. eds. *Body/Embodiment: Symbolic interaction and the sociology of the body*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited. p. 141-152).

Brenner, A. 2009. The Lived-Body and the dignity of human beings. (in Dreyfus, H. & Wrathall, M. eds. *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd. p. 478-488).

Breytenbach, Z. 2012. Works in stone (Werke in klip): Hannelie Coetzee 2010-2012. Johannesburg: s.n.

Bruist, E. 2015. Sethembile Msezane performs at the fall of the Cecil Rhodes statue, 9 April 2015. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/15/sethembile-msezane-cecil-rhodes-statue-cape-town-south-africa> Datum van gebruik: 17 Augustus 2019.

Buckingham-Hsiao, R. 2017. Collaborative calligraphy: an asemic writing performance. *Liminalities: A journal of performance studies*, 13(2):1-13.

Budgeon, S. 2003. Identity as an embodied event. *Body and society*, 9(9):35-55.

Bullington, J. 2013. The expression of the psychosomatic body from a Phenomenological perspective. Dordrecht: Springer.

Büttner, N. 2006. Landscape painting: a history. Uit Duits vertaal deur R. Stockman. New York: Abbeville Press.

Cannatella, H. 2012. What it is and that it is. *The journal of aesthetic education*, 46(2):100-110.

Cape Nature. 2019. Matjiesrivier Nature Reserve. <https://www.capenature.co.za/reserves/matjiesrivier-nature-reserve/> Datum van gebruik: 18 November 2019.

- Capretti, E. 1997. *Botticelli*. Florence: Guinti.
- Carman, T. 2008. *Merleau-Ponty*. London: Routledge.
- Carman, T. 2012. Foreword. (*in Merleau-Ponty, M. Phenomenology of Perception*. Oxon: Routledge. p. vii-xvi).
- Carroll, C. 2007. Clip and save art notes. *Arts and activities*, 141(2):27-29.
- Casey, E. 2002. *Representing place: landscape painting and maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cazeaux, C. 2017. *Art, research, philosophy*. New York: Routledge.
- Cerbone, D. 2006. *Understanding Phenomenology*. Chesham: Acumen Publishing limited.
- Chambers, M. 1979. *The Western Experience: Antiquity to the Middle Ages*. 2nd ed. New York: Alfred. A. Knopf Inc.
- Childs, P. & Patrick Williams, R. 1997. *An introduction to post-colonial theory*. Hertfordshire: Prentice Hall Europe.
- Coates, G. & Seamon, D. 1984. Toward a phenomenology of place and place-making: Interpreting landscape, lifeworld and aesthetics. *Oz*, 6(1):6-9.
- Collins, T. 2013. Art imagination and environment. (*in Howard, P., Thompson, I. & Waterton, E. eds. The Routledge companion to landscape studies*. New York: Routledge. p. 199-210).
- Cooke, L. 2004. 7000 Oaks. <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf> Datum van gebruik: 21 Oktober 2019.
- Cosgrove, D. 1998. *Social formation and symbolic landscape*. 2nd ed. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cradle of human culture. 2019. Nelson Bay Cave, Plettenberg Bay. <https://www.cradleofhumanculture.co.za/places/southern-cape/nelson-bay-cave-plettenberg-bay> Datum van gebruik: 19 November 2019.

Crossley, N. 2004. Phenomenology, structuralism and history: Merleau-Ponty's social theory. *Theoria: a journal of social and political theory*, 1(103):88-121.

Cuba, L. & Hummon, D. 1993. A place to call home: identification with dwelling, community, and region. *The sociological quarterly*, 34(1):111-131.

Cullen, B. 1994. Philosophy of existence 3: Merleau-Ponty. (in Kearny, R. ed. *Routledge history of philosophy: Twentieth-century continental philosophy*. London: Routledge. p. 105-130).

Dahlgaard-Park, S. 2015. Experiencescape. (in Dahlgaard-Park, S. ed. *The Sage encyclopaedia of quality and the service economy*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc. p. 223-224).

D'Alleva, A. 2012. *Methods & theories of art history*. 2nd ed. London: Laurence King Publishing Ltd.

Deacon, J. & Brett, M. 1993. Peeling away the past: the display of excavations at Nelson Bay Cave. *The South African archaeological bulletin*, 48(158):98-104.

Delancey, C. 2009. Action, the Scientific Worldview and Being-in-the-World. (in Dreyfus, L. & Wrathall, M. eds. *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd. p. 356-376).

Derrida, J. 1967. *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Descartes, R. 1637/2003. *Discourse on Method and Meditations*. Vertaal uit Frans deur E.S. Haldane en G.R.T. Ross. New York: Dover Publications.

Du Pisani, J. 2006. Sustainable development – historical roots of the concept. *Environmental sciences*, 3(2):83-96.

Du Pisani, J. 2007. Nuwe wyn in ou sakke?. *Koers*, 72(2):193-218.

Du Toit, J. 2018. *Towards a Merleau-Pontian account of the phenomenon of digital technology: From disembodiment to the Embodied Screen*. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit (Proefskrif – PHD).

Ettlinger, L.D. & Ettlinger H.S. 1976. Botticelli. London: Thames and Hudson.

Fariás, I., Blok, A. & Roberts, C. 2019. Actor-network theory as a companion: An inquiry into intellectual practices. (in Fariás, I.; Blok, A. & Roberts, C. eds. *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*. Oxon: Routledge. p. xx-xxxv).

Farina, A. 2009. *Ecology, cognition and landscape: linking natural and social systems*. Dordrecht: Springer.

Fenwick, T. & Edwards, R. 2010. *Actor–Network Theory in Education*. Oxon: Routledge.

Flam, J. 1996. Introduction: Reading Robert Smithson. (in Flam, J. ed. *Robert Smithson: the collected writings*. California: University of California Press. p. xiii-xxviii).

Fusar-Poli, P. & Stanghellini, G. 2009. Maurice Merleau-Ponty and the "Embodied Subjectivity" (1908-61). *Medical anthropology quarterly*, 23(2):91-93.

Garner Jr., S. 1993. "Still living flesh": Beckett, Merleau-Ponty, and the phenomenological body. *Theatre journal*, 45(4):443-460.

Gaze, T. & Jacobson, M. 2013. *An anthology of asemic handwriting*. Uitgeverij: Punctum books.

Gell, A. 1998. *Art and agency*. Oxford: Clarendon Press.

Gieryn, T. 2000. A space for place in sociology. *Annual review of sociology*, 26(1):463-496.

Giesecking, J., Mangold, W. et al. 2014. Introduction. (in Giesecking, J., Mangold, W. et al. eds. *The people, space and place reader*. New York: Routledge. p. xix-xx).

Goodrich, A. & Strydom, R. 2014. Landscape art and the territorial ontology: a call for landscape restitution. *South African journal of art history*, 29(4):57-75.

Google Maps. 2019. Plettenberg Bay.

<https://www.google.com/maps/place/Plettenberg+Bay/@-34.0610631,23.2912366,12z/data=!4m5!3m4!1s0x1e791e14e51839cb:0x2ab87e87adeada8b!8m2!3d-34.0574892!4d23.3644925> Datum van gebruik: 5 November 2019.

Goosen, M. & Strydom, R. 2014. Expressing liminality through a reflective practice account of Dismotief. *South African journal of art history*, 29(4):132-150.

Grosz, E. 1992. Bodies-cities. (in Colomina, B. ed. *Sexuality and space*. New York: Princeton Architectural Press. p. 241-253).

Grosz, E. 1999. Bodies-cities. (in Price, J. & Shildrick, M. eds. *Feminist theory and the body: a reader*. New York: Routledge. p. 381-387).

Haddow, G. 2010. The phenomenology of death, embodiment, and organ transplantation. (Moore, L.J. & Kosut, M. eds. *The body reader: Essential social and cultural readings*. New York: New York University Press. p. 108-123).

Haraway, D.J. 1991. *Simians, cyborgs and Women: The reinvention of nature*. New York: Routledge.

Harner, J. 2001. Place identity and copper mining in Sonora, Mexico. *Annals of the Association of American geographers*, 91(4):660-680.

Harris, J. 2006. *Art history: the key concepts*. Abingdon: Routledge.

Heidegger, M. 1927/1962. *Being and time*. Uit Duits vertaal deur J. Macquarrie and E. Robinson. New York: Harper.

Heidegger, M. 1988. *Basic problems of Phenomenology*. Uit Duits vertaal deur A. Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press.

Heidegger, M. 1994. *Zollikoner Seminäre [Zillikon Seminars]*. Gesamtausgabe vol. 89. Frankfurt am Main: Klostermann (oorspronklike korrespondensie het in 1947-1971 plaasgevind).

Helfenbein, R. 2006. Space, place, and identity in the teaching of history: using critical geography to teach teachers in the American south. *Counterpoints*, 272(1):111-124.

Hemson-Struthers, B. 2011a. *Site Specific 2011 15min Documentary Part 1*. https://www.youtube.com/watch?v=_lxF96hY6fs Datum van gebruik: 19 Oktober 2019.

- Hemson-Struthers, B. 2011b. Site Specific 2011 15min Documentary Part 2.
<https://www.youtube.com/watch?v=xIOOz95FuDw> Datum van gebruik: 19 Oktober 2019.
- Herrington, S. 2009. On landscapes. New York: Routledge.
- Heywood, A. 2007. Political ideologies: an introduction. 4th ed. New York: Palgrave Macmillan.
- Hockey, J. 2002. The importance of being intuitive: Arnold van Gennep's "The rites of passage". *Mortality*, 7(2):210-217.
- Hodge, S. 2011. 50 art ideas you really need to know. London: Quercus Publishing plc.
- Hoel, A. & Carusi, A. 2018. Merleau-Ponty and the measuring body. *Theory, culture & society*, 35(1):45-70.
- Homem, R. 2005. 'Neither here nor there': representing the liminal in Irish poetry. *Irish university review*, 35(2):288-303.
- Husserl, E. 1893/1917. On the phenomenology of the consciousness of internal time. New York: Springer.
- Ingold, T. 1993. The temporality of the landscape. *World archaeology*, 25(2):152-174.
- Ingold, T. 2000. The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill. New York: Routledge.
- Jacobsson, O. 2014. The river flows forever on: Landscape agency in South-Western Sweden, 550-1750 A.D. Swede: Lund Universiteit (Verhandeling – MA).
- Kaye, N. 2000. Site-specific art: performance, place and documentation. London: Routledge.
- Kelly, M. 2003. Ecologism. (in Eccleshall, R. & Geoghegan, V. eds. Political ideologies: an introduction. London: Routledge. p. 218-251).
- Kelly, M., Fallaize, E. & Ridehalgh, A. 1995. Crises of Modernization. (in Forbes, J. & Kelly, M. eds. French cultural studies: An introduction. New York: Oxford University Press. p. 99-139).

Kerridge, R. 2013. New directions in the literary representation of landscape. (in Howard, I. Thompson, T. & Waterton, E. eds. *The Routledge companion to landscape studies*. Oxon: Routledge. p. 220-230).

Keyes, C. 2002. Weber and anthropology. *Annual review of anthropology*, 31(1):233-255.

Kirsten, J. & Vink, N. 2019. Unravelling the complexities of land reform in South Africa. *Daily Maverick*. 29 May 2019. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2019-05-29-unravelling-the-complexities-of-land-reform-in-south-africa/> Datum van gebruik: 18 Oktober 2019.

Kleiner, F. 2011. *Gardner's art through the ages: A global history*. 13th ed. Boston: Wadsworth.

Kosut, M. & Moore, L. 2010. Introduction: Not just the reflexive reflex: Flesh and bone in the social sciences. (in Moore, L. & Kosut, K. eds. *The body reader: Essential social and cultural readings*. New York: New York University Press. p. 1-30).

Kruger, C. 1996. The Zonderwater Italian prisoners of war 1941-1947: Fifty years down the line. *South African journal of cultural history*, 10(2):88-104.

Kruger, T. 2013. International land art biennale: Plett landscape, the stuff of fine art. <http://sitespecific.org.za/land-art-biennale-2013/land-art-biennale/> Datum van gebruik: 8 Maart 2018.

Kuijers, A. 1986. *Kunswerke in die kunsgeskiedenis – 'n benadering*. Potchefstroom: Dept. Sentrale publikasies PU vir CHO.

Labanca, N. 2004. Colonial rule, colonial repression and war crimes in the Italian colonies. *Journal of modern Italian studies*, 9(3):300-313.

Lankford, E. 1984. A Phenomenological methodology for art criticism. *Studies in art education*, 25(3):151-158.

Larsen, S. 2004. Place identity in a resource-dependent area of Northern British Columbia. *Annals of the association of American geographers*, 94(4):944-960.

Latour, B. 1987. *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press.

Latour, B. 1999. On recalling ANT. *The Sociological Review*, 47(1):15-25.

Latour, B. 2005. *Reassembling the social: an introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Law-Viljoen, B. 2011. Sojourns in occupied territory: works by Brent Meistre and Jo Ractliffe. *Image and text*, 17(1):172-186.

Le Clus-Theron, J. 2012. Seemingly 'impossible' art forms: Strijdom van der Merwe's land art in the context of the South African art market. *Literator*, 33(1):1-10.

Lefebvre, H. 1991. *The production of space*. Uit Frans vertaal deur D. Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell Ltd.

Leonardi, P. 2013. Theoretical foundations for the study of sociomateriality. *Information and organization*, 23(1):59-76.

Lippit, A. 2002. "Archetexts": Lascaux, Eros, and the anamorphic subject. *Discourse*, 24(2):18-29.

Lizamore, T. 2012. *Ik Ben Een Afrikander: the unequal conversation catalogue*. Lizamore & Associates.

Longhurst, R. 2001. *Bodies: Exploring fluid boundaries*. London: Routledge.

MacGregor, R. 2011. Plettenberg Bay land art day 29th May 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Rjx4GANSQiM> Datum van gebruik: 18 November 2019.

Marien, M. & Fleming, W. 2005. *Arts and ideas*. 10th ed. New York: Clark Baxter.

Matthews, E. 2002. *The philosophy of Merleau-Ponty*. Stocksfield: Acumen Publishing Limited.

May, R. 2003. Narrating landscape, landscaping narrative. *Russian studies in literature*, 39(3):65-87.

McAuley, G. 2005. Site-specific performance: place, memory and the creative agency of the spectator. *The journal of the Sydney University arts association*, 27(1):27-51.

Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. 1st ed. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, M. 1962. *Phenomenology of perception*. Uit Frans vertaal deur K. Paul. New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. 1964. The child's relations with others. (*in* J. Edie, J. ed. *In the primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. Uit Frans vertaal deur C.W. Cobb. Evanston, IL: Northwestern University Press. p. 96-155).

Merleau-Ponty, M. 1968. *The Visible and the Invisible*. Uit Frans vertaal deur A. Lingis. Evanston, IL.: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. 2002. *The phenomenology of perception*. Uit Frans vertaal deur Colin Smith. London: Routledge.

Mohanty, J. 2009. Intentionality. (*in* Dreyfus, H. & Wrathall, M. eds. *A companion to phenomenology and existentialism*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd. p. 69-77).

Moore, B. 2006. Unwanted guests in troubled times: German prisoners of war in the Union of South Africa, 1942-1943. *The Journal of military history*, 70(1):63-90.

Moran, D. & Mooney, T. 2002. *The phenomenology of perception*. New York: Routledge.

Moyo, A. 2008. Negotiating migrant identities: foreign bodies, symbolic journeys and (sub)liminal landscapes in *Composition Z – The House of Stone 1*. *South African theatre journal*, 22(1):84-101.

Murriss, K. 2016. #RHODES MUST FALL: A posthumanist orientation to decolonising higher education institutions. *South African journal of higher education*, 30(3):274-294.

Mutch, A. 2002. Actors and networks or agents and structures: towards a realist view of information systems. *Organization*, 9(3):477-496.

Nash, L. 2005. The agency of nature or the nature of agency?. *Environmental history*, 10(1):67-69.

Nealon, J. & Searls Giroux, S. 2012. The theory toolbox: Critical concepts for the humanities, arts, and social sciences. 2nd ed. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Nora, P. 1989. Between memory and history: les lieux de memoire. *Representations*, 1(26):7-24.

Norris, M. 2016. Ecocriticism and moral responsibility: the question of agency in Karen Barad's performativity theory. *The journal of the Midwest modern language association*, 49(1):157-184.

Nöth, W., 1995. Handbook of semiotics. Indiana: Indiana University Press.

Odendaal, F. & Gouws, R. 2005. Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. 5th ed. Pietermaritzburg: Laetitia Botha & Irene Wasserval.

O'Doherty, B. 1976. Inside the white cube: the ideology of the gallery space. San Francisco: The Lapis Press.

Olwig, K. 2008. Assessments: the "actual landscape" or actual landscapes?. (in Ziady DeLue, R. & Elkins, J., eds. Landscape theory. New York: Routledge. p. 158-177).

Peacock, C. 1965. John Constable: the man and his work. London: John Baker publishers Ltd.

Penn, N. 2010. Review: The lie of the land: Representation of the South African landscape By Michael Godby. *Kronos*, 36(1):340-342.

Pettit, P. 2001. A theory of freedom: from the psychology to the politics of agency. Cambridge: Polity Press.

Plettenberg Bay. 2019. The History of Plettenberg Bay. <http://www.plettenberg-bay.co.za/plett-history.html> Datum van gebruik: 18 Oktober 2019.

Plump, B. & Geist-Martin, P. 2013. Collaborative intersectionality: negotiating identity, liminal spaces, and ethnographic research. *Liminalities: A journal of performance studies*, 9(2):59-72.

Plumwood, V. 2006. The concept of a cultural landscape: nature, culture and agency in the land. *Ethics and the environment*, 11(2):115-150.

Randall, M. 2011. Land art biennale 2011: The land is the canvas.
<http://sitespecific.org.za/land-art-biennale-2011/2011-introduction/> Datum van gebruik: 8 Mei 2018.

Randall, M. & Snyman, A. 2011. Site_Specific: International land art event South Africa 2011 catalogue. Plettenbergbay: Site_Specific.

Rapport, N. & Overing, N. 2002. Social and cultural anthropology: the key concepts. London: Routledge.

Rees, R. 1982. Constable, Turner, and views of nature in the nineteenth century. *Geographical review*, 72(3):253-269.

Rendell, J. 2008. Space, place, and site in critical spatial arts practice. (in Cartiere, C. & Willis, S. eds. The practice of public art. New York: Routledge. p. 33-55).

Rigaud, A. 2012. Disorienting geographies: Land Art and the American myth of discovery. *Miranda*, 6(1):1-15.

Rijksmuseum, 2019a. View of Haarlem from the Northwest, with the Bleaching Fields in the Foreground, Jacob Isaacksz van Ruisdael, c. 1650 - c. 1682.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-351> Datum van gebruik: 12 November 2019.

Rijksmuseum, 2019b. Landscape with an old oak, Adriaen van Ostade, 1640 - 1650.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/23899--mathilde-kramer/17e-eeuw/objecten#/SK-A-4093,6> Datum van gebruik: 12 November 2019.

Robinson, J. 2016. Social landscapes: Andrew Kötting's Gallivant and Alex Hartley's Nowhereisland. (in K. Brown, K. ed. Interactive contemporary art: Participation in practice. London: I.B.Tauris & Co. Ltd. p. 77-96).

Romdenh-Romluc, K. 2011. Routledge Philosophy GuideBook to Merleau-Ponty and Phenomenology of Perception. New York: Routledge.

Rorty, R. 1998. Achieving our country: Leftist Thought in Twentieth Century America (Vol. 86) Cambridge, MA. Harvard University Press.

Rubio, F. 2012. The material production of the Spiral Jetty: A study of culture in the making. *Cultural sociology*, 6(2):143-161.

Ryan, L. 2007. Art + ecology land reclamation works of artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. *Environmental philosophy*, 4(1&2):94-116.

Schacht, R. 1972. Husserlian and Heideggerian Phenomenology. *Philosophical Studies: An International journal for philosophy in the analytic tradition*, 23(5):293-314.

Schneider Adams, L. 1996. The methodologies of art: an introduction. Colorado: Westview Press.

Scott, E. & Swenson, K. 2015. Introduction: contemporary art and the politics of land use. (in Scott, E. & Swenson, K. eds. *Critical landscapes: art, space and politics*. California: University of California Press. p. 1-15).

Sey, J. 2011. Editorial - Space, ritual, absence: the liminal in South African visual art. *Image and text*, 17(1):6-13.

Shapiro, S. 2005. Agency theory. *Annual review of sociology*, 31(1):263-284.

Shields, G. 2017. Angus Taylor: In the middle of it. London: Everard Read.

Sims, L. 2009. Entering, and returning from, the underworld: Reconstituting Silbury Hill by combining a quantified landscape phenomenology with archeoastronomy. *The journal of the Royal anthropological institute*, 15(2):386-408.

Site_Specific, 2011. Site_Specific Collective national & international projects since 2011. <http://sitespecific.org.za/projects/> Datum van gebruik: 20 Augustus 2018.

Smithson, P. & Smithson, R. 1996. Robert Smithson: the collected writings. California: University of California Press.

Solomon, R. 1976. Sense and essence: Frege and Husserl. (in Durfee, H. ed. *Analytic Philosophy and Phenomenology*. Den Haag: Martinus Nijhoff. p. 31-54).

South African history online. 2019. General South African History Timeline: 1700s. <https://www.sahistory.org.za/article/general-south-african-history-timeline-1700s> Datum van gebruik: 10 November 2019.

Sponga, V. & Meneguzzi, G. 2017. Vivoverde: 2011 sewing. <https://vivoverde.com/en/portfolio/2011-sewing/> Datum van gebruik: 25 September 2018.

Stafford, F.E. 1949. The ex-Italian colonies. *International affairs (Royal institute of international affairs 1944-)*, 25(1):47-55.

Stapleton, T. 2010. A military history of South Africa: from the Dutch-Khoi wars to the end of apartheid. California: Praeger.

Steyn, P. & Wessels, A. 1999. Environmental non-governmental contributions to the global environmental movement, 1962-1992. *Journal for contemporary history*, 24(2):96-113.

Steyn, P. 2001. Environmental management in South Africa: twenty years of governmental response to the global challenge, 1972-1992. *Historia*, 46(1):25-53.

Tate Gallery. 2019b. Richard Long: A Line Made by Walking 1967. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142> Datum van gebruik: 10 September 2019.

Tate Gallery. 2019. John Singer Sargent. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sargent-claude-monet-painting-by-the-edge-of-a-wood-n04103> Datum van gebruik: 10 September 2019.

Thomassen, B. 2009. The uses and meaning of liminality. *International political anthropology*, 2(1):5-28.

Thompson, I. 2009. Rethinking landscape: a critical reader. New York: Routledge.

Thompson, I., Howard, P. & Waterton, E. 2013. Introduction. (in Howard, P., Thompson, I. & Waterton, E. eds. *The Routledge companion to landscape studies*. New York: Routledge. p. 1-7).

Thomson, I. 2009. Environmental philosophy. (in Dreyfus, H. & Wrathall, M. eds. *A companion to Phenomenology and Existentialism*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd. p. 445-463).

Thornes, J. 2008. A rough guide to environmental art. *Annual review of environment and resources*, 33(1):391-411.

Tilley, C. 1994. *A phenomenology of landscape: Places, paths and monuments*. Oxford: Berg Publishers.

Tilley, C. 2004. *The materiality of stone: Explorations in landscape phenomenology: 1*. Oxford: Berg publishers.

Tufnell, B. 2006. *Land art*. London: Tate.

Turner, B. 2012. Embodied practice: Martin Heidegger, Pierre Bordieu and Michel Foucault. (in Turner, B. ed. *Routledge handbook of body studies*. Abingdon: Routledge. p. 62-74).

Van der Merwe, S. 2014. *Strijdom van der Merwe Curriculum Vitae*.
<http://www.strijdom.com/wp-content/uploads/StrijdomvanderMerwe-CV.pdf> Datum van gebruik: 14 April 2019.

Van der Merwe, S. 2015. *Constantly Stitching our lives together* [persoonlike onderhoud], Stellenbosch: 26 Junie 2015.

Van der Merwe, S. & Warrington, R. 2011. *Strijdom van der Merwe gesels oor Site Specific, landkuns en sy nuwe boek*. <https://www.litnet.co.za/strijdom-van-der-merwe-gesels-oor-site-specific-landkuns/> Datum van gebruik: 18 September 2019.

Van der Waal, K. 2011. A return to Turner: liminalities in Afrikaner identity politics after Apartheid. *Anthropology Southern Africa*, 34(1):62-72.

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

Viljoen, L. 1996. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(2):158- 175.

Waenerberg, A. 2008. Assessments: from landscape talk to sustainable landscapes. (in Ziady DeLue, R. & Elkins, J. eds. *Landscape theory*. New York: Routledge. p. 229-238).

Walker, A. 1994. From private sermon to public masterpiece: J. M. W. Turner's "The slave ship" in Boston, 1876-1899. *Journal of the museum of fine arts, Boston*, 6(1):4-13.

Wall, E. & Waterman, T. 2018. *Landscape and agency: Critical essays*. London: Routledge.

Waskul, D. & Vannini, P. 2006. Introduction: The body in symbolic interaction. (in Waskul, D. & Vannini, P. eds. *Body/Embodiment: Symbolic interaction and the sociology of the body*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited. p. 1-18).

Wattchow, B. 2013. Landscape and a sense of place: a creative tension. (in Howard, P., Thompson, I. & Waterton, E. eds. *The Routledge companion to landscape studies*. Oxon: Routledge. p. 87-96).

Weber, M. 1924/1968. *Economy and society: An interpretive sociology*. New York: Bedminister.

Westerveld, J. 2010. Liminality in contemporary art: a reflection on the work of William Kentridge.

[http://www.judithwesterveld.nl/text/FINAL%20VERSION%20THESIS%20\(compressed\).pdf](http://www.judithwesterveld.nl/text/FINAL%20VERSION%20THESIS%20(compressed).pdf)

Datum van gebruik: 18 November 2019.

Whiston Spirn, A. 2008. "One with nature": landscape, language, empathy and imagination. (in Ziady DeLue, R. & Elkins, J. eds. *Landscape theory*. New York: Routledge. p. 43-67).

Withers, C. 2009. Place and the "Spatial Turn" in geography and in history. *Journal of the history of ideas*, 70(1):637-658.

Worden, N. 2007. New approaches to VOC history in South Africa. *South African historical journal*, 59(1):3-18.

Wrathall, M. 2009. Existential Phenomenology. (*in* Dreyfus, H. & Wrathall, M. eds. *A companion to Phenomenology and Existentialism*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd. p. 31-47).

Wylie, J. 2007. *Landscape*. New York: Routledge.

Wylie, J. 2013. Landscape and phenomenology. (*in* Howard, P., Thompson, I. & Waterton, E. eds. *The Routledge companion to landscape studies*. Oxon: Routledge. p. 54-65).

ADDENDUM A: Persoonlike onderhoud met Strijdom van der Merwe

26 Junie 2015: The Big Easy, Stellenbosch.

Van Rensburg (née Müller)

Na my mening het hierdie kunswerk 'n baie wyer publiek betrek, in die sin dat dit maklik verstaanbaar was. *Performance art* en landkuns is nog so bietjie vreemd vir die Suid-Afrikaanse publiek. Hoe voel jy daaroor?

Van der Merwe

My kuns is eintlik konseptuele kuns. Mens moet gewoonlik eintlik die storie vir mense vertel en dan het hulle meer begrip van wat jy doen. Dit is nou nie tradisionele pot met blomme of kosmosse nie. Ek maak baie kuns buite die galery, wat 'n mens nou publieke kuns noem, maar dit maak dit ook verskriklik moeilik: Mense wat na galerye toe gaan is mense wat gewoonlik van kuns hou en kuns ken en dus kan mens sê dat hulle die “ingeligte kykers” is. Die oomblik wat jy kuns buite die galery maak, dan kry jy weer die gewone ouens wat daar verbystap, so dan ontstaan die vraag: Hoe ver moet jy dit rek? Want in 'n mate wil jy hulle “opvoed” dat hulle dit kan geniet, maar jy moet dit ook nie te vreemd maak nie, want dan sit dit hulle weer af. Dan is daar nogal 'n tipe verantwoordelikheid oor wat 'n mens buite uitstal. Dit word heeltemal 'n ander *ball-game* as in 'n galery.

Daarom nou nog verder te vat. Om suksesvolle publieke kuns te maak, help dit nou nie jy vat 'n rooi bal en sit dit hier buite neer nie. Om dit te maak werk moet jy dat die gemeenskap jou help om die bal te maak. Dan verstaan hulle hoekom jy dit maak, want hulle gesels met jou. Uiteindelik, as jy die bal nou daar neersit en jy as kunstenaar verdwyn, dan neem hulle eienaarskap oor die kunswerk – hulle verstaan dit en is dan trots op die feit dat dit daar is. Dit is wel nou nie altyd prakties moontlik nie, maar mens probeer die mense in die omgewing deel maak daarvan. Dit voed hulle ook op oor kuns.

Die belangrikste vir my van alles is die term *site-specific*. Beeldhouwerke en kunswerke wat buite is, moet volgens my *site-specific* wees. Waar die beeld staan moet sin maak met die gebou langs hom en die boom langs hom en die omgewing rondom hom. So as jy daardie selfde kunswerk byvoorbeeld uit Stellenbosch wegneem en jy sit hom in Potchefstroom, dan verloor hy in 'n mate sy identiteit en sy betekenis, want die landskap om dit lyk anders. Daar is iets opwindend om te besef dat die beeld bestaan as gevolg van sy omgewing.

In die kunswêreld praat ons van *blob-art* – 'n ou het die kunswerk in sy studio gaan maak en dan *blob* hy dit net enige plek neer en nou moet almal dink dit is oulik. Mens kan daardie beeld optel en in enige ander plek neersit en hy sal steeds dieselfde betekenis en identiteit hê. Iemand soos Richard Long pak 'n ry klippe voor 'n berg en neem dan foto's daarvan. Daardie kunswerk lyk net

mooi omdat die berg op 'n seker manier lê. As jy die klippe op 'n ander plek pak word dit 'n totaal nuwe kunswerk, omdat daar nie so 'n berg is nie.

Van Rensburg

Julle het in 2011 in Plettenbergbaai die *Site_Specific* uitstalling gehad. Wat is die idee in verband daarmee?

Van der Merwe

Ja, ons is drie wat dit begin het: ek, Anni Snyman en Heather Craig. Die hele idee van Plettenbergbaai was dat die kunstenaars nie mag gekom het met 'n idee van wat hulle gaan maak nie, want dan forseer jy jou eie idees op die landskap af. Ons hou eerder van “*the land has a greater impact on me, than I on the land.*” Die eerste dag en 'n half kon hulle net rondgeloop het en daarna was die gedagte dat hulle iets gekies het om op 'n plek te maak.

Ons hou hierdie jaar September weer in Matjiesfontein 'n uitstalling. Anni Snyman maak 'n groot “snake-eagle-walking-labyrinth”. Dit is omtrent ses of sewe kilometer, waar jy die labirinte stap. Volgende jaar gaan ons 30 kunstenaars van oorsee na Suid-Afrika toe bring en dan gaan ons die trekroetes van die Boesmans volg. So ons gaan in Kaapstad begin en in Kimberley eindig – die kunstenaars gaan dan kunswerkies al langs die pad maak wat hulle dan afneem.

Tog, dit is 'n moeilike konsep. Mense is geheg aan die idee van permanensie as iets wat jy kan *hê*. Ons voel dat permanensie eerder iets is wat jy in jou kop het. Die Japannese leefstyl, *Wabi sabi*, wat neerkom op selfgelegde armoede. Hulle sê dat hoe meer aardse besittings jy bymekaarmaak hoe groter las het jy in die lewe – want jy gaan nooit genoeg het nie. Maar hoe meer jy die punt kan bereik deur iets te sien en te dink dit is fantasties en slegs die gedagte in jou kop te dra, hoe ryker persoon gaan jy wees met al hierdie ervarings. Om dit eenvoudiger te stel: jy kan na 'n flik gaan kyk en dit kan 'n wonderlike invloed op jou lewe *hê*, maar dit beteken nie jy moet nou die DVD te koop en daar in jou biblioteek te *bêre* vir ingeval jy hom weer wil kyk nie.

So kom dit by die tipe kuns wat ek maak. Ek sê ek maak 'n kunswerk en dit bestaan vir die oomblik, ek dokumenteer dit wel met foto's, maar vir die wat dit gesien het, is dit goed en ander kan dit op die foto's sien. Wat is permanensie? Niks is permanent nie – nie eers mense nie. So of dit nou 'n duisend jaar is of vyf minute is, die verloop van permanensie verskil van mekaar. Hoe *vêrder* jy wegkom van die idee om permanensie te wil bereik, hoe beter, want hoe meer jy probeer om permanent te wees, hoe groter probleem skep jy vir jouself.

Natuurlik is daar goed soos “ek wil altyd by my twee dogtertjies wees”, want dit is fantasties, solank ek in my kop beseft dat ek die oomblikke moet vasvang, omdat dit dalk eendag nie meer daar kan wees nie. Maar as 'n mens nou al begin bekommer dat iemand eendag nie meer daar gaan wees nie, dan word dit nou al 'n probleem, wat onnodig is.

'n Mens pas aan by die tye en by dinge en dit help nie om vas te klou aan die “permanente”, soos die ou AWB vlae ens. nie. Om aan te pas soms beteken nie jy gee dit op nie, mens bly maar steeds wie jy is en jy is so mengsel van jou verlede en toekoms.

Van Rensburg

Die proses van die *performance* of selfs landkuns; is dit vir jou 'n baie persoonlike en belangrike ding?

Van der Merwe

Ja, dit is baie – daar is nogal baie maniere om hierdie vraag te antwoord. Jy ken die Aboriginale kuns met hulle dotjies-dotjies? Vir hulle was dit altyd 'n proses, dit was nooit 'n skildery nie, hulle het net geverf wat in hulle kop aangaan – en wanneer hulle die laaste dotjie gemaak het dan was dit verby. Totdat 'n kunshandelaar eendag besef het dat hy geld hieruit kan maak – en hy sê toe vir die mense dat as hulle hul name onderaan skryf kan beide die handelaar en die “kunstenaar” 'n geldjie kry. Toe, eweskielik, word die proses van kuns maak iets anders – hulle maak dit toe om geld te maak so dit is gekommersialiseer.

Die hele ding van *land art* is dat die proses om die kunswerk te maak net so belangrik, of selfs meer belangrik is as die eindproduk. Dit maak landkuns wel ook moeilik by uitstallings, want hoe verduidelik mens dit by 'n uitstalling? Ek vat maar my kamera saam.

As ek nou kuns wil maak, dan stap ek rond met my kamera, onwetend van wat ek gaan doen en as ek 'n plek vind waarvan ek hou dan kyk ek eers wat maak die natuur – hier kom die see in, daar gaan hy uit, die skaduwees lê so en vanmiddag gaan dit so lê ens. Dit is alles deel van die proses. Uiteindelik sny ek gate in die sand en sit nege klippe daarin, wag vir die see om in en uit te kom en neem die foto en dan is ek tevrede en gelukkig.

Maar hier kom die kommersialisering weer in – die realiteit is wel ongelukkig dat ek dan 'n foto moet neem en dit verkoop, maar die belangrike ding vir my is: wat kan ek aan die publiek oordra deur daardie proses en hoe 'n mens vir hulle kan wys wat binne jou gebeur terwyl jy dit doen.

Die wonderlike ding van *land art* is jy kan 'n konsep hê (soos 9 gate in die sand met 9 klippe in), maar terwyl jy dit doen besef jy die sand laat jou nie toe om die gat so diep te maak soos jy wou nie en dan verander jou gedagte. En as jy die klip insit lyk dit nie so mooi nie, so dan sit jy die klip eerder langsaan. So dit is die lekker gedeelte van die proses daaragter en dan staan jy terug en see kom in en dan doen die natuur sy ding. Dit is ook nie altyd soos jy gedink het dit gaan gebeur nie, dit is onvoorspelbaar, want jy weet daar gaan iets gebeur, maar jy weet nie altyd hoe nie.

Soos by die rooi vlae: jy weet die wind gaan dit waai, maar jy weet nie van watter kant af en hoe sterk of hoe gereeld nie. Die wind besluit hoe dit moet wees. Dit maak die kunswerk soms mooier as wat jy gedink het dit gaan wees.

Ons is uiteindelik deel van die siklus van die lewe: ons is eintlik maar natuur. As 'n mens so in die landskap werk dan kom jy tot by die bewuswording dat dit beter is om kuns te maak wat in samewerking is met die natuur, as teen die natuur. Dan begin die *green-issues* natuurlik inkom. Die visuele impak van kuns is geweldig groot.